

SYMPOSIUM dirigido por ROCÍO DE LA VILLA

Madrid, 5 y 6 de mayo de 2011

**Lynda Nead** Heroínas de lo cotidiano: género, modernidad y la ciudad del siglo XIX

**Christine Buci-Glucksmann** La metamorfosis de lo femenino: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori

**Berta Sichel** We Are Looking for You: Mujeres, espacio y relaciones

**Assumpta Bassas** "La Relación" de Duoda

**Isabel Tejada** Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación

**Paz Tornero** Tecnoheroínas: resistencias transhumanas al panopticismo

**Mau Monleón** Tomando posiciones hacia el empoderamiento de las mujeres

**Nuria Lapastora** ¿Qué ves, cuando me ves? Y ¿... cuándo no me ves?

**Ana Martínez-Collado** Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?

**Lourdes Méndez** Ellos, "artistas" a secas; Ellas, "mujeres artistas"; que no es lo mismo

**Rocío de la Villa** Redes feministas en Artes Visuales



Agencia feminista  
y *empowerment* en artes visuales

**Symposium****Directora**

Rocío de la Villa

**Coordinación**

Ana Moreno

**Ayudante coordinación**

Leticia de Cos

**Ponentes**

Assumpta Bassas

Christine Buci-Glucksmann

Nuria Lapastora

Ana Martínez-Collado

Lourdes Méndez

Mau Monleón

Lynda Nead

Berta Sichel

Isabel Tejeda

Paz Tornero

Rocío de la Villa

**Actas****Edición**

Museo Thyssen-Bornemisza

**Coordinación editorial**

Ana Moreno y Leticia de Cos

**Edición de textos**

Carmen de Francisco

**Traducción**

Carlos Moreu y Polisemia

**Diseño y maquetación**

Andrés Mengs

**Imágenes**

Archivo fotográfico del Museo Thyssen-Bornemisza

**Imagen de portada**Marina Abramovic, *El héroe II*, 2008Copia a la gelatina de plata sobre papel Warmtone, 100 x 100 cm  
Cortesía Colección Ars Futura-Serge Le Borgne, París

ISBN: 978-84-15113-18-8

# Sumario

**Presentación**

Rocío de la Villa. p. 5

**Heroínas de lo cotidiano: género, modernidad y la ciudad del siglo XIX**

Lynda Nead. p. 9

**La metamorfosis de lo femenino: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori**

Christine Buci-Glucksmann. p. 27

**We Are Looking for You: Mujeres, espacio y relaciones**

Berta Sichel. p. 39

**La Colección de Arte Contemporáneo y Punto de Investigación “La Relación” de Duoda: artistas e investigadoras en la política de lo simbólico**

Assumpta Bassas Vila. p. 49

**Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación**

Isabel Tejeda Martín. p. 71

**Tecnoheroínas: resistencias transhumanas al panopticismo. El ejemplo de Praba Pilar**

Paz Tornero. p. 83

Tomando posiciones hacia el empoderamiento de las mujeres: artecontralaviolenciadegenero.org

Mau Monleón Pradas. p. 95

¿Qué ves, cuando me ves?

Y ¿... cuándo no me ves?

Nuria Lapastora Navarro. p. 117

Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?

Ana Martínez-Collado. p. 131

Ellos, “artistas” a secas; Ellas, “mujeres artistas”; que no es lo mismo

Lourdes Méndez. p. 153

Redes feministas en Artes Visuales

Rocío de la Villa. p. 169

Rocío de la Villa

La exposición *Heroínas*, que se celebró en el Museo Thyssen-Bornemisza y la Casa de las Alhajas, sede de la Fundación Caja Madrid, entre el 8 de marzo y el 15 de junio de 2011, fue la única gran exposición en España que coincidió con la celebración del Centenario del Día Internacional de la Mujer. Desde su confección, se vio la necesidad de organizar un ciclo de conferencias para proyectar la mirada de historiadoras, críticas y teóricas sobre las obras y categorías (cariátides, Amazonas, ménades, bacantes, lectoras, etc.) que había seleccionado su comisario Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza, y que fueron abordadas por las especialistas Erika Bornay, Victoria Combalá, Fátima Díez, Laura Freixas, Lola Jiménez-Blanco, Patricia Mayayo y Pilar Pedraza, con gran éxito de audiencia: estudiantes, investigadores y profesionales de las artes visuales, en paralelo a la buena acogida de la exposición por parte del público en general.

Además, partiendo de que los encuentros, jornadas y seminarios, desde una perspectiva de género y/o feminista, generalmente se han realizado en instituciones menores y periféricas del Estado español, se decidió redoblar el esfuerzo con la celebración del Simposio que acompaña a las grandes exposiciones del museo, sumando comunicaciones a las habituales ponencias, con el fin de propiciar el encuentro entre un mayor número de voces en el ámbito del arte y del feminismo en Europa y en nuestro país. El título elegido *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*, retomando la noción de “empoderamiento” —fruto de la IV Conferencia de la Mujer celebrada en Pekín en 1995, con el fin de potenciar la participación de las mujeres en el cambio estructural de la sociedad—, evidencia este compromiso, al tiempo que trasluce en su expresión franca y militante la intención de provocar un debate fructífero para avanzar sobre el estado de la cuestión en la actualidad.

Nos interesaba partir de una revisión de la historia del arte de género a comienzos del siglo XXI, y la ponencia audaz de Lynda Nead, que trae las heroínas a la vida cotidiana, situó adecuadamente la superación de la lectura de la modernidad a partir del *flâneur*, al desplegar narrativas que evidencian que las mujeres de toda condición al atravesar la ciudad de Londres durante el siglo XIX actuaban como sujetos que “elegían e intercambiaban miradas en el intenso régimen de promiscuidad visual en la urbe moderna”, quizá, dejando ya atrás la duda de seguir siendo *no more nice girls*.

En su devenir, la identidad de la mujer sujeto ha supuesto una interrogación constante en el arte contemporáneo desde la década de los años veinte del pasado siglo, cuando irrumpe el juego de las máscaras y de la mascarada. En su deslumbrante texto “La metamorfosis de lo femenino”, la pensadora de la estética del neobarroco y de lo efímero, Christine Buci-Glucksmann, explora el concepto de metamorfosis al hilo de la obra de Orlan, Cindy Sherman y Mariko Mori como expresiones de las heterotopías de lo femenino que desbordan cualquier intento de sentido estable y dejan en suspenso eventuales utopías en un mundo poshumano; ámbito, por otra parte, que está siendo objeto de intensa investigación, como muestra aquí la aportación de Paz Tornero.

El posicionamiento de desestabilizar la interpretación de los conceptos e imágenes que, al cabo, componen la historia a reescribir es la cuestión que aborda Ana Martínez-Collado, reconstruyendo una teoría de género, de Hélène Cixous a Judith Butler que, a la postre, confía junto a Kristeva “en la revuelta en la vida psíquica y desde allí en sus manifestaciones sociales: escritura, pensamiento, arte”, como raíz de la “conflictividad permanente” en el orden simbólico del lenguaje, que más tarde ha de desembocar en la esfera pública. Y que cabe contrastar con el trabajo de investigación sobre la política de lo simbólico llevado a cabo por artistas e investigadoras en “La Relación de Duoda”, que expone Assumpta Bassas.

La contribución de Berta Sichel marcó una inflexión en el curso del simposio por su aportación concreta sobre el surgimiento del arte feminista en la década de los setenta del siglo XX, subrayando la importancia de las acciones conjuntas y colectivas que, sin embargo, como ilustra la investigación llevada a cabo por Isabel Tejada, no llegó a concretarse entre las artistas feministas en nuestro

país. Por otra parte, Berta Sichel también inició un “retorno a lo real”, a la reflexión sobre la gestión contra actitudes retardatarias, a las que ella misma se ha sumado como comisaria de dos proyectos contra la lacra social que supone aún hoy en día la violencia machista: *Cárcel de amor* y recientemente *El esqueleto tatuado*, con Suzanne Lacy. Otra experiencia contra la violencia de género es la iniciada por Mau Monleón en un complejo proyecto, aún en proceso, con una importante vertiente dirigida a los jóvenes. Así, también enfocada a la didáctica en formación visual, es sin duda muy eficaz la aportación de Nuria Lapastora con su análisis del régimen androcéntrico en la comunicación visual que impera hoy en día en nuestro país, reforzando la asimilación normalizada del patriarcado.

Pero si todas estas aportaciones se suman a la agenda feminista en artes visuales puesta al día, como líneas para subvertir narrativas pasadas y actuales, ¿qué ocurre hoy con el empoderamiento de las mujeres en las artes visuales?

Lourdes Méndez cuestiona la eficacia de la reconstrucción de las políticas de igualdad llevadas a cabo en nuestro país, pero sobre todo se cuestiona la validez de la propia noción de *empowerment*, surgido en un “feminismo institucionalizado que articula de forma harto problemática igualdad, género y empoderamiento” y si bien puede facilitar el empoderamiento de algunas mujeres, todavía queda por plantear cómo cambiarían las estructuras en el campo artístico. La construcción de nuevas redes, en adición a redes ya consolidadas, y la posibilidad de establecer acuerdos entre ellas para localizar objetivos comunes en una agenda feminista de artes visuales forma parte, sin duda, de la solución a este dilema.

# Heroínas de lo cotidiano: género, modernidad y la ciudad del siglo XIX

Lynda Nead

Profesora de Historia del Arte, Birkbeck College, University of London

Guillermo Solana, en su intelectualmente estimulante ensayo publicado en el catálogo de la exposición *Heroínas*, define a las mujeres representadas en la muestra como “mujeres fuertes: activas, independientes, desafiantes, inspiradas,

creadoras, dominadoras y triunfantes”. Aunque para la mayoría de nosotros ésta sería una forma acertada de definir a la mujer heroica, las imágenes femeninas que aparecen en esta exhibición no son tan directas y a menudo presentan un carácter más complejo y ambiguo. Tomemos como ejemplo la pintura de Dante Gabriel Rossetti *Juana de Arco* [fig. 1]. La mitología de Juana de Arco es ciertamente familiar y resulta muy poderosa; mujer soldado, virgen y santa, su imagen ha sido configurada y transformada por diferentes culturas para personificar distintos ideales y valores morales. Pero, ¿qué tipo de personificación se crea en la pintura de Rossetti? Este artista pintó varias versiones sobre el tema, desde la década de 1860 hasta el momento en que elaboró esta imagen que fue la última pintura en la que trabajó y terminó tan solo



Fig. 1. Dante Gabriel Rossetti  
*Juana de Arco*, 1882

unos días antes de su muerte, el 9 de abril de 1882. Es evidente que Rossetti se sintió atraído por la imagen de una heroica Juana de Arco, que forma parte de su colección de pinturas sobre poderosas figuras femeninas históricas, como Lucrecia Borgia o Helena de Troya. Sin embargo, Juana de Arco también responde a la obsesión del artista por un particular canon de belleza femenina y al conjunto de mujeres cuyos rostros y cuerpos manipuló en su arte para dar

forma visual a ese ideal de belleza. El retrato de busto que el artista representó en esta pintura sigue la línea de varias obras producidas durante sus últimos años de vida, al igual que lo hacen los colores vivos, superficies opulentas y cuerpos con formas exageradas. Aunque esta obra de Rossetti haya estado en la sección de la exposición titulada “Acorazadas y Amazonas”, solo se nos muestra el deslumbrante metal en el cuello y el antebrazo de la figura. La dura y destellante superficie de la armadura y la espada contrastan deliberadamente con los ondulados pliegues de la sombra, los rojizos tonos de la tela y los mechones de cabello pelirrojo. La piedad y martirio de Juana están representados en su firme y ascendente mirada de ojos azules. Sin embargo, este efecto se consigue mediante una distorsión o dislocación pictórica del cuello y mandíbula de la figura, con la intención de crear la blanca línea serpentina de su cuello, tan admirada por los pintores prerrafaelitas de finales del siglo XIX. De este modo, el heroísmo de la Juana de Arco de Rossetti se ve comprometido por los valores históricos y estéticos que prevalecían en aquella época.

El ideal o el concepto de heroína parece verse comprometido a cada momento. Al investigar sobre la etimología de la palabra “heroína”, los primeros dos diccionarios que consulté en Internet no ofrecían una definición directa, sino que redirigían al usuario a la palabra “héroe”. En mi tercer intento, el diccionario *Webster's Online* definía heroína como “mujer mitológica o legendaria que posee las cualidades de un héroe”. Por lo tanto, una heroína es la versión femenina de lo que esencialmente es un concepto masculino, que deriva del griego *heros* o semidiós. Por este motivo, me muestro contraria a la noción convencional de heroína como mujer mítica y excepcional y me decanto por lo que podemos denominar heroínas de lo cotidiano y por sus furtivas apariencias en la escena de la cultura visual del siglo XIX.

Dejemos a un lado a Rossetti y su visión de Juana de Arco para centrarnos en la pintura del artista Arthur Boyd Houghton, posiblemente titulada *Londres en 1865* [fig. 2]. La sensualidad imposible de la figura de Rossetti es sus-



Fig. 2 Arthur Boyd Houghton, *Londres en 1865*, 1865

tituida por un realismo simple y directo. Los rizos rojos enfatizados con tonos dorados de Juana de Arco, el pelo de una mujer legendaria, pasa a convertirse en este castaño claro y, me atrevería a decir, grasiento pelo de mechones lisos con raya en medio y recogido por detrás. La armadura en la muñeca y el cuello se convierte en un puño almidonado y en un sombrero de cinta con un lazo azul marino, mientras que la espada, símbolo de virgen-soldado, se transforma en un cochecito de bebé y sus ocupantes con aspecto de muñeca. Quizás, el cambio más significativo es cómo la mirada celestial de Juana la mártir se ve sustituida por la burlona y directa mirada de la joven que aparece en esta pintura de género victoriano. ¿Cuál sería, por lo tanto, el significado de describir a esta mujer convencional y anónima como heroína de lo cotidiano? Michel de Certeau, al comienzo de su influyente estudio sobre las prácticas espaciales en la vida cotidiana de la ciudad, titulado *La invención de lo cotidiano*, dedica su libro al “hombre ordinario” y me gustaría citar el primer párrafo de su dedicatoria, pero lo voy a hacer cambiando todas las referencias que De Certeau hace al género masculino para plasmarlas en femenino. ¡Me voy a tomar la libertad de feminizar la dedicatoria!

A la mujer ordinaria,

Este ensayo está dedicado a la mujer común. Heroína común. Personaje diseminado. Caminante innumerable. Al invocar, al principio de mis relatos, a la ausente que les da comienzo y necesidad, me pregunto sobre el deseo a partir del cual ella representa el objeto imposible. A este oráculo confundido con el rumor de la historia, ¿qué le pedimos que haga creer o nos autorice a decir cuando le dedicamos la escritura que antes se tributaba como homenaje a las divinidades o a las musas inspiradoras?

Esta heroína anónima viene de muy lejos. Ella es el murmullo de las sociedades. Toda la vida, se anticipa a los textos. Ni siquiera los espera. Le es igual. Pero en las representaciones escriturarias, ella avanza. Poco a poco ella ocupa el centro de nuestros escenarios científicos. Los proyectores han abandonado a los actores que poseen nombres propios y blasones sociales para volverse hacia el coro de los figurantes amontonados a los costados, y luego fijarse, por fin, en la muchedumbre del público.

Utilizando la dedicatoria adaptada de De Certeau como guía, volvamos otra vez sobre la claustrofóbica escena callejera de Houghton, cuya figura principal es una joven empujando un carrito de bebé que se encuentra en la parte central de la composición. Por detrás y al lateral de la figura aparecen un grupo de militares, vagabundos, burgueses y niños callejeros. Ninguno de ellos parece molestar a la extrañamente preocupada joven ni a sus pequeños acompañantes. El Londres de 1865 se muestra abarrotado, heterogéneo y vagamente amenazante. Londres en 1865 personifica también a una joven y solitaria mujer (seguramente se trate de una niñera) caminando por las calles de la ciudad. Es la omnipresente heroína común, “caminante innumerable” a quien va dedicada esta ponencia.

Ha sido necesario modificar el texto de De Certeau porque su obra presta poca atención al género y a sus implicaciones. El objeto de su estudio fue crear un léxico o gramática de lo cotidiano, de las diferentes formas de comportarse en sociedad que pasaron desapercibidas a lo largo de la historia y las cuales de De Certeau intentó resaltar. En *La invención de lo cotidiano*, obra publicada en 1974, se contrastaban dos puntos de vista: la totalitaria y voyerista visión-panorama del cartógrafo o del urbanista, y la visión desde abajo, a ras de suelo, que es la del caminante, el practicante ordinario de la ciudad. Para De Certeau, la ciudad-panorama del urbanista versa sobre la imposición de legibilidad y orden; es el punto de vista representado sobre el mapa por el modernizador y el agente de autoridad. Sin embargo, es abajo donde los peatones dejan huellas de sus trayectorias personales y materializan lugares abstractos mediante su particular utilización y experiencia de espacio.

El héroe-peatón de De Certeau es, sin embargo, un personaje romántico y nostálgico. Una figura sin clase ni género, de aspecto enfermo, cuyas caprichosas maniobras espaciales constituyen una forma de resistencia a un abstracto poder total. La historiadora de la cultura americana Kristin Ross, elaboró una fascinante crítica de De Certeau y de otros teóricos del espacio franceses, realizando una lectura de estos textos teóricos en el marco histórico de las políticas urbanas revolucionarias de mayo de 1968. Según Ross, muchos de los teóricos de la calle, los cuales escribieron en el periodo subsiguiente a 1968, se distanciaron de las condiciones históricas concretas de esos espacios y dieron preferencia a una ciudad de relaciones metafóricas y de heroicos personajes urbanos.

Sin embargo, esto no debería disuadirnos de valorar la importancia de la obra de De Certeau a la hora de sugerir una historia de la modernidad basada en las experiencias y trayectorias, en las tácticas y estrategias espaciales de hombres y mujeres corrientes a lo largo y ancho de las calles de la ciudad.

Si hacemos por verlos, nos daremos cuenta de que los rastros de estas narrativas abundan en la cultura visual del siglo XIX. Veamos, por ejemplo, dos imágenes que aparecen en un libro ilustrado de gran éxito que fue publicado en Londres en 1859 [figs. 3 y 4]. Su autor, George Augustus Sala, fue uno de los más prolíficos y populares periodistas de mediados del siglo XIX. Para algunos defensores de los valores literarios contemporáneos de este siglo, este autor representaba las peores condiciones de la cultura urbana de masas. Escribió estimulantes artículos que satisfacían a la creciente demanda de sensacionalismo. Todos los libros de Sala eran colecciones de artículos que se publicaban, en primer lugar, en revistas y periódicos. La primera publicación de *Twice Round the Clock: Or the Hours of the Day and Night in London* apareció en forma de serial en una revista titulada *Welcome Guest* en el año 1858. La intención era relatar, hora tras hora, el panorama cambiante del Londres victoriano. Cada uno de los capítulos hacía referencia a una hora concreta del día y se centraba en uno o dos temas o lugares. El autor comienza su recorrido temporal de la ciudad a las cuatro de la mañana en Billingsgate Market; a las cinco es testigo de la publicación del periódico *The Times* y a las ocho presencia la apertura de las tiendas y negocios situados alrededor de St James's Park, en el centro de Londres. La ilustración que acompaña al texto muestra una escena en el parque en la que aparecen una serie de personajes típicos del lugar y de la época, como es el caso de niñeras y soldados [fig. 3]. La segunda ilustración escenifica el ajetreo callejero característico de esta hora de la mañana [fig. 4]. Aparecen profesionales dirigiéndose al trabajo, vendedores callejeros y mendigos. Además, la imagen transmite de forma admirable los preparativos para la actividad comercial que se va a desarrollar a lo largo del día. La ilustración también ofrece una fascinante visión de los elegantes escaparates tan característicos de este periodo, con sus cierres, iluminación de gas y su ornamentación.

Dos figuras: una aprendiz de sombrerera y un caballero con sombrero de copa que aparecen en las dos ilustraciones de las ocho de la mañana. En *St James's Park*, la aprendiz de sombrerera, cargada con una caja, se encuentra en



Fig. 3. George Augustus Sala, "St James's Park 8.00 am (1)", *Twice Round the Clock*, 1859

el centro de la composición. La línea de su vestido sugiere que camina con prisa; su expresión es ansiosa y parece que mira de reojo al caballero del sombrero de copa que la sigue de cerca. En *Opening Shop* podemos apreciar, en la esquina derecha de la composición, a una sonriente aprendiz de sombrerera haciendo sus recados en la ciudad. Detrás de ella, aparece un caballero con sombrero de copa, bigote, unos elegantes pantalones a cuadros y un bastón. ¿Cómo deberíamos interpretar la narrativa de estas imágenes? ¿Pudiera ser que ella hubiera logrado escapar de su tesorero, o que el caballero todavía estuviera esperando tener la oportunidad de abordarla? ¿Son las calles más seguras que el parque para esta mujer o toda la ciudad es un lugar peligroso para aquellas mujeres que caminan solas? El resultado de este encuentro visual queda abierto a la interpretación del observador. El texto de Sala no hace ninguna referencia sobre este incidente; parece ser, tan solo, una anécdota añadida por el ilustrador para resaltar la riqueza de la



Fig. 4. George Augustus Sala, "St James's Park 8.00 am (2)", *Twice Round the Clock*, 1859

escena londinense. Nosotros, los lectores/observadores, seguimos a estas figuras por todo Londres, del mismo modo que el caballero persigue a la aprendiz de sombrerera. El objeto de añadir este incidente es reforzar la asociación casual existente entre las mujeres en la ciudad y la amenaza y peligro de índole sexual. El hecho de que sea un mero "incidente" sugiere lo generalizada y convencionalizada que se había convertido esta idea a mediados del siglo XIX. Sin embargo, la imagen también nos muestra lo que en mi versión modificada de De Certeau podemos llamar "heroína común" de lo cotidiano; un personaje omnipresente en las calles de la ciudad, cuyas tácticas y prácticas espaciales resultarían tan familiares a las mujeres de hoy en día como lo eran en el siglo XIX.

El motivo de una litografía de la misma época enfatiza también la suposición de que cualquier mujer que se halle en las calles de la ciudad ha de estar disponible sexualmente: la diferencia es que, en este caso, el humor cambia



notablemente el significado [fig. 5]. La imagen muestra a una mujer respetable y elegantemente vestida que se encuentra en la plaza londinense de Piccadilly Circus y que está siendo abordada por un entusiasta clérigo evangelista. Creyendo que la mujer era una prostituta, el clérigo aprovecha el momento para llevar a cabo su misión de salvación y le ofrece una biblia. La mujer hace saber al clérigo que es una dama respetable. El pie de foto dice: “Dios me libre caballero, me temo que se equivoca. No soy un mal social. Tan solo estoy esperando al autobús”. Y ciertamente, el autobús aparece doblando la esquina. A primera vista, esta interacción podría tomarse como prueba de que las mujeres respetables y elegantemente vestidas corrían el riesgo de ser tachadas de prostitutas por el mero hecho de merodear por las calles de la ciudad. Sin embargo, sería más correcto afirmar que la imagen es una confirmación visual de que la mujer respetable era, como sugiere De Certeau, caminante innumerable por las calles de la ciudad y de que las identidades sociales y morales eran mucho más diversas de lo que las estereotipadas categorías de lo puro y lo pecaminoso pudieran sugerir. Quien verdaderamente hace el ridículo es el clérigo, cuyo entusiasmo religioso y su conservadurismo le ciegan ante la realidad de la vida de la calle y le llevan a situaciones ciertamente embarazosas.

Al centrar nuestra atención sobre estas mujeres de clase media que paseaban por las calles de la ciudad, estamos resaltando un aspecto de modernidad que ha sido obviado en recientes descripciones de la urbanización del siglo XIX. Esto es, en parte, consecuencia de aquellas historias sobre las clases medias que relacionan exclusivamente el concepto de respetabilidad burguesa con la ideología de separación de esferas y con la inercia de colocar a la mujer respetable en el hogar, desarrollando el papel de esposa, madre e hija. En el marco de esta narrativa, las mujeres de clase media son consideradas como “ángeles de la casa”, heroínas de lo doméstico, mientras que los hombres se mueven entre el hogar y el ámbito público del trabajo y de la ciudad. Este alejamiento de la mujer corriente de los espacios de la ciudad ha sido exacerbado por el dominio



Fig. 5. C. J. Culliford, *Scene in Regent Street*, 1865

del París del Segundo Imperio y sus discursos culturales sobre historias de modernidad en el siglo XIX. Según sociólogos de la ciudad, como Georg Simmel, Walter Benjamin, Richard Sennett y Marshall Berman, la modernidad es sinónimo de vida pública y la experiencia más poderosa de dicha modernidad es la muchedumbre.

El *flâneur* es la figura paradigmática de esta versión de modernidad. El *flâneur* representa una forma de existencia metropolitana, una forma de consumir los espectáculos y experiencias de la ciudad moderna. La figura del *flâneur* emerge de las evocaciones del París de mediados del siglo XIX contenidas en la prosa y poesía de Charles Baudelaire. Para el escritor, el *flâneur* es un hombre, un poeta, que no encuentra su lugar en la esfera privada, pero se siente como en casa en los espacios públicos de la ciudad. Es un caminante y un observador cuyo medio natural es el de las multitudes de la ciudad y que es capaz de percibir la verdad y el significado estético en las efímeras y fugaces experiencias de la urbe. Es un hombre de multitudes, que puede ser anónimo y pasar desapercibido, pero que también las conoce y se nutre de ellas. En última instancia, para Baudelaire, el *flâneur* es una de las heroicas figuras de la vida moderna. En la contundente interpretación que Walter Benjamin hace sobre la obra de Baudelaire, el heroísmo del *flâneur* se transforma en nostalgia lírica. Para Benjamin, el *flâneur* refleja y además resiste el consumismo de la ciudad capitalista y la circulación de mercancías. Es parte del espectáculo visual de la ciudad, pero resiste a la concepción tradicional de la misma. Holgazanea y observa la constante circulación de mercancías y personas.

La forma en que Baudelaire y Benjamin evocan al *flâneur* y a los espacios del París moderno en sus obras, es notablemente poderosa y conmovedora. Ambos ofrecen una ficción persuasiva de la ciudad moderna que ha servido de inspiración en posteriores historias sobre París y sobre la modernidad en general. Sin embargo, críticos culturales feministas han empezado a cuestionarse recientemente el impacto que esta narrativa de la vida pública tiene sobre nuestra forma de entender la historia de la mujer en el periodo moderno. Se han llevado a cabo diversos intentos de evaluar la forma en que la mujer ocupaba la ciudad y su particular experiencia de modernidad. Janet Wolff, en su influyente ensayo *The Invisible Flâneuse*, describe el fracaso de la literatura de modernidad do-

minante a la hora de plasmar las experiencias de la mujer. Afirma con claridad que: “la figura central del *flâneur* solo puede ser un hombre”. Wolff también comenta sobre el papel que juegan las figuras femeninas en la visión de Baudelaire: la prostituta, la viuda, la lesbiana, la víctima de asesinato y la anónima mujer caminante. Aparentemente, todas estas mujeres se encontraban al margen de la definición burguesa de feminidad: la ciudad de Baudelaire está poblada por hombres y por mujeres transgresoras.

La prostituta es la versión femenina del *flâneur*. Aunque la prostituta no tenga el conocimiento y entendimiento del medio urbano que tiene el *flâneur*, comparte su especial relación transgresora con la cultura del consumo. Wolff también hace referencia al poema de Baudelaire *A une passante*, su personal fantasía que describe un intercambio de miradas entre el poeta y una anónima mujer paseante. La clave del poema está en cómo la mujer devuelve la mirada al poeta en el último momento. Curiosamente, Wolff cuestiona la respetabilidad de la mujer y la sitúa junto con los otros tipos de personajes femeninos transgresores que merodean las calles en las obras de Baudelaire. Aquí se pierde una gran oportunidad para hacer crítica. No existe ningún motivo por el cual la mujer paseante de Baudelaire no pudiera haber sido un respetable miembro de la clase media. El *frisson* del momento se fundamenta, precisamente, en su respetabilidad y en la incertidumbre que emana de los diversos patrones de comportamiento que tenían las mujeres en las calles de la ciudad del siglo XIX.

Las fantasías sobre encuentros eróticos no eran algo exclusivamente masculino y no presentaban a todas las mujeres como prostitutas. Prueba de ello es la portada ilustrada de una partitura musical utilizada para un baile popular que tenía lugar en los jardines de los placeres, como por ejemplo los londinenses Cremorne Gardens en la década de 1860 [fig. 6].

Cada temporada, la orquesta de Cremorne (se puede apreciar al fondo de la imagen en una pagoda brillantemente iluminada que se alza por encima de la pista de baile) tocaba nuevas polcas y galopes, que más tarde los distribuidores musicales llevarían a las calles de la ciudad. La perspectiva de las *Cremorne Quadrilles* es tomada desde la pista de baile, concretamente, desde la posición de los bailarines. La cuadrilla era un baile con varias figuras que podían utilizarse en diferentes combinaciones. Muchas de las figuras tenían rutinas cambiantes y uno

de los finales más populares era conocido como *The flirtation* (El coqueteo), en el cual los hombres avanzaban alrededor de la pista y bailaban por turnos con todas las mujeres. La portada, que Concanen elaboró para las *Marriott's Cremorne Quadrilles*, capta a la perfección un momento de intercambio de parejas en una de las figuras. En la parte central, un hombre y una mujer se paran en seco al pasar uno por delante del otro y giran la cabeza para intercambiar una mirada; ahí tenemos “el coqueteo”. La cuadrilla traslada el efímero momento de un encuentro callejero, el coqueteo que surge del intercambio de miradas con un extraño, a los pasos de un baile de moda. La portada musical completa el proceso y transforma esta experiencia efímera en el carácter permanente de una ilustración impresa. Bailar en los jardines de los placeres del Londres de mediados del periodo victoriano, era coreografiar el comportamiento moderno de la calle, en la que hombres y mujeres respetables podían sumergirse en un voluntario intercambio de miradas e incluso, en ocasiones, en una conversación. Las partituras musicales convirtieron este acto en un icono de las relaciones urbanas contemporáneas entre hombres y mujeres.

Elizabeth Wilson, en su obra sobre relaciones de género y la ciudad titulada *The Sphinx in the City*, expone que la vida urbana ofrecía a las mujeres nuevos tipos de libertad y la posibilidad de disfrutar de una existencia independiente. Wilson describe la ciudad como un lugar de aventura, placer, diversión y riesgo para las mujeres. Un lugar de posibilidades económicas y eróticas. Aunque exista el riesgo, esto es un rasgo inevitable de la vida en la ciudad moderna. El riesgo y el placer son aspectos de lo inesperado, lo cual representa un potencial para hombres y mujeres en el espacio público de la ciudad. Como Wilson expone: “Centrarse en los peligros o, por el contrario, en las oportunidades que la ciudad representa para las mujeres, es simplemente una cuestión de énfasis”.

Al igual que otros grandes historiadores de género, Wilson también ha cuestionado que el *flâneur*, el ocupante masculino de las calles de la ciudad, se



Fig. 6. Alfred Concanen, *Marriott's Cremorne Quadrilles, Music Sheet Cover, 1862*

sienta como “en casa” en los lugares públicos urbanos, el agente omnipotente de la mirada masculina. En una oportuna corrección, Wilson describe al *flâneur* como una personificación ficcional de una crisis de masculinidad; una respuesta a las incertidumbres que surgían en relación a la masculinidad pública en los cambiantes espacios sociales de la ciudad. Wilson expone que la figura del *flâneur* ha de ser deconstruida, pues se trata de una cambiante proyección de angustia más que de una sólida personalización del poder burgués masculino... El *flâneur* representa la masculinidad como algo inestable, atrapada en la violenta incomodidad que caracterizaba a la urbanización. Deshacer la identidad del *flâneur* es empezar a dismantelar una de las principales ortodoxias en la que se basan las concepciones de modernidad más recientes. Reabre el debate sobre quién ocupaba las calles de la ciudad del siglo XIX y las experiencias de dicha ocupación. Este hecho nos permite volver a analizar la presencia de todos los tipos de mujeres que caminaban por las calles de la ciudad, mujeres que no eran necesariamente prostitutas o trabajadoras, tampoco estaban de compras ni en una misión filantrópica, sino que eran mujeres de distintas clases e identidades que iban dejando rastro de sus andaduras y de sus vidas en los espacios de la ciudad. Estas mujeres tampoco tenían porqué ser víctimas pasivas de una voraz mirada masculina, pues podemos imaginarlas participando y disfrutando de los placeres visuales de la ciudad. Eran mujeres que miraban y devolvían las miradas de los caminantes.

William Powell Frith fue el pintor de la vida moderna con más éxito del periodo victoriano. La escena callejera de Frith, *The Times of Day – Noon – Regent Street*, 1862, es la segunda de una serie de tres pinturas que representan las horas del día en Londres y que, por lo tanto, pertenece al género de imágenes temporales de la ciudad que fueron tan populares en este periodo, como la obra de George Augustus Sala *Twice Round the Clock*, de la cual ya se ha hablado con anterioridad. *The Times of Day* fue comisionada por su marchante, pero quedó inacabada cuando encargaron a Frith que pintara la boda del príncipe de Gales en 1863. La primera pintura de la serie es *Morning* que representa una escena al amanecer cerca del mercado de Covent Garden. La obra final de la serie se titula *Night* y plasma una escena del centro de Londres en la que aparece una muchedumbre de gente saliendo de un teatro. Cada uno de los cuadros



Fig. 7. William Powell Frith, *The Times of Day. 2. Noon – Regent Street*, 1862

nos muestra aquellas zonas concretas de Londres que mejor representan las características de la ciudad en cada particular momento del día. *Noon* tiene lugar en Regent Street, la calle comercial más de moda de la ciudad, en una composición que enfatiza la diversidad y el bullicio de gente y tráfico, evocando una embriagante mezcla de experiencias sensoriales. A la izquierda, un extranjero consulta un mapa, en el centro una chica descalza ayuda a un invidente a cruzar la calle, un barrendero saluda con su sombrero a dos mujeres elegantemente vestidas y una joven vende ramilletes de flores a los transeúntes. Dos mujeres elegantemente vestidas, ¿quiénes son?, ¿cómo deberíamos interpretarlas?, parecen imponerse al espacio con sus brillantes vestidos y su detallada atención a todo lo que las rodea. También parecen llamar la atención de aquellos que están a su alrededor.

Para poder encontrar un posible significado a estas dos figuras, me gustaría hacer referencia al debate que estaba teniendo lugar en los periódicos, justo en el momento en que Frith trabajaba en sus pinturas. El martes 7 de octubre de 1862, el periódico *The Times* publicaba una carta con tono enojado firmada por el “Paterfamilias de las Provincias”, quien explicaba que su hija y

su prima habían sido víctimas de un cobarde insulto cuando caminaban por Oxford Street, (que es contigua a Regent Street) durante una reciente visita a Londres. Ha sido una atrocidad, escribió, que dos jovencitas no puedan caminar solas por Londres sin ser molestadas por las miradas y comentarios de sinvergüenzas que se hacen pasar por caballeros. La carta originó un intenso debate en las columnas y cartas del lector de publicaciones semanales y diarios sobre mujeres, respetabilidad y modales de la vida urbana moderna. La primera respuesta a “Paterfamilias” fue de “Puella”, quien declaró haber caminado sola por Oxford Street en numerosas ocasiones sin haber sido víctima de descortesía. Tal vez, las jóvenes habían propiciado los comentarios; si las chicas de campo quieren ir de compras, continuaba la carta:

[...] vestidas con capas rojas y sombreros de copa baja con plumas blancas (un vestido apropiado para el campo, pero que no estaba de acorde con el discreto ademán requerido para caminar por las calles de Londres), no pueden pretender pasar desapercibidas a los ojos de esos holgazanes despreciables [...] que se aprovechan de la debilidad de la mujer.

Las mujeres verdaderamente respetables, que no deseen llamar la atención, deberían vestirse y comportarse discretamente para caminar solas por la ciudad. La discusión, que empezó a tomar forma en la correspondencia de *The Times*, sugiere que existían muchas formas diferentes en las que las mujeres respetables podían manifestarse en las calles de la ciudad del siglo XIX y participar o ser sujeto de sus placeres. El incidente original no tiene que ver con la confusión de identidad entre mujeres respetables y prostitutas; los holgazanes no confunden a las mujeres de campo con prostitutas, sino que las toman por mujeres inocentes que pudieran estar abiertas al flirteo sexual. Este tipo de encuentro, buscado o inesperado, era algo más que posible en las calles de la metrópolis victoriana.

La carta final de esta serie muestra otra modalidad de comportamiento femenino en las calles de Londres. Las jóvenes flirtean deliberadamente y el “Paterfamilias” debería tomar cartas en el asunto. “Sentido Común”, nombre

elegido por el remitente, reivindica que gracias a la policía y a los atentos tenderos, no había ciudad más segura que Londres para mujeres que anduvieran solas sin buscar alboroto. La carta prosigue imaginando el comportamiento de las chicas del “Paterfamilias”. Los padres no deben creer, insinúa:

[...] que Blanche nunca mirara cariñosamente a un *joli garçon* desconocido que pareciera sorprenderse por su apariencia, o que esa Isobel nunca mostrara deliberadamente algo más que su pulcro tobillo a un joven agente que cruzaba la calle. Nunca se les pasa por la cabeza que sombreros del “bésame rápido”, medias llamativas, capas y miriñaques exagerados; rizos de vagabundo que llegan a la altura de los hombros, más conocidos como “seguidme muchachos”, y demás reclamos de esa clase, son elementos con los que, innegablemente, se pretende llamar la atención de los varones [...]. [Ciertamente] Blanche e Isobel se fijan discretamente en los jóvenes cuando caminan solas y no les molesta, en absoluto, que los muchachos las miren a ellas [...]. Las jóvenes pueden vivir muchas inofensivas e interesantes historias en sus paseos de la mañana, sobre las cuales no mencionan nada al regresar a casa.

Dejando a un lado la hostilidad misógina de esta carta, en ella se da por hecho que las mujeres de familias respetables caminan solas por las calles de Londres y esto puede brindar oportunidades para establecer encuentros sensuales con extraños. En las calles, simples detalles de vestimenta, miradas o gestos están cargados de ambigüedad y pueden transmitir complejos mensajes de identidad social y de disponibilidad para el flirteo.

En febrero de 1862, el *Saturday Review* contribuyó al debate con su propia respuesta, a la que tituló *The Rape of the Glances*. Culpó del incidente a la omnipresencia de la prostitución que se daba en los alrededores de Regent Street y Oxford Street y cuestionó la conducta de las chicas: “Su ritmo era, tal vez, demasiado lento y ambiguo y puede que estuvieran provocando la mirada de desconocidos”. Es posible que ellas también echaran más de una furtiva y curiosa mirada al descarado paseante. Pero, a fin de cuentas, lo que este artículo señala es que el delito fue, tan solo, el robo de una mirada y censura al “Pater-

familias” por su ingenuidad. Tal vez éste provenga de una parte del país en la “que nadie mira a nadie” y se sorprenda, por tanto, de la “libertad ocular que se daba en las calles de Londres”. La ciudad se presenta como un mundo de promiscuidad visual, donde el intercambio de miradas es constante e intenso. Todos los peatones se ven envueltos en esta red de miradas. Tal vez, la mirada lanzada a las chicas del “paterfamilias” no fue robada, sino que se trataba, más bien, de un intercambio libre y consciente. Aunque estas chicas no sean consideradas heroínas, por lo menos, sí podemos afirmar que son agentes activos en la práctica de la vida cotidiana.

Me gustaría terminar esta ponencia ofreciendo un ejemplo final del tipo de tácticas, estrategias y elecciones que las mujeres realizaban en estos espacios de la ciudad a mediados del siglo XIX. La expansión del transporte público, trenes, ómnibuses y metro, creó nuevas oportunidades para hombres y mujeres en la segunda mitad del siglo XIX. En el Museo de Londres hay un pequeño archivo de cartas escritas entre 1840 y 1858 que no llegaron a publicarse. Esta imagen nos proporciona una descripción gráfica del aspecto de estas cartas.

Las páginas están dobladas varias veces, formando pequeños cuadrados, y con frecuencia escritas en texto cruzado con una clara caligrafía que atraviesa las páginas, primero horizontalmente y luego de forma vertical, creando una cuadrilla de noticias y narración. Las cartas están escritas por una mujer llamada Amelia Roper y van dirigidas a su íntima amiga Martha Busher. Estas mujeres no tenían nada de especial, simplemente representaban dos existencias ordinarias que vivían en ciudades de Inglaterra a mediados del siglo XIX. Las cartas no hacen referencia a cuestiones de política local o nacional, tampoco mencionan al gobierno ni a la Guerra de Crimea, sino que ofrecen una mezcla fascinante de noticias familiares y cotilleos. Están escritas para ser leídas por amigos y han sido preservadas en nombre de la memoria histórica. Las cartas documentan multitud de incidentes, viajes, reuniones y conversaciones que aportan un valor añadido a nuestra percepción sobre la experiencia de la mujer en la ciudad victoriana. En una posdata de una carta fechada el 4 de enero de 1856 (esto se puede apreciar a un lado de la carta), Amelia revelaba a su amiga lo siguiente:

Quando llegué a la estación el martes, el tren ya había partido, así que tuve que caminar a la ciudad. No había andado mucho cuando un caballero que iba en carroza se ofreció a llevarme, pero me dio vergüenza y rechacé su oferta. Si hubieras estado allí, le hubiera dicho que sí...

Esta anécdota que, *a priori*, parece tener poco interés, es muy reveladora. Nos muestra a una joven que viaja sola y que toma decisiones sobre su trayecto. También describe un encuentro con un desconocido, un rechazo y una reflexión sobre posibles escenarios alternativos; habla de vergüenza, de aprensión y de fantasía, ¿es este el anhelo de la heroína común, de la que hablé al principio de esta ponencia?

La historia comienza a ras de suelo, con los pasos. Estas palabras de De Certeau, nos acercan de nuevo a la heroína común de la ciudad del siglo XIX; la heroína que toma decisiones, evitando o aceptando con entusiasmo las contingencias de la vida cotidiana y trazando narrativas en las calles de la ciudad o en las páginas de una carta. Ni mitológicas ni legendarias, pero tal vez, como expone Guillermo Solana, “activas, independientes, desafiantes, creativas y triunfantes”.

# La metamorfosis de lo femenino: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori

---

• 27

Christine Buci-Glucksmann

Profesora emérita de la Université de Paris VIII, filósofa y crítica de arte. París

Quisiera hacer una reflexión sobre las metamorfosis plásticas y políticas del cuerpo femenino mediante un recorrido por el itinerario de tres artistas: Orlan, Cindy Sherman y Mariko Mori, que han replanteado la identidad del Ego. Desde los griegos —Dafne en laurel o Leda en cisne—, la metamorfosis es una alteración de la forma que revela un cuerpo cuyo destino es una inestabilidad radical, un cuerpo mutante. Explora, pues, un femenino plural, hecho de transgresiones y de experimentaciones, que adopta la forma múltiple de un *Ego Body* que pone en crisis todas las fronteras. La de los sexos, la de las culturas, la del interior y el exterior, la de lo animado y lo inanimado, y la de todos los “*sex appeal* de lo inorgánico”.

Hablar de metamorfosis es, pues, instaurar un juego sobre la identidad, rechazar todo sustancialismo y toda “esencia” de la mujer, en una búsqueda de lo que Julia Kristeva denomina “un ateísmo específicamente femenino”. Aunque esta pluralidad del Sujeto se remonta de hecho a la década de 1920, cuando la primera gran emancipación de las mujeres —con Claude Cahun de hombre y generalmente enmascarada—, hubo que esperar a la década de 1960 para que el devenir-mujer se afirmara como una política radical de los cuerpos. Ahí van tres testimonios preliminares:

Claude Cahun: “Bajo esta máscara otra máscara. No acabaré nunca de levantar tanta máscara”.

Orlan: “Estoy encinta de mil Yo”.

Louise Bourgeois: “No tengo Yo. Yo soy mi obra”.

Cindy Sherman: “Me divido en numerosas partes diferentes”.

Demasiada identidad o demasiado poca, el Yo se fragmenta hasta el punto de dar lugar a lo que Mary-Ann Doane ha llamado “una odisea invertida” del sujeto que cuestiona la feminidad como signo e imagen, y todas las normas y conformismos establecidos. Para captar ese devenir-mujer, me propongo partir de dos conceptos; uno tomado de Michel Foucault: la heterotopía; y otro, de Joan Rivière —una psicoanalista de la década de 1920—: la mascarada.

Michel Foucault soñó siempre con una nueva ciencia: la “heterología” o capacidad de construir en la sociedad otros (*hetero*) lugares (*topos*). Estas heterotopías —que van a la par de heterocronías— consisten en “el poder de yuxtaponer varios espacios, varios emplazamientos, en sí mismos incompatibles”. En las “heterotopías de desviación”, que instauran “prácticas divisorias” y suscitan nuevas “formas de subjetivación”, es el propio cuerpo en su apariencia el que puede estar en juego. Pues mi cuerpo es una “topía despiadada”. Lo cual explica que sea “un gran actor”, capaz de crearse un cuerpo utópico y atópico, mediante todo tipo de procedimientos y escenificaciones: enmascararse, tatuarse, vestirse o desvestirse, haciendo uso de la ilusión y del artificio. En suma, entre el espejo y lo despiadado del cadáver, “mi cuerpo está siempre en otra parte. No está en ninguna parte”<sup>1</sup>.

Es precisamente a esa ninguna parte —en la relación entre visto y vidente— a lo que Joan Rivière llama mascarada, concepto retomado y desarrollado en el feminismo de Mary-Ann Doane, Judith Williamson y Judith Butler. Toda sociedad desde la aparición de los hombres ha utilizado máscaras para diferentes ritos de iniciación —nacimiento, pubertad, muerte o aparición de fantasmas—, pero la mascarada es más que el hecho de llevar máscara. Es un proceso y una estrategia de ruptura de las imágenes y de los signos del Sí mismo. Explora, pues, mediante diferentes dispositivos la autorrepresentación del Sí mismo como desdoblamiento y doble de lo femenino, como signo y superficie. En palabras de Cindy Sherman: “Al representarse a sí misma, ella demuestra que no es más que un efecto de superficie”. Así pues, se trata de redoblar el efecto de lo femenino en el medio, para criticarlo mejor. Se da, por lo tanto, un

trabajo importante sobre la superficie —la piel y la segunda piel— que, por otra parte, también han practicado algunos hombres: Duchamp, en *Rose c'est la vie* o Warhol de mujer. En lo que respecta a la actuación de las artistas, se trata, en efecto, de designar “el propio dispositivo de la producción por el cual se fundan los sexos mismos”, como escribe Judith Butler. La mascarada perturba la división de los sexos y los códigos sociales de lo femenino y, puesto que se trata a la mujer como una imagen, ella va a darle la vuelta a las imágenes, mostrando la elisión de identidad que éstas implican. En este juego de presencia-absencia, que crea una subjetividad no personal, el cuerpo se va a quedar atrapado en escenografías múltiples, a su vez multiplicadas por lo virtual tecnológico.

Pero, ¿hasta dónde se puede practicar la mascarada? ¿Hasta lo *ugly*, el vómito, el tercer sexo, el travestismo intersexual, las prótesis, los clones? Walter Benjamin ya analizó en los “arquetipos heroicos” de la modernidad de Baudelaire —prostitutas y lesbianas— las relaciones entre un materialismo antropológico y las utopías transgresoras de lo femenino. De la misma forma podríamos preguntarnos ¿dónde se sitúan los límites, los extremos de las heterologías de la mascarada? ¿Está obsoleto el cuerpo por ser político, como postulaba Sterlac?

#### ORLAN: DEL ARTE CARNAL A LAS HIBRIDACIONES

“Soy un hombre y una mujer”: así nace Orlan, inventándose un nombre y enturbiando con su humor las identidades de género. De santa, de Proteo, de Arlequín, de Piel de Asno, de Kali, híbrido de todos los estándares “otros” de belleza —mexicanos o africanos— la artista es una heterología permanente de Sí misma. De forma que, en esta vía que emprende en la década de 1960, cabría distinguir cuatro secuencias principales: los dobleces del barroco, las operaciones, las hibridaciones y las ficciones cinematográficas, en las que se ejecuta una estética mutante que es también una política en femenino.

#### Dobleces barrocos

Desde las primeras fotografías de 1964 se trata de “salirse del marco”, desnuda o enmascarada, siempre sonriente y juguetona. De esta forma va a trabajar durante más de diez años sobre paños y dobleces, siguiendo así las enseñanzas del

1. Michel Foucault: *Dits et Ecrits*. París, Gallimard.

barroco de Bernini con su *Santa Teresa*. Primero los paños, como las sábanas del ajuar, que expone manchadas de esperma de sus amantes o bordadas. Una manera de cuestionar la oposición inicial entre lo puro y lo impuro, lo que debe mostrarse y lo que debe ocultarse como íntimo y privado. Pues, en lo que respecta al estatus de las mujeres, lo privado puede ser político. Al pasar de la sábana al drapeado, se traviste de santa, ora Madona, ora prostituta, los dos roles de un cristianismo desenmascarado. Con un pecho al aire y el otro envuelto en esa segunda piel de infinitos dobleces, interpreta con su cuerpo —en este juego de ocultar y mostrar— un desnudo despojado de texturas. De tal forma que la década de 1970 y la de 1980, marcadas por el célebre *Baiser de l'artiste* (Fiac, 1977), son las de un barroco inicial de la metamorfosis. El Nacimiento de Orlan será su propio devenir-barroco, ese pensamiento y esa estética regidos por lo extremo, el código y el ritual, que se prestan a todas las escenografías, instalaciones, esculturas y fotografías. Un barroco segundo, un barroco reinventado que es una mascarada primera en el sentido de Joan Rivière. Retomando los análisis que ya desarrollé en uno de mis libros<sup>2</sup>, este barroco del barroco se caracteriza por cierto número de dispositivos y maneras. El barroco señala el primer deslizamiento axiológico de lo cultural a lo expositivo —como mostró Walter Benjamin— y presupone escenografías que despliegan afectos, efectos y seres, en una teatralidad y en una artificialidad asumidas, que tienden a desublimar la religión a favor del arte. De santa, con su cruz y su peana, exhibiendo el gesto y el pecho en la reduplicación de la escena del vídeo, Orlan nos muestra una ópera íntima y social, una cita del alma devenida cuerpo. Con sus alas doradas, de blanco celeste o de escay (*sky*) negro, procede a mofarse de la gloria mediante la auto-canonicalización de sí misma y del arte, y la “regulación del alma por la escopia corporal” propia del barroco según Lacan. Un *Baiser de l'artiste*, pero pagado...

Desde el principio, Orlan crea un arte del acontecimiento que pone en tela de juicio los roles y los criterios de la belleza femenina, gracias a instalaciones multimedia, fotografías y esculturas que reinventan esta caída hacia lo alto del barroco. Un arte de las multiplicidades singulares, que va a seguir desarro-

llándose mediante todo tipo de mestizajes y de mutaciones de “un arte carnal” —para decirlo en sus propios términos— marcado por una “locura del ver”, un ver-no ver que nos había reunido.

### Operaciones

El vestido de los dobleces era una segunda piel, pero con las operaciones de 1990 a 1993 (nueve en total), va a valerse de la cirugía estética como instrumento plástico y va a cambiar de piel como Piel de Asno, uno de los mitos sobre los que trabaja. Estas operaciones —retransmitidas en directo para una galería de Nueva York y para el Pompidou— dejan ver lo que hay “bajo” la piel y los retratos del tiempo de las cicatrices. Mucho antes del Edipo, el Yo-piel está hecho de los primeros intercambios con la madre, y la piel es a la vez una protección y un peligro permanente. Cambiar de piel, hacerse implantes permanentes sobre el rostro, implica reencarnarse “otra”, gracias a los procesos del arte. Durante estas operaciones, Orlan leía un texto de *La Robe* de Eugénie Lemoine, que constituye en sí mismo un programa completo: “Tengo una piel de Ángel, pero soy un chacal; una piel de cocodrilo, pero soy un perrito; una piel negra, pero soy un blanco; una piel de mujer, pero soy un hombre. Nunca tengo la piel de lo que soy”.

Transformar la propia piel, mostrar que es otra en el propio rostro, es una de las mascaradas más atrevidas, más radicales en lo tocante a las sacrosantas apariencias. Nada de masoquismo ni de apología del dolor, que ella siempre tenía. Pero sí una verdadera metamorfosis del Sí mismo, en la realidad de “la carne”, en su crudeza y en su crueldad. Aquí el doblez se des-dobra y la imagen se convierte en el reverso de la belleza que ofrecen los medios de comunicación. Por eso las operaciones —que solo supusieron tres años en su larga carrera y no siempre han sido bien interpretadas— son el segundo Nacimiento de Orlan, su Re-Nacimiento, por así decir. Pues cambiar de piel es cambiar de cara y, más que nunca, interpretar la imagen como tal, entre lo real y lo ficcional.

### Hibridaciones

Los últimos años han estado marcados por el paso de la cultura de las estabildades a la cultura de los flujos, incluso a lo que yo he llamado la imagen-flujo,

2. Christine Buci-Glucksmann: *Triomphe du baroque, Images en mouvement*. Marsella, 2000.



con su estética de lo efímero<sup>3</sup>. Orlan va a utilizar las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para cambiar de rostro mediante la técnica del *morphing*. Va a “virtualizarse”, a través de las culturas mexicanas y africanas, y ahora de las amerindias, para convertirse en una mutante de identidad plural, entre lo real y lo virtual. Un *ready-made* asistido, habría dicho Duchamp.

En un mundo donde las identidades identitarias suscitan violencias y guerras, trabajar el autorretrato con otras culturas define una estética del espacio intermedio, entre el Yo y el Otro, que tiene un alcance político. Pues el intermedio cultural, el mestizaje están actualmente mundializados y suscitan una verdadera estética de lo híbrido. Este poder de desmultiplicación de sí, introduce lo que podríamos llamar un doble cultural, otra manera de cambiar de piel mediante una operación, en esta ocasión virtual. A diferencia del simple duplicado, el doble recubre, transforma el rostro en artefacto, en alteridad. Pues hibridada de mexicana o africana, ella no solo se reviste de otra cultura, sino también de otros cánones de belleza. De ahí la constitución de lo que Harald Szeemann ha llamado mitologías personales. Como en su última exposición en Nantes, *Un bœuf sur la langue*, las esculturas-palabra de un inmenso ritual son bifaces: un lado negro y otro lado a cuadros de Arlequín<sup>4</sup>. La máscara de la mascarada se pega a la piel, la de lo virtual y la de las fotografías, o se emancipa en una sintaxis visual y lingüística. Un *Skin Art* en el que el otro soy yo, en una mirada doble y desdoblada.

Entre real y virtual, verdad e ilusión, dentro y fuera, uno y múltiple, poco a poco el trabajo de Orlan ha ido deconstruyendo las grandes oposiciones de la metafísica occidental de lo Uno y de la identidad. No más Ser, sino un devenir e incluso un devenir múltiple, que inevitablemente había de encontrarse con el vídeo e incluso con el cine. “Un cine al revés”, según ella dice, puesto que empezó por grandes carteles luminosos que, en el Forum des Halles, mezclaban conocidos directores —como Cronenberg—, estrellas o autores,

para una película que no existe, o aún no existe. *Le plan du film* es ficcional, como el lema de la artista: “Recuerda el futuro”. Fue incluso objeto de múltiples guiones en una velada de la Fondation Cartier.

Las metamorfosis de Orlan, del arte carnal al arte virtual, me parecen emblemáticas de una verdad que toda mujer reconoce: el nacimiento no es uno, sino repetido; en otras palabras, se nace uno y se deviene varios, tras haber experimentado esas nuevas “formas de subjetivación” de las que hablaba Michel Foucault, que también van a explorar otras artistas.

### CINDY SHERMAN: LO NEUTRO Y EL ARTIFICIO

A diferencia de Orlan, Cindy Sherman va a desarrollar su arte en un mundo donde el feminismo ha tenido lugar y está presente, un mundo americano igualmente dominado por una cultura de masas de las imágenes en todas sus formas, entre otras las del cine. Por ello su punto de partida, más que el cuerpo, es la imagen: “Creo en la imagen”, dice Sherman. Así pues, inicialmente su trabajo va a desarrollar una dimensión explícita “post-Warhol”, y los *Still* de la década de 1970 —fotografías y representaciones de puesta en escena— establecen un juego de roles cinematográficos múltiples. La metamorfosis pasa por la construcción de arquetipos de la imagen y de retratos tipo: heroína cinematográfica, secretaria o bibliotecaria, siempre neutralizados, estereotipados, frecuentemente anónimos, en la práctica de una especie de “instantánea narrativa”.

Ya en esta primera etapa, se advierte que el propósito de Cindy Sherman es “deconstruir” las imágenes, crear imágenes segundas, imágenes de imágenes, carentes de profundidad, en las cuales el cuerpo femenino será la superficie lisa de la imagen fotográfica, en todos los escenarios posibles de la mascarada. Pero, semejante producción de lo femenino —desde su apariencia hasta el sexo abierto de todos los maniqués— implica un dispositivo específico de la mirada que Amelia Jones ha llamado “ojo proyectivo”<sup>5</sup>. Activo y pasivo, visto y vidente,

3. Véase Christine Buci-Glucksmann: *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. París, Gallilée, 2002 y *Esthétique de l'éphémère*. París, Gallilée, 2004.

4. Orlan: *Un bœuf sur la langue*. Lyon, Page Editions, 2011. Texto CBG: “Une œuvre biface”.

5. “Sur les traces du sujet avec Cindy Sherman”. En *Cindy Sherman. Une rétrospective*. Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 34.

violento y penetrante, así sería el mirar fálico de lo “masculino” sobre lo femenino, y así era, en un principio, el ojo de la cámara de los *Still* de 1977. Pues “la cámara ve por mí”, en el sentido estricto de un anti-estadio del espejo. No se trata ya de identificarse para ser, sino de des-identificarse para no seguir siendo una imagen tranquila, conformista o incluso seductora. Esta es la razón por la que va a buscar el reverso de lo bello. Pues en Cindy Sherman, el artificio es a la vez una distancia, una postura, una dimensión de neutralidad y un anonimato del Sí mismo, y le permite todas las mascaradas que cuestionan los códigos de “la feminidad”.

La del devenir-vestimenta —como Warhol— en *Fashion* (1983) o *Pink Robes* (1982), en las que parece que se da la vuelta a la fotografía de moda. Pero también el opuesto y envés, que trabajan sobre lo que el cuerpo vomita, sobre lo deforme y lo grotesco, sobre el cuerpo mecanizado y convertido en una muñeca en *Vomit Pictures* y *Sex Pictures*. El ojo penetra en estos sexos artificiales, abiertos y ofrecidos a cortísima distancia y como enrojecidos de asco. Hay en todo ello un regusto a lo Sade, que se abre a las hibridaciones sexuadas y a todas las materias y sustitutos de un cuerpo interior sucio. Pero, en estas verdaderas fantasmagorías del cuerpo femenino ¿cuál es el ojo que ve frontalmente estos sexos abiertos, estas piernas protésicas y estos desechos de comidas expulsadas al exterior?

Si, como mantiene Baudrillard, lo obsceno es efecto generalizado de superficie y de imagen que quita toda profundidad al mundo y lo priva de toda crítica, el de Cindy Sherman es doble. Ciertamente parece jugar con la superficie, pero lo hace para exhibir un obsceno radical, más cercano a Sade que a la posmodernidad: “A mi manera, yo había querido explorar una dirección violentamente misógina a lo Sade”. Así pues, cualquier mascarada es posible, de la vida a la muerte, como en esas magníficas *Vanités* (*Untitled n.º 272*, 1992, y *Untitled n.º 315*) que yo había comentado en “Les Vanités secondes”<sup>6</sup>. Una muerte frontal, adornada de flores y collares, con ojos de piedras preciosas, una muerte que alcanza lo que Rilke llamaba “el no rostro”. Una muerte a la manera del barroco, un barroco de oropel y gloria difunta, cuando no su propia

máscara mortuoria petrificada saliendo de una curiosa “abertura” verde. Recosidos, deformados, ultrajados o artificiales, cuerpos y rostros se extienden siempre en superficie.

De la manipulación a los sustitutos, bajo la forma de galería de retratos célebres, de payaso como en la serie *Clown* o de heroína de cuento como en *Fairy Tales*, las imágenes neutras y a veces alucinadas de Cindy Sherman exploran un mundo en el que lo inorgánico y lo orgánico se mezclan íntimamente en lo que Deleuze llamaba “un cuerpo sin órganos”. Troceados, dislocados, conectados, artefactos híbridos, obscenos o grotescos, todos estos estados del cuerpo que culminan en las fotografías de *Disasters* guardan relación con un “bajo materialismo” a lo Bataille, sin más salida que la de una mascarada generalizada, que descubre el voyeurismo de los “otros”. En sus autorretratos como otra y en estos cuerpos vistos por los otros, la belleza de las fotografías resulta perturbadora por lo “políticamente incorrecto” que nos hace espectadores de lo extremo, oscilando entre un pansexualismo de lo impersonal y de la crueldad, y una sonrisa de payaso más equívoca y ligera. Al subvertir toda identidad nos remite a otros terrores y a otros fantasmas, los de un mundo en el que vida y muerte coexisten a diario en las imágenes de una ontología poscapitalista.

#### MARIKO MORI: UNA CIBORG DE LO HÍBRIDO

De Nueva York —donde ahora vive— a Tokio —esa cosmópolis, capital de todos los artefactos, pantallas, mangas y videojuegos— las modalidades de la mascarada se multiplican hasta el punto que Mariko Mori parece a veces una “geisha electrónica”. Aun recuerdo el dispositivo de la Bienal de Lyon (*Still, from video Miko no Inan*, 1996) en el que aparecía con sus artificiales ojos azul plata y sus curiosas alas de ángel ciborg tan inmatriciales como la bola de cristal que llevaba. Cuando en 1998 volví a ver su trabajo en Tokio, en Spiral donde se exhibían sus vídeos, me causó el mismo placer verla sucesivamente de mujer japonesa tradicional sirviendo el té, de heroína del *kabuki* o de ciborg de pelo violeta en *Kumano Alaya*. En su exploración de lo que ella misma llama “inestabilidad de la identidad”, Mariko Mori hace una mixtura de numerosas culturas —del budismo al pop, al manga y al ciborg—, para ser una especie de

6. Anne-Marie Charbonneau (ed.): *Les Vanités dans l'art contemporain*. París, Flammarion, 2005, pp. 52 y ss.

*techno-dream woman*, en la frontera de los seres, de la naturaleza y de la tecnología del futuro, en un ensueño de belleza y transparencia.

En estas “imágenes del mundo etéreo” —en la tradición de los *ukiyo-e* y sobre todo en la ultramoderna de las construcciones arquitectónicas “post-efímeras” de Toyo Ito— Mariko Mori pone continuamente al mundo y a sí misma en suspensión e ingravidez. En la videoinstalación *Nirvana*, la artista flota en 3D y en *Pure Land* —con la mano en la postura tradicional y el *hoji*, esa flor de loto de cristal— encarna o más bien des-encarna en su danza a una deidad inmaterial de un budismo que la artista reivindica. En su texto de 1998, *The eternal law*, se refiere a ese “flujo de energía primario”, pues “solo la energía espiritual es eterna”<sup>7</sup>. Retoma incluso los principios fundamentales de esta filosofía. La integración de cada cosa y de cada ser en el todo, pues “el universo es un espacio-tiempo que está vivo”<sup>8</sup>. Como los flujos de energía se regeneran y son a un tiempo efímeros y eternos, la vida no deja de renacer. Por ello las mascaradas de Mariko Mori atraviesan todos los tiempos, en una constelación “heterológica” fascinante, en la que puede ser, ora pop, ora ciborg sexy, ora deidad flotante.

Tiempo efímero y eterno del budismo, y su opuesto, tiempo urbano y utópico de lo virtual. Encerrada en su cápsula-huevo transparente, flota sobre el suelo en La Défense (*Beginning the End*, París, 1996) como ante la estación de Shibuya en Tokio, o delante de las pirámides egipcias donde parece una momia irreal. La “segunda piel” de la mascarada se convierte en una cápsula de plexiglás, una obra de múltiples resonancias en todos los emplazamientos urbanos re-filmados y presentados en diaporamas, en fotografías o en instalaciones. En *Entropy of Love* sigue flotando, pero ahí son dos como en el amor, en medio de un paisaje onírico y de todo tipo de reflexiones y transparencias imaginables. Mariko Mori —esta *surrealist cyborg*, maniquí glamurosa y futurista a semejanza de los jóvenes “tecno pop” de Tokio o extraterrestre de ciencia ficción— explora las personalidades virtuales del presente y del pasado así como las del futuro, en el ciclo de las colosales fotografías que constituyen

*Beginning the End* —o en las de los cinco vídeos de *Link*— presentadas en su espacio circular en el Beaubourg. Reinventando la estética distante de la indiferencia que yo había encontrado en Japón, Mariko Mori cruza todos los dualismos y todas las fronteras: entre naturaleza y artificio, pasado y futuro, materia y espíritu, niña Lolita y adulta, deseo ardiente o deseo etéreo, principio y fin. Como ella dice: “Reduczo el tiempo”, y desea “reducir el espacio entre Oriente y Occidente”. De Nueva York a Tokio, se trata de una heterotopía del intermedio, en la que el ojo oscila “entre” una cápsula de plexiglás, una bola de cristal y un ojo virtual utópico y omnipresente.

Pero entre todos los travestismos —que son un hecho fundamental de la cultura japonesa— ella es y quiere ser “hija de Warhol” (*We are all children of Andy Warhol*) y como tal se reinventa, sin renunciar jamás a esa belleza japonesa de lo *bi*, que practica en toda su polisemia, y en sus miles de destellos de luz y transparencia.

Mascarada de desviación y de reinención, mascarada entre lo real y lo virtual, el pop y la ciencia ficción, todas estas heterotopías femeninas nos sitúan, pues, ante la misma cuestión: qué es lo que está enmascarado en la mascarada, como se preguntaba Judith Butler. ¿Es una identificación femenina en masculino? ¿Una homosexualidad reprimida? ¿Una melancolía del Género? ¿Una “odisea invertida” de las imágenes, que pone en primer plano un ojo “insondable, agujero negro, múltiple”, “a falta de poder habitar una mirada en la que se reuniera lo que en el cuerpo se desgarró y mana infante”? (Monique Schneider). Quizás incluso la escena reprimida del psicoanálisis, la de “un ateísmo específicamente femenino” que los hombres adoptan cuando desempeñan ese rol, de Duchamp a Warhol o Morimura. En todo caso, esta identidad plural e inestable de las mujeres en el arte es ya la nuestra, la de un mundo de flujos en plena mutación, donde la creación adopta la vía de los otros para ser ella misma y dibujar las utopías poshumanas o prehumanas del futuro.

7. Citado en *Mariko Mori*. Londres, Serpentine Gallery, 1998, p. 41.

8. *Ibid.*, p. 22.

Berta Sichel  
Consultora y comisaria independiente

Al ser invitada a participar en esta serie de conferencias y preguntada por su título, me he quedado entre dos ideas: una, la que está en el programa. La otra, inspirada en una frase muy repetida en los años setenta en publicaciones feministas norteamericanas:



Fig. 1. Teresa Serrano, *La mesa*, 2007

*no more nice girls*. Como no he encontrado nada en español que pudiera transmitir las connotaciones que esta frase conllevó en su momento, me he decido por el actual, porque su traducción como: “no más chicas buenas” me ha parecido carente de la fuerza necesaria para transmitir el contenido de rebeldía, lucha y determinación que en su día las mujeres emprendieron contra la estructura social creada en el mundo occidental posterior a la Segunda

Guerra Mundial. Dicho esto, me gustaría comentar que, a pesar de que han pasado cuatro décadas desde que esta frase apareciese en pancartas y textos, creo que todavía seguimos pensando que debemos ser unas *nice girls* en un mundo en que, pese a las leyes de igualdad, seguimos luchando por nuestro lugar, para librarnos del estigma de ser el Segundo Sexo, aunque en términos de “evolución” ya estamos en la “tercera ola” del movimiento de las mujeres [fig. 1].

### Tercera ola del feminismo

El término “tercera ola” feminista se identifica con varias y diferentes etapas de la actividad y del estudio feminista, y que aparece en el escenario de la teoría a partir de la década de 1980, continuando hasta el presente. El movimiento surgió como respuesta a los fracasos percibidos y como una reacción en contra

de las iniciativas y las ideas más relevantes de la primera ola, entre 1960 y 1970, que son las que han influido en muchas de nosotras. En los años ochenta, teorías innovadoras como *la teoría poscolonial* o *el posmodernismo* constataron que las mujeres son de “muchos colores, etnias, nacionalidades, religiones y culturas”. La tercera ola abarca las contradicciones, los conflictos y la irracionalidad, y los intentos de acomodar la diversidad y el cambio. La tercera ola del feminismo pretende impugnar o evitar lo que en la primera y segunda se consideraba importante para definir el feminismo o la feminidad: ambas tenían la idea de una identidad femenina universal muy volcada en los problemas y dilemas de una clase media blanca.

Para la tercera ola, las interpretaciones postestructurales de género y sexualidad son esenciales. Haciendo hincapié en el poder discursivo y la ambigüedad de género, la tercera teoría generalmente incorpora elementos de la teoría *queer*, antirracistas, el ecofeminismo y el feminismo libertario. Además, la política transgénica y su consecuentemente rechazo al sentido binario de género también contribuirán en este nuevo enfoque. Aunque esta charla no pretende discutir estas clasificaciones, es importante acordar que no hay un solo discurso feminista o sobre la feminidad, y es igual de importante acordar que aunque somos mujeres, somos seres individuales. Dentro de esta tercera ola, reclamo la posibilidad que permite a las mujeres definir el feminismo por sí mismas mediante la incorporación de sus propias identidades. En la introducción a la idea de la tercera ola del feminismo, en el texto *Manifesta*, autores como Jennifer Baumgardner y Amy Richards sugieren que el feminismo puede cambiar con cada generación. La sociedad cambia, el arte cambia, nosotras cambiamos, pero la lucha continúa y es por esto que las relaciones, las esferas de relaciones, son importantes. Somos fuertes si estamos unidas, como la historia nos ha mostrado desde las primeras reivindicaciones hasta la lucha por el voto femenino.

## FEMINISMO Y MODERNIDAD

Textos recientes sobre la experiencia femenina de la modernidad —más comúnmente entendida como un concepto masculino vinculado a ideas de modernización, tecnología e industrialización— demuestran que en las sociedades

avanzadas que experimentaron la Revolución Industrial a principios del siglo XX, las páginas de revistas y periódicos promovían masivamente estilos de vida modernos ya antes de la Segunda Guerra Mundial. Esta tecnología haría a las mujeres mucho más sanas, felices y realizadas. Aparentemente, la modernidad les ofrecía la posibilidad de desarrollar una vida fuera de la casa, lograr un yo más autónomo. Pero esto no es tan sencillo, pues las contradicciones y conflictos entre los objetivos profesionales y la domesticidad no se solucionan simplemente “abandonando la casa”<sup>1</sup>. Por otro lado, a mediados de los años cuarenta los hombres que volvían de la guerra necesitaban empleo. Las mujeres, que habían luchado durante el conflicto trabajando para mantener la economía familiar, fueron enviadas de vuelta a casa. Esta vez se les compensó con una nueva identidad, una especie de identidad política: la de ama de casa.

Esta identidad, investida de *glamour* por la prensa, el cine y la radio, se convirtió en la forma de identificarlas socialmente. Aparentemente liberadas del peso de las tareas del hogar, pues los modernos electrodomésticos, los espacios planificados, los jardines y otras comodidades incluían la promesa de eliminar los quehaceres domésticos, la imagen de la nueva ama de casa de posguerra era la de “gerente” de la domesticidad, la de una ciudadana con una función social: desde saber comprar bien hasta organizar eventos sociales<sup>2</sup>.

Apropiándose de la dimensión interpretativa de este discurso, el trabajo afirma que las voces de las mujeres no siempre son suyas. La retórica de la posguerra reconstruyó para las mujeres la imagen de la casa como lugar donde se las podía valorar; un lugar no obstante silencioso, sin palabras. Era un sitio que pertenecía a los valores tradicionales, uno en el que las mujeres podrían llevar vidas seguras, estables y controladas, y esperar todos los días el regreso de sus maridos del trabajo. De la misma forma, para los hombres poseer una casa significaba reafirmar su independencia, las virtudes masculinas y la seguridad en sí mismos. Tener una casa propia garantizaba su masculinidad como individuos

1. L. Johnson y J. Lloyd: *Sentence to Everyday Life. Feminism and the Housewife*. Londres-Nueva York, Berg, 2004, pp. 15, 47-87.

2. Algunas ideas desarrolladas en este texto fueron utilizadas en mi texto introductorio del catálogo *Cárcel de Amor*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.

y como ciudadanos. Dentro de este seguro y sólido lugar, las mujeres se veían atrapadas entre la tradición y la modernidad. Los espacios domésticos/privados habían sido diseñados como espacios para una aparente tranquilidad y subyugación, lugares íntimos en los que quedaban a merced de sus padres, de sus hermanos y especialmente de sus maridos —hombres con los que muchas veces se casaban para huir de la pesadilla de su infancia, solo para llegar al mismo punto de partida, lo que indicaba los fallos de esta ruta unidireccional.

### Antecedentes históricos

En 1962, H. W. Janson publicó su *History of Art* en Estados Unidos. Este libro de texto, que durante decenios fuera la biblia de los estudiantes de historia del arte, no menciona ni el nombre ni la obra de una sola mujer artista. Janson no era una aberración: formaba parte de todo un mundo del arte que veneraba el genio del artista varón. Para entonces el medio americano ya había hecho suya la estética greenbergiana del alto modernismo. El crítico Clement Greenberg, cuya influencia se extendió sobre todo entre los años treinta y sesenta, defendió el expresionismo abstracto y la pintura monocroma porque preconizaban la materialidad de la pintura y la plenitud del lienzo. Comenta Griselda Pollock acerca de este periodo: “Si la ‘pintura’ se ve privilegiada por el discurso modernista como la más ambiciosa y significativa entre las artes, es porque su combinación de gesto y huella aseguran por metonimia la presencia del artista. Inscriben una subjetividad cuyo valor, por inferencia visual y por nombramiento cultural, es la masculinidad”<sup>4</sup>.

Con el *pop art* llegaron los primeros indicios de un cambio en el mundo artístico. No es que el pop fuera más receptivo hacia las mujeres que el modernismo; al ser el opuesto de éste, resultaba demasiado frío, comercial y contro-

lado para atraer la emotividad femenina. Pero, al proponer expresiones artísticas distintas, abrió el mundo del arte a una mayor pluralidad de actitudes. El clima sociopolítico de finales de los sesenta también contribuyó en ese sentido. Los movimientos para los derechos civiles y para la liberación de la mujer iban viento en popa, y muchas voces marginadas, tan eficazmente reprimidas durante la posguerra, se hicieron oír en esta década. Del seno de los discursos de la diferencia surgió también un movimiento de arte feminista. La llegada de la tecnología del vídeo coincide con el feminismo, un tema muy reciente en el contexto de las complejas consideraciones históricas del vídeo y el arte. En general, las mujeres artistas de la época trabajaron para destruir las barreras entre el arte de alta y baja cultura, o sea entre las bellas artes y las artes que utilizaban medios de reproducción mecánica o tecnológica, o que estaban influenciadas por el teatro, como las *performances*. Todo el tumulto político, social y artístico de esta década —tumulto que fue, en parte, producto de la creciente influencia de la televisión—, aunado al nacimiento de la tecnología informática, llevó a los artistas a buscar nuevos canales y nuevos medios para transmitir y difundir su obra. Se volcaron en el cine, el libro, la instalación o la *performance*, y descubrieron un medio inédito: el vídeo. La razón es simple. Enfrentadas a siglos de desnudos femeninos convertidos en objetos, así como al carácter misógino de la vanguardia histórica, las mujeres artistas se sentían alienadas dentro del entorno artístico. El vídeo prometía una salida radical al aspecto comercial del sistema de galerías —una estructura de la que las mujeres estaban excluidas de antemano—. Por otro lado, el vídeo no se consideraba un medio para el arte y ellas pensaron que no tenían nada que perder.

De hecho, hoy se habla cada vez más de las mujeres y los medios, o de la representación del género y la tecnología, y hallamos un interés creciente por responder a la pregunta: ¿tiene sentido el hablar de imágenes vídeo (y fotográficas) como si reflejaran el género del autor? Hay diversas respuestas, marcadas por la subjetividad. La conocida escritora feminista inglesa Sara Mills<sup>5</sup> estima

3. Griselda Pollock: “Painting, Feminism, History”. En Michele Barret y Anne Phillips (eds.): *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. Stanford (California), Stanford University Press, 1992.

4. Después de que Simone de Beauvoir publicara su libro en 1949 fueron necesarias dos décadas para que las mujeres, artistas, escritoras, poetas realmente creyeran en lo que ella decía: “Uno no nace mujer. Se hace”. Fue en esta época cuando surgieron muchas publicaciones, como *Women and Art*.

5. Sara Mills: “Knowledge, Gender and Empire”. En Alison Blunt y Gillian Rose (eds.): *Writing Women and Space*. Nueva York-Londres, Guildford Press, 1994, p. 36.

que deberíamos “evitar abrazarnos al estereotipo femenino que homogeniza el trabajo de las mujeres al considerarlo determinado por el género natural”. Según ella, habría que enfatizar la heterogeneidad del arte femenino, e incluso cuestionarse la utilidad política de la misma categoría “mujer”, ya que “emplearla suele alentar una elisión de diferencias”. En opinión de otras escritoras e historiadoras del arte feministas, como Griselda Pollock, tanto los “textos” como el “arte” de las mujeres son necesariamente distintos de sus homólogos masculinos. Tales diferencias surgirían de la raza, de la clase social y de la orientación sexual —lo que hablaba en el principio de las nuevas ideas que surgen con la tercera ola del movimiento de las mujeres<sup>6</sup>.

Las mujeres cargan con sus propias y precisas cuestiones estéticas. Era frecuente que se valieran de medios alternativos (la *performance* [fig. 2], el libro artístico, el vídeo, etc.) para transmitir sus mensajes. Rechazaban ciertos aspectos del arte conceptual y de su sucesor, el minimalismo, prefiriendo usar el arte para abordar la identidad, la opresión y la discriminación; les preocupaba desde la dominación de los artistas hombres en el circuito expositivo hasta la maternidad o el género. Obviamente, debido a la predilección por tales temas, su sensibilidad al tratarlos no iba a ser la misma que la de un artista masculino<sup>7</sup>.



Fig. 2. Beth Moyses, *Memoria do Afecto* (performance), Brasil, 2008

6. *Ibid.*, p. 36.

7. En su mayoría, los artistas hombres se acercaban al vídeo interesados por el modernismo y el minimalismo; querían explorar las propiedades intrínsecas al medio en sí mismo. Es más, según la crítica de arte Jean Rasenberger, se respiraba una suerte de atmósfera igualitaria en el mundo de los videoastas durante los setenta, siendo este medio uno de los pocos en los que la mujer pudo despegar en pie de igualdad con el hombre.

### Programas comisariados

A petición de Rocío de la Villa voy a dar un giro en la conferencia y hablar un poco de los once años que estuve al frente del departamento de Audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Durante este tiempo, siempre tuve la certeza de que, teniendo el poder de decidir la programación, iba a ser la meta para promover tanto temas —por ejemplo el de la violencia machista— como de exhibir obras de artistas mujeres. Ninguna de estas obras podrían estar tan injeridas dentro del discurso feminista como la instalación de las películas de la artista inglesa de origen pasquistaní Aleya Syed, *Cárcel de Amor*, y el proyecto de Suzan Lacy, *El esqueleto tatuado* (noviembre de 2010), que cerraron mis actividades en el museo.

Se presentaron múltiples perspectivas sobre la violencia que se da en la pareja —o en la familia— a través de cinco apartados interrelacionados.

*Cárcel de amor* aborda el tema desde diversos ángulos y reflexiona sobre el inmenso poder de una serie de conductas dañinas, físicas y emocionales dirigidas contra el Otro. El proyecto, nacido del deseo de ampliar el debate más allá del ámbito oficial, se vincula a un espectro más extenso de datos sobre la opresión de género a través de diferentes producciones culturales. Sus límites y la energía que lo anima expresan las relaciones cambiantes y multifacéticas entre el análisis cultural, la crítica política y la producción artística.

Compuesto por un programa de cine y vídeo, un proyecto en la red, una acción de Angélica Liddell, conferencias y mesas redondas —que han sido posibles gracias a una generosa contribución del Instituto de la Mujer—, además de este escrito, *Cárcel de amor* reconoce del mismo modo los continuos retos que representan las nuevas tecnologías que, como toda cultura, continuamente evolucionan en nuevas formas, obligándonos de este modo a trasladarnos al lugar del conflicto incluso cuando no estamos implicados directamente. El proyecto se puso en marcha a partir de una selección de películas y vídeos —realizada junto a Virginia Villaplana en conjunto—, teniendo en mente un marco de referencia concreto: como proyecto cultural y artístico sus cimientos son la realidad, pero más que reproducirla, como hacen las imágenes de las noticias, resultaba más importante reconstruir y revisar esta realidad de diversas formas. Más que asumir que lo real debe ser captado o reproducido, las narraciones que se eligieron

no describen los hechos tal y como los vemos en los telediarios, sino que más bien se centran en la relación entre texto e imagen que utiliza el cine para producir significado. Cuando se trabaja con arte mediático se hace evidente que la relación entre texto e imagen no es una cuestión meramente técnica, sino “un punto de conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales se ponen de manifiesto en la materialidad de la representación”<sup>8</sup>.

El realismo de Mitchell traza el mapa de estas representaciones y discursos contemporáneos sobre la desigualdad y la opresión de género. Las obras evitan generalizar sobre la conducta humana (una estrategia típica de los medios de comunicación), y están construidas conceptualmente a partir de intrincadas metáforas y complejas estructuras estéticas, rompiendo las fronteras entre las imágenes públicas y privadas. Los trabajos seleccionados para *Cárcel de Amor* comparten esta particular forma de imaginación, ya que no se basan en un simple despliegue de estilo personal o de manipulación de imágenes. Algunos trabajos presentan imágenes, pero no palabras; otros palabras, pero no imágenes, mientras que en otros las palabras no están relacionadas con las imágenes. Como una acción combinada, la imagen y el texto retratan eventos con “realismo” o con “la capacidad de las imágenes de mostrar la verdad de las cosas”<sup>9</sup>.

### *El esqueleto tatuado*

*El esqueleto tatuado* es una reescritura metafórica y actual de la narración pública de la violencia de género. Enfrenta la experiencia vivida por mujeres maltratadas con la máscara social que existe alrededor de este drama.

En este proyecto interdisciplinario Suzanne Lacy ha asumido el papel de observadora y comentarista de los discursos populares y oficiales. *El esqueleto tatuado* ha involucrado el perseguir a artistas, activistas y esferas gubernamentales con el objetivo de cambiar la narrativa de la violencia de género durante un año. La artista se pregunta cómo son relatadas las experiencias privadas de maltrato en la esfera del ámbito público y cuál es su efecto.

Dentro de la tendencia actual de reinención de las acciones interpretativas realizadas en sus primeros tiempos como fenómeno artístico, esta instalación permite explorar la relación entre el trabajo pasado y el presente de la artista, y cómo el tema de la violencia contra las mujeres ha sido tratado y observado a través de “lentes” de dos épocas.

Si en 1977 la destrucción de los medios de comunicación subyacentes al proyecto realizado en Los Ángeles —*In Mourning and in Rage*— ofreció un poderoso subtexto para una creciente adquisición de conciencia de cómo los medios operan, en 2010 con *El esqueleto tatuado* [figs. 3 y 4], los me-

dios son ahora texto y a través del proyecto varios actores sugieren maneras de reescribir la narrativa y lanzar una pregunta: ¿Cuál es el papel social del arte visual en los contextos culturales contemporáneos?

Y con esta pregunta para la cual todavía estamos buscando una respuesta, vuelvo al inicio de esta charla: *no more nice girls*. Y es dentro de este contexto que el título de esta conferencia puede ser mejor entendido: *We Are Looking for You*, te estamos buscando, estamos buscando mujeres que juntas, apoyándose las unas a las otras, ocupen su espacio.



Fig. 3. Cecilia Barriga y Suzanne Lacy, *El esqueleto tatuado*, 2010



Fig. 4. *El esqueleto tatuado*, Marcha Puerta del Sol, Madrid, noviembre de 2011

8. WJT Mitchell: *Picture Theory*. Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1994, p. 323.

9. *Ibid.*, p. 324.



# La Colección de Arte Contemporáneo · 49 y Punto de Investigación “La Relación” de Duoda: artistas e investigadoras en la política de lo simbólico

---

Assumpta Bassas Vila

Profesora de Historia de Arte Contemporáneo. Facultad de Bellas Artes y Duoda, Centro de Estudios de Mujeres, Universidad de Barcelona

Estos días leía *Tres guineas*, el libro que Virginia Woolf escribe respondiendo a un caballero que le pide que contribuya a colaborar con una sociedad cuyo fin es trabajar para acabar con las guerras. En su argumentación, la autora emplaza a su interlocutor a que medite profundamente sobre lo que hoy llamamos la diferencia sexual masculina. Esto es, sobre el porqué las empresas masculinas no son capaces de generar una cultura que evite la violencia, incluidas en su razonamiento las universidades. Woolf acaba donando “tres guineas”, pero no solo se abstiene de ingresar en la sociedad que promueve la campaña, sino que anima a las mujeres a fundar proyectos propios:

“[...] La contestación a su pregunta ha de ser que la mejor manera en que podemos ayudarle a evitar la guerra no consiste en repetir sus palabras y en seguir sus métodos, sino en hallar palabras y crear nuevos métodos.”<sup>1</sup>

## **Nace una colección de arte basada en la relación entre artistas e investigadoras universitarias**

La Colección de Arte en Duoda nació humildemente, esto es, con pocas guineas, pero “a lo grande”, es decir, decidida a crear una práctica de orden simbólico que hiciera el deseado “corte de sentido” en el cimiento patriarcal de una universidad que en su lastimoso desamparo se va llevando muchas vidas por delante —y no lo digo en sentido metafórico, como tampoco lo decía Virginia Wolf cuando analizaba la relación de la universidad con las guerras.

---

1. Virginia Wolf: *Tres guineas*. Barcelona, Femenino Lumen, 1999, pp. 251-252.

Nuestro proyecto de creación y diálogo con las artistas y el arte contemporáneo en el marco universitario no fue, por lo tanto, una apuesta anecdótica ni una actividad de *marketing* institucional, que es como algunas instituciones o grupos se relacionan con el arte, utilizándolo como reclamo de visibilidad. Se buscaba y se ha creado un proyecto para artistas e investigadoras que ayude a poner nuestros trabajos en común, a dialogar teniendo presente un amplísimo horizonte conceptual y de sentido: el legado de la historia y el pensamiento generado por muchas mujeres a lo largo de los siglos. Un legado y unas prácticas que dan fe de que existe una “libertad intelectual sin falsas lealtades”, como la llamaba Woolf, o una “libertad femenina política”, como apuntó Clara Jourdan, profesora de Derecho y Economía Política, en uno de los seminarios de la Fundación Entredós<sup>2</sup>.

La Colección de Arte “La Relación” quiere ser espacio para la investigación sobre arte y pensamiento de la diferencia sexual. A partir de las siete instalaciones que las artistas han realizado en la sala de exposiciones de la librería Pròleg —librería de mujeres de Barcelona— y de las obras sobre papel donadas a la colección, hemos ido explorando diversas formas de libertad femenina, paralelamente en grupos de investigación y en publicaciones, así como en exposiciones de arte más amplias, como la que se organizó en 2004 en la Capella de Sant Nicolau (Girona) bajo el título *El arte de la relación*<sup>3</sup>, que agrupaba obras de todas las artistas de las sucesivas ediciones hasta la fecha. A raíz de aquella experiencia y de los encuentros que se han ido celebrando, descubrimos que, aunque proveníamos de generaciones, historias personales y trayectorias muy diferentes, teníamos mucho de qué hablar y sobre todo el deseo de hacer uso de esa gran política de las mujeres que es “estar en relación por el gusto de estar en relación”<sup>4</sup>.

2. Clara Jourdan: “Política en primera persona. La librería de mujeres de Milán”. En <http://www.unapalabra.org/entredos/TEXTOS/CJpolitica2006.htm>. Madrid, Seminario Fundación Entredós, 4 de marzo de 2006.

3. Exposición que fue posible organizar desde Duoda gracias a todas las artistas y a M.ª Josep Balsach, doctora de la Universidad de Girona; Lluïsa Faxedes, regidora de Cultura del Ayuntamiento de Girona; Carme Saïs, directora del Centro Cultural La Mercè del Ayuntamiento de Girona.

4. María-Milagros Rivera Garretas: *La diferencia sexual en la historia*. Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 14.

Algunos temas han sido germen de investigaciones y fueron anotados por diversas autoras en los textos de los carteles publicados en cada exposición, en las reseñas de la revista *Duoda*<sup>5</sup>, o de viva voz en las mesas redondas celebradas en las inauguraciones. Ahora este material precioso forma parte de la publicación *La Relación. Documentos 2000-2008* que vio la luz en 2009 y al que se añadieron nuevos textos de escritoras, poetisas, pensadoras, críticas de arte, comisarias o profesoras, entre otras, a las que se les animó a escribir en lengua materna sobre una de las obras de la Colección. Esto es, se les propuso escribir dejando de lado los dictados de los discursos disciplinares y escuchar las intuiciones que la obra despierta en cada cual, abriendo el conocimiento a la creación a través del pasaje de los afectos.

Así pues, no se decidió *a priori* los temas de los textos, como tampoco se acordó los temas de las instalaciones que coproducimos con las artistas invitadas al proyecto. No nos interesan los términos abstractos ni los análisis del discurso que repiten el discurso, sino la realidad pensada por quien la vive en primera persona, desde sus singulares poéticas, procesos y palabras, y se atreve a escribir sobre lo nuevo que trae cada vez la relación. De ahí que no nos interese parcelar con etiquetas las obras de las artistas, sino ponerlas en circulación acompañándolas de las palabras y los saberes de las autoras que también han decidido pensar libremente el mundo, entendiéndose también enteras, no al margen de su ser sexuadas en femenino.

### Artistas en la Colección “La Relación” de Duoda

Elena del Rivero, artista, cofundadora de La Colección de Arte y Punto de Investigación “La Relación”, nació en Valencia y reside en Nueva York desde los noventa. Expone en diversos países y regularmente en España. En el año 2006 se pudo disfrutar de un amplio conjunto de su obra sobre papel en la exposición que le dedicó el Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia (IVAM), comisariada por la norteamericana Elizabeth Finch<sup>6</sup>. Sus obras [*Sw:it*] *Home*

5. <http://www.raco.cat/index.php/DUODA>

6. *A mano: trabajos sobre papel de Elena del Rivero*. IVAM, Valencia; Patio Herrero, Valladolid, 2006.

(2001) y [*Sw:it*] *Home: A Chant* (2001-2006) —esta última sobre lo que aconteció en el 11-S— han sido expuestas en la Corcoran Gallery de Washington DC y en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York; y la película *CedarLiberty* en el State Museum de Albany (Estados Unidos).

Elena del Rivero inició el proyecto de la Colección “La Relación” de Duoda con la instalación *Entredós* (2000) [fig. 1], pensada, como todas las posteriores instalaciones que se han hecho, para el pequeño espacio de exposiciones de la librería Pròleg de Barcelona y en diálogo con las investigaciones de la política y el pensamiento de la diferencia. Su obra partió de un trabajo anterior presentado en Madrid y centrado en el motivo de las perlas, muy presentes ya en algunas de sus conocidas series sobre papel llamadas *Letters to the Mother* (Cartas a la madre) de principios de los noventa.

La obra que donó a la Colección se titula *Letter from the Bride* (Carta de la novia), de 1996, y tiene como texto la repetición de un “NO”. Ese “no” recoge como un eco la voluntad de muchas mujeres a lo largo de la historia no solo de no casarse o de no tener relaciones sexuales (cuando no las desean o de la manera que no las desean), sino de no asumir el modelo de referencia masculino en su pensamiento, en su vida, o en su idea de creación.

Las cartas de Elena consisten en papeles confeccionados en la galería y fábrica de papel *Dieu Donne* (Nueva York)<sup>7</sup>, numerados, con su nombre en la marca de agua y sobre los que la artista escribe, dibuja, borda, hace *collage* o cose. Nuestra pieza es significativa en el contexto de lo que fueron las diversas series de “cartas”: a la madre, de su abogado, de la novia, enviadas, recibidas...; primer arranque en la producción madura de esta artista que pasó de la pintura en los ochenta a trabajar con ojo posconceptual realizando comentarios directos sobre la falsa autonomía del gesto minimalista y la resistencia de las prácticas conceptuales al pensar sexuado en femenino.

Con las cartas, Elena hace una apuesta clara por el papel. El papel hecho a mano, a veces confeccionado especialmente para las piezas, pasó a ser material protagonista en la mayoría de sus trabajos, instalaciones e incluso de sus *per-*

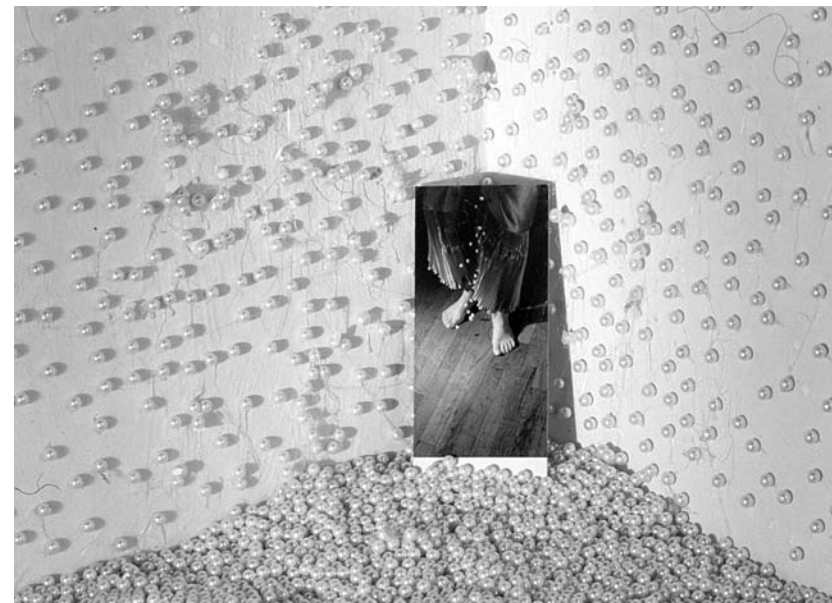


Fig. 1. Elena del Rivero. *Entredós*, detalle instalación, 2000. Barcelona, sala de la librería Pròleg

*formances*. La idea de que nuestra colección fuera sobre papel procede de Elena del Rivero, de su admiración y conocimiento de las infinitas posibilidades de este material que, como la piel, es territorio límite entre la entraña y el aire; y en su realidad a la vez frágil y resistente, crea un amplio abanico de significantes sobre lo femenino libre en el mundo<sup>8</sup>.

En las cartas de Elena hay un entronque directo con algunas de las prácticas creativas de tradición femenina en la historia, como la correspondencia epistolar y las labores de costura. Las cartas abren un complejo e interesante juego entre textualidad y textura, participando de la reflexión de escritoras y filósofas, como Hélène Cixous o Luce Irigaray, sobre cómo la lengua busca acoger y transcribir el deseo femenino libre.

7. <http://www.dieudonne.org/>

8. Nuestra colección en soporte papel es una de las pocas que existen en España.

Finalmente, las cartas llevan en sí, implícita, la noción del otro o de la otra, una noción de alteridad que se inscribe así en la idea de creación. Escribimos cartas para salir de sí, aunque en el caso de Elena no haya siempre destinatario concreto, sino un juego de voces muy literario pensado para que su destinatario real sea el/la espectador/a —no se olvide que la artista estudió, entre otras materias, literatura inglesa y es una apasionada lectora—. La carta se convierte en el espacio privilegiado del “entre-dos”, un espacio inscrito en su obra como una proclama, una apuesta clara por la creación entendida en el tejido relacional, tema que elaboró bellamente en la instalación que hizo para la librería Pròleg y que se ha convertido también en un fundamento para su trabajo posterior.

La creación originada y sostenida en el deseo de relación se encuentra en otras muchas autoras que escriben o pintan guiadas por el humano deseo de amar, incluso cuando el amor se hace un pasaje muy doloroso y complejo, como en el caso de Marina Tsvetáieva, una poeta rusa que inspira algunas de las obras de Elena del Rivero. O pintoras como, por ejemplo, Frida Kahlo, en su deseo constante de pintarse con Diego Rivera, en la frente o en los brazos, o de pintar para él o contra él pero teniéndolo siempre como referente, atravesando los brutales vaivenes de esa relación.

### Isabel Banal

Cruza la historia del amor y la creación en femenino una consciencia brutal del tiempo en minúscula, del tiempo común, el que nos ancla al raso del suelo una y otra vez en nuestros devaneos. No es la soga del tiempo que nos ahoga sino la madeja del cordel que desenredándose da medida de realidad. En algunas instalaciones y piezas de la colección, este aspecto está muy presente y, en el caso de Isabel Banal constituye uno de los ejes de su poética.

Isabel Banal es originaria de La Garrotxa (Cataluña). Es artista y profesora de escultura desde hace muchos años en la Escola Massana de Barcelona y tiene una trayectoria artística continua desde mediados de los ochenta. Desde entonces le interesa reflexionar, partiendo de sus instalaciones, sobre la pintura de paisaje, y más ampliamente sobre nuestras concepciones de la naturaleza que siempre están mediadas por las imágenes, los sentimientos y las nociones de “lo natural” que elabora nuestra cultura, especialmente a través de la lengua.

Una reflexión en la que también incluye una meditación sobre el tiempo de la contemplación y el de la vivencia.

En sus obras siempre hay algo que nos lanza sin aspavientos ni dramatismos a una reflexión sobre ese continuo vital imperceptible que es, a la vez, esqueleto de lo viviente. Sus trabajos a menudo nos llaman a prestar atención sobre lo que no se considera culturalmente relevante, porque pertenece a las cosas que una vez aprendidas desestimamos en pos de acciones o producciones que creemos mayores. Y sin embargo, sus obras quieren quedarse ahí, en lo que siendo básico para la vida es al mismo tiempo esencial, es decir, constituye la raíz de lo que llamamos cultura (de cultivo, en sus raíces femeninas). De sus trabajos se desprende una crítica a la concepción de la cultura de base masculina que se ha distanciado de su vocación primordial que es orientarnos con verdad en el mapa de la vida.

La obra que donó a la Colección *S.T.* (de la serie *Els dies*), 2003, es un dibujo que pertenece a una serie de singulares calendarios que organizan la partícula temporal de “un día”. En nuestro caso, se trata de un listado en columna de cuatro palabras sobre fondo blanco que nombran los momentos de nutrición diarios: desayunar, comer, merendar, cenar. En otros dibujos de esta misma serie, las palabras son, por ejemplo, “mañana, mediodía, tarde, atardecer, noche”.

En el contexto de la agitada vida moderna repleta de “cosas para hacer” o de “cosas que debemos hacer”, los calendarios de Isabel Banal parecen recordarnos la importancia de que nuestros tiempos se acompañen a un ritmo vivible, sin necesidad de hacer de ello programa para nadie, sencillamente desde la voz atemperada que caracteriza su trabajo. En nuestro dibujo, las palabras están cubiertas con pintura blanca de manera que aparecen tachadas, como si la agenda ya se hubiera cumplido: “una manera de explicar la asimilación de este tiempo, la vivencia de los días”, explica la artista.

Como escribía Ana Mañeru en la presentación del Seminario de Duoda 2007, hay “mujeres que conciben el tiempo en femenino y que no suspenden el tiempo de la vida para crear, pues la creación verdadera está en el discurrir de lo que hacemos”. Y continúa dándonos una reflexión que es fundamental para no simplificar el tema: “Que la creación no esté separada de la vida no quiere decir que deba disolverse en lo cotidiano y se quede sin existencia propia. Al contrario, quiere decir que la creación a lo cotidiano le da luz, le da la im-

portancia que tiene cada vez, y permite discernir lo que es rutina y repetición y lo que es deseo vivo”<sup>9</sup>.

Isabel Banal trabaja en una narrativa anticlímax que desmonta la acción y el relato heroico de sesgo patriarcal. Sus obras hablan en el registro de una prosa que describe con serenidad el paisaje de gestos que discurren paralelos a las escenas principales. Este interés por mantener el plano horizontal que atraviesa la acción lo he visto a menudo en otras autoras y es —me atrevería a decir— una gran aportación de orden simbólico femenino.

Mostrar el tiempo arropándose en el papel, eso es, reconociéndose humildemente en el filo del devenir, en el aparecer y desaparecer. Celebrar esa liturgia laica de los días donde los ritmos y la cadencia desgranar lo que acontece sin alzar la voz, como si se recitara un “mantra”, como sugiere la artista cuando explica su intención al hacer estos calendarios. Más allá de simples registros del tiempo, estos dibujos son poemas u oraciones que colocándonos en la barandilla que ofrecen las palabras nos dejan ver más allá, sin perder pie.

La instalación *Blanquejar* (2004) [fig. 2], que realizó para el proyecto en la librería Pròleg, está inspirada en la experiencia de ver y oler la ropa blanca secándose al sol y al aire. Isabel a menudo se inspira en recuerdos de su experiencia de la naturaleza y vida en el campo para elaborarlos desde su condición urbanita de artista moderna. La artista convirtió la sala en un patio y creó un colgador de ropa ensamblado a la barandilla de la escalera. Allí colgó con pinzas unas libretas-cuaderno como si fueran piezas de ropa. De nuevo nos encontramos con una alusión a ese campo común entre escritura y tejido.

Por otro lado, hace años que la artista está interesada en explorar los blancos. Por ejemplo una constante en sus obras es la utilización del pigmento blanco formando pilones en el suelo o sobre sus conocidas mesas, el blanco de las láminas de papel, las montañitas de sal o de harina, las ramas, los troncos y las mesas pintadas de blanco, o el blanco sugerido por los numerosos espacios “sin nada” que incluye en unas instalaciones que son de una austeridad y contención elocuente.



Fig. 2. Isabel Banal. *Blanquejar*, instalación, 2004. Barcelona, sala de la librería Pròleg

La palabra “blanquear” en la instalación que hizo en la librería no es un punto cero, como se han interpretado otros blancos adscritos a genealogías artísticas masculinas. El blanco de Isabel Banal es siempre demasiado matérico para ser una especulación, siempre se encarna en algo concreto y terrenal sin perder su evocación a lo innombrado, lo imprevisto, lo que busca cómo decirse o cómo venir al mundo... la lengua materna. En el blanco de fondo se deslizan los días, alegres o tristes, apasionados o indiferentes, dulces o ácidos, asomados al alba de la mañana, a la aurora quizá.

### Mar Arza

Esta exploración del espacio blanco o vacío como significante (lengua), de la importancia de ir más allá del discurso y valorar a los silencios, es también un hilo que enlaza investigaciones de muchas de las artistas de la Colección como,

9. Ana Mañeru: “Creaciones perfectas”. En *Duoda. Estudios de la diferencia sexual*, 2007, n. 33, p. 103.  
<http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/121115/167058>

por ejemplo, la obra de Mar Arza, donde el hueco ha ido cobrando más y más importancia<sup>10</sup>. Al principio de su trayectoria el tema principal de esta artista —nacida en Barcelona y formada en Valencia y en la Winchester School of Art (Universidad de Southampton, Winchester)— fue la palabra y, sobre todo, la relación íntima entre las palabras y las cosas, su amor por los libros y la íntima experiencia de la lectura. Las dos obras que donó a la Colección: (*presagio*) [fig. 3] y *...paisatge...*, ambas de 2003, pertenecen a esta primera etapa.

La artista construía unos particulares poemas-objeto con formas de cojines o acericos (cojín de agujas) en los que prendía con alfileres las palabras escogidas que había recortado de las páginas de un libro. Sobre estos cojines, la artista escribía: “Se hace una referencia clara al oficio de coser, hilar, bordar, tejer... , como un lenguaje paralelo a la escritura pero utilizando materiales diferentes. Un homenaje al lenguaje que, relegado al espacio íntimo y escondido de lo doméstico, ha sido propio de las mujeres [...]”. Los acericos, como parte de los enseres básicos del oficio costurero, albergan agujas y alfileres clavados sobre su lomo herido de puntos infinitos [...], estos objetos se reconvierten en páginas en blanco donde poder expresar los más cotidianos pensamientos [...]”<sup>11</sup>. De nuevo, como en las cartas de Elena del Rivero, o las libretas de Isabel Banal, la escritura y la costura se necesitan una a la otra para dar lugar a un lenguaje que hable de lo “precario eterno humano”, utilizando la feliz expresión que acuñó Mar Arza en una de sus exposiciones y que hemos hecho nuestra.

Por otro lado, la pieza *...paisatge...* (2003), que también donó generosamente a la Colección, mantiene el formato de página, pero en este caso las palabras están adosadas a una masa de pulpa de papel, como si fueran detalles de sueños suspendidos en una nube. En su producción posterior, el juego poético se ha concentrado en la propia página, y juega con las palabras, los vacíos y los signos de puntuación.

En la obra que realizó para Pròleg, Mar Arza despegó del objeto y se aventuró en el espacio creando la instalación *...letterscape... (with gleanings by the way)*

(2002). Descolgó del techo de la galería una serie de cables de los que pendían pequeñas bombillas, algunas encendidas, que caían como una lluvia fina, cargada de minúsculas palabras. El libro original del que había extraído las palabras se encontraba en el primer piso de la sala, bajo vitrina. La instalación continuaba la serie de trabajos sobre el paisaje que empezó en el año 2000 y fue desarrollando en esculturas y poemas-objeto. Ella misma describe esta etapa haciendo referencia a los títulos de algunas de sus obras: “En una de ellas construía un castillo de lecturas imposibles y de imaginaciones en voz alta [*realms*]. En otra florecía un árbol con versos como hojas [*spring*] o el libro extendía sus páginas para emprender el vuelo [*Ícaro*]. O en la instalación donde las palabras pendientes de un hilo argumental a lo largo de una tierra labrada de tinta permanecían

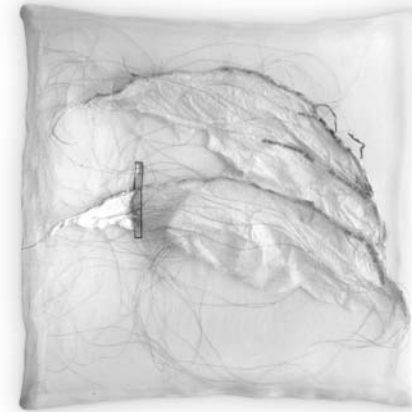


Fig. 3. Mar Arza. (*presagio*), 2003. Colección “La Relación” de Duoda. Seda, papel, raíces e hilo metálico. 25 x 24 cm

algunas apagadas y oscuras como el olvido y otras encendidas y presentes en la memoria. Todo un recorrido hasta el momento mágico de vaciar el libro del contenido que nos llevamos con nosotras/os *...[with gleanings by the way]...*”<sup>12</sup>.

El interés de Mar Arza por detenerse en el “pensamiento cotidiano” coincide con el de Isabel Banal. También la idea de paisaje es una metáfora central en ambos trabajos. A Mar Arza las palabras la embarcan en un viaje interior que acaba llevándola a la recreación del territorio entrevisto en el sueño, la meditación, o la emoción poética. Su trabajo no se detiene en la capacidad evocativa de los términos, sino que nos llevan a una meditación sobre la lengua entendida y habitada con placer. Al reconocerla como don de la madre, la lengua es capaz de desenredar el hilo que llevan enmadrado las pa-

10. *...en lugar de nada...* [Cat. exp.] La Galeria/Ajuntament de Palafrugell. Palafrugell, Girona, 2007.

11. Fragmento de un escrito de Mar Arza enviado a la autora.

12. *Ibid.*

labras en sí mismas y hacerlas crecer no fuera sino dentro de la propia realidad nutriéndola de nuevos marcos de sentido y finalmente transformándonos y transformándola. A eso nos referimos cuando hablamos de la capacidad de la lengua de hacer política de lo simbólico.

### Pilar Beltrán Lahoz

La instalación *Cercanías* [fig. 4], de la serie *La remor del record* (2005), de Pilar Beltrán Lahoz, también tuvo que ver con la recreación de un paisaje. Nacida en Castellón y con estudios de doctorado en la Winchester School of Art, esta artista utiliza especialmente la fotografía. En la obra que realizó en Pròleg, se centró en un paisaje real, el que se graba en el alma y se convierte en un intervalo propicio para pensar en ese tramado de relaciones que nos sostiene: el mundo de los afectos. El paisaje aprendido de memoria se convierte en el espacio idóneo para sentir y pensar las sendas imborrables que se abren con los vínculos personales y familiares. También en este caso nos damos cuenta cómo el pensar sobre el viaje nada tiene que ver con el itinerario de un héroe solitario en busca de un destino, propio de la tradición romántica masculina, sino que se detiene en el microdesplazamiento, el que hace a casa de su madre, el gran viaje de muchas mujeres. Un itinerario que recomienda paradas en estaciones de “cercanías”.

La pieza se originó a partir de una filmación en vídeo que hizo la artista del paisaje que veía desde el tren en el trayecto Valencia-Castellón. Un itinerario que ha formado parte de su vida desde los dieciocho años cuando se desplazó de la casa de sus padres para estudiar. Más tarde ha continuado siendo esencial en las visitas que hacía a su madre después de su reciente primera maternidad.

En un proceso muy laborioso, la artista fue sacando, uno a uno, la serie de fotogramas de la grabación editada; los imprimió sobre una estrecha tela que enroscó en una bobina, como si fuera la cinta de una película, y la colocó en el suelo de la galería desplegada sobre una fina placa de metal que le hacía de “raíl ferroviario” y de peana.

Pilar Beltrán en conversación con Mar Arza explicaba: “La tira funciona a modo de cordón umbilical que une dos puntos de una misma realidad, que articula una relación. En esta pieza el tren es para mí como la lanzadera de un



Fig. 4. Pilar Beltrán Lahoz. *Cercanías*, instalación, 2005. Barcelona, sala de la librería Pròleg

telar que en su ir y venir va conformando el tejido, va creando una red que se fortalece con cada pasada”<sup>13</sup>.

Por otro lado, podríamos decir que se trata un homenaje al cine de la propia vida que vemos a ciegas. Todo lo que sucede en ese trayecto de ida y vuelta está contenido en esa línea que se enrosca sobre sí misma guardando en su interior aquello que constituye la verdadera sustancia de la vida. Esa sustancia que quiere convertirse no en una película, sino en tiempo nutriente: la relación con la madre, la relación con su lugar de origen, el trayecto singular de una maternidad a otra —la de su madre a la suya...—. Muchos trabajos de hoy en día sobre las relaciones familiares se quedan en la mera transgresión y pierden la capacidad del hacer simbólico, es decir, desperdician lo que las mujeres artistas

13. “Entrevista: Pilar Beltrán Lahoz por Mar Arza”. En *Duoda. Estudios de la diferencia sexual*, 2006, n. 30, pp. 135-141. <http://www.raco.cat/index.php/DUODA/issue/view/5243>

descubrieron en los setenta cuando apelaron a lo personal para hacer política. En esta obra de Pilar Beltrán se muestra la inteligencia de hablar del mundo privado sin exponerlo en la escena de lo público.

La pieza que regaló a la Colección se titula *Madres e hijos* (1998). Versa sobre cuatro imágenes que componen una serie homónima que empezó en 1997 cuando estaba en Inglaterra realizando un máster. Las fotografías son retratos en el sentido clásico del género fotográfico y a su vez son retratos de relaciones familiares. Curiosamente, sin embargo, el formato de la foto es de panorámica y los convierte de alguna manera también en paisajes. Paisajes de recuerdos propios que propician también la aparición del valioso “pensamiento cotidiano”, ese que no nos da teorías sino pistas sobre la vida. Pilar Beltrán comenta al respecto: “De alguna manera estas fotos son el resumen de cómo recordaba a los miembros de mi familia desde la distancia, con todo lo que me atraía y con todo lo que cuestionaba sobre su relación, sobre su actitud (todo lo que me hacía escapar y a la vez volver). Tras una pátina de cotidianidad placentera estas imágenes escondían una telaraña de dependencias y obligaciones que las relaciones familiares conllevan. Creo que los vínculos familiares son extremadamente complejos (de entrada son vínculos impuestos, aleatorios, que uno no elige). Creo que nos marcan para siempre y que lo que uno poco a poco intenta es buscar su equilibrio dentro del grupo<sup>14</sup>”.

Pilar ha trabajado de nuevo en esta serie años después retratando las nuevas ausencias que se han dado en la familia. Habitualmente expone las dos series en paralelo de manera que se convierte en un *memento mori* que nos lleva a meditar no tanto sobre la angustia del ser finito, sino —como dice la artista— sobre “el tiempo compartido, dedicado a los demás, un tiempo con y para el otro”, así como sobre “la fragilidad de las relaciones y la necesidad de cuidarlas”. De ahí se desprende también lo simbólico materno porque tal y como desgrana Pilar Beltrán en la entrevista con Mar Arza: “Cuando he retomado esta serie recientemente pienso que valoro más que antes la capacidad de abnegación, de

acompañarse, que las relaciones presentadas en esta serie implican [...]. Quisiera juzgar menos y entender más, y ante todo me encantaría tener ese tiempo de compañía intensa y solidaria que solo el cariño y el roce son capaces de construir.”

Insistir en cómo el tejido de las relaciones hace lo simbólico, es hacer política en femenino, es devolverle a la ausencia su capacidad de nutrir el presente, de repescar el hilo del amor que también se halla recogido como una bovina o un ovillo en la memoria personal. Porque de ese hilo pende, como apuntaba Pilar, nuestra capacidad de vivir y también de saber ver.

### Eugènia Balcells

El trabajo con la imagen, en este caso, la imagen en movimiento, vertebra la obra de Eugènia Balcells desde sus inicios. En los años setenta formó parte del pequeño grupo de artistas fascinados por las experiencias del cine experimental y del vídeo<sup>15</sup>. Sin embargo, más allá del continuo entusiasmo por aquellos medios, la obra de Eugènia siempre se ha distinguido por un singular interés en rescatar y mantener latente el carácter iniciático de las imágenes. Podríamos decir que a la artista le interesa explorar cómo las imágenes mueven internamente a quien mira, nos conducen a explorar otros planos de la realidad, incluso aquellos que hoy en día se desconocen desde una óptica meramente empírica o racional.

El libro y la experiencia de la lectura también fue punto de partida en la instalación de Eugènia Balcells para la Colección “La Relación”. La obra que creó para esta muestra se tituló *Volta de fulls* (Vuelta de hoja) (2003). La expresión viene a contrarrestar el conocido dicho: “No hay vuelta de hoja”, con la idea de que siempre se pueden ver las cosas de otra manera, darle la vuelta a las situaciones que nos parecen sin salida, abrir perspectivas. Asimismo se trataba de un “libro de libros” que podemos interpretar, de entrada, como un homenaje al lugar, la librería de mujeres, y más allá a la relación que a través de los siglos las mujeres han establecido con los libros, como escritoras, editoras, librerías o lectoras.

14. “Entrevista: Pilar Beltrán Lahoz por Mar Arza”. En *Duoda. Estudios de la diferencia sexual*, 2006, n. 30, pp. 135-141. <http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/63178/91463>

15. Forma parte de un grupo de amigos interesados en el cine de carácter experimental y de vanguardia a finales de los setenta y en 1977, con Manuel Hueriga y Eugeni Bonet, del grupo “Film Vídeo Informació (FVI)”; publica un par de números de la revista *Visual*.



La artista inventó, con ayuda de un asistente, un artilugio de tecnología muy simple que producía interesantes efectos de imágenes en movimiento. El libro se construía a partir de un eje central suspendido del techo de la galería y cuatro pantallas cruzadas en aspa que se movían gracias al aire de un ventilador de pie. La música era producida en vivo a través de otro artilugio con motor del que pendían diversos objetos que chocaban entre sí. Cuatro proyectores desde las esquinas de la sala lanzaban sus carros de diapositivas sobre las telas-pantalla. Las imágenes de órdenes muy diversos: figurativas, simbólicas, esquemáticas... bailaban en la oscuridad traspasando las pantallas, convirtiéndolas en páginas de un libro vivo y abierto a infinitos encuentros. Un *axis mundi*, como señaló Itziar González en el caligrama que acompañó el cartel de la exposición.

La obra que legó a la Colección es buen testimonio de su interés por trenzar fuentes de conocimiento popular, científico, o cultural. Se trata de una fotografía que documenta una de las parejas de copas que formaron parte de la instalación multimedia *Brindis (Invitación a la abundancia)* (1999) [fig. 5] que había presentado en una galería de Barcelona y luego más completa en la Casa de América en Madrid, acompañada con la música de Bárbara Held (elaborada sobre una idea original de Peter van Riper, compositor que había sido un colaborador habitual en muchas de las instalaciones de la artista). Aquella instalación nació, según explicó Eugènia Balcells, como una bienvenida al nuevo milenio. Un brindis de dos en dos que hacía confluír dos deseos para multiplicarlos. Para Eugènia “el deseo es la fuerza más grande que rige nuestras vidas” y en la instalación quieren estar contenidos todos los pequeños y grandes deseos expresados en los variados objetos minúsculos que colocó sumergidos en las copas y que vemos en la fotografía de la pieza que nos legó. Un curioso mundo en miniatura que alude también a los cuentos, esos relatos que contienen el rastro de las búsquedas y de las aspiraciones humanas. *Brindis* quiere ser como un “mapa de mapas del deseo”. No porque los contenga todos sino porque contiene en sí mismo la capacidad de crecer, el número mágico, la matriz creadora: si nos fijamos, cuando las copas se unen de dos en dos, los círculos de sus bocas dibujan el signo del infinito. Si la matriz es el dos, el número privilegiado es el 8 que en su forma también contiene el signo del infinito.

La alusión a la “abundancia” es pues una invitación a dejar de lado aquella medida o referente que nos empequeñece y colocarnos simbólicamente en esa lanzadera que es la medida del deseo acogido por la otra. La idea de “abundancia”, comentada bellamente en el texto que le dedicó María-Milagros Rivera

Garretas en la mesa redonda de la inauguración<sup>16</sup>, aludiría también a una nutrición que nace del reconocimiento al vínculo materno y que es fundamento de creación. El líquido de colores apela directamente al agua, fuente de vida y seguramente también al inconsciente colectivo del que escribía Jung, o quizá más ampliamente al magma que sostiene y a la vez genera vida y cultura, un principio femenino al que Eugènia alude a menudo en sus trabajos.

Como en otros casos, Eugènia apela a la confluencia de

saberes que hoy pertenecen a disciplinas diversas, pero que en la historia occidental no siempre estuvieron tan distanciados, e insiste en explorar el saber que le llega de las tradiciones orales e incluso de la tradición hermética.

### Silvia Gubern

Me he dado cuenta de que algunas artistas, que empezaron sus trayectorias en los modernos nuevos lenguajes de los setenta y los ochenta o en lo que hoy ha venido a llamarse ampliamente “conceptualismos”, se interesan en un momento maduro de sus obras por los conocimientos que proceden de tradiciones



Fig. 5. Eugènia Balcells. *Brindis*, 1999  
Colección “La Relación” de Duoda. Fotografía. 38 x 90 cm

16. María-Milagros Rivera Garretas: “La abundancia espiritual”. En *Duoda. Estudios de la diferencia sexual*, 2004, n. 26, pp. 178-180.

no racionalistas, sea de manera puntual e intuitiva, sea con una mayor conciencia de la vía que están tomando como, por ejemplo, en el caso de Silvia Gubern a quien también se la invitó de buen inicio a participar en la Colección.

Silvia Gubern fue una pionera en Cataluña de las propuestas llamadas “pobres” y “conceptuales”. Formó parte de un grupo de amigos (ella era la única mujer) llamado por el crítico Alexandre Cirici el “Grup del Maduixer”, que promovió varias actividades y eventos que hoy son precedentes históricos de las nuevas actitudes experimentales y procesuales de los setenta.

Cuando se la invitó a participar en la Colección, Silvia llevaba tiempo alejada de los escenarios del arte actual por voluntad propia, como había hecho en varios periodos de su vida. Esta es una actitud que encontramos también en trayectorias de varias mujeres artistas y que algunas llamamos “silencios creativos”. Durante los ochenta se dedicó a crear diseños de estampados para telas que la situaron de nuevo en la primera línea de vanguardia. También a lo largo de los años se ha dedicado a escribir poesía automática, entendiendo la función de la poeta como médium que vehicula una sabiduría de orden cósmico. Su libro reciente, *Silvas* (2007)<sup>17</sup>, recoge publicaciones anteriores que actualmente eran difíciles de encontrar: *Imperdibles* (poesía de los sesenta a los noventa) y *La puerta de los lindes* (1990-1993), a los que añade su nueva producción.

Para la exposición en Pròleg, Silvia Gubern nos obsequió con la instalación *Aqua vitae* (Agua de vida) (2001), después de muchos años de no mostrar obra nueva en Barcelona. La obra consistió en una peculiar fuente de vidrio, parecida a un cáliz o a una copa, con el dibujo de una serpiente, animal muy habitual en sus trabajos (el dibujo de la Colección, *Tresor* [fig. 6], también tiene una serpiente dibujada), grabada en el tronco de la fuente por artesanos del vidrio. El agua corría gracias a un pequeño motor y caía en



Fig. 6. Silvia Gubern. *Tresor*, c. 2000  
Colección “La Relación” de Duoda  
Tinta sobre papel. 41,50 x 29,50 cm

la copa sobre ramas rojizas de coral. La artista situó la fuente en el interior de la galería sobre una alfombra de sal y cristales de cuarzo formando un rectángulo en el suelo de la sala con velas encendidas en su perímetro.

Si bien no se ha prodigado en exposiciones —y por ello es poco conocida en el panorama nacional e internacional—, nunca ha abandonado la práctica artística: dibujo y pintura sobre tela o sobre vidrio, esculturas e instalaciones<sup>18</sup>. En el año 2007 mostró un conjunto de obras en la cripta de la sala del FAD (Barcelona). Como para muchas artistas que he ido conociendo, la práctica artística no ha sido un objetivo profesional unívoco sino una vía más para profundizar en el conocimiento de sí mismas y, a través de ahí, del mundo. Así pues, el arte confluye con su interés por el estudio de tradiciones de pensamiento o espiritualidad, línea también explorada por otras artistas de todos los tiempos (véase Hilma af Klint o Emma Kunz en la modernidad del siglo XX). Estas exploraciones a veces dan con resultados visibles y otras veces se quedan en los procesos de visión que acompañan toda creación. Tampoco es la única artista en la historia que a través del arte desembarca en un territorio poco conocido como es el de la sanación. Otras como, por ejemplo, la brasileña Lygia Clark, hoy más conocida, creó también este puente entre práctica artística y prácticas de sanación.

### Cori Mercadé

La dedicación al arte por parte de muchas mujeres tiene una historia particular que es interesante explorar, porque no siempre coincide en objetivos, razones e intereses con la de los hombres artistas y menos con el modelo conformado a partir de éstos, que ha funcionado como patrón en las escuelas de arte y en la sociedad masculinizada.

En este sentido fue muy interesante empezar a desentrañar cuáles habían sido los modelos recientes de “artista” que habían conformado los imaginarios de las nuevas generaciones. Hablamos con Cori Mercadé como artista que proviene de la generación formada en la década de los ochenta, muy marcada por los estereotipos masculinos del artista entregado unidireccionalmente a su tra-

17. Silvia Gubern. *Silvas*. *Obra poética*. Barcelona, Linkgua Ediciones, 2007.

18. Silvia Gubern. Barcelona, Centre d'art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1995.

bajo, idea reforzada entonces por un mercado del arte ávido por reactualizar el prototipo moderno del genio.

Cori Mercadé estuvo muy interesada en relatarnos la orientación que fue tomando su carrera personal cuando su dedicación a la maternidad y especialmente a la enseñanza del dibujo y la pintura a niños/as y adultas fue cobrando valor creativo para sí misma, sin necesidad de disociarla de su propio trabajo como artista (a diferencia del mandato que había interiorizado en la etapa de formación en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona: una cosa es la originalidad en el arte y otra el trabajo de enseñar, muy poco reconocido como creativo).

La obra que ha donado a la Colección, *Les vuit diferències* (Las ocho diferencias) (1995), es una pieza representativa de su etapa inicial, en la que precisamente empieza a detectar cuál es el imaginario de “el artista” que estaba modelando su propio deseo de serlo. Se trata de un doble autorretrato que produce un interesante juego de espejos donde se reta irónicamente al/la espectador/a a buscar las “ocho diferencias” entre dos fotografías.

Una de ellas es un retrato que le encargó a un amigo fotógrafo, Artur Lleó. La artista no se reconoció en esta imagen de sí misma y se propuso reproducirla en una versión pictórica en el mismo formato. La pintura no tenía pretensión de ser una copia exacta de la fotografía pero tampoco quiso corregirla presentándonos un autorretrato en términos diferentes. Una vez acabada, la pintura volvió a ser fotografiada, esta vez por una amiga fotógrafa, Rosmi Duaso, por encargo de la artista.

El juego que propone Cori es descubrir las diferencias entre la primera imagen fotográfica, su retrato y la última, eludiendo la pintura, que es, de hecho, la técnica que se considera tradicionalmente más expresiva y había mediado entre una y otra. La idea no es que nos detengamos en el grado de similitud de los dos retratos fotográficos, sino que estemos atentas a detectar a través de estos pasajes entre foto y foto, entre autoría y autoría, el modelo que el primer fotógrafo tiene en mente cuando construye su imagen de “artista” y que se inscribe en el propio imaginario de ella como “mujer artista”.

Esta es una pieza de clara herencia posconceptual y muy representativa también de un momento en el que se debatía fuertemente sobre la redefinición

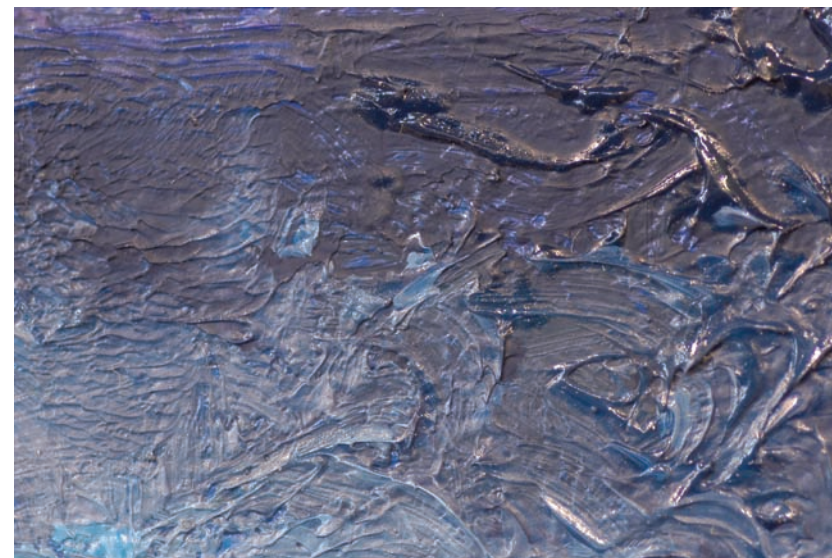


Fig. 7. Cori Mercadé. *Marina, 2*, detalle de una de las fotos en la instalación *Relationpint*, 2006. Barcelona, sala de la librería Pròleg

de lo que era la autoría en la posmodernidad. La mediación de la fotografía para plantear qué demonios queremos decir cuando hablamos de autoría más allá de la poética expresionista asumida por la pintura, fue una práctica muy común desde finales de los setenta y en los ochenta (baste recordar trabajos de Sherry Levine o de Cindy Sherman, dos de los casos más paradigmáticos). No por casualidad fueron también mujeres artistas las que apuntaron más allá en esta cuestión, porque no solo plantearon una crisis del “paradigma expresionista”, sino el sesgo patriarcal con el que se concebía el lugar del autor, aunque pocas fueran más allá de la práctica crítica o deconstructiva.

En *Relationpint* (2006), la instalación que presentó en Pròleg [fig. 7], Cori Mercadé se atreve a plantear que el gesto de originalidad es el que reconoce precisamente el vínculo con las relaciones que nos modelan, aquellas que sí queremos que sean espejos de nosotras mismas, espejos que dejan ver, como decía un título que me pareció bellísimo de un libro de artistas latinoamericana-

nas<sup>19</sup> que leí hace tiempo. La instalación *Relationpint* trabaja precisamente sobre la relación como fundamento de la creación. Cori fotografía los fragmentos de pintura de sus alumnas en donde ella, la maestra, ha intervenido corrigiéndolas o retocándolas y construye con esta tiras de *close-up* un texto en la pared, un texto de imágenes que forman de nuevo un paisaje (muchas se llaman “marinas” haciendo referencia al formato del lienzo y a una sugerencia a la pintura de paisaje) pero también son líneas de horizonte de un nuevo lenguaje de creación.

El proyecto de Cori nace de su conocimiento de la historia de la pintura, concretamente cuando descubre qué era el “repinto”, esto es, el gesto con el que los grandes maestros del Renacimiento y del manierismo retocaban las pinturas elaboradas básicamente por los aprendices que trabajaban en su taller, para darles “el toque” del artista, la firma, el estilo del autor. Cori da la vuelta a la idea tradicionalmente masculina de “originalidad y estilo” que tradicionalmente ha dejado de lado en el arte el reconocimiento de las relaciones vivas que lo constituyen, como vió amargamente y escribió tan lúcidamente la crítica italiana Carla Lonzi en los setenta.

Si el gesto del artista hombre es signo de la “originalidad” entendida como firma personal, el trazo de Cori Mercadé se atreve a mezclarse en el magma de gestos de las otras y a convertirse en sustancia. Todo un homenaje a la verdadera originalidad, la que reconoce el origen de la singularidad en aquello que nos ofrecen los vínculos. Un canto al “dar y dejarse dar” entre la maestra y la alumna, a la suma vital que son las relaciones. Por lo tanto, una obra en la que también se escribe la historia de la creación entendida en toda su grandeza, cuyo fundamento es una estética nueva, una estética de la alteridad de raíces femeninas.

19. María Elvira Iriarte y Eliana Ortega (eds.): *Espesjos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Santiago de Chile, Isis Internacional, 2002.

## Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación

Isabel Tejada Martín

Profesora de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Murcia

¿Qué sabemos de las artistas que trabajaron en España durante la década de los años setenta? Poco, en algunos casos. Nada, en otros, en los que han sido injustamente relegadas al olvido por la historiografía. Antes de entrar en la cuestión, me gustaría iniciar este artículo explicando por qué ahora y no antes he decidido iniciar una investigación sobre este asunto. En primer lugar, porque deseo mostrar el lugar desde el que escribo y, en segundo lugar, porque, tal y como he podido constatar, mi experiencia respecto a la generación de artistas más mayores es compartida por otras historiadoras de mi generación, e incluso por otras más jóvenes.

Mis primeras investigaciones sobre artistas mujeres empezaron con un proyecto expositivo que comisarié en la primera mitad de los años noventa y que tenía como objeto mapear los discursos que sobre la construcción de las identidades femeninas o su aporía se estaban produciendo en aquella década en España, un proyecto que se llamó *Territorios indefinidos*<sup>1</sup>. Paralelamente, estudié los casos de las primeras pensionadas de la Academia de Roma, asimismo llevé a cabo un análisis iconográfico sobre imágenes de cuerpos femeninos construidas por mujeres<sup>2</sup>. Además, fue fundamental la invitación que a principios

1. Isabel Tejada Martín (dir.): *Territorios Indefinidos*. Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Instituto Juan Gil-Albert, Institut Valencià de la Dona, Ayuntamiento de Elche, 1995.

2. Isabel Tejada Martín: “Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos”. En *Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*. Oviedo, CEHA, 1998, pp. 685-692. Véase también Isabel Tejada Martín: “Mujeres por el aire en las artes visuales contemporáneas”. En *Reescribir la escena* (Laura Borrás ed.). Madrid, SGAE, Fundación Autor, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1998.

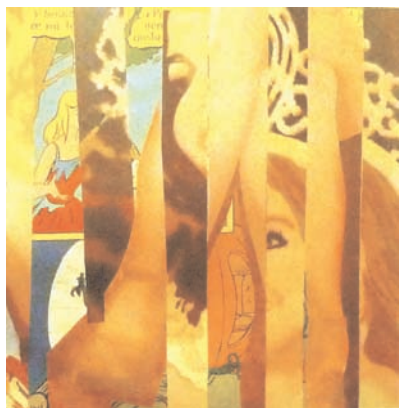


Fig. 1. Ángela García Codoñer, *Cenicienta* (serie *Misses*), 1974



Fig. 2. Paloma Navares, *En el umbral del sueño*, 1993

de la década pasada me hizo la Universidad Politécnica de Valencia para que colaborara en una publicación monográfica sobre una pintora cuya obra, que había sido realizada durante los años del tardofranquismo y la transición en los años setenta, había pasado desapercibida para historiadores y críticos. Se trataba de Ángela García Codoñer [fig. 1], una artista que había estado fuera de los escasos circuitos públicos o privados de exhibición durante esa década y que casi no había expuesto. Treinta años después era objeto de una revisión.

Durante la preparación de aquel texto, por un lado tuve la fortuna de poder analizar un material inédito muy interesante, ya que esta pintora, dentro de la corriente del pop valenciano, había realizado un par de series de denuncia política de carácter feminista en los años setenta. Por otro, tuve la suerte de entrevistar a García Codoñer, autora que me contó las bambalinas de su vida profesional durante aquellos años. Al hablar con ella me percaté sorprendida de que cuando había pergeñado *Territorios indefinidos* había contado fundamentalmente con las mujeres de mi generación y algo mayores, pero que las artistas de la edad de Ángela se habían quedado fuera. Eché mano a mi archivo y repasé todo el material que había acumulado durante los dos años de trabajo de campo del proyecto, trabajo que me llevó por distintos puntos de España. La metodología había sido la siguiente: tejer una red de amigas artistas y críticas de mi edad que me iban

dando información sobre otras compañeras, y éstas sobre otras, hasta que llegué a tener un material de más de cien artistas que en aquellos años trabajaban sobre el asunto de la construcción de la identidad femenina en su obra. Sin embargo, y como ya he comentado, en aquella red no se encontraban las artistas que habían empezado a trabajar a finales de los años sesenta y durante la década de los setenta.

Solo tres artistas nacidas entre los años treinta y mediados de los cincuenta estaban presentes. Por un lado, debo mencionar a Elena Blasco y Paloma Navares [fig. 2], artistas que durante la década de los noventa tuvieron una amplia repercusión tanto en exposiciones como en medios de comunicación especializados con un trabajo de lecturas feministas. El otro caso, el de Isabel Villar, tenía un papel más reivindicativo en el intento de generar una genealogía, y esto pese a que la muestra carecía de una intencionalidad histórica o retrospectiva. La exposición, por circunstancias que no vienen al caso hoy, tuvo lugar en el Museo de

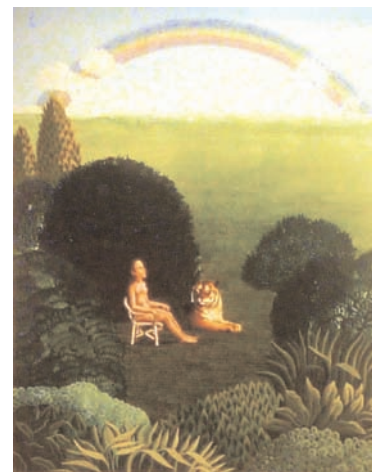


Fig. 3. Isabel Villar, *Mujer y tigre*, 1972

Arte Contemporáneo de Elche, y en dicho museo solo había obra de dos artistas mujeres, la citada Villar junto con la recientemente desaparecida Amalia Avia. De hecho, rescaté un cuadro de Villar, pintado en 1972, del museo para integrarlo en la muestra: *Mujer y tigre* [fig. 3], porque realizaba una lectura esencialista que ligaba la figura femenina a la naturaleza y, aunque distante al discurso que construía la muestra, me pareció políticamente pertinente integrarlo.

Sin contar con estas excepciones, la información con la que contábamos mis compañeras artistas y críticas en la década de los años noventa y la mía propia se tejía en base a la obra de las creadoras anglosajonas y francesas, y también de sus filósofas, historiadoras o críticas, de cuyas expe-

riencias y programas en muchas ocasiones nos servimos de forma directa o indirecta —la publicación en aquellos años de varias traducciones españolas de libros que las historiaban había sido básica—. Sin embargo, poco se sabía de nuestras más directas antecesoras... ¿qué había pasado con las españolas que experimen-

taron el cambio político en nuestro país, al tiempo que vivieron cómo se opacaban los discursos sociales y políticos en el arte con la adopción y el apoyo institucional al *mainstream* formalista? Además, ¿por qué sus aportaciones no aparecían en la mayor parte de la historiografía coetánea? Precisamente, Patricia Mayayo en los encuentros que tuvieron lugar en Montehermoso en 2008 realizaba un pertinente análisis sobre esta cuestión, recogiendo también la opinión de Jesús Carrillo<sup>3</sup>. Por su parte, Carmen Navarrete hacía una reflexión en 2007 en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), tras su aportación en *Desacuerdos* junto a María Ruido y Fefa Vila, sobre lo que llamaba la “transición pactada”, un pacto que no solo se había dado en clave política, sino que se había experimentado en todos los órdenes de lo social y también en el arte. Navarrete insistía en que continuaba habiendo carencia de documentación y bibliografía sobre esos años, ya que los autores encargados de elaborar dicha historiografía se habían dejado muchos hitos en el tintero que “no son de su preferencia o que no les interesan, o bien optan por callar”<sup>4</sup>. Resulta éste un tema crucial, ya que desvela, en la construcción de nuestra historia más reciente, de qué forma se escriben los relatos hegemónicos y cómo esas formas pueden resultar en ocasiones perversas.

En la entrevista que le hice a Ángela García Codoñer, me contó cómo tenía que compaginar sus esfuerzos por hacerse visible en el marcado sistema patriarcal de las artes en los años setenta con el cuidado de sus hijos y con la difícil relación que mantenía con su entonces marido. Me contó, además, cómo tras su primera y casi única individual en los setenta, no había recibido ningún comentario por parte de sus colegas..., solo indiferencia. Pensé entonces que trasladar aquella experiencia de entrevista con García Codoñer a otras artistas de su generación, como Concha Jerez, Esther Ferrer, Eva Lootz, Paz Muro, Marisa González, Isabel Quintanilla, Carmen Calvo [fig. 4], Isabel Oliver, etc., podía ser pertinente. Artistas a las que he entrevistado y que, desde aquí, deseo agradecer por su tiempo

y sus generosas consideraciones. Asimismo, me estoy sirviendo de las entrevistas que distintas historiadoras, periodistas o críticas, como Assumpta Bassas, Carmen Navarrete, Fefa Vila, María Ruido, Enriqueta Antolín o Rosa Olivares, han realizado a Àngels Ribé, Esther Ferrer, Soledad Sevilla o Eugènia Balcells. Este proyecto, que se está llevando a cabo gracias a una beca de estancia e investigación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en el Centro de estudios del departamento de Programas Públicos, está aún en proceso, por lo que esta aportación debe entenderse como provisional. Solo he entrevistado, hasta

hoy, un número pequeño de artistas de la larga lista que he previsto cumplir; aun así, resulta plausible que se hayan dado en nuestro país casos como el de García Codoñer que todavía permanecen ocultos o escasamente estudiados<sup>5</sup>. Creo que quizá de esta manera se pueda tejer una nueva red y visibilizar a artistas que no llegaron entonces a los catálogos ni hoy a las revisiones.

Se me podría argumentar que no es pertinente hacer preguntas a las artistas mujeres que no le haríamos a sus compañeros de generación, a quienes por lo general no se les pregunta cómo ha sido su relación con su pareja o su familia..., ni tan siquiera se les pregunta si los tiene. Sin embargo, en el caso de las mujeres, tras estas cuestiones se encuentran las bambalinas de una situación generalizada de desigualdad, ya que a los varones no les han afectado

por tradición los problemas de la esfera privada, cubierto este flanco de su vida por otras personas de la familia, siempre mujeres. Las mujeres de los años setenta intentaron sobrevivir tanto en el ámbito de lo público como en el de lo privado, asumiendo en la mayoría de casos la responsabilidad total en el segundo. Cómo les

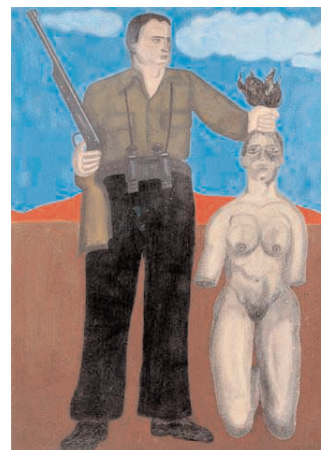


Fig. 4. Carmen Calvo, *Sin título*, 1969

3. Patricia Mayayo: “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria, Montehermoso, 2008, pp. 113-121.

4. Carmen Navarrete: “Los años setenta: la transición pactada y las artistas conceptuales”. En *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela, CGAC, 2007, pp. 203-2010.

5. Es preciso citar, en este sentido, la exposición que Ana Peters —pintora que participó en el proyecto de Estampa Popular Valenciana a mediados de los sesenta— realizó en la Galería Edurne de Madrid bajo el título *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo* (abril de 1966). También Mariluz Ródenas participó en el II Salón de Independientes de Valencia (1973) con un cuadro de corte expresionista titulado *Liberación de la mujer* que presentaba junto a *Proyección del hombre*.

afectaba esa situación: eso es lo que me interesa. Hasta qué punto su carrera profesional se vio ralentizada por su situación personal: eso es importante. Por qué muchas ni aparecen en la historiografía y en las revisiones: quiero saberlo. De nuevo el grito de “lo personal es político” nos resultaba vigente como historiadoras para estudiar lo que quizá es la primera generación de artistas mujeres españolas que no ha priorizado la vida familiar frente a la profesional, que ha intentado compaginarlas<sup>6</sup>.

Esta generación de mujeres convivió, junto a su nacer como artistas a finales de los años sesenta y durante toda la década de los setenta, con una fuerte sacudida del movimiento feminista internacional. Durante estos años, las artistas y críticas anglosajonas intentaban, con actitudes bastante combativas, emerger de las profundidades invisibles en las que habían quedado confinadas la mayor parte de mujeres de las generaciones anteriores. A la castración silenciosa de las artistas del expresionismo abstracto, sucedió el ruido, las proclamas, las manifestaciones y la acción directa de las que trabajaron en los últimos sesenta y durante los setenta. Una generación que no estaba dispuesta a habitar en los bordes y que deseaba conquistar un espacio propio<sup>7</sup>. Años de fuerte politización con la tan contestada Guerra de Vietnam, la demanda de derechos civiles y la época de euforia postsesentiochista.

España estaba viviendo de forma específica su propia transformación. Grandes cambios que venían a acabar con situaciones que habían lastrado nuestras estructuras sociales tras el triunfo del franquismo a finales de los años treinta. Antes de los años sesenta las mujeres españolas estaban privadas de las libertades individuales mínimas: sin el permiso de su tutor varón —fuera padre o marido— no podían tener pasaporte, ni asistir a la universidad, ni trabajar, ni cobrar un salario, ni abrir una cartilla en un banco, por muy mayores de edad que fueran. La tutela de los hijos, hasta 1970, concernía exclusivamente al padre que podía darlos en

adopción sin permiso de la madre. De esta manera, se mantenía la separación por esferas que se había atrincherado en el tejido social desde finales del siglo XVIII en Occidente: las mujeres tenían asignado el espacio privado, mientras que a los varones le correspondía el público. Cualquier aparición de una mujer por esta última esfera era controlada y medida<sup>8</sup>. Aproximadamente a mediados de los años setenta, y en paralelo a la actividad denodada de las agrupaciones políticas feministas, se produjo en España una mayor visibilidad de las mujeres en la esfera pública propiciada por el aperturismo político, por un más que necesario cambio en la legislación y por la querencia a hablar pública y manifiestamente de las cuestiones que antes solo se susurraban en círculos privados, por no decir clandestinos<sup>9</sup>. Desde la perspectiva de la historia del arte, esta tendencia general afectó en las dos décadas siguientes al trabajo de una nueva generación de creadoras que empezó a aplicar los discursos feministas bien a su práctica artística, bien a la reivindicación de un espacio para desarrollar su profesión; una actitud que suponía ya un paso de gigante respecto al constructo, heredado de las vanguardias históricas, de las artistas como musas de sus compañeros. Un constructo que cada vez se muestra más endeble a la luz del trabajo de las artistas durante la primera mitad del siglo XX.

Si se echa un vistazo somero sobre el contexto artístico español respecto a la participación de las artistas, se advertirá cómo su presencia era más bien discreta y que, incluso, disminuía proporcionalmente cuando llegaba el momento de superar la facultad y el amateurismo y se incorporaban como profesionales. En palabras de Ángela García Codoñer: “Mujeres entonces éramos bien pocas. Aurora Valero, que era mayor que yo y que también hacía pocas

6. “Women Liberation: Notes From the Second Year”. En *Journal of the Radical Feminist*. Nueva York, 1970; recoge la cuestión sobre la ligazón de lo personal a lo político en el feminismo de la época.

7. Las primeras manifestaciones de artistas feministas norteamericanas se hicieron contra el Whitney Museum coincidiendo con una exposición (1969) en donde la participación de mujeres era anecdótica. Así se creó el *Woman Artist in Resistance* (WAR) que denunciaba de forma política cómo las artistas continuaban fuera de los circuitos, siendo excluidas sistemáticamente; años después nacería *Guerrilla Girls*.

8. En el Código Civil vigente durante el franquismo, los artículos referentes al Derecho de Familia inhabilitaban a las mujeres a tomar decisiones sin el permiso por escrito de su marido o padre; incluso carecían de personalidad jurídica de forma similar a los menores de edad o los disminuidos psíquicos. Esta situación se mantuvo hasta 1975.

9. Fue una eclosión sin precedentes de grupos de mujeres progresistas reivindicando derechos femeninos. Contaron, además de con el contexto de la transición, con el paraguas de la ONU, que había declarado 1975 como *Año Internacional de la Mujer*. Véase Pilar Folguera (ed.): “De la transición política en la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988”. En *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, pp. 111-131.

exposiciones; Jacinta Gil, mucho anterior; y luego un grupo de pintoras figurativas. Tras mi generación llegó Rosa Torres. Lo cierto es que en mi curso de la facultad había bastantes mujeres, lo que pasa es que, al final, pintando quedamos solo dos. Nuestro problema es que las mujeres se casaban, tenían hijos y lo iban dejando. Y ahí sí que considero que fui de las primeras que no siguió esta norma. Me costó mucho esfuerzo pero seguí”.

Las artistas españolas de los años setenta habitaron una bisagra histórica y sufrieron por ello un doble aislamiento: el que compartían con sus contemporáneos por la dictadura que tenía sometido a nuestro país, y el que, por su condición de mujeres y algunas de ellas feministas ya fuera desde un punto de partida intuitivo o político, las hacían *raras avis* dentro del panorama español. Casi todas las artistas que he entrevistado asumen la entonces llamada “doble militancia” que integraba las cuestiones que afectaban a las mujeres con la disidencia antifranquista. En este sentido, antes de iniciar estas entrevistas, contaba con la posibilidad de que estas artistas carecieran de antecedentes y de modelos, teniendo en cuenta que las artistas de los años veinte y treinta sufrieron tras la Guerra Civil tanto exilios interiores como exteriores<sup>10</sup>. Esto ha sido corroborado por las entrevistadas. El referente primordial de estas artistas era la realidad que ellas mismas vivían, que en la mayor parte de casos reprobaban y contra la que se rebelan.

Sin embargo, lo que me sorprendió es que no tenían compañeras con las que compartir sus inquietudes. Casi todas me han hablado de sus intensas

10. Cuenta Manuela Ballester cómo era la situación de las estudiantes valencianas de Bellas Artes en los años veinte: “Fui yo, por no sé qué, para mis oscuras razones, quien fue matriculada en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En aquellos tiempos, los últimos de la Monarquía en España, la muchacha estudiante era mal mirada en general, pero particularmente lo era la estudiante de las escuelas de bellas artes, pues estas escuelas eran terreno vedado a las mujeres. Recuerdo las burlas groseras de los bedeles, las puyas hirientes con que los mismos maestros trataban de desanimarnos y, en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros. Con la llegada de la República las cosas cambiaron mucho, pero lo de antes era verdaderamente bochornoso, éramos entonces muy pocas estudiantes y recuerdo que, a veces, llegaba a casa llena de congoja y, a escondidas, en mi cuarto, soltaba la espita de mis lágrimas de despecho y coraje”. Véase Rafael Prats Ribelles: “Fueron por delante”. En *Mujeres que fueron por delante*. Valencia, Consorcio de Museos, 1998.

amistades masculinas de artistas e intelectuales, desde Eva Lootz hasta Concha Jerez o Paz Muro [fig. 5], pero pocas, como Isabel Quintanilla, Marisa González, Isabel Oliver o Carmen Calvo, afirman que conocieran o no se relacionaban con artistas mujeres de su generación o con otras chicas que, sin ser artistas, pudieran compartir el espacio que estas mujeres deseaban habitar. Sin fisuras



Fig. 5. Paz Muro, *Textos de textos-Fotos de fotos*, 1974

coinciden en que esos contactos entre artistas mujeres se produjeron a finales de la década o ya entrados los años ochenta. Comentaba Mathilde Ferrer en una entrevista realizada para *Desacuerdos*: “Nos faltaba cultura histórica, nos faltaba conciencia y seguridad en nosotras mismas para poder trabajar la cuestión feminista de una manera radical [...]. El verdadero problema para las mujeres artistas fue la falta de soporte teórico. El trabajo en profundidad que podría haberse hecho de un modo colectivo no

se dio”<sup>11</sup>. Tampoco mantenían contactos o militaban en el Movimiento Feminista, a excepción de Isabel Oliver. Salvando el caso de Isabel Quintanilla, todas las artistas que he entrevistado se consideraban feministas por entonces y habían leído a Betty Friedan o a Simone de Beauvoir. Pareciera que intentar ser artista y compaginarlo con la vida privada gastaba toda su energía<sup>12</sup>. Carmen Navarrete, a partir de una afirmación de Mathilde Ferrer, interpreta que esta desvinculación con el Movimiento Feminista era debida a la precaución, al miedo a que se las catalogara como feministas y, directamente, se las excluyera de la escena artística. Aunque ninguna de mis entrevistadas hasta ahora ha corroborado esta versión, yo añadiría a la interesante perspectiva de Navarrete que la

11. Carmen Navarrete: op. cit., p. 208.

12. De hecho, algunas, como por ejemplo Ana Peters, abandonaron por unas décadas su trabajo artístico para dedicarse a la crianza de los hijos, mientras que otras, como Carmen Calvo, decidieron dar el paso contrario: rechazar la vida familiar para poder dedicarse por entero a su carrera profesional y no sufrir cortocircuitos. A García Codoñer, como ella ilustrativamente me contó la última vez que hablamos “le costó el marido”. Entrevista telefónica con Ángela García Codoñer, 10 de mayo de 2011.



vinculación a los varones coetáneos pudo provenir de una fórmula estratégica de entrada, consciente o inconsciente, en una escena artística contemporánea que era casi exclusivamente masculina [fig. 6].

Cada vez había más artistas que entendían el arte como una profesión para vivir y no como el aderezo decimonónico que había sido para las señoritas burguesas; que, con su presencia, normalizaban la situación ya no solo en las facultades de bellas artes, sino también en las salas de exposiciones y en el mercado. Por otra parte, esta irrupción sin precedentes de las mujeres en el arte produjo aportaciones de muy distinta consideración, según la implicación política de cada una de ellas: estaban las que volcaban sus reivindicaciones y sus denuncias concretas ante su realidad en una obra feminista, fuera desde la teoría o desde un feminismo más orgánico; las que, menos políticas, trataban en su trabajo temas y preocupaciones relacionados con el hecho de ser mujeres pero careciendo de un corpus crítico; y, finalmente, estaban todas aquellas artistas que si bien no abordaron la problemática de mujeres en su obra, con su presencia en los ámbitos públicos y profesionales, normalizaban cada día la participación de las mujeres en territorios hasta hace poco vedados.

En la conquista de un espacio propio, algunas de estas artistas, en paralelo a lo que estaba ocurriendo en los nuevos comportamientos artísticos en el resto del mundo, rechazaron los lenguajes cargados de tradición —la pintura y la escultura—. Sin embargo, y a diferencia de las americanas que lo hacen por tener conciencia de que estas disciplinas estaban contaminadas por el discurso androcéntrico, las entrevistadas, aunque no niegan la connotación de estos lenguajes, consideran que en la adopción de los nuevos comportamientos el feminismo era un discurso que estaba mezclado con otros muchos. Nos decía Eva Lootz: “Respecto a la ruptura de los límites entre las disciplinas, las costuras reventaron por todas partes [...]. El feminismo era una de las venas o uno de los hilos de los que se tiraba. Pero todo estaba en el aire”<sup>13</sup>.



Fig. 6. Eulàlia Grau  
*Discriminació de la dona*, 1977

En este sentido, comenzaron a servirse de otros lenguajes, como la fotografía, la *performance* o la instalación. Algunas de las artistas que continuaron ejerciendo de pintoras se servían de la figuración, fundamentalmente dentro del pop, como vehículo de denuncia social respecto a la situación de las mujeres, una fórmula que no se mostraba pura, sino que se dejaba contaminar con otras prácticas artísticas ofreciendo un resultado híbrido. Además, la iconografía tradicional o del imaginario sobre el cuerpo femenino visto con los ojos de una mujer sufría una contundente transformación.

En este contexto, es preciso indicar que aquellos que rechazaban la dictadura franquista y denunciaban el secuestro de las libertades raramente hacían extensibles estas reivindicaciones al colectivo que salía peor parado en esta coyuntura política: las mujeres<sup>14</sup>. Respecto a esta situación, Ángela García Codoñer me contó cómo “en aquel momento no había hombres feministas. Ellos estaban muy ocupados haciéndole la guerra a la dictadura, y yo lo estaba intentando abrirme un poco de espacio a mí misma. Era la misma guerra pero con distintos frentes. Pero ellos no eran nada solidarios. Incluso en los partidos de izquierda, y yo me asomé por alguno de ellos, había que dar una imagen de apoyo a las mujeres porque era lo que tocaba, pero no se sentía realmente. Y es que yo creo que lo entendían, porque muchos de mis compañeros eran personas inteligentes, pero es que no les tocaba a ellos. Nadie está dispuesto a perder privilegios”. De esta manera, algunas de estas artistas hablan del franquismo, pero no solo de ello. Y no tratan estas cuestiones de forma autobiográfica, sino que la exceden.

Nuestras artistas trabajaban contemporáneamente a WAR, a Judith Chicago o Miriam Schapiro, sin embargo, nunca llegarán a conocerse, salvando

<sup>13</sup>. Entrevista realizada por la autora en el estudio de Eva Lootz en Madrid, 10 de abril de 2011.

<sup>14</sup>. De hecho, a partir de los años ochenta, algunas feministas comenzaron a cuestionar que los partidos políticos de izquierda fueran capaces de ofrecer alternativas a las reivindicaciones del colectivo femenino, lo que provocó que parte de sus afiliadas abandonaran la militancia. Por ejemplo, a finales de los años setenta “la dirección nacional del PCE decidió que el Movimiento Democrático de Mujeres (que había nacido en su seno en 1964) jugó un papel importante durante la dictadura, pero que en los albores de la democracia había perdido su razón de ser”. Rosa Pardo: “El feminismo en España: Breve resumen, 1953-1985”. En Pilar Folguera: op. cit., p. 137.

las excepciones de aquellas creadoras que se fueron a vivir a Estados Unidos y a Francia, como Eugènia Ballcels, Marisa González, Àngels Ribé, Esther Ferrer [fig. 7], Paz Muro, etc. Si bien, y pese a la carencia de información y a la censura que se sufría en España, en el entorno de las artistas a las que he entrevistado o de las que he hallado entrevistas realizadas por otros profesionales, sí se conocían los trabajos de Warhol, Lichtenstein, Mel Ramos, Oldenburg, Allen Jones o Wesselman. Estos artistas entraban dentro de lo establecido, desarrollaban su trabajo dentro de las estructuras tradicionales de los museos y galerías, mientras que sus contemporáneas, así como otros coetáneos que militaban en los nuevos comportamientos, con sus actitudes beligerantes y combativas, no traspasaban las plataformas por ellos constituidas.

A partir de finales de los años setenta emerge una pintura por la pintura que se distancia de los posicionamientos ideológicos que el arte había mantenido durante los últimos años de la dictadura franquista.



Fig. 7. Esther Ferrer, *Juguetes educativos (Détournement de la pornographie au service de l'art)*, 1970

## Tecnoheroínas: resistencias transhumanas al panopticismo. El ejemplo de Praba Pilar

Paz Tornero

Artista *new media* e investigadora de arte-ciencia. Murcia

El impacto de la tecnociencia está cada vez más presente en nuestra sociedad, repercute modificando comportamientos en la vida diaria y estableciendo nuevas reglas sociales y patrones a seguir al comunicarnos y al interactuar en un espacio físico que implementa mecanismos electrónicos y telemáticos en su diseño. En la carrera por el progreso científico, subyace como verdadero fin convertir al hombre en Dios, el Superhombre imaginado por Nietzsche, sin determinar cuál será la nueva morfología humana, si es que seremos dotados de alguna. Este paradigma es tratado por voces femeninas alertando del posible destino de la humanidad, mientras el tecnocientífico, como si de Prometeo se tratase, se aventura a desafiar las leyes de la naturaleza. Manifestaciones artísticas exponen el curso actual de la Ciencia y algunas artistas denuncian, además, las falsas promesas del discurso científico, cual dominado por la visión masculina, omite ser consciente de la imposibilidad que la tecnología presenta para perfeccionar la dimensión moral del ser humano. Algunas artistas afirman que el sermón científico carece de humanidad y la construcción del futuro es meramente falocéntrica; de un androcentrismo desmesurado.

### Visiones poscorporales en el siglo XIX

En *El artesano*, Richard Sennett expone el personaje literario *Frankenstein* remontándose a los estudios experimentales del científico Luigi Galvani, quien utilizó el paso de corrientes eléctricas en cuerpos de ranas y diversos animales<sup>1</sup>.

1. Los experimentos conducidos por Luigi Galvani se basaron en el interés por la naturaleza eléctrica del impulso nervioso alrededor de 1774. Realizó numerosos experimentos de estimulación en los nervios y músculos de las ranas. Véase Richard Sennett: *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009, p. 253.

Estos trabajos mostraron la existencia de un “flujo eléctrico animal” que proporcionaba movimiento a los músculos. En aquella época, este descubrimiento fue revelador, ya que las posibilidades que se anunciaban respecto a cuestiones corporales, tales como la energía, la vida y la muerte, eran insólitas. El positivismo hacia el futuro científico y humano es un claro síntoma de la época del Romanticismo y, con dichos descubrimientos, los científicos eran vistos como profetas. La ciencia significó el progreso de la historia del hombre, siendo el mayor rasgo común de los románticos el conocimiento de la naturaleza y el científico por medio de la transgresión de las reglas que hasta entonces se utilizaban<sup>2</sup>.

Más tarde Giovanni Aldini, sobrino de Galvani, practica estos estudios sobre cadáveres de criminales publicando los resultados en 1803. A finales del siglo XVIII, Erasmus Darwin, abuelo de Charles Darwin padre de la teoría evolutiva moderna, había tratado también estas cuestiones expuestas en *The Temple of Nature*<sup>3</sup>.

Mary Shelley escribió *Frankenstein* en 1816 con sólo diecinueve años, producto de un simple juego; un pasatiempo con unos amigos que la llevó a desarrollar una historia de horror. La Criatura, un ser mucho más poderoso y grande que cualquier humano, había sido creada gracias al doctor Victor Frankenstein. Curiosamente, este desmesurado ser ansiaba ser amado por la gente, pero debido a su aspecto los ciudadanos se horrorizaban ante su presencia. Al ser rechazado, la Criatura angustiada mata al hermano menor del doctor, a su mejor amigo y su mujer.

Percy Shelley, el marido de la autora, se había interesado en la universidad por las teorías relativas a los experimentos con electricidad en cuerpos físicos.

2. J. Montesinos, J. Ordóñez y S. Toledo: *Ciencia y Romanticismo*. Maspalomas-Gran Canaria, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2002.

3. Erasmus Darwin afirmaba que numerosas formas de vida, incluyendo la humana, habían evolucionado comenzando su haber en el agua, para más tarde trasladarse en algún momento a la tierra seca. *The Temple of Nature* es un trabajo de relevancia por contener una poesía y ciencia producto de una gran imaginación literaria. Contiene extensas notas en prosa sobre temas diversos, como la evolución biológica o los jeroglíficos egipcios. Véase Erasmus Darwin: *The Temple of Nature; or, The Origin of Society: A Poem with Philosophical Notes*. Londres, J. Johnson, 1803.

En su obra literaria, la escritora refleja las investigaciones de Galvani mediante la figura del doctor Frankenstein, lo que aseguraba credibilidad a la historia. No cabe duda de que la relación vida y muerte narrada en teorías ficticias que desafían las leyes naturales, iba a estremecer a los lectores. Aún sigue siendo una historia relevante en la literatura moderna de ciencia ficción por ser la precursora de este estilo<sup>4</sup>.

Los hallazgos científicos del siglo XIX, donde impera la comprensión de la naturaleza, constituyen en *Frankenstein* la idea del hombre máquina y hombre monstruo: el hombre máquina se forma por la unión de diversos cuerpos (o ensamblaje orgánico) dando lugar a un nuevo ser; en cambio, el monstruo es justamente originado como consecuencia de este *collage* corporal, ser antropomorfo que, aunque creado bajo la búsqueda de la grandiosidad, poder y magnitud dignos de una obra divina, resulta un replicante carente de aceptación. La vida artificial es representada mediante el cuerpo humano como canon, apariencia que supuestamente ayudará a su inclusión social, siendo finalmente rechazado. Un ser casi divino, similar a un *golem*, el primer “Adam” hijo de la ciencia; criatura animada nacida de materia inanimada.

La imaginación visionaria de Mary Shelley muestra la cara oculta del progreso científico, contraria a la realidad, que se acogía con fervor, y en donde la escritora reflexiona acerca del “posible” dantesco futuro científico. La obra, pues, plantea las consecuencias devastadoras de la ciencia cuando no se tiene en cuenta la moral, cuestión que aún permanece en debate<sup>5</sup>.

En nuestra época contemporánea, esta creación divina se manifiesta dando lugar a las clonaciones y los andróides. El clon, la moderna Criatura, tuvo su nacimiento de la mano del científico Ian Wilmut quien extrajo una

4. Véase Isaac Asimov: *Lo mejor de la ciencia ficción del siglo XIX (I)*. Barcelona, Martínez Roca, 1983, p. 5.

5. “La verdadera tesis de Mary Shelley es, por lo tanto, postular las consecuencias de la falta de humanidad en el avance científico, que coincide [...] con los primeros momentos de la revolución industrial”. En Susana Gala Pellicer: “Perder un tornillo’: una imagen simbólica en el contexto de la Ilustración”. En *Culturas Populares. Revista Electrónica 8* (enero-junio de 2009), p. 21. En <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gala.pdf>, revisado el 31 de marzo de 2011.

célula de una oveja femenina adulta en 1997 y la llamó Dolly. Más tarde, en 2004, el científico escocés pidió permiso para realizar un ensayo de clonación terapéutica humana<sup>6</sup>.

En el año 2006, el departamento de Ciencia e Innovación del Gobierno británico publica el informe “Los derechos de los robots”. Henrik Christensen, director del Centro de Robótica y Máquinas Inteligentes en el Georgia Institute of Technology afirmó al respecto que “si creamos robots con consciencia ellos querrían tener derechos y probablemente deban tenerlos”<sup>7</sup>.

Ante este panorama, la exposición de la doble dualidad científica, (lo políticamente ético o no), es encontrada a lo largo de la literatura y en particular la contemporánea, repleta de tratados en torno al ciborg y la biotecnología. *El Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway no solo contiene una valiosa tesis sobre la relación tecnología y feminismo en cuanto a la tecnofobia y el dominio masculino del mundo científico —mujeres segregadas de la esfera tecnológica por la figura masculina—, encierra, además, un mensaje crítico sobre la institución científica: “Manipulaciones, conceptos, organización de principios —toda la gama de herramientas de la ciencia— deben ser vistos para ser penetrados por el principio de la dominación”<sup>8</sup>. Voces femeninas contestatarias han sido relevantes a lo largo, sobre todo, de la época de la información y del estallido de la tecnociencia del siglo XX, como el caso de la artista *performer* Praba Pilar. A

6. En una entrevista realizada a Wilmut en el año 2001 explica la imprecisión de la técnica de clonación, lo que da lugar a clones “defectuosos”, es decir, con graves anomalías físicas.

7. Salamander Davoudi: “UK report says robots will have rights”. En *Financial Time*. Londres, 19 de diciembre de 2006, 22:01. En <http://www.ft.com/cms/s/2/5ae9b434-8f8e-11db-9ba3-0000779e2340.html>, revisado el 29 de marzo de 2011. Cabe recordar que en 1950 Isaac Asimov publica *I Robot* que recoge las tres leyes de la robótica (publicadas con anterioridad en 1942 por el propio autor en el relato *Runaround*): 1. Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño; 2. Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes estén en oposición con la primera ley; 3. Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no esté en conflicto con la primera o segunda ley.

8. Donna Haraway: “Animal Sociology and a Natural Economy of the Body Politic, Part I: A Political Physiology of Dominance”. En *Signs* (otoño de 1978), vol. 4, n. 1, p. 35.

continuación me detengo en la obra de esta artista comentando una de sus *performances* más relevantes.

### Tecnoactivismo femenino: *The Church of Nano-Info-Bio-Cogno*

Praba Pilar creció en Colombia rodeada de componentes electrónicos debido a la relación profesional de su padre con la industria del ordenador<sup>9</sup>. Más tarde, se trasladó a Nueva York con su madre, lo que le brindó la oportunidad de formar parte de la agrupación *Los Cybrids: La Raza Techno-Crítica*<sup>10</sup>. Durante este periodo, su implicación fue performativa y activista, cuestionando el entorno humano dominado por el control de las tecnologías en los sistemas de vigilancia y las guerras. Más tarde, sintió que su participación había concluido por estar interesada en cuestiones de género no tratadas en la formación. Desde entonces, investiga cuál es el lugar de la mujer en el ciber mundo y su relación con las tecnologías de la información.

Durante los últimos años, Praba Pilar ha estado especialmente activa en los discursos relacionados con las innovaciones tecnocientíficas, en particular en la convergencia de la nanotecnología, la biotecnología, las tecnologías de la información y la neurociencia cognitiva —entendida como la relación sujeto-cuerpo y sujeto-entorno desde el punto de vista neurofisiológico—<sup>11</sup>. Dicha reunión ha sido bautizada como NBIC (Nano-Bio-Info-Cogno).

Antes de comentar el trabajo de la artista, es necesario aclarar que la finalidad de la tecnociencia (la ciencia contemporánea), es transformar el mundo,

9. Praba Pilar: *Cyber.Labia: Gendered Thoughts & Conversations On Cyberspace*. California, Tela Press, 2005. En <http://www.prabapilar.com/>, revisado el 30 de marzo de 2011.

10. Agrupación activista compuesta por los artistas Praba Pilar, John Jota Leañes y René García. 1999-2003.

11. “Esta nueva perspectiva de la teoría cognitiva toca profundamente a la creencia postulada por la filosofía de que el sujeto, o su sistema de percepción, está en contacto directo con el mundo.” En Claudia Giannetti: “Metaformance—El Sujeto—Proyecto”. En *Lucas, cámara, acción [...] ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. En [www.artmetamedia.net/pdf/Giannetti\\_Metaformance.pdf](http://www.artmetamedia.net/pdf/Giannetti_Metaformance.pdf), revisado el 31 de marzo de 2011. Hay que recordar que la neurofisiología nace de la mano de Luigi Galvani y sus estudios sobre el sistema nervioso.

sea de forma natural, social o artificial<sup>12</sup>. El origen de esta unión viene de la mano de los cuatro grandes ámbitos antes mencionados, Nano-Bio-Info-Cogno, cuya procedencia, en el año 2000, fue gracias a la convergencia de las biotecnologías y las nanotecnologías<sup>13</sup>. Praba Pilar argumenta en sus discursos cómo la tecnociencia está fuertemente ligada al ámbito político, militar, empresarial e incluso religioso, poniendo de manifiesto tales circunstancias mediante la creación de numerosas *performances*, como la obra *The Church of Nano Bio Info Cogno* [fig. 1], creada en el año 2006, y aún en vigor<sup>14</sup>. La *performance* es presentada como una ceremonia católica cuya celebración es la entrada en el nuevo milenio<sup>15</sup>. La comunión con las nuevas tecnologías por medio de una liturgia diseñada para impulsarlas viene de la mano (iluminada) de Praba Pilar, quien simboliza ser la sacerdotisa de la Iglesia (o gurú) e irradia con fervor y positivismo excesivo las profecías tecnocientíficas del futuro.

La artista reflexiona sobre teorías antropológicas obsoletas; las relaciones culturales, sociales y biológicas humanas se transforman con la llegada de la Nano-

Bio-Info-Cogno. Praba Pilar expone los vínculos (y tensiones) entre el humano y el humano posbiológico: el ciborg, el autómatas y el robot; entre el macromundo (la tecnología globalizada) y el nanobit, la encarnación y la informática:<sup>16</sup>



Fig. 1. Praba Pilar, cruz para *The Church of Nano Bio Info*, 2006

“Cuando una mira los escritos y teorías de la esfera cibernética encuentra un profundo deseo de borrar y trascender el cuerpo. No hay nada revolucionario en esto, ya que se basa en una división histórica entre la mente y el cuerpo. Populares futuristas, como Ray Kurzweil, escriben sobre cargar (*upload*) nuestra humanidad —la mente— a las máquinas dentro de cincuenta años. El cuerpo de ‘carne’ se quedará atrás. En estas ideas queda claramente marcado que la mente existe por separado del cuerpo y constituye la base para la existencia humana. El énfasis de este pronóstico es que los seres humanos por fin alcanzan la inmortalidad mediante la carga de nuestras mentes y, por lo tanto, de nuestro ser, a las máquinas”<sup>17</sup>.

Según Claudia Giannetti, en la era biotecnológica y digital, el artista asume el difícil papel de construir nuevas herramientas conceptuales a partir de los materiales<sup>18</sup>. En el caso de Praba Pilar, el poshumanismo es la representación de una morfología híbrida, electrónica y biológica, lo que da lugar a la arti-

12. “La tecnociencia surgió en la Segunda Guerra Mundial y en una primera fase estuvo impulsada por los grandes programas de investigación que, financiados por el Gobierno de los Estados Unidos, conformaron la *Big Science*.” Véase Javier Echeverría: “Interdisciplinariedad y convergencia tecnocientífica nano-bio-info-cogno”. En *Sociologías*. Porto Alegre, año 11, n. 22, julio-diciembre de 2009, pp. 22-53. En <http://www.scielo.br/pdf/soc/n22/n22a03.pdf>, revisado el 31 de marzo de 2011.

13. “Cuando los Lucent & Bell Laboratories y la Universidad de Oxford crearon en 2000 el primer motor de ADN con ayuda de las NTC (nanotecnociencias), se abrió una nueva posibilidad de convergencia. [...] Con todos esos pasos previos, más la aprobación de la National Nanotechnology Initiative, se daban todas las condiciones para que la National Science Foundation (NSF) norteamericana diseñara e hiciera público en 2001 un macroprograma de investigación denominado *Converging Technologies for Improving Human Performance* (CTIHP), y habitualmente conocido como Convergencia NBIC.” En Javier Echeverría: op. cit.

14. Siguiente *performance* en The CUNY Graduate Center, jueves 7 de abril de 2011. Más información en la web de la artista <http://www.prabapilar.com/>

15. La artista lo denomina Milenio Neotérico: una nueva era completa de numerosos cambios basados en la tecnología. Sin embargo, este nuevo milenio es nombrado “tecnoapocalipsis” en la trilogía documental sobre el transhumanismo que explora la ética y la metafísica de la tecnología *TechnoCalyps*. Dirigida por Frank Theys y escrita por el filósofo Michel Bauwens en el año 2006.

16. Ray Kurzweil, inventor, tecnólogo y creador en la Universidad de la Singularidad de Silicon Valley, declara en 2009 la intención de realizar una copia genética de su difunto padre. Añade que en el año 2045 los humanos podrán vivir eternamente. Véase Ray Kurzweil: “When Man a Machine Merge”. En *Rolling Stone*, 19 de febrero de 2009, pp. 57-61.

17. Praba Pilar: “Praise the Lord & Pass the Critical Theory: An Interview with Praba Pilar of the Church of Nano Bio Info Cogno”. En *H+ Magazine*, 15 de marzo de 2011. Véase en <http://hplusmagazine.com/2011/03/15/praise-the-lord-pass-the-critical-theory-an-interview-with-praba-pilar-of-the-church-of-nano-bio-info-cogno>, revisado el 31 de marzo de 2011.

18. Claudia Giannetti: “Metaformance—El Sujeto—Proyecto”. En *Luces, cámara, acción [...] iCorten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, op. cit.

ficialidad. La separación cartesiana del cuerpo y mente deriva en la “desmaterialización’ del cuerpo” causa del progreso científico y tecnológico<sup>19</sup>. Como dice el filósofo Vilém Flusser, “la mente humana es incapaz de comprender (y mucho menos de aprovechar) el progreso que ella misma desencadenó tan livianamente”<sup>20</sup>. Ante tal afirmación, Roy Ascott expone la necesidad urgente de una estética tecnoética como posible solución a cuestiones culturales posbiológicas y, para ello, la función del artista es vital<sup>21</sup>. La globalización no sólo significa estar todos conectados, sino que nuestras identidades sufren un estado de cambio continuo, lo cual es analizado y presentado en los discursos de numerosos artistas. Ascott va aún más allá y postula que el artista intervendrá en la construcción de una nueva realidad, en la creación de la evolución, que entiende como la definición del ser humano y su reconstrucción. El autor, en contraposición al pensamiento de Praba Pilar, ve en la tecnología un vehículo de acercamiento a la naturaleza y en lo que él denomina ciberbotánica<sup>22</sup> la posibilidad de eliminar totalmente el mundo real del virtual, el cual está rápidamente desapareciendo: “Los espacios telemáticos nos convierten en actores a todos. No puede existir el observador desde fuera”<sup>23</sup>. Ascott asegura, además, que lo artificial ya es parte de nuestra naturaleza y ésta es en gran parte artificial.

---

19. *Ibid.*

20. Vilém Flusser, “Sobre arte, aparatos y funcionarios”. En *Arte y Técnica, Artefacto/6*, 2007. En [http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf\\_notas/162.pdf](http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/162.pdf), revisado el 31 de marzo de 2011.

21. Artista e investigador implicado en cuestiones relacionadas con la cibernética y la telemática. Fundador y presidente de Planetary Collegium y profesor de Technoetic Art en la Universidad de Plymouth (Reino Unido). Ascott entiende como tecnoética la transformación de la conciencia por causa de la tecnología. Véase Roy Ascott: “Moistmedia, technoetics and the three VRS”. En *Actes/Proceedings ISEA2000 – 07/12/2000 – Auditorium*. En [www.isea-webarchive.org/mmbase/attachments/36393/01\\_ascott.pdf](http://www.isea-webarchive.org/mmbase/attachments/36393/01_ascott.pdf), revisado el 04 de abril de 2011.

22. Según Ascott, la ciberbotánica “cubrirá un amplio espectro de actividad y de investigación sobre las formas de vida artificial dentro de la ciber y nano ecologías, por un lado, y en las dimensiones tecnoéticas de la conciencia y la cognición en el otro.” Op. cit.

23. *Ibid.*

Las teorías futuristas de Roy Ascott, como otros muchos transhumanistas, son similares al pensamiento general del Romanticismo: un futuro mejor gracias a la Ciencia (Tecnociencia en el siglo XXI). Dicha tesis es antagónica a toda la trayectoria artística de Praba Pilar, quien expone el peligro que existe en creer que “la tecnología va a solucionar los problemas económicos, sociales y políticos del mundo”<sup>24</sup>. Sus obras son una crítica al modo en que estamos desarrollando el discurso tecnológico.

En *The Church of Nano Bio Info Cogno*, la institución religiosa se jacta de ser capaz de realizar milagros mediante el uso de la tecnología, solucionando así estos problemas. Esta Iglesia no se opone a la tecnología, sino que, por medio de la sátira, articula un discurso mítico-religioso, poniendo de manifiesto la falta de una ética en el desarrollo tecnológico dominado por los gobiernos occidentales, corporaciones multinacionales, industrias militares de armamento avanzado y robótica y universidades que promocionan sus laboratorios. El argumento de Praba Pilar es cuestionar si el interés de dichas instituciones contempla solucionar la pobreza, las enfermedades y el hambre gracias al avance tecnológico. La Iglesia NBIC impulsa la implementación de las nuevas tecnologías en todo el mundo y al mismo tiempo muestra sus incoherencias.

Una de las influencias decisivas en el nacimiento de este trabajo fue la tesis defendida por el historiador y activista David Noble, quien afirma que la tecnología es el producto del ímpetu cristiano porque se basa en lo divino, lo que hoy se traduce en lo contrario al bienestar humano ya que es una amenaza pese a prometer la inmortalidad<sup>25</sup>.

La *performance* de Praba Pilar comienza alabando al Tecno Espíritu Santo: Google<sup>26</sup>. Más tarde, invita a los feligreses a confesar todos los pecados; aquellas blasfemias contra la tecnología y la ciencia, y les ofrece la penitencia y

---

24. Entrevista a Praba Pilar en el evento “Bay Area Now 5” del Center for the Arts at Yerba Buena. San Francisco, California, 2008. Véase en <http://www.youtube.com/watch?v=ZofDoxOBfzU&feature=related>, revisado el 04 de abril de 2011.

25. Se refiere al armamento nuclear, los viajes espaciales, la inteligencia artificial y la ingeniería genética.

26. En otras ocasiones es Twitter.



Figs. 2 y 3. Praba Pilar en la performance *The Church of Nano Bio Info Cogno* (izquierda) y la instalación de la misma (derecha)

Center for the Arts at Yerba Buena. San Francisco, California. 2006-2008. Fotografías de Myles Boisen

la absolución. Después del sermón tecnológico, la finalización de la *performance* depende de la artista<sup>27</sup>. Hay ocasiones en las que simula tener relaciones sexuales con una rudimentaria máquina alquilada hasta culminar el acto. La máquina falomórfica se adhiere a la pelvis de la artista, que se encuentra de pie durante toda la acción, lo que evoca esta posición un ser masculino unido a una máquina succionadora. Mientras, alguien canta en directo una versión tecnológica de *Amazing Grace*<sup>28</sup>. En otras representaciones finaliza cantando con el público.

## Conclusión

Praba Pilar comenta sobre el dominio tecnológico:

“Estoy profundamente interesada en las tecnologías adecuadas y sostenibles [...]. En vez de reinventar un mundo nuevo donde la humanidad

27. Un fragmento de este sermón manifiesta: “Oh hermanos míos, os lo advierto, estamos llegando a la gran ruptura Nano Bio Info Cogno del año 2012. Es el Punto Zero de la Singularidad. Vamos a entrar en el sistema supra multidimensional de la mente humana dentro de la onda del tiempo cero. Vamos a llegar al cenit de la inteligencia supermutacional y superar los Technocalyps. ¡Alabado sea Ray Kurzweil el padre de las máquinas espirituales!”.

28. Himno cristiano.

se beneficiará, como se afirma, sólo una estrecha franja de la población va a ser ‘levantada’ de una manera beneficiosa”<sup>29</sup> [figs. 2 y 3].

El mito de Prometeo se repite. Desde *Frankenstein o el Moderno Prometeo* de Mary Shelley hasta nuestros días, en los que la tecnociencia gobierna los discursos hegemónicos del mundo global, el ser humano trabaja con devoción (desmesurada) en la búsqueda apresurada del progreso de la mano de la Nano-Bio-Info-Cogno. Si en el Romanticismo el científico buscaba la verdad, el origen de la raza humana y el Universo, hoy los esfuerzos van dirigidos hacia la modificación de toda natura en pro de la humanidad<sup>30</sup>. Numerosos dioses repartidos en laboratorios que prometen la vida eterna, un mundo perfecto; bienhechores del ser humano al igual que Prometeo. Tal vez la Esperanza no liberada por Pandora es hoy representada por las artistas que construyen sus obras como respuesta (y resistencia) a una sociedad bajo el control panóptico-transhumano.

29. Entrevista a Praba Pilar en el evento “Bay Area Now 5” del Center for the Arts at Yerba Buena. San Francisco, California, 2008. En <http://hplmagazine.com/2011/03/15/praise-the-lord-pass-the-critical-theory-an-interview-with-praba-pilar-of-the-church-of-nano-bio-info-cogno>, revisado el 31 de marzo de 2011.

30. “Nietzsche postula para el futuro “La lucha entre los pequeños criadores y los grandes criadores del hombre —se podría también decir, entre humanistas y superhumanistas, amigos del hombre y amigos del superhombre”. En Adolfo Vázquez Rocca: “Sloterdijk, Agamben y Nietzsche: Biopolítica, Posthumanismo y Biopoder”. En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 23 (2009,3). En <http://www.ucm.es/info/nomadas/23/avrocca.pdf>, revisado el 04 de abril de 2011.

# Tomando posiciones hacia el empoderamiento de las mujeres: artecontraviolenciadegenero.org\*

• 95

---

Mau Monleón Pradas

Doctora en Bellas Artes. Grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI)

Universidad Politécnica de Valencia

## Introducción

Es urgente construir un modelo educativo para la igualdad de derechos entre mujeres y hombres que proponga y aplique paradigmas que nos ayuden a superar las discriminaciones que actualmente sufrimos las mujeres. Un modelo de estas características pasa por el empoderamiento de las mujeres y por la responsabilidad de hombres y mujeres en la creación de identidades de género igualitarias.

Sin duda, la educación es la clave de todo problema social discriminatorio, por ello el arte juega un papel importante y necesario, ya que afecta a la construcción de narrativas visuales y ayuda a visibilizar problemas, al mismo tiempo que tiene la capacidad de generar nuevos imaginarios culturales: el arte como movimiento, estrategia y táctica; como metodología y pedagogía; más allá de las fronteras de su mercado y territorialización. En definitiva, el arte activo, activista y feminista, hecho por hombres y mujeres y dirigido a ambas/os.

El propósito de este texto es doble, por una parte demostrar y proponer que el arte puede adquirir una orientación pedagógica y activista frente a la violencia de género, por otra parte analizar metodologías activas que nos ayuden a construir esos imaginarios desde la deconstrucción y reasignación de significados y a través de redes entre mujeres y hombres. A este respecto, nuestra disertación se centra en aspectos generales de las relaciones entre el arte y la

---

\* Este proyecto no hubiera sido posible sin el importante apoyo de Irene Ballester Buigues, activa colaboradora de ACVG, así como también de las personas que forman parte del Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI). Mi especial agradecimiento a todos/as y en especial al director del LCI, Miguel Molina, y a mis colegas Maribel Martínez Benloch, Empar Cubells, Leo Gómez, José Juan Martínez y Paco Martí, así como a Mónica del Rey, Hernán Bula, Danka Stepan y a las Alicia, diseñadoras.



violencia de género, así como en ejemplos concretos tomados de la Plataforma de lucha contra la violencia de género ACVG, creada recientemente por un grupo interdisciplinar de artistas e investigadores/as de distintas universidades de España. Se analizará esta herramienta tecnológica como posición hacia un empoderamiento de las mujeres, introduciendo algunos de sus aspectos fundamentales, objetivos y funciones.

Partiendo de la desigualdad real en el territorio español, así como del fenómeno de la violencia de género, se hace necesaria una breve introducción que permita situar “las violencias” contra las que se luchan desde el arte y la tecnología. Además, se observa cómo esta lucha contra la violencia de género es un tema prioritario en la agenda feminista desde finales de los años sesenta en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica (con manifestaciones artísticas a través de la *performance*, el vídeo e Internet, fundamentalmente). A continuación, se muestran proyectos artísticos paradigmáticos que ayudan a reflexionar y centrar nuestra problemática hacia ese empoderamiento de las mujeres, dentro de uno de los objetivos fundamentales de la Plataforma ACVG, que es el de visibilizar respuestas críticas y activas frente al victimismo.

#### Una herramienta tecnológica para el empoderamiento de las mujeres en la lucha por la igualdad: (ACVG) [www.artecontraviolenciadegenero.org](http://www.artecontraviolenciadegenero.org)

Las Plataformas Universitarias de Toronto (*Canadian Women's Studies On-Line*), Chicago (*Center for Gender Studies*) y Virginia (*Women's Studies*) son referencia obligada en temas de avances tecnológicos y estudios culturales de género. Éstas y otras plataformas tienen hoy en día la finalidad de dar cabida a la voz de colectivos de mujeres y visibilizar problemas de discriminación, relacionándose ampliamente con el mundo de la cultura sonora y visual, de manera que han creado productos culturales como radios independientes o exposiciones monográficas.

Respecto al avance que supone para la mujer el uso de las nuevas tecnologías en relación al arte, cabe destacar la Sociedad Internacional Leonardo para las Artes, la Ciencia y la Tecnología (ISAST), que se ha dedicado a publicar artículos punteros de mujeres en este campo. La reciente publicación *Women, Art and Technology*, editada por Judy Malloy, da fe de la labor que están llevando

a cabo las mujeres en el ámbito del arte y las nuevas tecnologías, abarcando, asimismo, una parte importante de la labor en torno a la violencia de género.

En este sentido, otras plataformas se han constituido en la era Internet para dar cabida a esta lucha, donde destacaría la *Plataforma de Acción de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*, convocada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en Pekín, del 4 al 15 de septiembre de 1995. Según Montserrat Boix, las primeras experiencias de *ciberfeminismo social* surgen conectadas a la creación de la primera red electrónica internacional de la sociedad civil, la *Asociación para el Progreso de las Comunicaciones* (APC). El grupo de mujeres de APC se encargará de organizar el dispositivo para que la Conferencia Mundial de la Mujer convocada en Pekín pueda tener un proceso participativo previo a través de listas de correo electrónico y de una página web durante la celebración del encuentro, facilitando la participación de las mujeres que no tienen la oportunidad de asistir a la cumbre —hecho que constata la eficacia del medio electrónico como herramienta para el empoderamiento de las mujeres—. Las primeras webs en Europa surgen en Italia, *ServerDonne*; en Francia, *Penelopes*; y en el Reino Unido, *Aviva* (1996). En España se crea *Mujeres en Red* (1997), que se ha convertido en una de las principales referencias del activismo feminista.

Concretamente, las redes de mujeres de España en Internet, *Mujeres en Red* y la *Red Feminista de Organizaciones contra la violencia de género*, creada en 2002, han tenido un papel fundamental en el apoyo a la reivindicación de los derechos de las mujeres en nuestro país y han participado en importantes campañas internacionales, desde el *ciberfeminismo social* hasta el *hacktivismo feminista*. “En enero de 2002 se crea formalmente la *Red Feminista de Organizaciones contra la violencia de género* con el objetivo de canalizar una interlocución coordinada con el gobierno, las administraciones y los medios de comunicación en la reivindicación de la Ley Integral. Además de la red presencial de la que forman parte importantes organizaciones como la propia *Asociación de Mujeres Separadas y Divorciadas* ya convertida en federación, *Fundación Mujeres*, *Federación de Mujeres Progresistas* o la *Comisión contra los malos tratos*, se crea un espacio virtual que servirá de referencia, junto a *Mujeres en Red* que forma parte también de la *Red Feminista*, como frente activo y sólido en la lucha y la solidaridad contra la violencia patriarcal.” Se puede decir que la Ley Integral contra

la violencia de género aprobada el 22 de diciembre de 2004, después de años de reivindicación del movimiento feminista (ya que la primera propuesta de ley data de 1997), ha sido uno de los logros más emblemáticos.

Hoy en día sobresale la asociación *Mujeres en las Artes Visuales* (MAV), creada el 9 de mayo de 2009, y cuya dirección ha asumido la prestigiosa crítica de arte Rocío de la Villa. A través de su *Observatorio*, MAV analiza e informa con datos objetivos en cifras sobre la situación de las profesionales en el sector de las artes visuales en España. Se establecen conexiones con el resto de asociaciones de mujeres en el sector de la cultura para diseñar y negociar estrategias, además de trabajar para la implantación de políticas igualitarias en el sector de las artes visuales con las instituciones de la administración de España. Es por ello referencia obligada, en relación al sector artístico y dentro de nuestro país, en la lucha contra la violencia de género estructural.

Por todo ello, es fundamental tener presentes estos puntales en la organización de redes, así como de acciones culturales que den cuenta de la carga de violencia simbólica, estructural y física que subyace a la subjetividad femenina para

recoger la experiencia de estos trabajos anteriores y organizar interconexiones entre universidades, redes y especialistas en el tema, para sistematizar una acción que sea actual, actualizable y accesible a otros/as investigadores/as y a las instituciones. El hecho de enfocar nuestra acción al uso de las nuevas tecnologías permitirá configurar objetivos precisos en cuanto a difusión y alcance de la Plataforma ACVG.

www.artetraviolenciadegenere.org [fig. 1] se enmarca en un proyecto de investigación iniciado en el año 2009 que parte de las nuevas tecnologías para el avance y superación de la violencia de género. La acción responde a una carencia importante que se viene detectando en la investigación y en la docencia en el área del arte en relación a los estudios de género, referida concretamente a la escasa información, y poco actualizada, acerca de las intervenciones artísticas de mujeres y hombres en el ámbito tecnológico frente a la violencia de género. En este sentido, el Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) está potenciando



Fig. 1. ACVG. Plataforma de lucha contra la violencia de género, creada en 2010

sus líneas de investigación a través de las capacidades definidas como: “Producción de Arte Intermedia”, “Producción de Estudios Artísticos de Género” y “Producción en Arte Público”. Se han realizado diversas exposiciones, publicaciones e intervenciones en la esfera pública y tecnológica (programas de televisión como los *antispots*, publicaciones sobre género y tecnología, intervenciones artísticas en las calles y proyectos en Internet). Asimismo, se ha organizado el *Congreso Internacional Mujer Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública*, CIMUAT 2010, una de cuyas áreas temáticas ha estado dedicada a distintos proyectos de lucha contra la violencia de género desde el arte y la tecnología.

La cultura visual nos demuestra que ha contribuido a transformar de forma sustancial las identidades y los valores asociados a los sexos, que siguen estando fuertemente anclados en los tradicionales imaginarios de la masculinidad y la femineidad. Por ello, se propone un modelo de acción cuya finalidad es, por medio del diseño de una plataforma-web, implementar la participación de artist@s y teóricos/as a través de las nuevas tecnologías y crear una galería virtual que aglutine y evalúe las experiencias expositivas en su conjunto, para potenciar debates en torno a la violencia contra las mujeres. Esta plataforma-web será accesible y clara, ofreciendo un recorrido por los proyectos, además de recoger textos teóricos y *links* para la obtención de documentación especializada, así como un foro de debate sobre el tema. Los objetivos concretos de la Plataforma de lucha contra la violencia de género ACVG son:

1. Diseñar y producir una galería virtual que aúne las experiencias expositivas en su conjunto, implementando la participación de artistas y teóricos/as a través de las nuevas tecnologías.
2. Dotar la función de la plataforma-web a través de la investigación universitaria; creando una red donde las mujeres y hombres puedan compartir información, ideas y proyectos en relación al arte que impulsen la igualdad de oportunidades y equidad social, actualizándola con publicaciones *online* de especialistas para desarrollar el avance de la mujer en temas de nuevas tecnologías, estudios de género y sobre la violencia.
3. Diseñar e implementar experiencias participativas para la formación en la igualdad entre los sexos, a través de foros de debate virtuales que evalúen los efectos de las exposiciones.

4. Preconizar el uso de nuevas tecnologías en la lucha contra la violencia de género, aportando una visión pionera y novedosa desde las artes visuales más avanzadas.
5. Conseguir repercusión nacional e internacional y un efecto mediático que aglutine a artistas, pensador@s, científic@s, etc. en torno al tema.
6. Conseguir unificar, fortificar y poner en funcionamiento iniciativas a nivel nacional e internacional que se estén llevando a cabo en torno a la lucha contra la violencia de género.
7. Empoderar a las mujeres en la lucha por la igualdad.
8. Visibilizar y proponer paradigmas desde la teoría y la praxis artística que eduquen en la igualdad de oportunidades frente a la actual violencia ejercida sobre las mujeres.
9. Generar redes y movimientos participativos, aunando fuerzas con otras plataformas y entidades.

Actualmente, la Plataforma ACVG se encuentra en proceso de construcción, queriendo destacar los dos presupuestos fundamentales que la sustentan: la lucha contra la violencia de género y los movimientos artísticos y activistas. La Plataforma se encuentra abierta a la participación, por lo que hacemos un llamamiento a sumarse a ella con todo tipo de colaboraciones, proyectos, ideas e investigaciones en sus distintos ámbitos de acción.

### Introducción al concepto de violencia de género contra las mujeres

Para la Plataforma ACVG es fundamental partir de la definición de violencia de género desde el feminismo y reconocer los diferentes tipos y causas, así como la legislación vigente al respecto en España.

M.<sup>a</sup> Elena Simón Rodríguez en su libro *Hijas de la igualdad, herederas de injusticias*, nos ayuda a situar las coordenadas de la violencia actual ejercida sobre las mujeres: una violencia que es “estructural, simbólica y directa”. La violencia directa puede ser la más visible en su caso extremo, como es el feminicidio; sin embargo, este tipo de violencia incluye también el maltrato psicológico que está siendo devastador, ya que aniquila la autoestima de las mujeres. Se trata, además, de una violencia invisible forjada a partir de pequeñas trampas

machistas que Luis Bonino denomina “micromachismos” en conexión a las relaciones de pareja. Siguiendo a Marion Young, Simón Rodríguez afirma que “cualquier mujer puede estar expuesta y estar en riesgo de sufrir violencia machista”, refiriéndose a las marcas de opresión que suelen repetirse en todos los individuos pertenecientes a un grupo oprimido (explotación, marginación, colonización cultural, carencia de poder, violencia, etc.).

Si atendemos a los tipos de violencia ejercida a nivel mundial, no hay extensión suficiente en este texto para reseñar las distintas modalidades y ámbitos; sin embargo, se puede destacar la *violencia doméstica o familiar*, tal y como la denominan los medios de comunicación creando una confusión al hacernos creer que se trata de una violencia privada. A este respecto, la feminista Celia Amorós, siguiendo el término acuñado por Michael P. Johnson en 1995, prefiere hablar de *terrorismo doméstico*, abogando por la necesidad de resignificar el lenguaje y nombrar claramente el terrorismo patriarcal. Desde nuestro punto de vista, es muy acertado el término “terrorismo”, ya que la violencia de género no solo se cobra muchas más víctimas que el terrorismo en España, sino que se trata, en efecto, de un modo de “aterrorizar” y sembrar el miedo entre las mujeres que sufren las marcas de la opresión anteriormente citadas.

Las doctoras en psicología Esperanza Bosch y Victoria A. Ferrer proponen el término “terrorismo misógino” para hablar de violencia de género, puesto que la misoginia es el deprecio a las mujeres, cuya ideología mantiene y justifica la forma de ejercer el poder y el control sobre ellas.

*La explotación de las mujeres* es una forma de ejercer el control masculino sobre la fuerza laboral femenina para designar la sistemática extracción de poder que tiene lugar en la relación sociosexual en la que las mujeres y los hombres se producen y reproducen a sí mismos y para la sociedad.

Diana E. H. Russell considera terrorismo sexual la violación, la tortura, la mutilación, la esclavitud sexual, el abuso sexual infantil incestuoso y extrafamiliar, el maltrato físico y emocional y casos serios de acoso sexual.

En el *maltrato en parejas lesbianas* se reivindica asimismo la definición de violencia de género, ya que partiendo de que esta definición es una construcción social en lugar de un hecho anatómico, el ataque con violencia de una lesbiana a su pareja se perpetuará debido a la interiorización de las normas

interrelacionadas de heterosexismo/homofobia y misoginia, las cuales están en el fondo del sistema de roles sexuales establecidos por el falocentrismo.

El término feminicidio proviene del inglés *femicide* expuesto por las teóricas feministas Diana Russell y Hill Radford en su texto *Femicide. The politics of woman killing*. A pesar de que la traducción del término *femicide* al español es femicidio, la catedrática mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos transitó de femicidio a feminicidio, porque el término femicidio puede ser solo interpretado como el término femenino de homicidio; es decir, como un concepto que especifique el sexo de las víctimas. La identificación de *femicide* en feminicidio lleva implícita la necesidad de aclarar que no se trata únicamente de la descripción de crímenes que cometen homicidas contra niñas o mujeres, sino de la construcción social de estos crímenes de odio, culminación de la violencia de género contra las mujeres, así como de la impunidad que los configura. El feminicidio es un crimen de estado, ya que éste no es capaz de garantizar la vida y la seguridad de las mujeres. Es la cima de la normalización y la tolerancia de la violencia de género y otras formas de violencia que, al cometerse los asesinatos, desencadenan, como en Ciudad Juárez, un proceso de violencia institucional sobre las familias de las víctimas y sobre la sociedad, así como un trato negligente, unido a la discriminación y a las amenazas perpetradas por parte de autoridades ineficientes y corruptas.

En el contexto español la violencia de género recibe una atención creciente por parte de la sociedad desde finales de los años noventa. Se puede afirmar que el caso televisado de Ana Orantes en 1997 conmocionó a toda la sociedad, propiciando la reforma del Código Penal. A partir de este acontecimiento mediático, se han diversificado las formas de presentación, visibilización y sensibilización sobre la violencia contra las mujeres.

En la actualidad la información más completa y sistemática sobre feminicidios está disponible en los informes anuales y evolutivos del *Observatorio de la Violencia del Centro Reina Sofía* que toma como fuentes tanto los medios de comunicación como la policía y los juzgados, aunque contemplando únicamente las mujeres asesinadas por sus parejas.

ACVG toma posiciones contra todo tipo de violencia de género y, en este sentido, los conceptos aquí expresados se ven reflejados en los proyectos de hombres y mujeres desde actitudes diversas. A continuación se hace una breve introducción en la historia de la lucha contra la violencia de género desde el arte y el activismo, para concluir con el ejemplo de algunos proyectos paradigmáticos realizados recientemente en España.

### Introducción al arte y activismo contra la violencia de género

La Plataforma ACGV incluye proyectos de arte y activismo contemporáneos desarrollados esencialmente en España y Latinoamérica, si bien se propone una labor de rescate de las experiencias pioneras llevadas a cabo desde finales de la década de los sesenta en Estados Unidos y una ampliación, con el tiempo, de sus recursos.

El arte feminista ha reflejado el desarrollo de la lucha de la mujer por sus derechos. En el siglo XV se encuentran los primeros vestigios de mujeres que intentan llamar la atención sobre los malos tratos de los que son víctimas. Si se piensa que no es hasta el siglo XIX cuando comienza la batalla por el sufragio universal y que todavía hoy muchas mujeres en el mundo tienen [tenemos] coartada su libertad, como es el caso de las mujeres en la India, obligadas a casarse siendo niñas y a realizar trabajos forzados; en China, violentadas a través del aborto selectivo de fetos femeninos y del asesinato y la trata de niñas nacidas; en África, a través de las mutilaciones genitales y castigos físicos; en México, mediante los conocidos feminicidios, con casos de mujeres previamente secuestradas y desaparecidas que aterrorizan a muchas jóvenes por esa amenaza potencial y esa violencia indeterminada y anunciada; y, en general, a través del tráfico internacional de mujeres y niñas para una prostitución forzada desde países en vías de desarrollo hacia países industrializados; por nombrar solo algunas de las situaciones más apremiantes. Se comprende que el arte se haya ocupado especialmente de la lucha por la igualdad —sobre todo a partir del mayo francés—, las luchas por los derechos humanos y las luchas del feminismo radical por la igualdad hasta nuestros días, tanto en España como en otros países “civilizados” y primermundistas, donde la violencia estructural, simbólica y la violencia directa —psicológica y física— visible e invisible requieren de una labor permanente para el empoderamiento de las mujeres.



Fig. 2. Yoko Ono, *Cut Piece*, 2003 (performance)



Fig. 3. Lorena Wolfffer, *Territorio Mexicano*, 1995-1997 (performance)

Respecto a los antecedentes históricos en este posicionamiento del arte, la exposición *Womenhouse* (Casa de mujeres), comisariada por Judith Chicago y Miriam Schapiro en 1972, con la participación del *Programa Feminista de Arte* de la Escuela de Fresno y California (Estados Unidos) es un hito en la denuncia de la violencia. En aquella ocasión participaron alumnas de Bellas Artes junto a profesoras artistas y teóricas para dar la voz de alarma sobre la problemática de la violencia doméstica.

En los primeros años setenta es cuando se hace patente la lucha por la igualdad en el contexto del arte y del activismo político. Inicialmente, algunas mujeres artistas pertenecientes al movimiento del feminismo radical en Estados Unidos intentaron hacer visible la violencia de género. Por ejemplo, Yoko Ono realizó *performances* en las que incluyó una serie de objetos, como esposas y cuchillos, dejando libertad de actuación a los invitados. Éstos comenzaron a recortar cada vez más la ropa de su cuerpo, hasta que Ono se encontró completamente desnuda [fig. 2]. En Europa, destacan las *performances* de las artistas Gina Pane, Marina Abramovic y Valie Export, vinculadas en los setenta al movimiento *Body Art*, junto a otros artistas como Vito Acconci, Chris Burden, o Bruce Nauman.

Por su parte, la artista cubana Ana Mendieta, utilizaba también a principios de los setenta la *performance* para denunciar la violencia física mediante cuerpos golpeados, ensangrentados, violados, perforados o asesinados.

En Latinoamérica, el arte entendido como denuncia empezó a desarrollarse a través de acciones callejeras en repulsa a las dictaduras militares de los años setenta y ochenta, como fue el caso de Argentina y Guatemala, o como ha sido el caso de México y Perú, con una democracia formal restringida pero estable. A través del arte y la tecnología se ha buscado una repercusión internacional. Dentro de este panorama destacan las *performances* de la artista contemporánea mexicana Lorena Wolfffer, nacida en 1971. En uno de sus proyectos se coloca en un ambiente blanco y estéril, en donde yace desnuda sobre una mesa quirúrgica atada de pies y manos. Su cuerpo desnudo recibe durante seis horas gotas de sangre sobre su vientre —siguiendo un método de tortura aplicado en cárceles chinas— provenientes de una bolsa de transfusión que contiene treinta litros de sangre de vaca, la cual pendía de un gancho de carnicería rodeado por la leyenda: “todos somos priistas en potencia” [fig. 3].

Lorena Wolfffer entroncará con la sangre utilizada en las *performances* de la guatemalteca Regina José Galindo. La obra que marcó el comienzo de Regina como artista fue la *performance El dolor en un pañuelo* donde, acostada en una cama, atada de pies y manos con pañuelos y llevando otro como venda en sus ojos, se van proyectando sobre ella recortes de periódicos con horribles noticias de mujeres maltratadas, asesinadas y violadas. La artista de frente nos recuerda al Cristo crucificado evocando la tortura y la muerte. En 2004, la artista rodó un vídeo mientras se realizaba una himenoplastia, operación reconstructora del himen [fig. 4]. En Guatemala es tanta la presión social hacia las jóvenes de mantener la virginidad hasta el matrimonio, que antes de casarse se realizan esta operación. Las mujeres más pobres se ven obligadas a operarse en clínicas clandestinas, sin certificados médicos. Por ello, Regina decidió operarse en las mismas condiciones, grabando un vídeo que fue presentado en la Bienal de Venecia de 2005, por el que obtuvo el Premio León de Oro.

Además, Regina se enfrenta y desafía al poder en un país como es Guatemala en el que las mujeres son víctimas del feminicidio, relacionado históricamente con el Ejército. En su *performance ¿Quién puede borrar las huellas?*,

realizada en 2003, Regina denuncia la posible candidatura del ex dictador a la presidencia de Guatemala. Vestida de negro se presenta con una palangana llena de sangre en la que moja sus pies a cada paso, para dejar sus huellas ensangrentadas desde la corrupta Corte Constitucional al Palacio Presidencial de la capital. Se trata de una metáfora sobre la violencia en Guatemala y la falta de memoria histórica, la cual refleja los miles de asesinatos que han quedado impunes durante la política de terror llevada a cabo por los militares en el periodo de guerra civil interna que desangró completamente este país centroamericano, en el que hubo entre ciento cincuenta mil y ciento sesenta mil muertos y de cuarenta mil a cuarenta y cinco mil desaparecidos entre 1960 y 1996.

La artista y activista norteamericana Suzanne Lacy ha dedicado toda su labor a la lucha contra la violencia de género, desde su libro pionero *Rape is* (1972), en donde confronta diferentes definiciones de la palabra violación sin acudir a imagen alguna, hasta su famosa *performance Three weeks in May* (1977), realizada en distintos lugares de la ciudad de Los Ángeles, incluyendo el Ayuntamiento. La acción consistía en la creación de un mapa a partir de las violaciones durante tres semanas en mayo. Se sacaron estadísticas y se colaboró con grupos y organizaciones antiviolencia para establecer un debate público. Lacy trabaja con comunidades para desarrollar estrategias sociales en la ciudad, a través del arte y la acción cívica y más tarde se convertirá en la teórica del *nuevo género de arte público*, propugnando el rescate de un arte comunitario y participativo que había surgido en el contexto del movimiento feminista de finales de los sesenta.

Recientemente, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) ha presentado el proyecto *El esqueleto tatuado* (2010) [fig. 5], comisariado por Berta Sichel como responsable del departamento de Audiovisuales, que consta de un conjunto de intervenciones y trabajos creados específicamente para coincidir con el Día Internacional para la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer.



Fig. 4. Regina José Galindo, *Himenoplastia*, 2004 (performance)



Fig. 5. Suzanne Lacy, *El esqueleto tatuado*, 2010. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

*El esqueleto tatuado* es una plataforma para la cooperación entre diversos agentes de sectores gubernamentales y no gubernamentales —artistas, jóvenes, activistas y mujeres maltratadas— para analizar cómo se ha contado la violencia de género en España. Y lo interesante que plantea es el cuestionamiento del por qué la violencia de género se inscribe siempre en el discurso político e informativo con el número de víctimas mortales y, en cambio, no se explican las historias de las muchas mujeres silenciadas que día a día soportan situaciones de maltrato.

El proyecto se compone de una mesa redonda con representantes de organizaciones sociales y culturales, testimonios de maltrato, el ámbito académico y los medios de comunicación, además de un taller de prevención de la violencia de género con jóvenes alumnos de un instituto, que escriben en unas máscaras blancas testimonios de víctimas de maltrato que Suzanne Lacy ha recogido previamente (acción que se retransmitió en directo en *streaming* en la web del museo). Finalmente, todo el trabajo recogido en el encuentro y en el taller han sido destinados a la *performance* realizada por la artista.

Retrocediendo de nuevo a la década de los setenta, muchas artistas, como Suzanne Lacy, Leslie Labowitz y el equipo de Elizabeth Siseo y Louis Hoch, comenzaron a realizar proyectos que requerían la cobertura de la televisión, hasta que DeeDee

Halleck decidió afirmar su voz fundando *Paper Tiger Televisión*, una compañía propia de producción y difusión para el videoactivismo.

La cuestión de la violencia hacia las mujeres y la importancia de la intervención en los medios de comunicación se extendió hacia el uso de pantallas *spectacolor* en Times Square en los ochenta por artistas como Jenny Holzer o Martha Rosler, quienes amplificaron la problemática a través del espacio público de la calle.

Dentro de la tendencia actual a la utilización del vídeo se encuentra el destacado trabajo de la artista, teórica y comisaria suiza Ursula Biemann, quien ha trabajado extensamente sobre migración, movilidad, geografía y género. *Performing the Border* (1999) es un vídeo de ensayo emplazado en la frontera

mexicana-estadounidense, en Ciudad Juárez, donde las industrias norteamericanas ensamblan sus equipos electrónicos y digitales, localizadas directamente a través de El Paso, Texas. El proyecto, con entrevistas, subtítulos, texto citado en la pantalla, escenas y sonidos registrados en el sitio, así como metraje encontrado, trata de la sexualización de la zona fronteriza por división del trabajo, prostitución, la expresión de deseos femeninos en el mundo del espectáculo y la violencia sexual en la esfera pública.

Asimismo, la artista sueca Ann-Sofi Sidén ha trabajado sobre la prostitución en su conocido proyecto *Prostitution after the Velvet Revolution* (1999), un trabajo de vídeo calidoscópico que documenta la industria sexual poscomunista en Dubí, una ciudad fronteriza checa.

En resumen, la *performance*, el vídeo, los media, el arte público y comunitario y el activismo cultural propios del arte feminista han dado voz a los discursos más críticos sobre el patriarcado y las violencias que éste ha ejercido y continúa ejerciendo sobre las mujeres.

Por último, las nuevas tecnologías y especialmente Internet han favorecido el nacimiento del ya mencionado *ciberfeminismo social*, que según Montserrat Boix es la culminación de un “movimiento ciberfeminista artístico” iniciado en los primeros años de la década de los noventa bajo el paraguas del *net art*, aportando en sus obras la crítica social desde una mirada feminista. “A pesar de la diversidad de prioridades, intereses y tendencias, uno de los nexos más importantes entre grupos ciberfeministas (desde los puramente artísticos hasta los activistas del ciberfeminismo social), organizaciones de mujeres tradicionales y movimientos feministas es la reacción en contra de la violencia que se ejerce hacia las mujeres en todo el planeta. El activismo para denunciarlo y combatirlo ha marcado la dinámica en esta última década (1995-2005).”

VNS Matrix —grupo que emerge en el sur de Australia en 1991— es pionero en el uso del concepto ciberfeminismo, y Francesca de Rimini, integrante de este colectivo, es responsable de una explícita y feroz denuncia contra la violencia de género en todo su trabajo. Todavía hoy las mujeres y muchos hombres artistas continúan buscando la igualdad frente a la violencia discriminatoria y se plantean cada vez más el uso de las nuevas tecnologías como un medio efectivo y un avance en relación a la creación de redes, asociaciones y grupos ciberfeministas.

En España ya se ha comentado la labor de *Mujeres en Red*, nacida en agosto de 1997 bajo la dirección de Montserrat Boix. Montserrat explica que en España no ha existido el *ciberfeminismo artístico* ni tampoco se han elaborado textos desde la filosofía y el feminismo sobre las relaciones entre la tecnología y las mujeres, como lo hiciera Sadie Plant o Donna Haraway. Sin embargo, pioneras como Ana Martínez Collado y Ana Navarrete construyeron la web *Estudios online sobre arte y mujer*, donde se tradujeron y analizaron textos importantes, al mismo tiempo que Remedios Zafrá comisariaba las primeras exposiciones sobre ciberfeminismo en España.

Remedios Zafrá comisarió en 2005 la exposición *Violencia sin Cuerpos*, dentro del proyecto interdisciplinar *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* en el MNCARS. El proyecto *Cárcel de Amor* fue comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana y ha constituido un hito esencial en el tratamiento de la violencia de género desde el arte en España. Una iniciativa institucional que ha itinerado en el 2006 a diversos centros: Caixaforum de Barcelona, Centro Párraga de Murcia, Centro de Arte Caja de Burgos o la Fundación Luis Seoane de Vigo. Otras iniciativas “por los buenos tratos” han sido llevadas a cabo en Valencia (2008), en la galería independiente Ça Revolta, siguiendo el lema de la homónima ONG nacida en Valladolid, y que trabaja como plataforma por los derechos y la igualdad de la mujer. Y cabe destacar la exposición *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*, realizada en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián (2010-2011), comisariada por Piedad Solans y actualmente itinerando con Obra Social SA NOSTRA Caixa de Balears, en Menorca, Eivissa y Palma.

En general, han sido las mujeres las que han dado la voz de alarma sobre la violencia de género también en el arte, desde la pionera Esther Ferrer hasta mujeres cuya reflexión se ha hecho imprescindible, como son Cristina Vega Solís, Precarias a la Deriva, Ana y Carmen Navarrete, Marina Núñez, Cecilia Barriga, María Ruido o Virginia Villaplana, entre otras. Muchas de ellas son seguidoras del feminismo de la igualdad, preconizado por Alicia Puleo, Amelia Valcárcel y Celia Amorós, y han denunciado las tiranías del lenguaje simbólico y físico del patriarcado.

En el ámbito interdisciplinar entre el arte y la pedagogía cabe destacar el proyecto audiovisual de Amparo Navarro y Cristina Vega Solís *Mediaciones*

y *Traslaciones. Gramáticas visuales de la violencia machista desde la Universidad*, un trabajo que analiza la violencia simbólica y nos propone, con su guía, un método efectivo para la reflexión y el cambio. Asimismo, es digno de mención el proyecto recientemente publicado *Nosotr@s hablamos. Superando discriminaciones en la adolescencia*, a mitad de camino entre la experiencia artística, la investigación y la pedagogía.

Por último, y en relación al conocido y pionero proyecto *Parthenia* (1995), de la artista canadiense-norteamericana Margot Lovejoy [fig. 6], citamos dos denuncias de artistas españolas jóvenes, que trabajan asimismo con la comunidad. *Parthenia* es una denuncia política subversiva que utiliza Internet para publicar lo denostado como invisible, normal y privado en las relaciones domésticas entre hombres y mujeres. Este proyecto visibiliza el maltrato silencioso a las mujeres utilizando el concepto de monumento a las víctimas de la violencia doméstica para incidir en la intensidad de su denuncia al equiparlo a los monumentos de una guerra global. Por fin las víctimas del maltrato tienen su propio monumento, actualizando así el más viejo conflicto de la historia. Sin embargo, la artista Lovejoy no ha creado únicamente un lugar para el homenaje a las víctimas de la violencia doméstica, sino que *Parthenia* se constituye en un archivo de la “desprivatización de las historias de las mujeres maltratadas” y en su reivindicación de visibilización a través de la participación activa de las propias víctimas y de todos los sectores de la sociedad.

En España son paradigmáticos los proyectos que también trabajan desde Internet para generar archivos alternativos a la información mediática e institucional existente. Me refiero concretamente a los proyectos *Feminicidios en AREA* (2000-2010), de Núria Vergés Bosch y Jaume Nualart Vilaplana y *Bellas Durmientes* (iniciado en 2007), de María María Acha.

Tal y como se describe en su página web, *Feminicidios en AREA* [fig. 7] es un proyecto de investigación activista sobre violencia contra las mujeres que muestra sus contenidos en AREA, una nueva herramienta informática *online*



Fig. 6. Margot Lovejoy, *Parthenia*, 1995

de visualización de información gráfica e interactiva, promoviendo su uso libre con propósitos de activismo social.

El proyecto muestra la violencia contra las mujeres con resultado de muerte en España, desde el año 2000 hasta el 2010, de una manera simple pero inquietante, ya que la información de los feminicidios se puede visualizar a través de diferentes parámetros: tipo de violencia, año del asesinato, mes del asesinato, comunidad autónoma de residencia de la víctima, grupo de edad de la víctima, tipo de relación con el asesino y, finalmente, arma mortal utilizada. Los pictogramas nos permiten explorar cada caso para obtener información adicional en pantalla que se activa pulsando en los *links* y las leyendas.

Las visualizaciones de feminicidios con AREA muestran que estos asesinatos en España no se detienen. Según las conclusiones presentadas recientemente en el marco del *Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública*, CIMUAT 2010 de la UPV, “las mujeres asesinadas tenían en común ser mujeres y el hecho de que un hombre, cercano afectivamente, se creyó con el derecho de decidir sobre su cuerpo y su vida hasta el punto de matarlas a cuchilladas, golpes, tiros, entre otros métodos que presentaban en la gran mayoría de los casos una violencia extrema, encarnizada, brutal e irreversible”.

En el pasado año 2010, setenta y siete mujeres fueron asesinadas por ser mujeres. Los agresores eran conocidos de las mujeres asesinadas: en la mayoría de los casos el asesino fue su pareja, en un 33,57 por ciento de los casos fue el marido y en un 25,74 por ciento el compañero sentimental. Pero también son muchos los casos en que el “ex” es el agresor, siendo en un 11,15 por ciento

de los casos el ex compañero y en un 5,81 por ciento el ex marido. Finalmente, aunque en menor medida, se dan otros casos donde el asesino es un familiar como el hijo 5,46 por ciento, el padre 1,07 por ciento, el padrastro 0,12 por ciento, el hermano 0,95 por ciento u otros familiares, como tíos o cuñados en un 3,56 por ciento de los casos. En los casos restantes, identificados en un 4,27

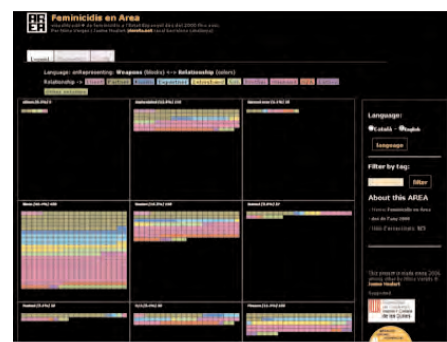


Fig. 7. Núria Vergés Bosch y Jaume Nualart Vilaplana, *Feminicidios en AREA*, 2000-2010. Visualizaciones interactivas de los feminicidios en España. <http://nualart.com/area2>



por ciento de los casos, el agresor era conocido, amigo o vecino por ejemplo, en un 0,95 por ciento un cliente y finalmente en un 7,35 por ciento no se pudo determinar si era conocido o no.

En estas visibilizaciones se han utilizado datos provenientes tanto del *Observatorio de la Violencia del Centro Reina Sofía* como de otras fuentes por su sistematización de las noticias de prensa y por contemplar los casos más allá de los cometidos por la pareja. El proyecto comenzó en el año 2006 en Barcelona y ha sido desarrollado en el marco de Riereta.Net y con la colaboración del *Institut Català de les Dones* incluyendo visualizaciones sobre las 843 mujeres que fueron asesinadas desde el año 2000.

El proyecto *Bellas Durmientes* [fig. 8] de María María Acha es una propuesta de arte comunitario concebida como herramienta política para contribuir a la lucha contra la violencia de género. Trabajando asimismo en base al feminicidio en España, el objetivo fundamental es involucrar a la sociedad a través de una convocatoria abierta permanente para crear homenajes a las víctimas, así como denunciar sus muertes.

Un adhesivo simboliza la metáfora del cuento de la *Bella Durmiente* y representa la memoria de cada una de las mujeres asesinadas. Contiene el dibujo desplegado de una cama y en la almohada lleva una inscripción manuscrita con un número asignado a una víctima, el año y el motivo de la muerte. La cifra de adhesivos impresos corresponde a la de asesinatos reportados por violencia doméstica desde 2001.

La particularidad de este proyecto es que funciona únicamente a través de la participación ciudadana, tal y como ya propusiera *Parthenia*, pero convirtiendo esto en una máxima. Para ello se solicita el adhesivo a [bellasdurmientes@ojoatomico.com](mailto:bellasdurmientes@ojoatomico.com) y se crea un homenaje con éste a través de un objeto, ceremonia o acción, registrándolo fotográficamente. Registro que se exhibe en la página web del proyecto y en la versión impresa de cada una de ellas para las exposiciones en espacios. Desde el año 2007 se han

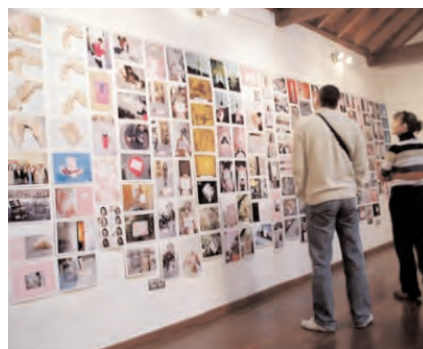


Fig. 8. María María Acha, *Bellas Durmientes*, desde 2007. Arte comunitario  
<http://www.antimuseo.org/mariamaria/bellas.html>  
[http://www.youtube.com/watch?g=ES&h=es&v=S\\_R1oMNLiQI](http://www.youtube.com/watch?g=ES&h=es&v=S_R1oMNLiQI)

repartido más de quinientos adhesivos y han participado cerca de trescientas personas de España y otros países: mujeres y hombres, artistas, colectivos de artistas, institutos, asociaciones civiles de todo tipo, y también aquellas que luchan contra la violencia de género.

## Conclusiones

En resumen y para finalizar, éste y otros proyectos que se encuentran en los límites entre el arte, la educación, la política, la poética, el activismo social y la militancia feminista nos ayudan a comprender la finalidad de la Plataforma de lucha contra la violencia de género ACVG, planteando nuevos espacios para que las comunidades expresen sus demandas y experiencias, y coadyuvando a la lucha por la igualdad en la denuncia de las violencias a las que estamos sujetas las mujeres actualmente en España y en el mundo entero.

Todos estos proyectos han podido resituarse en contextos patriarcales dando un paso más adelante en la lucha por la igualdad y el empoderamiento de las mujeres y con la voluntad de impactar sobre la población para desenterrar la vulneración de los derechos de las mujeres por parte del machismo y de las políticas dictatoriales. A través de sus manifestaciones, en las que lo personal se ha convertido en político y viceversa, los y las artistas han puesto en tela de juicio el patriarcado, consiguiendo sensibilizar, y en algunos casos movilizar, a gran parte de la población.

Por último, creando plataformas para la cooperación entre diversos agentes de sectores gubernamentales y no gubernamentales —como lo ha hecho Suzanne Lacy, entre otras— se ha podido analizar cómo se ha contado la violencia de género en España, siempre inscrita en el discurso político e informativo con el número de víctimas mortales. En cambio, estas plataformas intentan explicar las historias de la infinidad de mujeres silenciadas que cada día soportan situaciones de maltrato, expresando y reconociendo las necesidades, demandas y experiencias para el empoderamiento real de todas nosotras. Conscientes de que no se educa únicamente con la razón, sino con las emociones, nuestra labor es llegar a los/as más jóvenes para educar en valores de igualdad y superación.

**Bibliografía general**

- Alberdi, I.; Escario, P. y López Accoto, A. (eds.): *Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición*. Madrid, Instituto de la Mujer, 1996.
- Amorós, C.: "Feminismo, Ilustración y misoginia romántica". En *Filosofía y género. Identidades femeninas*. Pamplona-Iruña, Pamiela, 1992.
- Blanco García, A. (comp.): *Mujer, Violencia y Medios de Comunicación*. León, Universidad de León, 1997.
- Bolancé, J. y Lain C. (comp.): *Violencia, género y coeducación*. Córdoba, Grupo de Coeducación Hipatia, 2002.
- Boix Reig, J. y Martínez García, E. (coords.): *La nueva ley contra la violencia de género*. Madrid, Lustel, 2005.
- Bonilla, A.; Martínez I.; Monleón, E. y Vega Solís, C. (con la colaboración de J. Tapias): *Nosotr@as hablamos. Superando discriminaciones en la adolescencia*. Valencia, Institut Universitari d'Estudis de la Dona, UV, 2011.
- Bourdieu, P.: *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Broude, N. y Garrad, M. D. (ed.): *The Power of Feminist Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
- Butler, J.: *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*. Nueva York, Routledge, 1989.
- De Beauvoir, S.: *El segundo sexo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1977.
- Edelson, J.: *Violencia doméstica, la mujer golpeada y la familia*. Buenos Aires, Granica, 1997.
- Faludi, S.: *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Garrido, V.: *Amores que matan. Acoso y violencia contra las mujeres*. Alzira, Algar, 2001.
- Gilberto, E. y Fernández, A. M.: *La mujer y la violencia invisible*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- Grosenick, U.: *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia, Taschen, 2002.
- Haraway, D.: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York, Routledge, 1991.
- Izquierdo, M. J.: *Cuando los amores matan*. Barcelona, Ediciones Libertarias, 2000.
- Malloy, J.: *Women, Art & Technology*. Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, 2003.
- Mark, L. G. (ed.): *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 2007.
- Martínez Benlloch, I. (coord.): *Género, desarrollo psicosocial y trastornos de la imagen corporal*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2001.
- Martínez-Collado, A.: *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, Cendeac, 2005.
- Mayayo, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.
- Monleón, E.: "Hacia una visibilización del trasvase de afectos en una economía globalizada". En *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Valencia, Universitat de Valencia, 2006, pp. 161-175.
- Monleón, E.: "Las Elegidas". En *EXTRAVERSIONES*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Área de Cultura, 2003, pp. 74-84.
- Monleón, E.: "Contrageografías humanas. Género, economías informales y roles adquiridos". En *Mapping Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2008, pp. 72-85.
- Monleón, E. y Cubells, A. (coords.): *Dones amb tecnologia*. Valencia, Departamento de Escultura, UPV, 2007.

- Navarro, A. y Vega Solís, C.: *Mediaciones y traslaciones. Gramáticas visuales de la violencia machista en la universidad*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2007.
- Navarrete, A. y James, W. (eds.): *The Gendered City. Espacio urbano y construcción de género*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Osborne, R. (coord.): *La violencia contra las mujeres. Realidad social y políticas públicas*. Madrid, UNED, 2001.
- O'Toole, L. y Schiffman, J. R.: *Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives*. Nueva York, New York University Press, 1997.
- Pollock, G., (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts*. Londres, Routledge, 1996.
- Pollock, G.: *Vision and Difference*. Londres, Routledge, 1988.
- Solans, P.: *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2010.
- Valcárcel, A.: *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Villaplana, V. y Sichel, B. (eds.) [et al.]: *Cárcel de amor. Relatos culturales en torno a la violencia de género*. Madrid, Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 2005.

**Webs de interés general**

- Estudios *online* sobre arte y mujer dirigida por Ana Martínez-Collado  
<http://www.estudiosonline.net>
- Violencia sin cuerpos. Cárcel de Amor, por Remedios Zafra  
<http://www.carceldeamor.net/vsc/>
- Centro de Estudios del Género y la Diversidad. Universidad de Maastricht (Holanda)  
<http://www.genderdiversiteit.unimaas.nl>
- Institut Universitari d'Estudis de la Dona. Universitat de València  
<http://www.uv.es/~iued>
- Centro de Estudios contra la Violencia Reina Sofía  
<http://www.reinasofia.es>
- Paper Tiger Television-Televisión independiente  
<http://www.papertiger.org>
- Red de distribución de información ciberfeminista  
<http://www.cyberfeminism.net/index.html>
- Arte y mujeres en red  
<http://www.artwomen.org>
- Manifiesto de la Zorra Mutante de VNS Matrix  
<http://www.sysx.org/vnsmatrix.html>
- OBN. Old boys Network  
<http://www.obn.org>
- Womenhouse*, contra la violencia de género, de Faith Wilding  
<http://www.cpm.ucr.edu/womenhouse/default.html>
- Teoría y práctica feminista  
<http://www.creatividadfeminista.org>

Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la nueva esfera pública

<http://www.mujerarteytecnologia.upv.es>

Arte y activismo político, por Mau Monleón

<http://arteyactivismopolitico.blogspot.com>

Ciberfeminismo y *net-art*

<http://www.rebellion.org>

Mapas de las mujeres que cuidan, de Mau Monleón

<http://www.mujeresquecuidan.blogspot.com>

N340 Globalfem, de Ana Navarrete

<http://www.n340.org>

#### **Webs de Asociaciones y Plataformas de Mujeres**

Mujeres en Red

<http://www.mujeresenred.net>

APC. Asociación para el Progreso de las Comunicaciones

<http://www.apecewomen.org>

Plataforma Universitaria de Toronto, *Canadian Women's Studies On-Line*

<http://www.canadianwomenstudieson-line.net>

Plataforma de la Universidad de Chicago, *Center for Gender Studies*

<http://www.centerforgenderstudies.edu.org>

Plataforma de la Universidad de Virginia, *Women's Studies*

<http://www.womenstudies.edu.org>

Plataforma Penélopes. Red de intercambio e información de mujeres

<http://www.penelopes.org>

Red de mujeres

<http://www.rotorr.org>

Mujeres artistas

<http://www.webgirls.com>

Mujeres progresistas

<http://www.mujeresprogresistas.org>

Mujeres brasileñas contra la prostitución

<http://www.es.amnesty.org>

## ¿Qué ves, cuando me ves? Y ¿... cuándo no me ves?

Nuria Lapastora Navarro

Directora de Nuevas Tecnologías, Formación Profesional, Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid

En primer lugar, quiero manifestar que trabajo en un centro de formación perteneciente a la Administración Pública coordinando un taller de empleo denominado Taller de Nuevas Tecnologías. Este curso va dirigido a mujeres de edades comprendidas entre los veinticinco y los sesenta años. Mujeres con perfiles diferentes, que han accedido al taller para su reinserción laboral. En su mayoría se trata de amas de casa o mujeres que abandonaron en algún momento su carrera profesional por elección o por imposición encubierta, por querer o tener que dedicarse exclusivamente a sus hijos.

Por distintas razones, incluida la de que es un objetivo prioritario del fondo social europeo, se decidió trabajar con y para las mujeres.

Pensamos que a pesar de los logros alcanzados en distintos ámbitos queda mucho por conseguir y, además, nos encontramos en un periodo de adormecimiento en el que resulta mucho más difícil hablar de género, dado el sentimiento colectivo de pensar que la meta ya se ha alcanzado. Hoy, incluso hablar de género crea una reacción de resistencia.

Lamentablemente, hay muchos indicadores de pobreza, analfabetismo y de utilización de la mujer, entre otros, que nos indican que estamos muy lejos de poder dejar de trabajar para que las mujeres alcancen todo su potencial y dignidad.

A través del aprendizaje de las distintas materias de diseño gráfico, web y multimedia, damos a conocer la situación de la mujer en el mundo y cómo pueden ser ellas parte de la solución y no del problema, aportando una mirada diferente en el ámbito visual.

La primera parte del título de esta ponencia, *¿Qué ves, cuando me ves?*, es de un libro que habla sobre la televisión en Argentina; me pareció interesante

porque describe qué hay al otro lado de nuestra mirada. Pero también me pareció interesante añadir una segunda cuestión *¿y... cuándo no me ves?*, que hace referencia a tantas y tantas veces que la mujer es excluida en los mensajes visuales, de la vida social, cultural y política.

Este curso, en definitiva, se centra en trabajar la mirada y descubrir qué hay detrás de cada mensaje visual.

La realidad es una forma humana de pensar, pero se puede cambiar porque es subjetiva, no todos y todas vemos la realidad de la misma manera. Por lo tanto, cada mirada es la construcción de una realidad subjetiva y mutable.

No obstante, cambiar esa mirada androcéntrica significa ir en contra de los modelos tradicionales, lo cual puede ser un claro motivo de rechazo.

El poder de representación visual a través de las imágenes y, sobre todo, en los medios de comunicación es el que perpetúa la repetición de dichos modelos androcéntricos.

Y es que al otro lado de la mirada nos podemos preguntar:

¿Nos influyen las imágenes en nuestra vida?

¿Nos comportamos como nos dicen las imágenes?

¿Cómo nos vemos?

¿Cómo nos sentimos?

¿Cómo nos reflejan?

¿Nos identificamos con la descripción que hacen de nosotras?

¿Qué piensas?

¿Piensas algo?

¿Te das cuenta de que no estás?

¿Cómo es nuestra mirada?

Gerda Lerner dice lo siguiente: “Cuando miramos solo con un ojo, nuestro campo de visión es limitado y carece de profundidad. Si miramos luego con el otro, nuestro campo visual se amplía pero todavía le falta profundidad. Solo cuando abrimos los dos ojos a la vez logramos tener todo el campo de visión y una percepción exacta de la profundidad”.

No estamos entrenadas ni entrenados para mirar con los dos ojos, porque nos enseñan a tener una mirada androcéntrica desde que nacemos. Es por ello que creemos que lo que vemos es real y natural.

Lo comprobaremos con un ejemplo de una imagen y las respuestas que dieron tanto mujeres como hombres.



**Ejemplo: ¿Qué ves en esta imagen?**

**Respuestas:**

- Un cerebro.
- Avances en el estudio del cerebro.
- Hombres trabajando.
- El esfuerzo del hombre en la investigación.
- Muchas personas dedicando su tiempo y su esfuerzo a la investigación y al estudio.

Yo, sin embargo, veo todo eso, pero además veo la exclusión de la mujer en el campo de la investigación. Y esta afirmación no es real, porque hoy en día ya hay muchas mujeres trabajando en el ámbito de la investigación. Por consiguiente, imágenes como ésta hacen que se siga reproduciendo la mirada androcéntrica. Ese “mirar” con un solo ojo.

Esta ilustración podría haber sido realizada tanto por una mujer como por un hombre y, probablemente, el autor o autora ni ha reparado en que no ha incluido a mujeres obreras trabajando, porque desde su realidad y sus creencias construye la realidad que cree que es.

Las creencias determinan qué es lo que vamos a hacer, y así actuamos de acuerdo con una realidad interna, que es la que origina nuestras acciones.

Si continuamente estamos expuestas y expuestos a estímulos visuales androcéntricos, se seguirá construyendo y reproduciendo mensajes que solo nos darán una visión parcial de la realidad.

Por ello es importante cambiar nuestra mirada, porque así se cambiará la mirada de los demás.

El Taller de Nuevas Tecnologías se centra en enseñar a las mujeres diseño gráfico, web y audiovisuales, pero con perspectiva de género.

Cualquiera de los trabajos que se realizan durante todo el año son revisados y analizados para cuidar y visibilizar la imagen de la mujer. Sea el trabajo que sea.

Además, tienen que cumplir unos mínimos requisitos, que son los siguientes:

No crear modelos tradicionales de hombres y mujeres.

No considerar la belleza como sinónimo de éxito.

No crear personajes femeninos en una posición de inferioridad y dependencia.

Negar los deseos y voluntades de las mujeres y mostrar como “natural” los deseos y voluntades de los demás.

No representar el cuerpo femenino como objeto.

Invisibilizar a la mujer.

Utilizar un lenguaje que excluya a mujeres, que dificulte su identificación o que las asocie a valoraciones peyorativas.

Esto no es fácil, porque estas mujeres tienen una mirada tan naturalmente dañina para sí mismas que NO PUEDEN VER LO QUE TU VES, PORQUE NO ESTÁN ENTRENADAS para ello.

Durante diez años, he llevado a la práctica una propuesta con las mujeres. Consiste en encontrar, desde que se levantan hasta que se acuestan, cualquier tipo de imagen, cartel, folleto, periódico, revista, anuncio, sonido, radio, comentario en la calle que agrada, menosprecie, estereotipe, maltrate, o la excluya (a la mujer), y es triste ver la cantidad de ejemplos que aparecen cada día.

Este ejercicio se repite varias veces al año y el resultado es un gran cambio en la mirada. Al principio, apenas encuentran ejemplos. Miran pero no ven, NO ESTÁN ENTRENADAS. Sin embargo, en el curso aprenden a tener una mirada atenta y crítica. Y, al final, son capaces de encontrar esta agresión encubierta por doquier.

Y aquí solo me voy a referir a la imagen y no al sonido, porque esto daría para otra conferencia.

Quiero comentar algunas de las imágenes que se recogieron en este trabajo y otras más recientes, que hacen evidente que desde luego el problema de la mirada androcéntrica continúa.

Esta tarea intenta conseguir que esas mujeres, cuando realicen un trabajo, tengan una mirada con género y no creen imágenes como las que se van a comentar.

Entendiendo por comunicación todo aquello que transmite un mensaje, se recogen ejemplos desde una gran campaña hasta un pequeño anuncio en la web, periódico, revista, etcétera.



### Feria de Aula (Folleto)

¿Qué ves?

¿Tienen hombres y mujeres lo mismo en la cabeza? Es evidente que no.

A la vista está que a los hombres se les supone con un talento ya incorporado, incluso antes de los griegos, y AULA solo les sirve para acrecentar su inteligencia y desarrollar su talento.

En cambio, en ellas habrá primero que podar esas plantas “erótico-ornamentales” que lucen en su cabeza, o arrancárselas de raíz, antes de poder introducir algún conocimiento.



### Valla publicitaria

¿Qué ves? ¿Qué lees? Si tienes huevos, anúnciate.

Es obvio que el desafío se dirige solo a los hombres, es decir, a menos de la mitad de la población, ya que las muje-

res representan el 58 por ciento de los españoles.

El mensaje que además da este anuncio es que las mujeres no pueden tener empresas, que no tienen un producto que ofrecer ni poder de decisión. Las decisiones se toman desde los cargos directivos y la mujer se excluye absolutamente de ellos.

Hay una exclusión encubierta.

Para muchos, esto será un toque de humor. Pero, como decía una publicista, parece que, “si se cuenta con humor, se puede permitir un poco de machismo”.



### Valla publicitaria. Acoso callejero

El acoso callejero es una de las formas más generalizadas de la violencia de género y una de las más carentes de legis-

lación. Los piropos por desconocidos en la calle no son un homenaje, sino una agresión.

Porque ¿qué hay detrás de un piropo? La mirada de los varones es la que define a la mujer, que está supe-ditada a la aprobación masculina.

Qué lindo sería pasar por delante de una obra sin que te dijeran burradas ¿no?

Y ¿qué nos lanza el obrero-cupido?, con casco y bigote nos lanza una agresora llave inglesa. ¿Para seducirnos golpeándonos aún más fuerte?



### Cartel publicitario en el Metro

Esto es otro estilo de valla publicitaria que también excluye a la mitad de la población, puesto que su mensaje de “te ayudamos a levantar tu negocio” solo va dirigido a ellos.

Y ésta es de las fáciles, porque simplemente con poner dos mujeres, su-biendo el cierre, habrían cumplido y, además, les habría salido más barata la contratación de las modelos, ya que a ellas se les paga menos.



### ONCE (librillo explicativo)

Su folleto —editado por el Consejo General Once. 2008, ilustrado por Gallego y Rey y recogido en el Museo Tifológico de Madrid— ofrece de la imagen de las mujeres lo siguiente:

- Es mucho más amplia la presencia de los hombres que de las mujeres.
- Prácticamente siempre aparecen

los hombres en actitud de ayudar, en el papel de guías o cómplices. Y las mujeres, pidiendo o recibiendo ayuda.

– En la única ocasión donde una mujer presta ayuda, el texto advierte: “Su ayuda es valiosa, pero no siempre necesaria”.

– Los hombres visten de traje, gacardina, de gala. Las mujeres, en su mayoría, vestidos ceñidos y escotados.

– Los hombres son representados en papeles importantes: Tarzán, Faquir, Capitán del 7.º de Caballería, Indio, Naufrago, Guillermo Tell, Navegante, Adán, Dios, Moisés, Jinete o Escultor, pensando en crear la *Venus de Milo*.

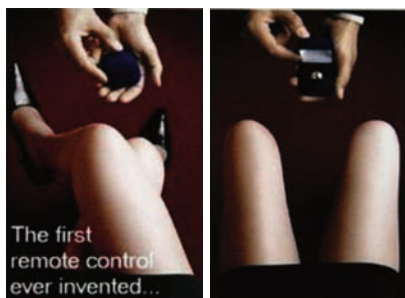
– Las mujeres aparecen como: chicas exuberantes enseñando ombligo y

canalillo, madres superprotectoras, niñas exigentes, estatuas o esposas infieles.

LO ÚNICO QUE HAY DE IGUALITARIO ENTRE SUS PERSONAJES ES QUE TODOS LOS INVIDENTES LLEVAN GAFAS NEGRAS.

¿Refleja este folleto la filosofía de la ONCE?

Si con él pretenden sensibilizar a los no invidentes sobre la mejor ma-



**Mando a distancia** (anuncio en la web)  
¿Qué ves?

La mujer está considerada como un objeto sexual y una muñeca, que fun-

nera de acercarse y colaborar con los que sí lo son, de paso ¿podrían sensibilizarse sobre el papel real de las mujeres, tenerlas en cuenta, no ridiculizarlas y darles el lugar que se merecen? Así, desde la igualdad y evitando cualquier tipo de discriminación, se podrá hablar de personas, diferentes pero iguales.

ciona con estímulos sensitivos sin capacidad de elección/reflexión, para ponerse a los pies del varón.

Podríamos recordar los anuncios del desodorante *AXE*, esos que despiertan la sexualidad salvaje de la mujer poniéndose a los pies del hombre.

Siguiendo con el humor, para algunos, porque para mí y para muchas y muchos no creo que tenga ninguna gracia cómo juega con este mensaje la marca *NATAN*: “El primer control remoto jamás inventado”.



**ELLE**

¿Qué es lo que vemos en estas imágenes?

¿Qué nos devuelve el espejo? Son modelos que no existen, que además hacen mayor la invisibilidad de las mujeres por su “supervisibilidad”. Son imágenes



que ayudan a construir la personalidad de las niñas y mayores.

Devuelven una mirada que unas envidian, que otros desean y unas y otros admiran. Para algunas miradas, será un trofeo a conseguir. Para otras, será un modelo a imitar. Representan la belleza como un factor de éxito. Si no somos bellas no nos quieren, si no nos quieren, nuestra vida no tiene sentido.

Como afirma Patricia Mayayo: “El cuerpo de la mujer está tan objetualizado que no se puede representar sin que se convierta en un espectáculo”.

Pero en realidad, lo que estamos viendo ahí es un espejo travestido.

**Media Markt**

Las mujeres cambiamos y la publicidad no.

El hecho de que en los anuncios aparezcan mujeres liberadas, sexualmente activas y que toman protagonismo hace pensar que la publicidad está cambiando. Sin embargo, es una nueva trampa del patriarcado, porque en los anuncios las mujeres siguen apareciendo limpiando la casa, cuidando a los niños, etcétera.



### Imágenes en prensa

¿Qué vemos en los periódicos? ¿Y... qué no vemos?

¿Qué tipo de noticias encontramos de las mujeres? La violencia de género, los anuncios de contactos, la ley de igualdad de trato...

En los ocho principales periódicos nacionales no hay ninguna directora. Y al no haber mujeres en los medios de decisión del periódico, las noticias relacionadas o protagonizadas por ellas son relegadas.

### Colección Cine El País

En las últimas colecciones de cine de *El País* y, en concreto, en la última: “Solo lo mejor de nuestro cine”, la presencia de mujeres directoras es nula. No hay representación alguna de películas de directoras de renombre, como Pilar Miró, Isabel Coixet o Icíar Bollaín, entre otras.

Pongámonos en el lugar de un estudiante que en el año 2050 pretenda recopilar nombres de autoras de películas del siglo XX y mediados del siglo XXI, “avaladas por crítica y público” o “de

reconocido prestigio internacional”. Al ir a la hemeroteca y buscar los cánones de la época, mirará probablemente en los de *El País*—para eso es el periódico de máxima tirada del Estado— y encontrará que no hay mujeres.

Razonamiento más que posible: Si no aparecen mujeres directoras es porque NO HABÍA MUJERES DIRECTORAS.

¿Se da el mismo reconocimiento y la misma difusión del trabajo de mujeres que la que reciben los hombres?



### Proyecto Arte en la ciudad (Alcobendas)

Si se pasea por la ciudad de Alcobendas, nos encontramos con un proyecto de arte, que tiene una actividad de visitas programadas dirigidas a colegios, institutos, academias, centros, etc., para ver todas las esculturas que hay en la ciudad.

Todas las obras son de hombres ¿Cuál será la mirada de una niña/o, que al hacer ese recorrido solo escucha y ve referencias masculinas.



### Libro: *El espejo del tiempo*

En este libro ilustrado de la Historia y el Arte de España, aparecen cincuenta ilustraciones y ninguna pertenece a una artista mujer.

Esto ofrece una idea del material didáctico que se utiliza en la educación. ¿Realmente es esto verdad?

bién se proclama defensora de los derechos humanos. Sin embargo, siempre utiliza el cuerpo de una mujer de una manera sexista, degradante y ofensiva.

Para defender a los animales, ¿tiene que ser a costa del cuerpo de la mujer?

¿Qué veo aquí? Veo un cuerpo fragmentado como en la mayoría de las representaciones artísticas que hacen de nosotras (donde más se puede ver es en el cine). También veo cómo nos comparan a los animales (carne de mujer-carne de animal).

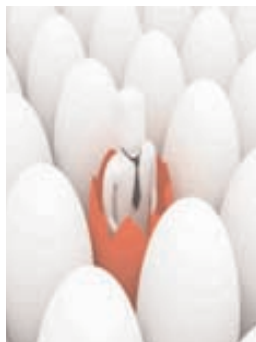


### Campaña PETA

Peta es una de la más famosas organizaciones en defensa de los animales y tam-



### Valdejalón



“Una imagen vale más **con** mil palabras”

Este proyecto fue promovido por los servicios sociales de la comarca, subvencionado por el Ministerio de Trabajo (Dirección General de Inmigración). Su objetivo era representar la diversidad de las personas que conviven en nuestros pueblos y todos aquellos valores que hacen posible una convivencia enriquecedora.

¿Qué ves?, y... ¿Qué no ves? Parece bastante evidente la respuesta ¿no? ¿No es un poco contradictorio con lo que se quiere promover?

### Que harías por una PEPSI

El cuerpo de una mujer es un objeto de cambio (cambio Pepsi, por boca a boca), un juego, al que ya no solo pueden jugar los mayores, sino que también pueden hacerlo los pequeños. Es más, parece que se les incita a ello, con este tipo de mensaje subliminal.

En mi trabajo, cada año compruebo cómo el grupo de mujeres entra con un ojo tapado y el otro desenfocado.

La actual organización de nuestras sociedades continúa funcionando como si las mujeres actuáramos todavía como amas de casa en la totalidad de la jornada. No contemplan en absoluto la evolución que hemos tenido hacia la integración en el mercado laboral.

Mientras los niños y las niñas sigan viendo imágenes de papás trabajando, mamás limpiando, cuidando, mujeres semidesnudas... Mientras en la escuela se siga escuchando y viendo todo en masculino... Mientras nos sigamos riendo porque un niño le levanta la falda a una niña... Mientras sigamos con los estereotipos, los personajes, el rosa y el azul para vestir el género, no evolucionaremos hacia una mirada de verdadera igualdad.

Sea cual sea el puesto que ocupemos con mayor o menor responsabilidad, propongo que miremos con los dos ojos abiertos. Porque tener los dos ojos abiertos no significa ir en contra de los hombres, sino ir en contra de este sistema.

Estamos lejos de poder ver imágenes que no dañen, que asuman una perspectiva no sexista, pero debemos aportar nuestro granito de arena. Tenemos que crear entre todos una sociedad más plural, más justa, más equitativa y más inclusiva.

Tener los ojos abiertos es un signo de gratitud con la gente que estuvo antes y luchó por los derechos que ahora tenemos.

Como bien dice Marcela Lagarde: “Hay que tratar de concienciar a las mujeres y a los hombres de que nuestra situación no solamente es injusta e inaceptable, sino que además es posible cambiarla. Necesitamos existir sumando, ganar espacios para ser interlocutoras”.

Deberíamos reflexionar sobre qué vemos y qué deberíamos ver cuando vemos a una mujer y también reflexionar cuando no la vemos.

Hay que empezar a construir nuevas realidades, nuevas formas de mirar.

SI AYUDAMOS A CAMBIAR NUESTRA MIRADA Y LA DE LOS DEMÁS, TAMBIÉN AYUDAREMOS A CAMBIAR EL MUNDO, PORQUE ESTAREMOS CREANDO NUEVAS REALIDADES.

# Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?

---

Ana Martínez-Collado

Profesora Titular de Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM).

Crítica de arte y autora de numerosos ensayos sobre teoría y crítica del arte contemporáneo

## Desde el silencio. ¿Quién soy yo?... ¿Dónde está ella?

“¿Dónde está ella, la mujer, en todos los espacios que él frecuenta, en todas las escenas que prepara en el interior de la clausura literaria?”

Hélène Cixous, “La joven nacida. Salidas” (1979)<sup>1</sup>.

“Toda la historia de la lucha por la autodeterminación de las mujeres ha sido ocultada una y otra vez. Uno de los obstáculos culturales más serios que encuentra cualquier escritora feminista consiste en que, frente a cada trabajo feminista, existe la tendencia a recibirlo como si saliera de la nada, como si cada una de nosotras no hubiera vivido, pensado y trabajado con un pasado histórico y un presente contextual. Ésta es una de las formas por medio de la cual se ha hecho aparecer el trabajo de las mujeres y el pensamiento de las mujeres como esporádico, errante, huérfano de cualquier tradición propia”.

Adrienne Rich, *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1966-1978, 1979)<sup>2</sup>.

Para la teoría y la práctica artística feminista contemporánea resultó imposible no partir de este supuesto —del silencio histórico de las mujeres, de su marginalidad, de su invisibilidad— de su confinamiento en territorios aureolados

---

1. Hélène Cixous: “La joven nacida. Salidas”. En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid, Anthropos, 1995, pp. 19-20.

2. Adrienne Rich: *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid, Horas y Horas, 2010, p. 14.

por el discurso de los valores y, sin embargo, territorios ajenos a la construcción efectiva del mundo.

¿Quién soy yo?<sup>3</sup>, se pregunta Hélène Cixous, y también ¿dónde está ella? Porque al levantar la mirada: ¿dónde estaban las mujeres?, ¿quiénes eran las autoras?, ¿quiénes eran nuestras heroínas?, ¿cuáles eran las artistas, las políticas..., las profesionales del mundo?

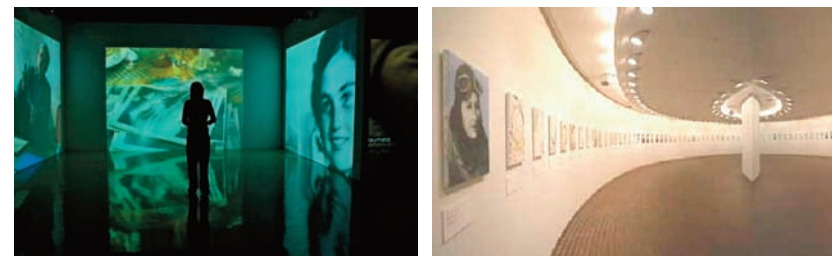
Cixous busca en la lectura “y, así, de héroe en héroe”<sup>4</sup>, recorre la literatura, pero, “¿dónde están mis batallas?, ¿y mis compañeros, digo *compañeras*, de armas?”<sup>5</sup>.

La referencia al texto de Hélène Cixoux *La risa de la medusa* (1979) es imprescindible en la reflexión sobre cómo enfrentar, como mujer, la participación en la Cultura/nuestra Cultura, nuestra sociedad y nuestra política en la que desde siglos hemos sido excluidas.

En otro lugar, casi al mismo tiempo, Adrienne Rich, poeta, intelectual, crítica y activista lesbiana estadounidense, en su libro de ensayos *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1966-1978, 1979) estaba recuperando las historias de las mujeres en el arte. Reconstruyendo aquella “energía” de las escritoras para permitir un “espacio nuevo”.

Y de la misma manera, la labor ingente de artistas, historiadoras y teóricas feministas desde hace cuarenta años ha revolucionado la misma historia del arte, visibilizando artistas olvidadas, revisando los modelos y patrones de interpretación, planteando una revisión de los estereotipos de la representación y proponiendo nuevos modelos narrativos.

La artista Simone Aaberg Kærn lleva desde los años noventa del siglo pasado trabajando en proyectos relacionados con la supervivencia y el control a partir de la fascinación por la idea de libertad producida al volar en el espacio. *Sisters in the Sky* (1997-1999) [fig. 1] es un impresionante trabajo realizado a través de distintos vídeos en el que recoge la cantidad de mujeres que a lo largo



Figs. 1 y 2. Simone Aaberg Kærn  
*Sisters in the Sky*, 1998-1999. Documental DR tv/ Zentropa, 4 x 29 min. con Stine Kirstein  
*Woman Pilots in War Duty During WW II*, 1997-1999  
 Multimedia, óleo sobre tela, sonido, texto, instalación: 4 x 34 x 3 m; cada pintura: 45,5 x 35,5 cm

de todos los tiempos han realizado el sueño de volar en difíciles circunstancias. En esta investigación, un proyecto especial fue *Woman Pilots in War Duty During WW II* (1997-1999) [fig. 2]. Un pabellón conmemorativo en el que expone decenas de retratos de mujeres pilotos de la Segunda Guerra Mundial cuyas acciones fueron olvidadas, mientras un tumultuoso ruido de aviones resuena por encima de nuestras cabezas.

A través de estos trabajos y de otros muchos alcanzamos a hacernos muchas preguntas y seguramente a responder a pocas de ellas. Sin embargo, en el análisis sobre las estrategias feministas desarrolladas en la práctica, en la historia y en la teoría del arte que nos proponen estas autoras se encuentran muchas de las claves que nos permiten plantearnos el problema del “empoderamiento” de las mujeres en el sistema-arte y en todos aquellos ámbitos de la vida pública, al releer/reescribir la historia y los conceptos de nuestro pensamiento. La exposición *Heroínas*, comisariada por Guillermo Solana en el Museo Thyssen-Bornemisza<sup>6</sup>, nos proporciona un marco privilegiado para reflexionar sobre estas cuestiones, de vital trascendencia para comprendernos hoy, vinculadas a la construcción de los imaginarios colectivos.

3. Hélène Cixous: op. cit., p. 17.

4. *Ibid.*, p. 29.

5. *Ibid.*, p. 24.

6. Guillermo Solana (ed.): *Heroínas* [Cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 8 de marzo-5 de junio de 2011.

### Políticas de la visión y relecturas de la representación

Las aportaciones de Griselda Pollock y Mieke Bal a los estudios visuales contemplan, como señala Laura Trafi en “Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora”, “la permanente resignificación del campo visual a través de la lectura/escritura, la visión/visión”. De esta forma, el “lugar de la espectadora” se define “como un sitio desde el cual generar otras diferencias sexuales en el campo visual”, con la intención de “desestabilizar la historia del arte tanto en los lugares de la práctica artística como en los espacios de la visualización”. Y, desde esta posición, “revisar el pasado desde las políticas de visión y de producción visual del presente, densificando nuestra memoria cultural”.

El objetivo es el de proponer “la escritura/lectura/visualización de significados no-escritos, no-leídos, no-visibilizados, significados que posibiliten una comprensión del sujeto en constante proceso y negociación”<sup>7</sup>. Un ejercicio que podemos tomar como modelo en relación a releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes, en el contexto de la representación —sobre y de las mujeres— y del poder —como excluidas y como protagonistas.

Tradicionalmente, la mujer en el contexto de la representación tiene asignado el papel de ser el objeto de la mirada —siempre un “otro”—. Ese estereotipo recorre el universo de la representación simbólica de nuestra cultura y condiciona la relación de las mujeres con el mundo —su situación en él—. El trabajo de Griselda Pollock (una de las historiadoras feministas más relevantes) hizo de la cuestión del espacio asignado a la mujer en nuestra cultura, en el que el paradigma dominante es el patriarcal, el eje de la reflexión crítica que le permite abordar la transformación de la perspectiva discriminatoria de las mujeres en la historia del arte.

En el texto “Modernity and the Spaces of Femininity”<sup>8</sup> nos aproxima a la conflictiva relación entre modernidad y mujeres. Existe la idea estereotipada

de que la participación de las mujeres en el modernismo americano era escasa, —según la célebre investigación de Alfred H. Barr todos los pioneros fueron hombres—. ¿Por qué no había mujeres en los comienzos del movimiento moderno?, ¿qué espacio ocupaban?, ¿no supieron captar el espíritu y el carácter del arte moderno? O será, más bien, que la historia del arte ha consumado una selección que normaliza un “único” modernismo.

Pollock desarrolla su análisis a partir de una serie de obras paradigmáticas de la modernidad que, sin embargo, resultan difíciles para ser admitidas como representación a su vez del “sujeto femenino”. *Bar en el Folies-Bergère*

(1882), de Edouard Manet: una obra fascinante, que resume toda la complejidad de la concepción moderna de la mujer y es reflejo de todas sus contradicciones [fig. 3]. Por una parte, el universo pictórico de Manet ha sido tradicionalmente reconocido como aquel en el que mejor se representan los mitos de la modernidad. Pero, al mismo tiempo, ese universo pictórico —y, por lo tanto, toda una época—, niega un espacio propio para la mujer.

“¿Cómo puede una mujer —se pregunta entonces Griselda Pollock— relacionarse con los puntos de vista propuestos por estos



Fig. 3. Edouard Manet  
*Bar en el Folies-Bergère*, 1882

pintores?”<sup>10</sup>. Es decir, cómo puede intervenir en un espacio que la convierte en un bello objeto expuesto, marginado —detrás de la barra—, comprado y humillado. “En el caso concreto de *Bar en el Folies-Bergère*, ¿puede acaso una mujer reconocerse en una posición imaginaria como la de la camarera, evidentemente negada como sujeto?”<sup>11</sup>.

7. Laura Trafi: “Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Las aportaciones de Pollock y Bal a los estudios visuales”. En *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Visuales*. Panel I: Nueva historia del arte / Epistemología de los Estudios Visuales, (coords.): Anna Guasch, Miguel A. Hernández. En [http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text\\_1t.html](http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text_1t.html)

8. Griselda Pollock: “Modernity and the Spaces of Femininity”. En *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres-Nueva York, Routledge, 1988.

9. Alfred H. Barr: *The Development of Abstract Art*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1936.

10. Griselda Pollock: “Modernity and the Spaces of Femininity”. En *Vision & Difference*, op. cit., p. 53.

11. *Ibid.* Y lo mismo puede suceder al pensar en otras obras como la famosa *Olympia* (1863), famosa prostituta que recuerda a las mujeres de *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire, de quien además Manet era gran amigo. O *Nana* (1877), cortesana inspirada en la novela de Zola (1880).

El problema es que la historia es asimétrica, existe una diferencia social y económica entre ser mujer u hombre en el París de finales del siglo XIX, y esto determina, no por construcción biológica sino por construcción social y cultural, el qué y el cómo pintaban los hombres artistas y las mujeres artistas.

Dos mujeres artistas importantes —aunque no reconocidas hasta hace poco— como Berthe Morisot y Mary Cassat, que participaron activamente en el movimiento impresionista, muestran en sus trabajos lo que podríamos denominar los espacios de la diferencia, posiblemente porque eran los únicos a los que las mujeres artistas llegaban a tener acceso, a pesar de que ellas eran unas privilegiadas que pertenecían por familia a los núcleos de artistas. Los espacios aludidos<sup>12</sup> son siempre espacios domésticos —salón, dormitorio, baño—, o perspectivas del exterior —desde el balcón o el palco, como el famoso *En la Ópera* (1880) [fig. 4] de Mary Cassat—. A la mujer solo le era dado intervenir en la experiencia de la época —cuando no como mero “objeto”— como la moradora de los espacios interiores, como “espectadora de la vida moderna” que transcurre en la calle ante sus ojos. Ella contempla su ajetreo y participa de su rumor.

Para Pollock el asunto no es solo que no hubiera mujeres artistas o que éstas fueran pocas; artistas había. Su intención era aproximarse a nuestra historia desde una perspectiva diferente. Era necesario encontrarlas, recuperar sus trabajos, sus vidas olvidadas. Pero también y sobre todo había que aceptar su “otra modernidad”; había que reconocer esos otros espacios como espacios modernos —no pueden ser excluidos de toda una época—; había que “deconstruir los mitos masculinos de la modernidad”<sup>13</sup>.



Fig. 4. Mary Cassat. *En la Ópera*, 1880

12. Algunos títulos son significativos: *La madre y la hermana del artista* (1870), *Sobre el balcón* (1872) y (1892) de Berthe Morisot; *Mujer de luto en la ópera* (1880), *Una taza de té* (1880), *Madre e hija* (1905), de Mary Cassat.

13. Griselda Pollock: “Modernity and the Spaces of Femininity”, en *Vision & Difference*, op. cit., p. 50.

En este mismo sentido, es interesante la reflexión que Janet Wolf expone en “Feminismo y modernismo” (1990)<sup>14</sup>. Para Wolf es necesario afianzar la positiva relación que existe entre feminismo y modernismo. Es necesario evidenciar las grandes diferencias entre hombre y mujer en cuanto a la “experiencia de lo que constituye lo moderno”<sup>15</sup>. La articulación de la experiencia de la modernidad, a través de su forma de darse en las innovaciones formales que constituyen el canon del “modernismo”, era una experiencia fundamentalmente masculina que propiciaba la ausencia de las mujeres —la experiencia de anonimato en la ciudad, los contactos efímeros, el mundo público, la presencia de la guerra..., temas todos ellos de los que la mujer estaba ausente—. Su experiencia de los nuevos tiempos era distinta, condicionada por patrones ideológicos y aún fuertemente vinculada a lo doméstico, a los mundos privados. Desde esta perspectiva, el esfuerzo que propone Janet Wolf es el de “examinar críticamente ese canon, y no limitarse a aceptar que el modernismo resultó inaccesible a las mujeres”<sup>16</sup>.

Si la pregunta de Linda Nochlin ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (1971)<sup>17</sup> comienza a ser explicada y sobre todo es rebatida a través del trabajo destacado por parte de las mujeres; ¿por qué el feminismo aún sigue siendo una “habitación propia” necesaria? No parece que sea todavía una pregunta concluida. La vigencia de la pregunta se explica al no darse unas condiciones sociales, políticas y económicas de igualdad manteniendo las diferencias. La metáfora de la habitación propia para Virginia Woolf<sup>18</sup> no era otra cosa que la conquista de un espacio propio como sujeto en lo privado y en lo público, que no conllevara las consecuencias de la sufrida violencia o de la liberada desgracia. Las habitaciones propias del feminismo son aún importantes espacios públicos de denuncia, de reflexión y de proyecciones de futuro sobre las cues-

14. Janet Wolf: “Feminismo y modernismo”. En *100%*. [Cat. exp.] (Mar Villaespesa ed.). Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, p. 150.

15. *Ibid.*, p. 156.

16. *Ibid.*, p. 161.

17. Linda Nochlin: “Why Have There Been No Great Women Artists?”. En *Arts and Sexual Politics*. Nueva York-Londres, 1971, p. 2.

18. Virginia Woolf: *Una habitación propia*, 1928.

tiones de género y sexo, en las que no está excluido nadie que se sume al debate identitario desde las diferentes perspectivas posibles para abordarlo.

El debate social sobre el feminismo y, por supuesto, de las relaciones arte feminismo, es un indicio de la necesidad de seguir buscando respuestas y de abrir nuevas perspectivas en relación a la cuestión del género y la identidad.

### Desde la tradición del estereotipo visual. Reescribir/Visibilizar un cuerpo inscrito en los roles del sexo y la diferencia

Una de las cuestiones principales que nos afecta hoy en relación a cómo reescribir/visibilizar un cuerpo tradicionalmente inscrito en los roles de género tradicionales, es el cómo abordarlo a partir de la revisión crítica del sujeto moderno.

Mantengamos vigente, como defendía en *Tendenci@s*<sup>19</sup>, una noción de la diferencia —herencia del postestructuralismo y del psicoanálisis—, que desde los años setenta ha aportado conceptos imprescindibles para abordar la representación de género —de toda subjetividad—, que pasaría por nociones como deconstrucción, crítica a la representación, la redefinición de los patrones del deseo como impulso transformador, la subjetividad “nómada”<sup>20</sup>, la constitución performativa del género, la hibridación, el mestizaje, o la construcción ciborg de la identidad contemporánea. Estos conceptos no atienden a limitaciones ni a fronteras.

Este nuevo modelo narrativo vinculado a la experiencia de la subjetividad contemporánea ha sido el fundamento para algunas de las perspectivas más interesantes de la teoría feminista: la de alejar las cuestiones de las imposiciones ideológicas —la de plantear estrategias que se opongan a la jerarquía establecida<sup>21</sup>.

Estrategias narrativas que convergen con otro de los caminos emprendidos por el arte contemporáneo: el carácter autobiográfico o productor de

subjetividad. Los lugares, los conceptos, los valores, el mundo, los sentimientos y las historias hace tiempo que no son estables. Derivan en una visión caleidoscópica, compleja, plural y fragmentaria.

Muchos autores —Walter Benjamin, Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Lejeune, Paul de Man o Kaja Silverman— sintieron estos cambios y se atrevieron a pensar sobre / a escribir / a visualizar a un sujeto que se sabe ficción.

Tales conceptos se inscriben en una posición teórica deconstructiva. “La deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización —escribía Jacques Derrida— debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una ‘inversión’ de la oposición clásica y un ‘desplazamiento’ general del sistema. Solo con esa condición se dará a la deconstrucción los medios para ‘intervenir’ en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no-discursivas”<sup>22</sup>.

Teoría deconstructiva que, acusada en algunas derivas de ser apolítica, puede ser, al contrario, de un gran dinamismo político. No hay que confundir la apuesta por la defensa de una identidad no esencialista con una actitud política crítica.

El modelo de crítica de la representación establece su punto de partida en la misma crisis del sujeto moderno. Dadas las profundas relaciones entre lenguaje y subjetividad, resulta lógico que, junto al cuestionamiento del sujeto como algo dado, se inicie la indagación de los sistemas de representación que se encuentran en la base de la producción del sujeto.

“El término ‘ideología’ —escribe Griselda Pollock— se debe usar ahora para designar los procesos sociales de producción de significado e identidades en general. ‘Ideología’ implica no solo la producción de ideas o creencias, sino también la creación de identidades, de sujetos para esos significados. Decir esto es decir que nosotros somos producidos a través de procesos sociales como sujetos de género y clase. Estamos invitados a reconocernos a nosotros mismos en identidades e imágenes proyectadas a través de procesos dinámicos de prácticas sociales e instituciones, que constituyen quién y qué (nosotros creemos)

19. Ana Martínez-Collado: *Tendenci@s. Perspectivas feministas del arte actual* (2005). Murcia, Cendeac, 2008.

20. Rosi Braidotti: *Sujetos nómades* (1994). Barcelona, Paidós, 2000, p. 30.

21. Entre las teóricas feministas que defendieron esta perspectiva destacan: Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva y la escritora Monique Wittig, entre otras. Todas ellas plantean distintas estrategias para oponerse a la jerarquía establecida.

22. Jacques Derrida: *Márgenes de la filosofía* (1972). Madrid, Cátedra, 1989, p. 371.



Fig. 5. Eve Sussman & Rufus Corporation, *The Rape of the Sabine Women*, 2007

somos: la familia, la escolarización, la iglesia, los anuncios, el cine, y así sucesivamente”<sup>23</sup>.

Las representaciones posicionan al sujeto constituyéndole en aparentes identidades coherentes, reconociéndose en los discursos y las imágenes, convencidos de la autoría de su propia subjetividad.

Pensemos hoy en un trabajo tan controvertido, tan estetizado, que aventura las posibilidades de los nuevos medios y el valor del trabajo en colectivo, como *The Rape of the Sabine Women* (2007)<sup>24</sup> de Eve Sussman y Rufus Corporation [fig. 5], cuya temática nos ofrece la posibilidad de revivir la dominación de las mujeres y, al tiempo, el papel activo de éstas en los acontecimientos políticos de la historia. ¿Encarnarían ellas, las traidoras, el modelo tradicional de heroínas? El vídeo-*tableau* alegoriza el mito de la fundación de Roma. Las Sabinas fueron secuestradas para asegurar el futuro de las generaciones de romanos y, cuando llegó el momento de la lucha final entre su pueblo, los sabinos —sus padres y

23. Griselda Pollock: “Feminism and Modernism”. En *Framing Feminism. Art and the Woman's. Movement 1970-85*. Londres-Nueva York, p. 89.

24. Eve Sussman y Rufus Corporation: *The Rape of the Sabine Women* (2007), musical-vídeo, 80 min. La pieza está dirigida por Eve Sussman, la banda sonora original es de Jonathan Bepler, la coreografía de Claude De Serpa Soares y el vestuario de Karen Young. Estructurado en cinco actos, a modo de representación teatral, es una narración desprovista de lenguaje hablado y filmado en localizaciones de Grecia, Atenas e Hydra y también de Berlín.

hermanos— y los romanos —sus maridos y sus hijos— lograron restablecer la paz entre los pueblos enfrentados. Esta recreación, contextualizada en la década de los sesenta y en su utopía fundamentada en el diseño —rasgo característico de la época—, sugiere un inevitable transcurrir hacia el caos y la violencia — como en la historia de Roma— como consecuencia de las contradicciones del poder y del deseo. Su propuesta rompe la concepción clásica de la historia como una relación de acontecimientos únicos —a través de momentos congelados en la pintura— para reestablecer la temporalidad que la produjo. Y de esta forma, nos hace partícipes de una relectura de la historia, de sus protagonistas, de sus héroes y heroínas como repetición y diferencia.

### ¿Qué hacer, entonces, con las representaciones de las figuras heroicas escritas por ellos?



Fig. 6. Barbara Krugger  
*Untitled (We don't need another hero)*, 1987

“¡Qué genio!: talento, don natural, búsqueda excepcional de la verdad, la tensión reciente de los seres humanos de reconocerse ‘genio’ anula la divinización antigua de la personalidad. El espíritu divino que supuestamente velaba en el nacimiento del futuro héroe se ha convertido en una capacidad notable para innovar”. Julia Kristeva, *El genio femenino I. Hannah Arendt* (1999)<sup>25</sup>.

Con estas palabras resume Kristeva —otra de las escritoras fundamentales para el feminismo contemporáneo— en la presentación de su trilogía sobre *El genio femenino, Hannah Arendt, Melani Klein y Colette* (1999), a través de una escritura irónica y divertida, la deriva en la historia del genio al héroe. [fig. 6]

25. Julia Kristeva, *El genio femenino I. Hannah Arendt*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 9.

Al tiempo que recoge la burla de Hannah Arendt sobre la figura del “genio” contemporáneo. La frustración del hombre renacentista ante la caída de los dioses, obliga a inventar al genio. Desplazando su transcendencia hacia los mejores individuos de su tiempo. “Digamos —escribe Kristeva— que el “genio” es una invención terapéutica que nos impide morir de igualdad en un mundo sin ‘más allá’”<sup>26</sup>.

Pero entonces, “¿y las mujeres?, ¿tendrán ellas talento y género?” o “solo para la mano”<sup>27</sup>. Recordemos que durante mucho tiempo se pretendió que solo les correspondía a las mujeres el genio de la paciencia mientras que para ellos estaba reservado el del estilo.

Kristeva, que presenta a las tres autoras que analiza como “genios atípicos”, se pregunta si acaso sus “innovaciones inolvidables, ¿se deben entonces a una feminidad, por otra parte tan diferente, de estas tres personas?”<sup>28</sup> ¿Es posible pensar de ese modo?

Esta pregunta sobre la diferencia femenina se repite también en *Historias de amor* (1983) en relación a la constitución del eros y el deseo<sup>29</sup>. Y, “si, por el contrario, hubiera una ‘libido femenina’ —escribe Julia Kristeva como alternativa al Eros masculino-, ¿sería imaginable una erótica de lo femenino?”<sup>30</sup> ¿Y si esa nueva libido no fuera exclusiva de un género?

Judith Butler, en *El género en disputa*, añade a esta estrategia de subversión a través de la diferencia la necesidad de inscribirla, al contrario de cómo ella interpreta que sucede en las tesis de Julia Kristeva, no en el margen del orden establecido sino en el mismo espacio del sistema. “Si la subversión es posible —escribe Butler—, se realizará desde dentro de los términos de la ley, mediante las posibilidades que surgen cuando la ley se vuelve contra sí misma y genera permutaciones inesperadas de sí misma. El cuerpo culturalmente cons-

truido se liberará entonces, no hacia su pasado “natural” ni a sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales”<sup>31</sup>.

El deseo último o el argumento final sería el de ser capaz de transformar el sistema binario y empobrecedor. La reflexión a partir de “la mujer” no se puede referir solo a aquellos seres definidos como tales por la representación histórica de la identidad sexual, sino que más bien debe ser el horizonte para una crítica que identifica la “identidad sexual”, la “representación” y el “sujeto” como imposiciones ideológicas.

### Visibilizaciones contemporáneas de la identidad femenina. ¿Heroínas hoy?

Las teóricas —Laura Mulvey<sup>32</sup>, Laura Cottingham<sup>33</sup>, Griselda Pollock y Rozsika Parker<sup>34</sup>, Amelia Jones y otras muchas— y las mujeres artistas se han encontrado desde hace más de cuatro décadas con estas cuestiones en relación a la representación sobre las mujeres y de las mujeres. ¿Cómo problematizar el mito, las figuras mitológicas y sus estereotipos?

Toda reflexión, tanto si se parte en el análisis —como realiza Laura Mulvey<sup>35</sup>— de que son “ellas” las representadas, como si se analiza desde la perspectiva de que son “ellas” las que representan —como Amelia Jones<sup>36</sup>—, se enfrenta a la conciencia de que es la “imagen” la que adscribe a los sujetos a una posición que estructura lo social, económico, político, a la raza, al género, al sexo. Y al tiempo, a la percepción de que solo a través del reinscribir la “imagen” es posible cambiar las visiones construidas y, por lo tanto, generar otros *devenires* para la subjetividad y su representación.

26. *Ibid.*, p. 10.

27. *Ibid.*, p. 11.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Argumento desarrollado en la conferencia “Visiones comprometidas del erotismo en el arte actual”. En *II Curso sobre Arte y Erotismo*, 14 de mayo-6 de abril. Málaga. Fundación Picasso, 2010 (pendiente de publicación).

30. Julia Kristeva: *Historias de amor*. México, Siglo XXI Editores, 1988, p. 10.

31. Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990). Barcelona, Paidós, 2001, p. 126.

32. Laura Mulvey: *Placer visual y cine narrativo* (1975). Valencia, Episteme Ediciones, 2002.

33. Laura Cottingham: “¿Pero qué tienen de malo estas chicas malas?”. [Cat. exp.] *Bad Girls*. Londres, ICA, 1994. <http://estudiosonline.net>

34. Griselda Pollock y Rozsika Parker: “Strategies of Feminism. Introduction”. En *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, op. cit., p. 261.

35. Laura Mulvey: “Placer visual y cine narrativo”, 1975.

36. Amelia Jones: “Postfeminism, Feminist Pleasures and Embodied Theories of Art” (1992). En C. Langer, J. Frueh y A. Raven: *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Nueva York, Harper Collins, 1994, p. 28.



La participación de la mujer contemporánea en el repertorio cultural de imágenes transforma progresivamente la constitución estereotipada de la subjetividad —una reescritura de los mitos / ideologías.

¿Es posible asumir un mito —el mito de la heroína— que no nos pertenece históricamente?, ¿transformarlo o re-pensarlo desde otro punto de vista y otra mirada?

Heroínas, sí. Tanto cuando denuncian su silencio, su marginalidad o sus luchas como cuando expresan la experiencia provocadora de su libertad y de su placer.

De nuevo retomamos a Derrida y su defensa del marco —del *parergon*— en *La verdad en pintura* (1977), libro paradigma sobre la deconstrucción, sobre las artes visuales y el discurso de la teoría estética actual<sup>37</sup>.

*Parergon* es el marco, el límite —marca la frontera entre la obra de arte y cualquier otra cosa que pertenezca a su pasado, contexto, espacio de exposición, puesta en escena—. Es entonces necesario el discurso *parergonal* —crítico estético histórico— puesto que éste, al mismo tiempo que desgrana verdades —y no verdad— sobre el arte, respeta los límites que le permiten ser un espacio diferenciado de discusión y referencia.

Estaríamos dentro de un término marco, como el del Arte —que señala, por ejemplo, Arthur Danto<sup>38</sup>—, como el del sujeto contemporáneo —Gianni Vattimo<sup>39</sup>— como el del héroe —Peter Sloterdijk<sup>40</sup>— alejado de toda definición estable normativa. Una definición crítica en sí misma.

Es en este sentido de relectura y desestabilización de modelos en el que han trabajado las representaciones realizadas por mujeres.

Cuando Cristina Lucas propone el trabajo *La liberté raisonnée* (2009) [fig. 7] —apropiándose de la imagen pictórica del emblemático cuadro *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, a través de una secuencia de

vídeo donde los personajes toman vida—, está preguntándose sobre la forma en que se han escrito los cambios políticos y culturales en la Historia con mayúsculas. La figura de la Libertad es una heroína y una mujer. Por lo tanto, Lucas reivindica así la presencia de la mujer en la historia, en la esfera pública. Y al tiempo, nos confronta con los mecanismos de poder, las instituciones y todos los procesos de subjetivación que han colaborado en la historia jerárquica entre los sexos, para finalmente hacer visible su aniquilamiento por sus propios compañeros de batalla. La narración recuerda la violencia y el olvido histórico que han padecido las mujeres.



Fig. 7. Cristina Lucas  
*La liberté raisonnée*, 2009  
Vídeo, 4 min. 18 s. Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid

### Apuntes sobre la agenda feminista y empoderamiento.

#### Práctica feminista, educación y espacio público. Complejidades de la relación mujer/poder.

Desde hace aproximadamente unos treinta años, la práctica y la teoría feminista inevitablemente han tenido una repercusión en el espacio público en tanto que han aportado una nueva perspectiva que amplía y diversifica el ámbito mismo de la materia de conocimiento, al tiempo que estimula una nueva respuesta en relación a la experiencia del “aprender a conocer/conocerse”.

Si de alguna forma aceptamos que el arte se entiende como una producción cultural, esta producción estaría intrínsecamente delimitada por determinadas condiciones culturales. “Lejos de marginar los aspectos sociales y culturales del proceso de expresión y formalización artísticas —como defienden Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr—, se considera, al contrario, que éstos son indispensables para cualquier debate estético”. El arte, la producción cultural, toma la forma de una “crítica cultural”<sup>41</sup>.

37. Christopher Norris: “Deconstrucción, post-modernidad y artes visuales (I)” (1988). En *LUEGO*, n. 18. Barcelona, junio de 1990, p. 23.

38. Arthur Danto: *Después del fin del arte* (1999). Madrid, Espasa, 1999.

39. Gianni Vattimo: *Más allá del sujeto* (1981). Barcelona, Paidós, 1992.

40. Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo* (trad. Eduardo Gil Bera). Valencia, Pre-Textos, 1998.

41. Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr: *La educación en el arte posmoderno* (1996). Barcelona, Paidós, 2003, p. 70.

El tejido cultural trasluce una concepción pluralista del mundo. Las producciones culturales evidencian a través de la representación las diversas formas de experiencia en relación a la estructura de poder económicosocial y político. La visibilización de proyectos de la diferencia social y cultural influye en los contenidos de la educación como espacio de transmisión de conocimientos. Y de esta forma, dado su carácter performativo, a pesar de todo, intervienen en los tradicionales y consolidados vínculos de la ecuación poder/saber.

El grupo subRosa, en el que participa Faith Wilding y Hyla Taller, planteó recientemente el taller *Bodies Unlimited!* (2010)<sup>42</sup> [fig. 8], en el que como en muchas de sus últimas producciones, reivindica la participación en la producción y el conocimiento de las ciencias desde las posibilidades que ofrecen las prácticas artísticas contemporáneas. Este taller está concebido a modo de laboratorio siguiendo el principio *do it yourself*, en el que se potencia la producción colectiva en relación a los conocimientos propios de la biotecnología. A través de él, las participantes aprenden a manipular microscopios a partir de Webcams, a cultivar bacterias en placas petri extrayendo el ADN. De esta forma conjuran nuestros miedos y el desconocimiento de las mujeres en torno a la industria biológica y sus consecuencias en el espacio público de construcción de lo social.

Es así que toda práctica y reflexión feminista ha influido decisivamente en la educación y en la trasmisión de conocimiento. No solo porque el conocimiento existente se ha visto obligado a asumir una mayor complejidad. Sí, existen mujeres artistas, teóricas, críticas o historiadoras y, sí, existen otros paradigmas que expliquen los discursos de la representación, la filosofía, la teoría literaria, las ciencias sociales y de la comunicación o la psicología. Son entonces



Fig. 8. subRosa. *Bodies Unlimited!*, 2010



Fig. 9. Martha Rosler. *If you lived here still... un proyecto de archivo*, 2010-2011  
Barcelona, Virreina Centre de la Imatge

posibles otras formas de utilizar los conocimientos para construir el mundo y para vivir la experiencia de la vida y el deseo.

En la sociedad y en la institución arte —tanto en occidente como en otros lugares lejanos para nosotros—, por supuesto, queda mucho por hacer. La discriminación sigue siendo abrumadora. La reciente exposición, *If you lived here still... un proyecto de archivo* de Martha Rosler (2010-2011)<sup>43</sup> [fig. 9] nos recuerda precisamente que la precarización es una condición que padecen las mujeres en la realidad actual.

La artista Martha Rosler realizó este proyecto en la Día Art Foundation de Nueva York en 1989. Su intención era señalar la dificultad de acceso de las mujeres a una vivienda digna, evidenciando el llamado proceso de “gentrificación”. El proyecto partía de una puesta en común de todos los colectivos implicados en las cuestiones de la ordenación urbanista —arquitectos, abogados, diferentes colectivos de activistas—, dando cabida a la conflictividad social que se producía en el entorno urbano de Nueva York. Este trabajo fue pionero en una de las manifestaciones más contemporáneas de las prácticas artísticas: la de concebir un proyecto como una acción participativa, de investigación y de documentación en torno a problemáticas candentes en contextos sociales determinados —conflictos locales— que conectan asimismo con problemáticas globales.

Los primeros pasos están siendo dados. Las mujeres artistas y teóricas actuales son capaces de transmitir en su discurso una experiencia de la diferencia. No una representación esencialista de un “ser mujer”, pero sí una representación, una narración de aquellas experiencias sobre el mundo que les rodea en la que se refleja otra visión de la historia, de nuestra historia común. Las

42. Taller-laboratorio de ciencia DIY *Bodies Unlimited!* por subRosa (Faith Wilding y Hyla Taller). Bilbao, Sala Rekalde, 2-5 de noviembre de 2010.

<http://www.amarika.org/softpower/taller-laboratorio-de-ciencia-diy-bodies-unlimited-por-subrosa%20.html>

43. Martha Rosler: *If you lived here still... un proyecto de archivo*. Barcelona, Virreina Centre de la Imatge, 29 de octubre de 2010-30 de enero de 2011.

<http://www.bcn.cat/virreina-centredelaimatge/castella/101029.htm>

prácticas feministas están visualizando el complejo marco de posiciones y de vertiginosos cambios identitarios, sociales y políticos en relación a la cuestión de género. Críticamente comprometidos con la realidad que nos rodea nos aproximan a la dificultad de la experiencia, tanto en el espacio privado como en el público, de las “mujeres” —de toda construcción de la subjetividad contemporánea.

La práctica feminista se convierte así en una crítica cultural dentro del contexto educativo —como transmisión de conocimiento— en la relación poder/saber<sup>44</sup>. Su repercusión en el medio visual apuesta por una sistemática politización —sobre todo en cuanto a la producción de efectos identitarios en el espacio público—. Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder* (1997)<sup>45</sup> analiza los procesos psíquicos del poder que definen nuestra construcción como sujetos a partir de los mismos. Y en *El grito de Antígona* (1998) propone una nueva lectura del mito que defina mejor la posición entre la mujer y el poder. Butler nos plantea cómo empezó a pensar en Antígona al preguntarse “qué había pasado con aquellos esfuerzos feministas por enfrentarse y desafiar al Estado”. Su primera impresión fue que Antígona “funcionaba como una contrafigura frente a la tendencia defendida por algunas feministas que buscan el apoyo y la autoridad del Estado para poner en práctica objetivos feministas. El desafío de Antígona se diluía al buscar la legitimidad del estado en la adhesión de las demandas feministas”. Antígona ha sido, y recordaba Butler el texto de Luce Irigaray, “la eterna ironía de la comunidad”, “el ejemplo de antiautoritarismo”<sup>46</sup>.

Butler recorre los orígenes de Antígona —ella representa el parentesco y su disolución— frente a Creonte —el orden ético y una autoridad estatal basados en el principio de universalidad— y los estudios de Hegel y de Lacan a través de los que se constituye siempre al margen de lo simbólico —enfrentada a la ley de los hombres, excluida de lo público—. Sin embargo, desde su punto de vista, “la distinción entre lo simbólico y la ley social no puede sostenerse, no tan solo porque lo simbólico es en sí mismo un resultado de la sedimentación de las prácticas

sociales, sino porque los cambios radicales que se dan en el parentesco precisan de una rearticulación de los presupuestos estructuralistas del psicoanálisis y, por lo tanto, de la teoría contemporánea sobre el género y la sexualidad”<sup>47</sup>.

¿Es acaso el final de la historia el grito de Antígona? “La gente esclava, mujeres, niños y niñas, todas aquellas personas que no eran varones propietarios, no se les permitía estar en la esfera pública en la que lo humano se constituía a través de hechos lingüísticos”<sup>48</sup>.

Estaban fuera de los límites de lo público. Pero, ¿y sus palabras? “Ella no pertenece a lo humano, pero habla su lenguaje. Actúa aunque se le ha prohibido la acción, y su acto apenas es una simple asimilación de una norma existente”<sup>49</sup>. Actuando altera el vocabulario de la lengua. Entrando en el discurso, poniendo en juego la estabilidad de la distinción entre las leyes de lo social y el estado, pone en precario sus normas. Su alteridad se inscribe finalmente en el orden del lenguaje reformulando sus límites.

La relectura de Butler sobre Antígona nos remite de nuevo al concepto de diferencia y a la necesidad de asumir un camino de revisiones de las estructuras sociales del poder —en permanente revisión sobre sí mismas.

La agenda feminista tiene una doble tarea, conseguir las cuotas de poder para las mujeres y seguir cuestionando al poder, modificándolo, ejerciendo la misma tarea crítica que hemos asumido como propia desde hace más de un siglo.

Fue en la IV Conferencia de la Mujer<sup>50</sup>, celebrada en Pekín en 1995, donde se abordó tanto una valoración sobre los avances de las mujeres en el mundo como la necesidad de consolidar su protagonismo en el cambio estructural de la sociedad. Allí se consolidó el término *empowerment* (empoderamiento) referido a la necesidad de potenciar la participación de las mujeres en todos los aspectos relacionados con la construcción de la sociedad. La desigualdad manifiesta y la necesidad de equilibrarla es una referencia para todo espacio público, incluido por supuesto el desarrollo de las mujeres en el sistema arte.

44. Relación señalada por M. Foucault: *Vigilar y castigar* (1975). Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

45. Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 14.

46. Judith Butler: *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure, 2001, p. 15. El texto de Luce Irigaray: “La eterna ironía de la comunidad” está recogido en *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Madrid, Saltés, 1978.

47. *Ibid.*, p. 36.

48. *Ibid.*, p. 109.

49. *Ibid.*, p. 109.

50. <http://www.cinu.org.mx/temas/mujer/confmujer.htm>

En España en estos últimos años se han producido algunas manifestaciones y organizaciones públicas que trabajan en este sentido: el Instituto de la Mujer<sup>51</sup>, el pionero *Manifiesto Arco 2005*<sup>52</sup>, que demandaba a las administraciones públicas medidas prácticas para implementar la igualdad entre los sexos en el campo del arte; o la que está haciendo MAV (Asociación de mujeres artistas visuales)<sup>53</sup>.

En cierta forma, todas las acciones que desarrollan nos hacen sentir que aún estamos muy cerca de las sufragistas que hace más de un siglo reivindicaban su derecho a participar. Es evidente la necesidad de trabajar en este primer y fundamental reto. Un segundo reto —desarrollado en paralelo al anterior— es el de cómo estar y ejercer el poder, en el orden simbólico del lenguaje, en el sistema real de construcción del mundo. Responsabilidad que debe ser compartida por todos/as.

Asumir este compromiso debe tener su origen en la esfera privada —lugar de sombras no mencionadas en aras a la privacidad— para desembocar en la esfera pública. Es interesante recordar la posición de Julia Kristeva en relación a las posibilidades de transformación de la sociedad actual, alternativa al orden mundial, inmersas en un proceso de globalización cuyo mayor peligro es la progresiva homogeneización de las diferencias que lleva implícita. A diferencia de otros pensadores, Kristeva en *El porvenir de una revuelta* (1999) apuesta por una revuelta que se promueve desde la subjetividad individual como contrapartida a aquellos análisis que plantean el final de lo histórico político. “La revuelta es nuestra mística, es sinónimo de dignidad para señalar una de las actitudes posibles. [...] La revuelta no se realiza en el mundo de la acción sino en el de la vida psíquica y desde allí en sus manifestaciones sociales: escritura, pensamiento, arte”<sup>54</sup>. El espíritu de revuelta es un elemento esencial de la cultura europea entendida como una cultura de la crítica. Frente a las “Nuevas

enfermedades del alma”<sup>55</sup>, producidas por la globalización y el liberalismo tecnocrático, es necesario rescatar la revuelta como forma permanente de estar inquieto, de formular preguntas. “En la medida en que se trata de una mutación del vínculo del hombre con el sentido, esta re-vuelta cultural concierne intrínsecamente a la vida de la ciudad y tiene consecuencias profundamente políticas: plantea otra política, la de la conflictividad permanente”<sup>56</sup>.

Para actuar en el campo de batalla de la imagen, entendida como proceso incesante de construcción y reedificación de estereotipos, debemos recurrir, como la mayoría de los estudios sobre la transculturalidad, a la metáfora del viaje. Al enfrentarnos con toda cuestión de identidad —y especialmente con la relación de la mujer con las estructuras de poder— corremos el peligro de codificar identidades, imponer perspectivas dogmáticas o alabar fetiches de la diferencia. Además de no ser capaces de reflexionar y tomar la palabra en la crítica a todo opuesto —amo y esclavo, quien nombra o define y quien asume la definición impuesta, el poder y lo marginal, lo público y lo privado, e inevitablemente lo masculino y femenino.

Es imprescindible ser capaz de mantener una “mirada política crítica” sobre los discursos contruados a través de los mitos y su representación —como los que se suponen adscritos al concepto de héroe o heroína—. Kaja Silverman en su deslumbrante texto “El umbral del mundo visible” (1996), en el que desarrolla un exhaustivo examen desde el punto de vista del psicoanálisis al campo de la visión, tratando de establecer lo que significa ver —una mirada siempre mediada por nuestros deseos, miedos y las representaciones del mundo que nos rodea— escribe: “Solamente formulo una breve pero apasionada apelación a quienes ahora están trabajando en tales áreas: ayúdennos a ver de manera diferente”<sup>57</sup>. Apostemos, en el día a día, por reflexionar, escribir y hablar desde la crítica en relación a unas prácticas creativas ya no solo imágenes del mundo, sino a unas prácticas que se producen en un mundo construido como imagen. La humanidad respira detrás de ellas.

51. “Académicas en cifras 2007” de la Unidad de Mujeres y Ciencia (UMYC).

<http://ciencia.micinn.fecyt.es/ciencia/jsp/plantilla.jsp?area=umyc&id=2>

52. Manifiesto ARCO, “Las políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte: diseñando estrategias” (2005), promovido por Xavier Arakistain.

53. MAV. Asociación presidida por Rocío de la Villa. <http://www.mav.org.es/>

54. Julia Kristeva: *El porvenir de una revuelta* (1999). Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 24.

55. Título del libro de Julia Kristeva: *Nuevas enfermedades del alma* (1993). Madrid, Cátedra, 1995.

56. Julia Kristeva: *El porvenir de una revuelta*, op. cit., p. 25.

57. Kaja Silverman: *El umbral del mundo visible* (1996). Barcelona, Akal, 2009, p. 235.

## Ellos, “artistas” a secas; Ellas, “mujeres artistas”; que no es lo mismo

Lourdes Méndez

Catedrática de Antropología Social. Facultad de Bellas Artes/Arte Ederren Fakultatea. UPV/EHU

Es habitual que en el siglo XXI un museo de arte organice una exposición y un simposio que se retroalimenten. Y también que en los simposios se aborden los temas que interesan a la mirada de los comisarios con el doble objetivo de reforzar una determinada interpretación de las obras seleccionadas, y de construir un relato sobre el arte acorde con la línea programática del museo. Lo que estos días nos reúne en el Museo Thyssen-Bornemisza es la exposición *Heroinas*, muestra de obras, en su mayor parte de autoría masculina, creadas entre 1525 y 2009; y el simposio *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Ambos eventos suscitan numerosas preguntas: ¿Qué tiene que ver *Heroinas* con el empoderamiento y la agencia feminista? ¿Hay algún tipo de relación entre empoderamiento y “agencia” feminista? ¿Qué significa empoderarse en artes visuales? ¿Quiénes, por qué y para qué, tienen que empoderarse en artes visuales? Antes de abordar esas preguntas, hay que indagar sobre qué ha hecho posible que se formulen en un museo.

Imaginar, hace solo tres décadas, la posibilidad que desde un museo se programara una temática tan aparentemente extraartística se hubiera considerado como uno más de los quiméricos proyectos que perseguía la “tercera ola” del movimiento feminista. Baste recordar que fue en los años setenta del pasado siglo cuando, tanto en Europa occidental como en Estados Unidos y Canadá, teóricas y artistas feministas empezaron a investigar sobre por qué las artistas no figuraban en las páginas de la historia del arte; a reflexionar sobre el contenido de las categorías de “gran artista” y de “genio”; a preguntarse por qué nunca designaban a una artista, o a un artista negro; a organizar las primeras exposiciones de artistas

1. Lynda Nochlin: “Why have there been no great women artist?”. En Th. B. Hess & E. C. Baker (eds.): *Art and sexual politics*. Nueva York, Macmillan, (1973) [1971], pp. 1-43.

mujeres; a denunciar los sesgos androcéntricos y etnocéntricos de las disciplinas sociales y humanas, y de las grandes colecciones de los museos de arte; y a producir las primeras obras del hoy conocido como “arte feminista”<sup>2</sup>. Este más que sintético recordatorio debe ayudarnos a tomar conciencia de que las reivindicaciones feministas han tomado forma en diferentes ámbitos dejando su huella en lo social, en lo político y en el arte.

Si se examina sucintamente el panorama artístico que nos resulta geográfica y cronológicamente más cercano, solo cabe interpretar como resultado de dichas huellas las mesas de trabajo sobre arte y feminismo que, entre 2002 y 2006, tuvieron lugar en ARCO<sup>3</sup>, de las que salió un texto —el Manifiesto ARCO’05— que reclamaba la aplicación de las políticas de igualdad en el arte y que firmaron menos de cien profesionales de la materia, en su inmensa mayoría de sexo femenino. Resultado de dichas huellas fueron también en 2007, año en el que en Estados Unidos se intentó incorporar el arte feminista a la historia canónica del arte<sup>4</sup>, las exposiciones *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*<sup>5</sup> y *La batalla de los géneros*<sup>6</sup> o, en 2008<sup>7</sup>, *Amazonas del arte nuevo*<sup>8</sup>, exposición que reunió 116 obras de 41 artistas mujeres que habían participado en los sucesivos ismos del siglo XX. Como deudora de dichas huellas, y del manifiesto ARCO’05, se puede considerar también la programación artística que, orientada por criterios feministas y aplicando la Ley de Igualdad, se lleva a cabo

2. Lourdes Méndez: “Arte coño’ y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo”. En: Javier E. Martínez Guirao y Anastasia Téllez Infantes (eds.): *Cuerpo y Cultura*. Barcelona, Icaria, 2010, pp. 161-184.

3. En el marco del *Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo*, Xavier Arakistain, que tomó el relevo de Ute Meta Bauer, organizó dichos ciclos entre 2004 y 2006.

4. En 2007 se celebraron en Nueva York el simposio *The Feminist Future Symposium*, en el MoMA, y la exposición *Global Feminisms* en el Brooklyn Museum; y en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles tuvo lugar la exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution*.

5. Comisariada por Xavier Arakistain para el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

6. Comisariada por J. V. Aliaga para el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC).

7. En ese mismo año, en el Centro Pompidou de París tuvo lugar la exposición *Elles@*, y en el MUMOK de Viena, *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*.

8. Comisariada por Josep Casamartina y Pablo Jiménez Burillo.

desde 2008 en un único espacio institucional: el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz.

Mesas de trabajo sobre arte y feminismo, exposiciones que recuperan a artistas mujeres de diferentes épocas, exposiciones de arte feminista, programaciones artísticas respetuosas de la Ley de Igualdad son hitos que, en consonancia con lo que ocurría en otros países, tuvieron lugar en España a lo largo de la última década. Solo teniéndolos presentes se evitará creer que *Heroínas* y el simposio *Agencia feminista y empowerment en artes visuales* surgen de la nada y se inscriben en un campo del arte ajeno a las interacciones entre arte y feminismo. Sin embargo, ambos eventos se diferencian de los mencionados en que conducen a rutas que hasta ahora, y al menos en lo que concierne a las artes visuales, han sido escasamente transitadas: las que a lo largo de los últimos quince años se han trazado gracias a los planes de igualdad y a partir de la asunción institucional de una perspectiva de género que, a veces sin serlo, suele pasar por feminista.

Como antropóloga social que analiza, desde el feminismo materialista, la posición que en el campo del arte ocupan las artistas con respecto a los artistas, y que se interesa por los efectos del uso torticero que algunas instituciones y algunas profesionales hacen del quehacer teórico y político feminista<sup>9</sup>, examinaré en primer lugar las potencialidades de una agencia feminista y de un empoderamiento en artes visuales. Acto seguido, me adentraré en la estructura del campo artístico para ver cómo ésta condiciona las posiciones de los y las diferentes profesionales del arte. Para finalizar, enunciare algunas cuestiones a tener en cuenta si se desea desarrollar una agencia feminista en el campo artístico.

### *Heroínas en el museo, mujeres fuera de él*

En el catálogo de la exposición, Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza y comisario de *Heroínas*, reconoce la importancia del fe-

9. Lourdes Méndez: “Administrando la desigualdad entre los sexos. ¿Los estudios de género a la deriva?”. En F. García Selgas y C. Romero Bachiller (eds.): *El doble filo de la navaja: violencia y representación*. Madrid, Trotta, 2006, pp. 169-189.

minismo y recoge un término, el de “empoderamiento” (*empowerment*), que considera como “palabra clave de la agenda feminista en las últimas décadas”<sup>10</sup>. También incide en que, al representar diversas figuras de mujeres fuertes, las obras seleccionadas pueden convertirse en “fuentes de ‘empoderamiento’ para las propias mujeres”<sup>11</sup>. Por su parte, Rocío de la Villa, profesora de estética y crítica de arte, señala en su contribución al catálogo que los museos necesitan presentar ofertas específicas que “reconfiguren los valores de esta nueva sociedad, respaldando la exigencia legítima de ‘empoderamiento’ de las mujeres que, sin las imágenes del legado histórico y del presente, queda carente del imaginario imprescindible para que cualquier transformación profunda permanezca”<sup>12</sup>. Para esta autora, *Heroínas* se inscribiría en una tendencia “de afirmación de la perspectiva de género en el arte, gracias a la que se están reconsiderando las colecciones y las exposiciones históricas y contemporáneas”<sup>13</sup>.

Además de no compartir la afirmación de que el empoderamiento forme parte de la agenda feminista —donde sí aparece, desde 1995, es en los sucesivos planes de igualdad—, dudo de que, por importante que sea mostrar representaciones visuales de mujeres fuertes, éstas puedan devenir fuente de empoderamiento. También dudo de que éste sea una “exigencia legítima” de las mujeres. Para comprender los motivos de mi disconformidad y las razones de mis dudas hay que conocer el significado del término “empoderamiento”.

Si consultamos cualquier diccionario inglés-español se proponen tres posibles traducciones del término *empower*: facultar, autorizar, habilitar; mientras que el *Oxford English Dictionary* afirma que significa “dar autoridad o poder”. En cualquier caso queda patente que un alguien no especificado es el que faculta, autoriza, habilita o da poder a otro inespecífico alguien. Para no quedarnos flotando en tamaña falta de concreción, para comprender realmente el significado de “empoderamiento”, hay que recurrir no al feminismo ni a su

agenda, sino al glosario impuesto por una burocracia internacional del género que no cesa de acrecentarse y que, en el caso español, se plasma en los planes de igualdad. Elijamos como muestra de ello el que está en vigor<sup>14</sup>. En él, tomando como punto de partida la idea de que hay que entender la igualdad de género “más allá de la equiparación de lo femenino con lo masculino y considerar lo femenino como riqueza”; y de que las mujeres “no quieren ser ni más ni menos que los hombres, simplemente mujeres, es decir, diferentes”; se propone entender el “empoderamiento de las mujeres en el sentido de valorar y fortalecer sus formas de hacer, de ejercer el poder y de relacionarse”. Empoderarse significaría pues asumir lo femenino como diferencia y riqueza, para que alguien (no sabemos quién) lo valore en términos de igualdad de género. De ser así, dudo que ese sea el camino feminista apropiado para alcanzar la igualdad real entre mujeres y hombres. Y lo dudo porque afirmar la diferencia, asumir que, como mujeres, se poseen caracteres específicos, conlleva pensar “como si los grupos de los ‘hombres’ y de las ‘mujeres’ pudieran existir en sí, y presentar una permanencia que les permitiera definirse fuera de la relación”<sup>15</sup>; y olvidar que las ideologías sexistas y racistas “siempre han pretendido que los dominados tienen —ellos— algo particular y que todo, en ellos, es particular. (Los otros, los dominantes, contentándose sin duda con ser generales)”<sup>16</sup>. Pero no perdamos la esperanza, ya que, aunque suene a paradoja, *Heroínas* se aleja de la forma institucional de entender el empoderamiento al proponer obras que representan una diversidad de mujeres reales o míticas y de diferentes épocas —pintoras, lectoras, atletas, Amazonas—, que transgreden los roles y valores que en cada momento histórico se construyen como femeninos en oposición a los masculinos y se valoran diferencial y jerárquicamente.

10. Guillermo Solana: “Heroínas”. En [cat. exp.] *Heroínas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, p. 18.

11. *Ibid.*, p. 18

12. Rocío de la Villa: “Artistas heroínas”. En [cat. exp.] *Heroínas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, p. 53.

13. *Ibid.*, p. 53

14. *Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (2008-2011)*. Puede consultarse en la página web del Instituto de la Mujer. Para un análisis en torno a estas cuestiones, véase Lourdes Méndez: “Entre la calle y las instituciones: nuevos desafíos para un feminismo globalizado”. En *La Igualdad no es una Utopía. Nuevas fronteras: Avances y Desafíos*. Madrid, Thompson-Aranzadi, 2008, pp. 204-212.

15. Colette Guillaumin: *Sexe, race et pratique du pouvoir. L’idée de nature*. París, Côté-femmes, 1992, p. 93.

16. *Ibid.*, p. 91.

Al igual que dudo del interés que para el feminismo pueda tener la forma institucional de entender el empoderamiento<sup>17</sup>, también dudo de que los museos de arte estén reconsiderando sus colecciones gracias a la afirmación de la perspectiva de género. Para que esto fuera así, sería necesario que dicha perspectiva fuera feminista y que al frente de esos museos estuvieran personas a las que, a sabiendas de que la asumen y la aplican, se les reconociera autoridad y legitimidad profesional. Personas dispuestas a desarrollar una agencia feminista. Pero, ¿qué quiere decir agencia feminista? Recurriendo una vez más a los diccionarios, descubrimos que fundamentalmente su significado tiene que ver con las ideas de mediación y de gestión. Así, hablar de “agencia feminista” requiere comprender que el feminismo es el agente mediador y gestor a través del cual una persona o un colectivo hace algo para otra persona o colectivo. Llegados a este punto, si realmente se desea dar forma a una agencia feminista en las artes visuales habría que llegar a un consenso, por mínimo que fuera, sobre los contenidos de la misma, contenidos que habría que definir en función del contexto de aplicación. Si, como se verá a través de un ejemplo, es hoy factible desarrollar una agencia feminista en esos espacios de sacralización de obras y artistas que son los museos de arte, resulta bastante más complejo llevarla a cabo en un campo artístico en el que, a pesar de las evidencias empíricas, sus principales actores sociales se empeñan en negar que el sexo y la raza o la etnicidad incidan en el reconocimiento y la consagración de artistas y obras. El trabajo de agencia feminista que hay que llevar a cabo en los museos es ingente, ya que sus colecciones adolecen de un inmenso sesgo androcéntrico que urge eliminar y que, al menos en lo que concierne al siglo XX, puede eliminarse com-

17. El concepto de *empowerment*, acuñado en 1977 por Julian Rappaport, es pieza clave de la Psicología Comunitaria y se utiliza, junto con el de “agencia” (a veces ni se distingue entre ambos conceptos), en los Programas de Desarrollo. El empoderamiento interesa al Banco Mundial, y psicólogos y economistas han desarrollado indicadores con el fin de medirlo. Por citar algunos: “conozco las leyes de mi país”, “me es difícil saber con quién cuento”, “me es difícil saber qué esperar de la vida”, “quiero lograr cambiar mi comunidad”. Véase S. Pick [et al.]: “Escala para medir Agencia Personal y Empoderamiento”. En *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, 2007, n. 41(3), pp. 295-304.

prando obra de artistas significativas que han formado parte de todos los movimientos artísticos del siglo XX. Claro está que para que esa obra se adquiriera, además de fondos, se necesita una contundente agencia feminista que, hoy por hoy, escasea entre los y las profesionales que ocupan puestos de dirección en centros y museos de arte.

Frances Morris, directora de la colección de arte internacional de la Tate Modern, reconocía hace unos meses<sup>18</sup> que, en lo que concierne al siglo XX, la colección de la Tate estaba androcéntrica y racialmente sesgada. Corregir ambos sesgos depende de que la agencia feminista y antirracista de Frances Morris y de su compañera de trabajo, Anne Gallagher, sea percibida como una mediación autorizada por quienes, al igual que ellas tienen, por así decirlo, voz y voto a la hora de tomar decisiones de envergadura. Ambas profesionales, conscientes de que en el relato histórico de la Tate a las artistas y a sus obras se les habían adjudicado los márgenes, impulsan un proceso de redefinición de dicho relato que requiere recontextualizar a las artistas y a sus obras. Son ellas también las que contribuyen a establecer los criterios que afectan tanto a la exhibición de obras que ya posee la Tate como a la adquisición de obras producidas por artistas contemporáneos.

Empecemos por los criterios de exhibición de las obras que ya forman parte de la colección de un museo. Por inocuo que pueda parecer, toda agencia feminista debería plantearse como prioridad actuar materialmente ya que, aunque a menudo lo olvidamos, gracias a esa actuación lo simbólico se verá transformado o, al menos, sustancialmente alterado. Porque pienso así, no me extrañó oír a Frances Morris contar lo satisfechas que se sentían por haber alterado el contenido de la galería más emblemática de la colección de la Tate, visitada por personas de todo el mundo, incorporándole obras de las grandes artistas del siglo XX. La Tate ya poseía esas obras, y las exhibía, pero ni lo hacía en esa galería emblemática ni las enmarcaba en los grandes movimientos artísticos del

18. Frances Morris participó como ponente en el *I Encuentro sobre políticas de igualdad entre los sexos en los ámbitos del arte y la cultura*. Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, diciembre de 2010.



siglo pasado. Este tipo de actuación, aplicable en los espacios museísticos es, a mi entender, un excelente modelo de agencia feminista. Y lo es al menos por tres motivos: porque incorpora a las artistas y a sus obras a los movimientos de los que han formado parte; porque anula la relevancia material y simbólica del sexo de quien produce las obras; y porque ofrece al público un nuevo relato del arte más acorde con la complejidad del campo artístico del siglo XX. Para proseguir la ruta, hay que preguntarse si, fuera de los museos, se puede aplicar una agencia feminista, y quién o quiénes deben —y pueden— hacerlo.

Cuando salgo de un museo de arte contemporáneo en busca de nuevas obras y artistas para engrosar su colección, choco de bruces con un campo artístico cuyo problema estructural articula dos hechos que, desde hace más de cuarenta años, activistas, artistas y teóricas feministas no dejan de constatar: el de que las artes “funcionan mediante la autoridad de ciertos predecesores que dan la regla [mientras que] los imitadores siguen simplemente esa autoridad”<sup>19</sup>; y el de que nuestras sociedades siguen confiando al sexo masculino “el rol de ‘dar la regla’ en todas las actividades”<sup>20</sup>. Un problema estructural, decía, cuyas consecuencias sufren aquellas personas que, como las mujeres y los miembros de diferentes grupos étnicos, ven cómo esas marcas corporales que son el sexo y la etnicidad se esgrimen en su contra. He aquí un ejemplo. A principios de la década de los noventa del pasado siglo una persona declaraba, ante los medios de comunicación, que el arte era universal y que el “arte aborígen” era un gueto en el que no quería que se le recluyera. Era la artista Tracey Moffatt quien hacía esas declaraciones rebelándose ante aquellos especialistas en arte contemporáneo que retenían su sexo y su pertenencia étnica como si fueran relevantes para evaluar la valía de sus obras.

La persistencia de etiquetas extraestéticas que numerosos expertos utilizan, casi en exclusiva, para clasificar a las artistas y a los artistas “étnicos” y a sus obras desvela que, todavía hoy, ni a las mujeres ni a los étnicos se les considera

como artistas “a secas”. Tras haber examinado las nociones de empoderamiento y de agencia feminista, y de ver cómo esta última puede aplicarse en un museo de arte, hay que ir al encuentro de los agentes sociales que actúan en el campo artístico. Dichos agentes —artistas, comisarios, galeristas, críticos de arte, historiadores y otros teóricos del arte, marchantes, coleccionistas, directores de museos, gestores culturales, responsables de revistas especializadas en arte—, unidos entre sí por una compleja red de relaciones locales e internacionales, ocupan en ella posiciones de autoridad y de poder que no son independientes de los tres principios de jerarquía que construyen el orden social y estructuran las prácticas individuales y colectivas: el sexo, la raza o etnicidad y la clase.

#### Las artistas actuales: dentro, pero fuera del campo artístico

En el campo artístico, como en cualquier otro campo de actividad, mujeres y hombres actúan e interactúan, ocupan posiciones condicionadas por un orden sexual y simbólico de larga duración que instaura la “valencia” diferencial de los sexos y su jerarquía<sup>21</sup>. Ninguna sociedad es ajena a esa “valencia” diferencial de los sexos que, en cada sociedad, estructura el mundo social y simbólico, jerarquiza lo masculino y lo femenino, y atribuye a lo masculino un valor superior al que otorga a lo femenino. Es esa “valencia” diferencial de los sexos y su jerarquía la que hay que transformar si se quiere que la condición sexuada del sujeto artista sea irrelevante para quienes ostentan el poder de crear al creador<sup>22</sup>, el de consagrar sus obras, el de establecer cuál es el gusto estético legítimo y el de producir los saberes autorizados sobre el arte. Por eso es necesario saber cómo ese orden simbólico sexual condiciona la atribución a los artistas y a sus obras de una legitimidad cultural y simbólica que sigue negándose a las artistas y a sus creaciones; y cómo ese orden afecta a un sistema de consagración que no se ha construido al margen de él, sino en base a él. Y también es necesario tener presente que en diferentes países de la Unión Europea hace más de una

19. Eric Schwimmer: “Prefacio”. En: Lourdes Méndez: *Antropología de la producción artística*. Madrid, Síntesis, 1995, p. 16.

20. *Ibid.*, p. 17.

21. Françoise Héritier: “La valence différentielle des sexes au fondement de la société?”. En *Journal des anthropologues*, 1991, (45), pp. 67-78.

22. Pierre Bourdieu: “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”. En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977, n. 13, pp. 13-45.

década que las estudiantes superan en número a los estudiantes en las facultades de bellas artes (sin temor a errar en demasía, podríamos hablar de más de un 65 por ciento de estudiantes mujeres); que no son excepción las mujeres que dirigen galerías de arte o comisarían exposiciones; y que tampoco lo son las críticas de arte que publican sus trabajos en diferentes revistas especializadas en arte contemporáneo. Avanzo estos datos porque en España, al igual que en el Reino Unido, si visitásemos las exposiciones que, de galería en galería, se nos proponen en Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao, constataríamos lo mismo que se constató en Londres entre el 2000 y el 2009: que a pesar de estar dirigidas por mujeres —interesantes y preparadas—, galerías internacionalmente reconocidas solo dedicaban a las artistas entre un 11 y un 23 por ciento de las exposiciones que programaban. Esos porcentajes tan bajos, señalaba Frances Morris, indican que algo está sucediendo con las artistas y sus obras en un mundo del arte en el que, aunque numéricamente son mayoritarias, gozan de escasa presencia expositiva. Este hecho dificulta las posibilidades de aplicar una agencia feminista a las adquisiciones de obras de arte contemporáneo en la medida en la que, sea cual sea el museo, éstos compran obra en esas galerías de arte, en esos espacios de exhibición y reconocimiento que, sea en Londres o en Madrid, reproducen el sesgo androcéntrico en su política de exposiciones.

Para comprender la minorización de las artistas hay que contextualizarlas en el campo artístico, lo que requiere retener que en él funcionan cuatro círculos de reconocimiento claramente jerarquizados<sup>23</sup> que, aunque no actúan simultáneamente, se retroalimentan. El primero de ellos es el más restringido y está compuesto por los y las artistas. Al igual que en los otros tres, en él se emiten juicios valorativos sobre las obras que no remiten en exclusiva a cuestiones puramente intraestéticas o artísticas. El segundo lo componen críticos de arte y comisarios. El tercero, marchantes y coleccionistas. Y el cuarto, un público muy heterogéneo que a través de galerías, exposiciones, museos, accede a un limitado número de obras y artistas. Pero el público no es una instancia legiti-

madora, puesto que el proceso de legitimación ya se ha llevado a cabo en los tres primeros círculos. Lo que se le propone al público es aquello que ya ha sido seleccionado por los expertos en arte.

En el arte moderno, y en el contemporáneo, si algo caracteriza a los y las artistas que forman parte del primer círculo de reconocimiento es que pretenden distanciarse de las definiciones del arte vigentes. Al hacerlo, crean obras que no pueden emerger como tales (ni ellos o ellas como artistas) si se les aplican los criterios de percepción y apreciación vigentes. La aceptación social de esas obras y artistas exige, como en su día exigió el arte de las primeras vanguardias, la superación de dichos criterios y su sustitución por otros. Mientras que esto sucede, el efecto práctico de la permanencia de los anteriores criterios de percepción y de apreciación sería el inicial rechazo de esas obras y artistas por parte de ese público heterogéneo que, de todos modos, carece de legitimidad para emitir juicios estéticos o artísticos normativos. El rechazo inicial hacia las nuevas obras y artistas sería por lo tanto “una eventualidad [...] que forma parte de la obra misma [...], [puesto que] el trabajo del artista reposa sobre la transgresión de las fronteras cognitivas que definen lo que puede ser percibido o no como arte”<sup>24</sup>. Por su parte, críticos, comisarios, marchantes y coleccionistas ocupan el rol inverso al de los y las artistas y “su tarea consiste en integrar en el campo del arte lo que ha sido concebido para transgredir fronteras, ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no eran relevantes”<sup>25</sup>. Una tarea de integración que, en lo que respecta a las artistas y a sus obras, y a los étnicos y a las suyas, todavía parece resultarles problemática. ¿Cómo interpretar si no, por ejemplo, su más que escasa presencia en el palmarés que, de los cien artistas más reconocidos mundialmente, se establece desde 1970 a través de una herramienta estadística, el *Kunstkompass*? Para elaborar el palmarés, se recurre a una especie de jurado informal compuesto por críticos de arte, directores de museos y grandes coleccionistas pri-

23. Alan Bowness: *The Conditions of Success. How the Modern Artist rises to Fame*. Londres, Thames & Hudson, 1989.

24. Nathalie Heinich: “Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain”. En *Le Débat*, 1998, pp. 72-86.

25. *Ibid.*, p. 79.

vados. Los criterios que utilizan para establecer el palmarés de artistas son: los juicios de esos especialistas; los datos extraídos de las reseñas que sobre tal o cual artista publican las grandes revistas internacionales de arte; la participación de los y las artistas en grandes eventos expositivos con proyección internacional, como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia; y el hecho de que tal o cual artista exponga, individualmente, en grandes museos o centros de arte. Como puede observarse, quienes usan esta herramienta estadística lo que hacen es retener como válidos los criterios de legitimación hegemónicos en el campo artístico y cruzarlos entre sí para obtener el palmarés.

Con independencia de la credibilidad que dicho palmarés nos merezca y por críticos que podamos ser con el actual uso y abuso de las estadísticas, algo indica sobre los entresijos del campo artístico internacional el hecho de que en 2001 ningún artista español formara parte del mismo<sup>26</sup> y, en cuanto a las artistas, su presencia no superaba el 10 por ciento. En 2001, para establecer su clasificación, el *Kunstkompas* barajaba una base de datos de 10.000 artistas y, seis años después, esta base disponía de más de 150.000 artistas. Con semejante volumen, indicaba uno de sus responsables, era imposible que los profesionales del arte pudieran tener una visión de conjunto de las carreras de todos ellos, visión que, según él, “una máquina sí puede tener”. Y es esa máquina la que, en 2007, con 140.000 artistas más que evaluar, mantenía el mismo porcentaje de artistas mujeres que en 2001 entre los cien primeros. Cierto es que, quizá como efecto de un año fausto para la recuperación del arte feminista, tres de ellas figuraban entre los diez primeros: Rosemarie Trockel, Louise Bourgeois y Cindy Sherman, posición que repitieron en 2008 y perdieron en 2009, año en el que ninguna artista formaba parte del *Top Ten*. Habrá que esperar hasta 2010 para que la ya fallecida Louise Bourgeois vuelva a figurar, en quinta posición, en el famoso *ranking*. Si a esto se le añade que, desde hace años, los cien primeros puestos los ocupan, mayoritariamente, artistas alemanes y estadounidenses, seguidos por algunos británicos, y por unos pocos suizos, italianos y franceses, podemos

deducir sin demasiado esfuerzo que quienes en la práctica parecen controlar el campo artístico son varones occidentales de nacionalidad alemana, estadounidense o británica.

Por eso habría que plantear la hipótesis de que son ellos quienes siguen reproduciendo el marco conceptual que hace difícil legitimar a las artistas, a los artistas étnicos y, por extensión, a sus obras. Y por eso no habría que olvidar que la constitución de los valores artísticos contemporáneos, por muy diversos que sean, se lleva a cabo a través de la articulación del campo artístico y del mercado, ratificando el precio obtenido por una obra “un trabajo no económico de otorgar credibilidad estética, un trabajo de homologación del valor realizado por los especialistas, es decir, los críticos, historiadores del arte contemporáneo, conservadores de museo, administradores del arte y comisarios de exposiciones”<sup>27</sup>. Y tampoco habría que olvidar que para que una obra obtenga la etiqueta de contemporánea no basta con que haya sido creada por un artista. Para obtenerla es indispensable que su productor o productora formen parte de los circuitos artísticos internacionales, se den a conocer a través de galerías, exposiciones, museos y salas de ventas, y consigan que galeristas, marchantes, comisarios, coleccionistas y críticos se ocupen de su promoción. Como los datos muestran que a las artistas les sigue resultando difícil acceder a esos circuitos, se puede plantear una pregunta impertinente. ¿Proviene esa dificultad de alguna esencia propia a las mujeres, como sostienen algunas personas, o de que en el campo artístico rige ese orden sexual y simbólico de larga duración cuyos efectos de desigualdad y jerarquía no cesan de materializarse?

### Algunas cuestiones a debatir

Sería tan falso negar que en los últimos cuarenta años no ha variado la posición de las artistas occidentales en el campo artístico, como afirmar que en él las artistas ya son consideradas como artistas a secas. Sería tan erróneo mantener que esas variaciones en nada son deudoras de los logros materiales, simbólicos, po-

26. Alain Quemin: *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché. (Le rapport disparu)*. París, J. Chambon/Artprice, 2002.

27. Raymonde Moulin: *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. París, Flammarion, 2003, p. 41.

líticos y jurídicos obtenidos para las mujeres por las sucesivas olas feministas, como pensar que para combatir los tres principios de jerarquía —sexo, raza o etnicidad, clase— que construyen las relaciones sociales en todos los campos de actividad basta con asumir las consignas del feminismo institucionalizado. Sin embargo, en la España de la última década éstas son las que orientan las reflexiones y pautan las iniciativas de plataformas y asociaciones de mujeres que rara vez se autodefinen como feministas.

La afirmación de que las mujeres deben empoderarse en artes visuales o en cualquier otro campo participa del ideario de un feminismo institucionalizado que, como se ha visto, articula de forma harto problemática igualdad, género y empoderamiento. Y es la voz de dicho feminismo, encarnada en instituciones que subvencionan proyectos —artísticos o de otra índole—, la que goza de una hegemonía tal que, se sea o no consciente de ello, repercute sobre las opciones teóricas, la selección temática y las actuaciones prácticas de individuos y colectivos. Esta situación es producto de una reflexividad institucional que articula tres campos, el político-institucional, el académico y el artístico, en los que actúan agentes sociales con cometidos bien diferenciados pero que comparten la consigna clave del feminismo institucionalizado: la del logro de la igualdad real. Este complejo proceso de reflexividad institucional conlleva “un ajuste pragmático a la actual coyuntura permitiendo a un pequeño número de mujeres proyectarse individualmente sobre la escena económica o política”<sup>28</sup> y, habría que añadir, sobre la escena artística.

Al igual que se incita a ello a las mujeres, es probable que a las feministas que ocupan cargos políticos se les haya animado a empoderarse, y seguro que lo han hecho individualmente. Pero, por lo que puede constatarse, su empoderamiento no basta para lograr algo en apariencia tan sencillo como que se cumpla una Ley de Igualdad en vigor desde 2007<sup>29</sup>. Si el empoderamiento in-

dividual no basta para lograr resultados que beneficien al colectivo al que pertenece la persona empoderada es porque en nuestro contexto no se entiende como una herramienta a utilizar en las acciones políticas feministas. De hecho, ¿en qué ayudaría a las mujeres que trabajan en el campo artístico el que algunas de ellas se empoderara? Hasta qué punto se interpretaría su empoderamiento como una prueba de trayectorias profesionales ascendentes? Y, sobre todo, ¿cómo puede contribuir el empoderamiento a cambiar las estructuras materiales del campo artístico? Por otra parte, y aunque se comparta la idea de la necesidad de una agencia feminista en artes visuales, el problema reside en saber quiénes deben diseñarla, con qué objetivos y para aplicarla en qué ámbitos. ¿Existiría, por ejemplo, la posibilidad de que una acción similar a la desarrollada en la Tate Modern se llevase a cabo —no dentro de veinte años, sino ahora— en alguno de los museos de titularidad pública de Madrid, Bilbao, Sevilla, Barcelona o Santiago de Compostela? Como si eso fuera posible, además de corregir el sesgo androcéntrico de sus colecciones se podría elaborar un nuevo relato del arte, luchar por ello podría ser un objetivo prioritario para la agencia feminista en el ámbito de las instituciones públicas de arte.

Más problemático es pensar cómo puede darse forma a una agencia feminista eficaz en un campo artístico internacionalizado. Si la posición que en él ocupan las profesionales es la de estar “dentro pero fuera”, dicha agencia debería ser capaz de extraerlas de esa incómoda posición. Pero ¿cómo?

28. M. A. Couillard: “Le pouvoir dans les groupes de femmes de la région de Québec”. En *Recherches Sociographiques*, XXXV, 1, 1994, pp. 39-65.

29. La *Ley de Igualdad* recoge en su capítulo II el artículo 26: “La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual”.

Rocío de la Villa

Profesora de Estética y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid

Las redes feministas constituyen la estructura característica del periodo de empoderamiento de las mujeres que estamos viviendo en las sociedades actuales. La noción de *empowerment* se adopta en la Conferencia Mundial de las Mujeres celebrada en Pekín en 1995, que sucedió a la Declaración de Atenas de 1992, cuando el pacto entre mujeres de diferentes países e ideologías acordó firmar un nuevo Contrato Social para universalizar las experiencias de las mujeres que terminara con la identificación patriarcal de lo masculino con la humanidad. La noción de *empowerment* supuso, por lo tanto, un paso más. Este concepto posee una doble vertiente: por una parte, se refiere a la capacidad de las mujeres para acceder a los puestos donde se toman decisiones. Por otra, el concepto de empoderamiento está vinculado con la autonomía, es decir, con la capacidad de las mujeres para adoptar sus propias decisiones, que ha de ser reconocida por la sociedad en su conjunto. La estrategia de empoderamiento de las mujeres abarca actuaciones en las áreas de educación, participación económica y política; y también el fortalecimiento personal y el asociacionismo, de manera simultánea e interrelacionada. De manera que el cambio individual se convierte en imprescindible para la solidaridad comunitaria y el cambio social: lo personal y lo político van de la mano.

El puente entre ambos planos lo proporcionan los grupos, movimientos, asociaciones y todo tipo de formaciones en donde las estructuras piramidales se derrumban para dar paso a otra estructura más plana, rizomática. Puesto que las mujeres poseemos una tradición legendaria en este tipo de agrupaciones, concretada ya en todos los diversos ámbitos a partir de la década de los sesenta del siglo XX y que ha convertido a esta mitad de la humanidad en protagonista constante de los movimientos sociales hasta hoy, la noción de *empowerment* es

una herramienta idónea para enfocar el movimiento de las mujeres a nivel global, local y en cada ámbito. Un movimiento que, por lo tanto, no es homogéneo: está compuesto por grupos heterogéneos, dentro y fuera de la institucionalización; autónomos, es decir, con objetivos y estrategias propias; conectados o no en redes en el desempeño de sus fines. Se trata, por consiguiente, de un movimiento plural, en continua polémica interna y externa. Y, sin embargo, con un fondo de agenda común: como ya señalara Kate Millet, el desafío al orden social y al código cultural más ancestral, universal y arraigado.

Otra característica común de este movimiento —incluso si nos referimos al feminismo institucional “infiltrado” en las administraciones de los Estados— es enmarcar su trabajo en las “habitaciones propias” del feminismo. *Lobbies* o grupos de presión, asociaciones, instituciones privadas y meros grupos activistas establecen esta separación que implica la organización en grupos de mujeres, cuyo sentido se basa en el distanciamiento reflexivo respecto a la realidad que se cuestiona: una liberación cognitiva que supone una doble insubordinación, porque niega a los varones el derecho de acceso y el control de la definición, fundamentos de su poder y dominación<sup>1</sup>.

En esta dinámica donde se alternan fases de latencia, cuando las redes sumergidas siguen trabajando como “laboratorios” y con estadios de mayor visibilidad, la noción de empoderamiento ha supuesto una inflexión en la intensificación de la actividad de los colectivos, de su interrelación y de su visibilidad en todos los ámbitos. Las sociedades actuales asisten a las reclamaciones de las mujeres burócratas “embigotadas” de la Comunidad Europea en Bruselas, de las empresarias en la Bolsa de Madrid o de las manifestantes en su calle propia en las ciudades de Egipto, Bahrein, Yemen o Siria, por aludir a manifestaciones recientes de impacto en la opinión pública.



1. Marilyn Frye: *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Nueva York, Crossing Press, 1983, p. 107.

### El empoderamiento en artes visuales

También en el ámbito de las artes visuales a partir de 2005 se registra un giro decisivo para el presente y el futuro del sistema del arte en el ámbito internacional. Este fenómeno, que ya en 2007 se calificó como la “tercera ola” del arte feminista y pese a su inmediatez ya ha sido relatado por varias voces<sup>2</sup>, está produciendo quizá por primera vez la consciencia de la necesidad de la “inscripción de lo femenino” en la política desarrollada por las instituciones artísticas y una profunda transformación en el seno de las teorías y las prácticas feministas.

Desde la Bienal “de las mujeres” de Venecia en 2005 a la Documenta 12 de 2007 en Kassel, con el 50 por ciento de obras de artistas mujeres, y los conocidos y explícitos replanteamientos en su colección y programación de exposiciones de relevantes museos como el Moderna Museet de Estocolmo, el complejo Tate británico y el Centre Pompidou en París, se ha desencadenado una dinámica que afecta a la inclusión de obras de artistas mujeres, tanto bajo una perspectiva histórica como contemporánea; tanto en museos tradicionales y centros de arte de referencia como de reciente creación y periféricos; y en la cadena de difusión editorial del conocimiento, desde la publicación en papel hasta los actuales medios digitales. Nótese, además, que esta inflexión afecta a la integración en el sistema global de zonas geopolíticas hasta hace poco excluidas o no participantes en el sistema artístico autodefinido por la cultura occidental.

A pesar de que desde posiciones feministas se insista en que no basta con “añadir artistas *mujeres* a las categorías formadas ya existentes, a estilos y movimientos, periodos y escuelas nacionales [...], puesto que se continuará dejando de lado la creatividad marginada y diferenciadora de las muchas artistas

2. Elisabeth Lebovici: “Feminismo y falta de contenido”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria. Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko Udalak, 2010. Bettina Knaup: “Re.act.- vuelven las performances feministas”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates II*. Vitoria. Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko Udalak, 2011. En enero de 2010, yo misma impartí una sesión sobre este asunto en el curso “Perspectivas feministas en el arte contemporáneo. Un análisis crítico”. Valencia. Máster en Producción artística, Universidad Politécnica de Valencia, 8-12 de enero de 2010.

que no hicieron un arte que se adecuara al patrón (patriarcal) ya establecido”<sup>3</sup>, sin embargo, comienza a cumplirse el objetivo marcado por Lucy Lippard en 1975, cuando subrayó la importancia de que las jóvenes vieran obras de mujeres en museos y libros de historia “con el fin de que su progresión no les parezca completamente imposible”.

Y la ganancia bajo una perspectiva temporal es muy relevante, ya que afecta tanto a recuperaciones en la historia del arte como a la producción artística contemporánea. Además, en todo caso, se nutre de décadas de trabajo acumulado por la *gincocrítica*: de legiones de historiadoras feministas que han recuperado la obra de artistas mujeres y reconstruido un marco de comprensión, así como de la aportación conceptual de sucesivas generaciones de críticas, comisarias y gestoras que, formadas en los feminismos, pueden ofrecer ahora las herramientas necesarias para indexar, iluminar con sus relatos y gestionar la producción artística contemporánea.

Por otra parte, en el seno del feminismo la inflexión se revela en el marco de la consciencia de una tradición propia. Las magnas exposiciones que en 2007 cruzan Estados Unidos, *Wack!* y *Global Feminism*, pero que ya habían sido precedidas y han sido continuadas por otras exposiciones en toda Europa, Latinoamérica e incluso en Oriente, acompañadas por sus adecuados dispositivos discursivos, han evidenciado una tradición con cuarenta años de existencia, cuya reflexión no solo se basa en el examen productivo de sus fases, tendencias y experiencias, sino que se proyecta retrospectivamente hacia el pasado anterior y hacia el futuro porvenir.

Precisamente, su conciencia de que “el feminismo es un proyecto a largo plazo apenas empezado, todavía en desarrollo, dinámico e históricamente dialéctico, no limitado por sus actuales condiciones y cuyas manifestaciones reales en el futuro resultarán bastante inesperadas”<sup>4</sup>, en su autoexamen de cua-

tro décadas de trabajo acumulado ha hecho asumir la crítica tantas veces expresada de ser un movimiento que consume sus energías en debates internos, resolviéndola en un pluralismo que, hasta cierto punto, hoy se muestra conciliador a nivel organizativo.

Este entendimiento se aprecia entre las muy diversas instituciones, grupos y asociaciones que conforman la red feminista en Estados Unidos, la más visible y potente y, aún hoy, de mayor influencia internacional. Que esta red se ha puesto a trabajar, cubriendo cada cual su área, se muestra en la compaginación demostrada en los eventos desarrollados en 2007, cuando el abordaje de grandes museos se simultaneó con las pequeñas galerías históricas, como A.I.R./Artist in Residence Gallery (abierta en 1972), y el empoderamiento en artes visuales tomó un nuevo impulso en el ámbito académico e institucional. Hoy en Estados Unidos al viejo NMWA, National Museum of Women in the Arts (fundado en 1981) —con su potente base de datos Clara®, que hoy contiene información sobre 18.000 artistas mujeres de todos los periodos y nacionalidades—, se ha sumado el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, inaugurado en 2007 con *Global Feminism*. Junto a la legendaria asociación WCA, *Women’s Caucus for Art* (fundada en 1972). Un nudo al que están conectadas todas las entidades mencionadas es *The Feminist Art Project*, dirigido por el Institute for Women and Art, albergado en la Rutgers University, con cuarenta coordinadoras distribuidas por el país. Basta ver sus nóminas en el Comité Honorario, el Comité Nacional, el Consejo y el elenco de entidades cofundadoras para comprobar la relación prácticamente completa de varias generaciones de artistas, críticas y comisarias, gestoras, etcétera feministas.

El otro nudo interconectado es *Art Table*. No es difícil adivinar la capacidad aglutinadora y generadora de sinergias de *Art Table*, la asociación de más amplia implantación en todo el país, fundada en 1981 y que hoy cuenta con más de 1.500 asociadas de todas las áreas en artes visuales y todas las generaciones. Su misión: “intercambiar información y apoyo en la promoción de las mujeres profesionales en las artes visuales”. Y este elenco, solo por mencionar la articulación más importante, ya que el mapa del asociacionismo y de las organizaciones de mujeres en artes visuales en Estados Unidos es muy amplio y prolijo.

3. Griselda Pollock: “Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, op. cit., pp. 48-49.

4. *Ibid.*, p. 49.

Mientras las teóricas elaboran sus alternativas entre devenir mujeres y deshacer a las mujeres<sup>5</sup>, en Estados Unidos nadie duda de la importancia de las “habitaciones propias” en el desarrollo de tareas por parte de cada organización enlazada de algún modo a la red.

Por otra parte, es de destacar cómo este nuevo paradigma ha modificado la agenda feminista dilatando y reconciliando también los cortes temporales. El énfasis en la expresión de la sensibilidad dentro del feminismo hacia discontinuidades temporales que rechazan una genealogía lineal, así como hacia los despliegues locales desde una perspectiva geocultural, liman las asperezas respecto a posicionamientos otrora enfrentados dentro del feminismo.

La revisión compartida y dialogada de las aportaciones en el arte feminista con las jóvenes generaciones ha activado el archivo feminista, que ahora es objeto de re-presentación y de re-apropiación, especialmente en el fértil terreno de la *performance* en sus diversas vertientes. Pero también una nueva dialéctica enlaza la revolución de los años setenta con irrupciones feministas anteriores, como la acontecida en París en la década de 1920: esto es, en opinión de Griselda Pollock, si podemos ver ahora los años setenta como un resurgir inconsciente de aquel radicalismo cultural feminista de los años veinte y que la realización tardía de aquel legado también se debe a la investigación teórica e histórica de esa arqueología feminista iniciada en la década de 1970, que ha hecho legible la vanguardia feminista de la década de 1920.

Además, inmediatamente se ha tomado conciencia de que todas estas exposiciones, encuentros y debates y formulación de nuevas instituciones, que “marcan un hito histórico para el arte feminista”<sup>6</sup>, no solo recapitulan y transforman el estado de la cuestión “arte y feminismo”, sino que fijan una huella perdurable que influirá durante décadas.



5. Rocío de la Villa: “Devenir sujeto: metamorfosis y experiencias estéticas”. En *Actas del I Congreso Europeo de Estética*. Madrid, Ministerio de Cultura. En prensa.

6. Tirza True Latimer: “Cuestionamiento de la legitimidad: feminismo, activismo y políticas institucionales”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, op. cit., p. 79.

### Arte y feminismos en el siglo XXI en España

Mientras tanto, ¿cuál es el estado de la cuestión en España?, ¿qué agenda podríamos compartir?, ¿cómo articular el empoderamiento en artes visuales?, ¿qué se precisa para fortalecer la red feminista local, en el Estado español y su conexión internacional?

En nuestro país, también desde 2005 asistimos a un giro que denota cambios sustantivos en las prácticas feministas. 2005 no es solo el año que dos comisarias españolas son elegidas para dirigir por primera vez la Bienal de Venecia, siempre antes a cargo de comisarios masculinos, y que fue apodada la “bienal de las mujeres” por el llamativo cartel de las Guerrilla Girl que daba la bienvenida a los visitantes. También en 2005 Berta Sichel encabeza la organización de *Cárcel de amor*, un proyecto ambicioso —ciclo de vídeos, encuentros, web— sobre la violencia machista contra las mujeres, que tiene su origen en el MNCARS pero con una amplia itinerancia, mientras creaba el núcleo histórico de la colección de vídeo del museo, en donde como no podía ser menos, abundaban los trabajos de artistas mujeres, tal como se mostraría en la exposición, fruto de toda esta operación, *Primera generación. Arte e imagen en movimiento*<sup>7</sup>. Otras colectivas importantes en 2005 son *La costilla maldita* (CAAM, Las Palmas) y *Carrera de Fondo*, comisariadas ambas por Margarita Aizpuru, tendiendo siempre puentes hacia las artistas latinoamericanas y firme directora de los “Encuentros de Arte y género”, desde 2005 hasta hoy. Después, en 2007, se celebra *Cyberfem. Feminismos en el espacio electrónico*, comisariada por Ana Martínez-Collado (EACC, Castellón), *La batalla de los géneros* (CGAC, Santiago de Compostela), comisariada por Juan Vicente Aliaga, y *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xavier Arakistain, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde por primera vez en España se muestran retrospectivas de arte feminista en una perspectiva internacional, mientras algunas de nuestras artistas de la generación de los noventa son incluidas en *Global Feminism*. Arakis, además, es seleccionado/a para coordinar el Centro Cultural Montehermoso, que en el contexto del Estado español se define como el primer

7. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Madrid, 2006.



“espacio de producción, exhibición y difusión del arte y el pensamiento contemporáneo, que tiene entre sus objetivos principales la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos”. Y que, de hecho, ha propiciado no solo una serie continuada de exposiciones, también encuentros y publicaciones, en donde el enlace con el feminismo anglófono es pieza clave en su programación.

Pero además, en 2007 es aprobada la Ley de Igualdad, que contiene en concreto el Artículo 26 dedicado al ámbito de la cultura, además de otros afines, dedicados a los medios de comunicación, etc. Esta Ley de Igualdad, estando en conformidad con regulaciones de la Comunidad Europea, al tiempo supone una peculiaridad local. Establece la obligatoriedad del Estado en implantar la paridad en los órganos de decisión y de promover, incluso con acciones positivas y financiación, la paridad en la cultura y en el arte en España. Todavía no han pasado los cuatro años necesarios para hacer un estudio riguroso del impacto de la Ley de Igualdad en la realidad efectiva de la cultura y el arte en España. Sin embargo, según datos de los Informes publicados por el Observatorio de MAV, Mujeres en las Artes Visuales, su repercusión sería muy menor, hasta el momento, en todas las áreas de proyección profesional: porcentajes de artistas en premios y galerías, así como en las colecciones públicas y en las programaciones de exposiciones y otros eventos. En el sistema del arte en España impera la discriminación sexista, hasta el punto de que a día de hoy no parece haberse asumido —es decir, existe un rechazo o indiferencia implícitos— el cambio cualitativo, evidente en el panorama internacional, donde se ha ido asimilando el mínimo gesto, al menos, de “añadir” artistas mujeres en las retrospectivas de movimientos y tendencias vanguardistas, como se llevó a cabo, por ejemplo, en la exposición *elles@pompidou*; y en nuestro país, se transparenta en la mayoría de las exposiciones celebradas recientemente, pero no producidas en España, sino importadas de otros países de nuestro entorno.

Entonces, ¿podemos considerar que esta ley es un elemento decisivo a incorporar al cambio efectivo, necesario que hoy reclamamos las mujeres en el sistema del arte en España? ¿A su empoderamiento y a la transformación de las políticas de representación que repercutan en la sociedad? Obviamente, el cambio que reclamamos no llegará a ser efectivo “por decreto ley”, sino más bien por la suma y sinergias entre agentes feministas.

Un efecto positivo de la Ley de Igualdad, aunque indirecto, ha sido crear un marco adecuado para el trabajo de grupos de base. Como, por ejemplo, MAV, Mujeres en las Artes Visuales, la asociación interprofesional y de ámbito estatal, actualmente con más de 275 asociadas, que surge en 2009 contra la discriminación sexista en el sistema del arte, y que se constituye al tiempo que otras asociaciones del sector mujeres y cultura —como CIMA y Clásicas y Modernas, con las que actualmente trabaja conjuntamente—. Se trata de una reacción de las mujeres profesionales en diversos ámbitos que, pese a haber crecido y desarrollar su trayectoria en un marco democrático en donde existe la igualdad jurídica, sin embargo, constatan la falta de igualdad de oportunidades en el ámbito privilegiado de poder del orden simbólico de la cultura, y achacan ahora, ya en el siglo XXI, al espejismo de la igualdad haber bajado la guardia durante demasiado tiempo. Por tanto, una asociación como MAV se ve obligada a entrar en el terreno de la negociación política con las administraciones e instituciones públicas a fin de concretar aplicaciones detalladas del Artículo 26 de la Ley de Igualdad. Al tiempo que también trabaja conjuntamente con el resto de asociaciones de profesionales en el sector del arte contemporáneo que, a la sazón, está viviendo un periodo de intensa implicación en las políticas artísticas, a fin de introducir su perspectiva en el paquete de reclamaciones que afectan al funcionamiento completo del sistema del arte en el Estado español.

Como el resto de estas asociaciones, MAV es consciente de que la estrategia institucional en su fomento del asociacionismo es doble: “autolegitimar su función y anular toda posible crítica ante sus propuestas insistiendo en que éstas son producto de un amplio consenso social”<sup>8</sup>. Además, MAV ha de remontar los perjuicios que, paradójicamente, las políticas del feminismo institucional han infligido al desarrollo del feminismo en el arte en España. En su reconstrucción del escenario en el arte desde la Transición democrática, tiene razón Patricia Mayayo al llamar la atención sobre el confuso papel que ha ju-

8. Lourdes Méndez: “Una convivencia implícita: ‘perspectiva de género’, ‘empoderamiento’ y ‘feminismo institucional’”. En R. Andrieu y C. Mozo, (coords.): *Antropología feminista y/o del género. Legitimidad, poder y usos políticos*. Sevilla, ediciones El Monte, FAAE, 2005, pp. 203-226.

gado el triunfo institucional del feminismo de la igualdad en nuestro país, plasmado en la creación de los Institutos de la Mujer y otros departamentos semejantes en los organigramas de la Administración Pública, que sirvieron como puente para que las denominadas *exposiciones de mujeres*, cuya selección respondía únicamente al sexo biológico, se convirtieran en “herramienta de propaganda política” una vez que se había desactivado “cualquier aproximación crítica a los fundamentos patriarcales del sistema artístico”<sup>9</sup>.

Sin embargo, si el rápido crecimiento de la asociación Mujeres en las Artes Visuales demuestra que una organización que integra profesionales de todos los ámbitos: artistas, críticas y comisarias, investigadoras, galeristas y gestoras, etc., es necesaria en el contexto actual de nuestro sistema del arte, también es evidente que no es suficiente. Al cabo, se trata de la necesidad de articular una red: heterogénea y diversificada en objetivos e intervenciones, y de las sinergias interprofesionales de investigadoras, historiadoras, artistas, críticas, comisarias y gestoras. Porque las transformaciones en producción, gestión, distribución y difusión no requieren únicamente de reclamaciones: sobre todo, del paso a las iniciativas concretas y diversas, a desarrollar específicamente por diferentes agencias. Este paso necesita el concurso tanto de agentes en las universidades como en las instituciones artísticas para diseñar y vehicular el giro efectivo: cuyos criterios solo se pueden establecer adecuadamente desde las aportaciones de la teoría, la estética y la historia del arte feministas.



### Hacia una agenda del *empowerment* en artes visuales en nuestro país

Por último, expondré algunas “propuestas de trabajo” para compartir la actualización de una posible agenda de empoderamiento en artes visuales en nuestro país. Algunas de estas propuestas pueden resultar polémicas, y contienen en

9. Patricia Mayayo: “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes para una historia en busca de autor(a)”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, op. cit., p. 119.

parte una cierta autocrítica en lo que me concierne: en todo caso, espero que propicien un debate fructífero.

En primer lugar, propondría sobrepasar la agenda actual que, en mi opinión, de algún modo ha quedado bloqueada por la generación de los noventa, cuando por primera vez coinciden artistas y críticas feministas, sin que, en cambio, el impulso de esta generación se llegara a concretar en el plano organizativo, más allá de pequeños grupos como Erreakzioa-Reacción o LSD y la web *estudios on line*. Por supuesto, el trabajo de las artistas de esta década, cuyas protagonistas siguen en activo, debe seguir siendo uno de los ejes centrales en el arte, el feminismo y las prácticas de género en España. Pero en relación dialéctica con periodos anteriores, también ya posteriores y con las jóvenes generaciones. Es preciso sobrepasar sus insuficiencias. El autorrelato de la generación de los noventa, cerrado en sí mismo, tal como se muestra en las revisiones<sup>10</sup> que hasta ahora se han llevado a cabo, ha tenido consecuencias indeseables —obviamente, también para sus protagonistas.

En el conjunto del medio artístico en el Estado español, ha arraigado la impresión de que se trata de un “episodio”, llámese tendencia o corriente, acotado temporalmente y que sería fácilmente digerible para insertar en el relato del arte contemporáneo en España, aunque de hecho esa inserción no haya acabado de producirse, al coincidir con un periodo en el que la conceptualización del arte realizado en España ha quedado diluida entre la herencia de la Transición, dominada por las políticas de internacionalización, y el escenario de un mundo del arte globalizado. En consecuencia, la generación de los noventa así revestida habría “taponado” tanto el estudio de las irrupciones feministas anteriores desde

10. Véase Rocío de la Villa: “Post-scriptum”. En *Extraversiones*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Sala Alameda, 2003, pp. 10-24, 98-103; y “Mujeres, arte y feminismo”. En *Exit Express*, n. 12, mayo de 2005, pp. 8-13; Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila: “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español”. En *Desacuerdos*, 2005-2006, www.desacuerdos.org; Juan Vicente Aliaga: “Paradoxe du genre. Le cas espagnol”. En *elles@centrepompidou*. París, Centre Pompidou, 2009, pp. 296-299; Patricia Mayayo: “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes para una historia en busca de autor(a)”. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, op. cit.

las vanguardistas de principios del siglo XX —que aún hoy siguen prácticamente desconectadas, sin que se hayan abordado los diálogos pertinentes— como la valoración en la emergencia de generaciones posteriores, condenadas a asumir un papel epigonal y, de antemano, menospreciado bajo el calificativo de *déjà vu* por los profesionales ajenos y/o contrarios a cualquier expresión feminista.

Por otra parte, la frustración derivada de no poder llegar a concretar tampoco ni siquiera “una” exposición de “arte feminista en España”, a diferencia de los países de nuestro entorno, ha desembocado en la idealización de las elevadas exigencias “puristas” que requeriría un empeño semejante y, por extensión, cualquier objetivo desde la gestión y/o la difusión de perspectivas feministas. Es evidente que, en parte, ello se ha debido a que esta generación de artistas, críticas, comisarias y gestoras ha tenido que convivir con las exposiciones “de mujeres” antes referidas —lo cual, además, ha condicionado una severa secesión entre agentes y agencias en los feminismos en el contexto artístico—. Y también que esta generación ha trabajado en un sistema del arte adverso a cualquier propuesta feminista, que, además, en muchos casos de hecho han sufrido en sus propias carnes. Pero la consecuencia también ha sido la implantación implícita de una agencia única y excluyente, poco propicia a los debates entre los feminismos y, a nivel práctico, una enorme inhibición y fragmentación, que casi ha dado por eliminado el juego de riesgo y error que caracteriza cualquier proceso vivo y creativo.

Además, la agenda de esta generación de los noventa, directamente influida por las teorías anglosajonas, que arranca con el problema de la identidad para contagiarse rápidamente de los discursos denominados “posfeministas”, del “género en disputa” y del ciberfeminismo, se debilita y diluye en el contexto poscolonial, que ya requiere una apropiación local, lo que no llega a concretarse, salvo excepción. Por supuesto, las cuestiones de esta agenda quedan lejos de darse por concluidas. Pero tampoco la generación de los noventa puede capitalizar la agenda de “EL” feminismo en España. Tanto más cuando, también salvo excepción, por una parte, estuvo modelada por el individualismo condicionado por la reacción ultraliberal del tardocapitalismo desde los años ochenta. Y también salvo excepción, abandona desde el inicio de esta primera década del siglo XXI su sincronización con la agenda internacional: cuando el retorno

a lo real, la memoria y el archivo han sido asumidos por las teorías y las prácticas feministas, con una inflexión muy especial, repercutiendo además, como hemos visto, a modo de *boomerang*, en el propio movimiento y las metodologías historiográficas sobre las aportaciones de las mujeres al arte.

Pues bien, sabemos que el próximo 2012 por fin se celebrará una exposición en el MUSAC (León) de arte feminista en España. Pero no necesitamos “la” exposición, como de hecho ya está advirtiendo su comisaria Patricia Mayayo, sino múltiples exposiciones sobre esta generación y otros momentos, anteriores y posteriores, desde diversas perspectivas.

Necesitamos traer las exposiciones feministas que están marcando este momento de eclosión en el panorama internacional, con o sin adaptación a España. Así como itinerar nuestras exposiciones de nueva producción. A lo que habría que sumar las posibilidades de exposiciones virtuales, según el modelo expuesto por Griselda Pollock en su “museo feminista virtual”; o bien, literalmente virtuales, tal como se lleva a cabo por ejemplo en el MUMA, Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, con una programación de exposiciones *on line*<sup>11</sup>.

Además, se precisa la “infiltración” en retrospectivas de movimientos y tendencias del arte moderno y contemporáneo, algo que ya se ha asumido en cierta medida en el ámbito internacional, tal como podemos comprobar en las exposiciones importadas recientemente, pero no en las producidas aquí.

Todas estas “intervenciones”, además, suponen abordar el problema evaluativo y la transformación estructural del relato de la historia del arte, insistiendo en la recreación de contextos específicos dentro de los sistemas de representación de la producción artística marcados por el género, aun cuando sean discrepantes con las lecturas formales, iconográficas, de periodización o de asignación nacionalista habituales en el *patriarchivo* y también en la singularidad de las aportaciones de las mujeres al arte. Esto va a requerir tenacidad en las negociaciones, por parte de comisarias y gestoras, apoyadas en un trabajo importante de pedagogía, con criterios claros y adaptados a cada proyecto.

11. Griselda Pollock: *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid, Cátedra, 2010. Véase MUMA, Museo de Mujeres Artistas Mexicanas: <http://museodemujeres.com/>

Y para todo ello, necesitamos poner nuestro archivo al día. Como integrante del Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, UAM, y coordinadora del Máster de Género observo total dispersión, allí donde se esperaría absoluta interconexión entre los institutos universitarios que existen en la mayoría de las universidades españolas y entre las respectivas investigadoras de cada área de conocimiento. En el terreno de la teoría y la historia del arte es mucho lo realizado en las dos últimas décadas, desde el Primer Congreso sobre Arte y Mujer, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid a finales de los ochenta. Todavía necesitamos saber quién hizo qué, cuándo, cómo y en qué contexto socio-histórico y estético. Es llamativo que, a diferencia de los países de nuestro entorno, todavía no exista ninguna web especializada en la indexación de artistas españolas.

Pero también es preciso reunir el relato reciente de la teoría artística feminista en nuestro país. Sin duda, la permanente precariedad y marginalidad con las que venimos trabajando ha determinado esta dispersión. Como actual presidenta de MAV, puedo adelantar el compromiso de esta asociación para aglutinar en su Centro de Documentación una cartografía de nuestras teorías e historias feministas del arte: porque es uno de los objetivos marcados desde su constitución, bien mediante la publicación directa para inéditos, bien mediante *links* u otros procedimientos. Este Centro de Documentación ya se ha convertido en una referencia básica para las jóvenes investigadoras: archivo, cronología, etcétera.

Sin embargo, y ésta es mi última propuesta, ha de ser la Universidad quien protagonice el establecimiento de una RED de investigadoras en el ámbito de la teoría, la reflexión estética y la historia del arte feministas, cuya primera tarea sería la organización de un Congreso Estatal, incluyendo también a artistas e investigadoras no inscritas en las universidades, desde donde podrían salir las líneas y prioridades para encauzar el trabajo de las jóvenes generaciones.