



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes de San Carlos
Departamento de Escultura
Programa de doctorado Artes Visuales e Intermedia



LAS PRÁCTICAS CURATORIALES FEMINISTAS EN EL ESTADO ESPAÑOL (1993-2013)

LA GESTIÓN CULTURAL COMO PRODUCTORA DEL
DISCURSO DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO

Tesis Doctoral presentada por ANXELA CARAMÉS SALES
Dirigida por Dra. M.D./ EMPAR CUBELLS CASARES

Valencia, diciembre 2015

Créditos imagen de portada:
Contenedor de feminismos, A Coruña. 2009
Fotografía de Uqui Permui

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral ha podido ser iniciada gracias a la obtención de la Beca de Ampliación de Estudios de Postgrado convocada por la Fundación Abanca (antes Caixa Galicia), y, en particular me gustaría reconocerle a Rosario Sarmiento su interés en proyectos relacionados con mujeres artistas. En su momento dicha beca me permitió desplazarme desde A Coruña para realizar los estudios de Tercer Ciclo en la Universidad Politécnica de Valencia, donde he cursado el programa 'Artes Visuales e Intermedia' en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en 2003-2004.

En primer lugar, mis agradecimientos están dirigidos a la Dra. Empar Cubells Casares, mi directora tanto de la Tesis Doctoral como del Trabajo de Investigación Tutelado, presentado para la obtención del DEA en 2012. Me gustaría resaltar su generosidad, entrega, atención e interés en el tema tratado desde que me aceptó como doctoranda. Sus consejos, sugerencias y ánimos han sido fundamentales a la hora de poder finalizar esta investigación; puesto que su contribución y asesoramiento han posibilitado la existencia de esta Tesis Doctoral, que en algunos momentos estuvo paralizada.

En segundo lugar, tengo que agradecerle muy especialmente al Dr. José Miguel G. Cortés que, inicialmente, hubiese aportado las pautas conceptuales y estructurales a una investigación, que de no haber sido así, tal vez hubiese sido otra. Me condujo hacia estas cuestiones durante la primera fase de mi investigación, cuando ejerció como director del Trabajo de Investigación Tutelado realizado durante el segundo curso de Doctorado.

En tercer lugar, me gustaría agradecerle al Dr. Juan Vicente Aliaga haberme permitido asistir a unas nutritivas clases, durante los cursos de Doctorado, en las que me introdujo en una visión del arte del siglo XX desde una perspectiva *queer* que ha resultado ser de crucial importancia para el tema investigado.

Agradecimientos también a otros docentes vinculados a mi programa de doctorado, como la Dra. Catedrática Maite Beguiristain y la Dra. Catedrática Maribel Domènech, por sus enseñanzas durante el primer curso de Doctorado en torno a las especificidades de la mujer artista a lo largo de la historia del arte y sobre las aportaciones feministas al arte contemporáneo, respectivamente. Y también al Dr. Catedrático Román de la Calle, quien me animó a profundizar en la estética y crítica de arte feminista.

Igualmente, tengo que agradecer las observaciones y sugerencias surgidas a través de diferentes conversaciones mantenidas a lo largo de encuentros, jornadas y viajes, aportadas por el Dr. Guillermo Cano Rojas y profesoras de otras universidades, como la Dra. Elvira Burgos, la Dra. Beatriz Suárez Briones, la Dra. María Jesús Busto Fariña, la Dra. Silvia Martí Marí, y, muy especialmente a la Dra. Catedrática Estrella de Diego, por su insistencia en la necesidad de contribuir a la construcción de esta “historia pendiente”. En lo que respecta a la fase final, me gustaría agradecerle a la Dra. Mar Caldas que haya compartido sus reflexiones conmigo, contribuyendo con aportaciones a la práctica curatorial feminista. Igualmente, a la Dra. Catedrática Yolanda Herranz por aconsejarme sabiamente y por compartir sus experiencias curatoriales desde el Grupo de Investigación ES2, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (UVigo).

Rememorando los orígenes de mi interés por la relación entre el arte y los feminismos, quiero agradecerle a la Dra. Catedrática Marisa Sobrino Manzanares que en 1999, durante mi último año de Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, me hubiese instado a investigar sobre algunas de las artistas surgidas en los ochenta, lo que me llevó a profundizar en el origen de las prácticas artísticas feministas.

Asimismo, agradecerle a la Dra. Antía Pérez Caramés el haberme facilitado, gracias a sus estancias de investigación en el extranjero, el acceso a ciertas fuentes bibliográficas estadounidenses, como algunos catálogos de exposiciones, que de otro modo hubiesen sido muy difíciles de conseguir desde el contexto español.

En el ámbito universitario, también debo agradecerle a José Juan Martínez el reencuentro justo en el momento adecuado para ponerme en contacto con la Dra. Empar Cubells y la Dra. Mau Monleón en 2010, coincidiendo con la celebración del Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología (CIMUAT), celebrado en la UPV gracias a la iniciativa y al gran esfuerzo de ambas profesoras.

De forma muy especial, agradezco la generosidad a la hora de responder las preguntas enviadas a las y los profesores universitarios que han desempeñado una labor relevante desde la investigación y el comisariado, apoyando proyectos feministas y de visibilización de las cuestiones de género y sexualidades disidentes.

No puedo dejar de nombrar a las instituciones que han posibilitado que los proyectos de gestión cultural feminista desarrollados por mí durante estos diez años pudiesen salir adelante. Les agradezco a Silvia Longueira y a David Barro desde la Fundación Luis Seoane, a Xulia Santiso desde la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, a María José Martínez y Chema Mesías desde la UDC, y a Encarna Lago desde la Red Museística Provincial de Lugo que hayan confiado en mí.

Por otro lado, agradecerle a Carme Hermo que en 2002 hubiese pensado que aquel no era mi lugar, sino otro, a donde terminé yendo; a Raúl Lago el haberme dado la pista de adónde ir; y a Rute Rosas por haberme indicado cómo volver en 2009, en parte también gracias a las experiencias activistas *queer* vividas junto a los colectivos feministas Nomepisesofreghao y Maribolheras Precárias desde 2008.

Así mismo, agradezco los apoyos logísticos y de intendencia a Pepe Font de Mora, Silvia Rotllant y Gal.la Font de Mora, imprescindibles para poder realizar esta investigación; así como a Julia-Cristina Monge, Francesca Mereu, Anna Katarina Martin, Yasmina Morán, Ana Belén Lifante, y de forma muy especial a Nuria Cano, que también ha contribuido al remate final de esta Tesis Doctoral con su colaboración en la maquetación, así como Cristian Gradín Carbajal. En este sentido, me gustaría agradecerle a Uqui Permui su imprescindible ayuda para que la impresión fuese llevada a buen término, además de ser compañera de viajes y aventuras varias con el *Contenedor de feminismos* junto a Carme Nogueira, con quienes comparto la portada de esta Tesis Doctoral.

Agradecimientos muy cariñosos a todas las amistades personas de mi círculo próximo que me han animado y padecido a lo largo de estos últimos diez años, y disculpas para quienes he estado ausente. A Ginés López Montalbán por las enriquecedoras conversaciones mantenidas sobre mi tema de investigación desde los inicios, así como su apoyo y ayuda práctica, tanto desde la proximidad como desde la distancia. A Javier Pérez Piñeiro por haberme ayudado inicialmente sin entender demasiado, pero comprendiendo al final; gran parte de la maquetación inicial no se hubiera podido realizar sin su excepcional esfuerzo. A Miguel Parada, que ha aparecido en el momento adecuado para alentarme y apoyarme de forma incondicional durante este -muy complicado- último año y medio.

Por último, muy especialmente a mi familia por creer en mí siempre. A mis padres, Ángeles Sales y Vari Caramés, y también a mis padrinos, Kutús Sales y José María de la Viña. Sin su completo y absoluto apoyo, tanto emocional como financiero, junto a la perseverancia que cosecha sus frutos, esta Tesis Doctoral no se hubiera podido llevar a cabo.

Finalmente, un agradecimiento *in memóriam* a David Bowie, por contribuir a que comenzase a amar la androginia desde que a mis 9 años me sedujo en la película *Labyrinth*. Desde aquel momento siempre me ha acompañado y siempre me acompañará.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
PARTE I. APROXIMACIONES AL ARTE FEMINISTA Y AL CONTEXTO ESPAÑOL	
1. FEMINISMOS Y ARTES VISUALES	30
1.1. Sobre el arte y la estética feminista: feminismos, esencia femenina y género	31
1.2. Estrategias artísticas de los feminismos	43
1.2.1. Los sesenta y los setenta	49
1.2.1.1. Esencia femenina	50
1.2.1.2. Construcción de las identidades de género	63
1.2.1.3. Activismo feminista	76
1.2.2. Los ochenta	82
1.2.2.1. Bajo la influencia del postestructuralismo	84
1.2.3. Desde los noventa	94
1.2.3.1. La revisión de la feminidad	95
1.2.3.2. Otras latitudes no occidentales	104
1.2.3.3. Ciberfeminismo	109
1.2.3.4. Cuerpos y sexualidades <i>queer</i>	114
1.3. Principales exposiciones sobre cuestiones de género en el ámbito internacional	119
2. POLÍTICAS CULTURALES, ARTE Y FEMINISMOS EN EL ESTADO ESPAÑOL	134
2.1. Consideraciones socio-políticas sobre el contexto cultural durante los ochenta y noventa	135
2.1.1. Aspectos políticos de la Transición Democrática	136
2.1.2. La vuelta a la pintura-pintura	140

2.1.3. La cultura como un fenómeno mediático	151
2.1.4. Las cuestiones de género en los ochenta y noventa	154
2.2. Apuntes sobre el movimiento feminista y las prácticas artísticas	163
2.2.1. Las primeras luchas de las mujeres	163
2.2.2. La segunda oleada del movimiento feminista	174
2.2.3. El feminismo institucional	198
2.2.4. Cuotas de participación igualitaria en el terreno cultural	203

PARTE II. PRÁCTICAS CURATORIALES FEMINISTAS EN EL ESTADO ESPAÑOL (1993-2013)

1. EN TORNO A LO FEMENINO Y LO FEMINISTA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y DISCURSOS CURATORIALES	210
1.1. De lo femenino a lo feminista en el arte	211
1.2. Panorama de los estudios feministas en torno a las artes visuales en el contexto español	215
1.3. Exposiciones colectivas de mujeres artistas	226
1.3.1. Sobre el concepto de 'exposiciones de mujeres'	235
1.4. Los discursos feministas a través de las exposiciones	246
1.4.1. De la construcción de la identidad femenina al sujeto feminista	246
1.4.1.1. 100%	247
1.4.1.2. <i>Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina</i>	254
1.4.1.3. <i>Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo</i>	258
1.4.2. Auto-representación y visibilización de las problemáticas específicas de las mujeres	261
1.4.2.1. Los estereotipos y las dificultades de ser mujer	261

1.4.2.2. De la esfera privada a la pública	269
1.5. Entre lo femenino y lo feminista en las prácticas artísticas y los discursos curatoriales	281
1.6. Trazar y entrelazar genealogías de mujeres artistas	290
1.6.1. Recuperar artistas del pasado	291
1.6.2. Retrospectivas de artistas feministas	296
1.6.2.1. <i>Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español</i>	296
1.6.2.2. <i>La batalla de los géneros</i>	303
1.6.2.3. <i>Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010</i>	314
2. LA REVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS, LOS CUERPOS Y LAS SEXUALIDADES EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y DISCURSOS CURATORIALES	327
2.1. La aportación de la teoría <i>queer</i>	328
2.2. Panorama <i>queer</i> en relación a las artes visuales en el contexto español	334
2.3. La revisión de la masculinidad y su repercusión sobre las artes visuales en el contexto español	340
2.4. Las prácticas artísticas <i>queer</i> y revisionistas de la masculinidad a través de las exposiciones	343
2.4.1. Representación y cuestionamiento de la masculinidad	343
2.4.1.1. <i>El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte contemporáneo</i>	344
2.4.1.2. <i>Héroes caídos. Masculinidad y representación</i>	349
2.4.2. <i>Queerizando el arte: visibilizando otros cuerpos y otras sexualidades</i>	355
2.4.2.1. <i>Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo</i>	356

2.4.2.2. <i>Trans Sexual Express: a classic for the third millennium</i>	363
2.4.2.3. <i>Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades</i>	368
2.4.2.4. <i>Radicales libres. Representaciones gays y lésbicas en el arte peninsular</i>	374
2.4.2.5. <i>En todas las partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte</i>	380

PARTE III. LA PRODUCCIÓN DEL DISCURSO DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO EN LA PRÁCTICA CURATORIAL FEMINISTA DE ANXELA CARAMÉS (2006-2015)

1. REFLEXIONES SOBRE LA GESTIÓN CULTURAL FEMINISTA	388
2. PROYECTOS CURATORIALES DESDE LOS FEMINISMOS A TRAVÉS DE MI PROPIA EXPERIENCIA	393
2.1. <i>Subjetividades críticas/Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español</i>	394
2.2. <i>La revolución de los géneros</i>	398
2.3. <i>Contra viento y marea. Palabras y huellas de los feminismos</i>	402
2.4. <i>Muartech. Acciones híbridas desde el género y la tecnología</i>	413
2.5. <i>Desnudas</i>	421
2.6. <i>Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos</i>	424
2.7. <i>Ensamlandet (Tierra de soledad)</i>	436
2.8. <i>Elas Fan Tech</i>	439
2.9. <i>Miradas de mujer sobre la Guía postal de Lugo de Maruja Mallo</i>	454

3. OTROS PROYECTOS FEMINISTAS RELACIONADOS CON MI PRÁCTICA CURATORIAL Y ARTÍSTICA	466
3.1. <i>Interferencias</i>	467
3.2. <i>Switch Game</i>	470
3.3. <i>The Story Behind</i>	477
3.4. <i>Contenedor de feminismos</i>	480
3.4.1. Contenedores León	480
3.4.2. Memorias sonoras de las mujeres en el Agra del Orzán	482
3.4.3. Mujeres Bertsolaris	483
CONCLUSIONES	486
BIBLIOGRAFÍA	513
LISTADO DE ILUSTRACIONES	553
ANEXO	580
A. ENTREVISTAS A COMISARIA/OS QUE TRABAJAN SOBRE FEMINISMOS Y CUESTIONES DE GÉNERO EN EL ESTADO ESPAÑOL	581
B. PUBLICACIONES PROPIAS SOBRE FEMINISMOS Y ARTES VISUALES	617
RESUMEN TESIS CASTELLANO, VALENCIANO E INGLÉS	671

INTRODUCCIÓN

Esta Tesis Doctoral se ocupa tanto de las prácticas artísticas feministas como de los discursos teóricos vinculados a éstas, desarrollados en el ámbito del Estado Español desde finales de los ochenta hasta la actualidad. Se centra en cómo las exposiciones en torno a las cuestiones de género han ido construyendo y estructurando el discurso teórico y visual feminista. Por lo tanto, esta investigación surge de la intención de profundizar en el contexto específico del arte feminista español, el cual presenta ciertas diferencias en comparación con el ámbito europeo y estadounidense. En este sentido, nos interesaba valorar cómo la teoría y práctica del arte feminista foráneo ha influido notablemente en su desarrollo e implantación, y a su vez, identificar cuáles han sido las aportaciones de la producción cultural feminista española. Estos trasvases culturales se han valorado y analizado a lo largo de esta investigación, estableciendo las similitudes generadas por su influencia, puesto que tanto las propuestas foráneas, tanto teóricas como artísticas, han sido ampliamente difundidas en nuestro contexto.

Se ha trazado un recorrido desde 1993, a partir de que se celebre 100%, la primera exposición declaradamente feminista realizada en el ámbito estatal, hasta 2014, pasando por la gran retrospectiva *Genealogías feministas en el arte español* de Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, hasta finalizar con *Múltiplo de 100*; casualmente la primera y la última fueron proyectos expositivos comisariados por Mar Villaespesa. Anteriormente a esa fecha de arranque hubo algunas iniciativas, así como algunos textos, que abordaron el arte realizado por mujeres, aunque de forma incipiente. Podríamos afirmar que hasta la década de

los ochenta casi exclusivamente se realizan muestras de mujeres artistas sin intención feminista, con textos que laudan la creatividad femenina, pero no sería hasta los noventa cuando comienzan a plantearse exposiciones verdaderamente feministas. No obstante, paralelamente al desarrollo de una serie de exposiciones interesadas en las cuestiones de género desde los criterios curatoriales, las denominadas 'exposiciones de mujeres' proliferan, integrándose en determinadas prácticas culturales del feminismo de la igualdad promovidas desde las instituciones políticas.

En esta Tesis Doctoral se han valorado fundamentalmente proyectos expositivos, pero también se han tenido en cuenta, cuando su relevancia lo justificaba, algunas jornadas de conferencias o congresos y ciclos de vídeo. Si bien las exposiciones contribuyen a legitimar un discurso artístico bajo el criterio curatorial, que viene avalado por el espacio institucional que acoge la muestra, los eventos más modestos, realizados con menor presupuesto, en ocasiones pueden llegar a generar una mayor repercusión activista, y sobre todo contribuir a la creación de comunidades feministas que trabajan en red.

OBJETIVOS

El objetivo fundamental de este estudio es contribuir a la (re)construcción de nuestra genealogía feminista, en el ámbito de la teoría, la crítica, la historia y el arte feminista en el Estado Español. En el momento presente todavía no existe ningún estudio exhaustivo que se haya publicado sobre esta cuestión, o lo que es lo mismo, un libro escrito de forma sistematizada y organizada. Por el contrario, tan sólo hay escritos sueltos en algunos catálogos de exposiciones y

revistas o publicaciones de carácter analítico sobre el contexto estatal. Con todo, ha habido varios intentos de recuperar esta “historia pendiente”, como la ha venido a denominar Estrella de Diego -o investigadores de su propio Departamento en la UAM-, a través del esfuerzo realizado por el grupo de investigadoras de la parte que se ocupaba de los feminismos dentro del amplio y polémico proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, política y sociedad en el Estado Español*, presentado en 2005 en el MACBA. En ese momento Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila trataron de recuperar y articular una posible historia del arte feminista español; para ello realizaron numerosas entrevistas y recopilaron un material muy valioso, aunque finalmente no ha llegado a ver la luz en las condiciones que hubiese merecido. Más recientemente, en 2012, Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga prepararon una amplia exposición que ha recogido la mayor parte del arte feminista desarrollado en el Estado Español para el MUSAC en León, bajo el título *Genealogías Feministas en el Arte Español: 1960-2010*. Posteriormente a la clausura de la muestra, en 2013 se presentó una valiosa publicación que compila textos de diferentes autoras que profundizan en torno a todas estas cuestiones.

Resulta importante plantear una historia –no monolítica ni jerárquica- del arte feminista español que todavía está por hacer¹, a pesar de todos los recelos que esto conlleva, debido, en parte, a los miedos a una posible desactivación del discurso subversivo tras su institucionalización, o dicho en otras palabras,

¹ Intervención de Estrella de Diego, “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, un texto inédito presentado como conferencia en las jornadas *Subjetividades críticas/ Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español*, organizadas por Anxela Caramés en la Fundación Luís Seoane, A Coruña, 2006. Véase también Aliaga, Juan Vicente, “La memoria corta. Arte y género” en *Revista de Occidente*, nº 273, febrero 2004, p.58 y p.68.

causada por una fagocitación de los discursos dominantes². De este modo, tratando de iniciar un posible mapeado a la producción discursiva de arte y género en el Estado Español, así como para poder definir la entrada de la teoría feminista, nos hemos centrado tan sólo en las exposiciones feministas; en cómo éstas han configurado un discurso hegemónico alrededor de las prácticas artísticas interesadas en representar las cuestiones en torno a las identidades de género.

Por otro lado, en este mapeado pretendíamos medir la influencia extranjera en la construcción del discurso de género en el arte español, tanto en artistas como en proyectos de comisariado. De este modo, se han evaluado las aportaciones foráneas -que fundamentalmente han sido anglosajonas- para poder testimoniar su impacto, así como las posibles similitudes o diferencias en relación al desarrollo del arte feminista internacional. Al analizar la relación entre la producción teórica y la artística, se ha estudiado si existen complicidades, o si por el contrario se ha producido un cierto desfase entre la práctica y la teoría del arte feminista realizadas en el Estado Español en comparación con el panorama internacional. Esto se ha llevado a cabo ocupándonos fundamentalmente del análisis de las exposiciones. Se han establecido comparaciones, cuando era pertinente, con ciertas muestras extranjeras, a las que hacía referencia o incluso en las que se inspiran. Del mismo modo que sucede con los textos incluidos en el catálogo, así como con las obras de arte y las artistas seleccionadas por la/el comisaria/o.

² Véase Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90" en *Impasse 5. La década equívoca: El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, coordinado por Martí Perán y Glòria Picazo en el Centro de Arte La Panera, Ayuntamiento de Lleida, 2005, pp. 309-312.

Por lo tanto, en este análisis preliminar del estado de la cuestión, se han expuesto las diversas tendencias teóricas, críticas, historiográficas y estéticas de la producción cultural feminista realizada en el Estado Español en estos últimos veinte años. Y, por último, se ha valorado cómo una exposición legitima un discurso artístico, visual y teórico, e incluso cómo llega a institucionalizarse; es decir, el papel del comisariado y de la crítica de arte como constructores de discurso artístico. En este sentido, otro objetivo de esta investigación radicaba en valorar el impacto de las exposiciones feministas a la hora de contribuir a la producción discursiva feminista, tanto teórica como visual, del arte español.

Finalmente, se buscaba obtener información actualizada acerca del tema y para ello se han realizado entrevistas a determinadas personas seleccionadas por estar estrechamente vinculadas con las prácticas curatoriales feministas. Se han recogido los testimonios de las/los principales comisarias/os -que generalmente son docentes universitarios, con formación en Historia del Arte o Bellas Artes- que han trabajado en relación a cuestiones de género. Nos interesaba conocer sus opiniones acerca de la evolución de los feminismos en el Estado Español y sus impresiones sobre el panorama actual.

HIPÓTESIS

Las hipótesis obedecen a las cuestiones antes mencionadas. Se ha planteado si las exposiciones son una de las principales fuentes del discurso artístico en torno a las cuestiones de género en el Estado Español. También nos hemos interrogado sobre cuáles han sido las líneas teóricas de pensamiento feminista en las que se han apoyado y fundamentado las principales exposiciones

relativas a cuestiones identitarias comisariadas en el ámbito estatal desde la década de los 90. De este modo, nos interesaba saber qué ha aportado la producción cultural feminista española al debate internacional: si ha sido una mera traslación o apropiación de los discursos extranjeros -especialmente anglosajones como ya se ha comentado- o si se ha logrado generar en el Estado Español un corpus específico y particular de discursos feministas en torno al arte contemporáneo; es decir, si pesan más las influencias extranjeras o por el contrario existe producción propia. Por otro lado, también resultaba interesante conocer si en el contexto estatal la teoría precede a las prácticas artísticas o sucede al contrario, así como los motivos que posibilitan que aparezcan determinados lenguajes y discursos en detrimento de otros, o que se valoren más ciertas/os artistas frente a otras/os, al igual que sucede con ciertas/os teóricas/os o comisarias/os.

Queríamos constatar cómo en determinadas exposiciones las/los comisarias/os han tenido que invitar a artistas extranjeros para construir y consolidar su discurso, ya fuese porque apenas contaban con ejemplos españoles para tratar cuestiones más teóricas, en particular relativas al pensamiento *queer* y a la revisión de la masculinidad hegemónica. Por lo tanto, cabe preguntarse dos cuestiones. En primer lugar, queríamos repensar qué es lo que sucede con la producción artística feminista española, y también cuáles son sus características, particularidades y especificidades. Y en segundo lugar, se buscaba reflexionar

sobre la existencia de un discurso hegemónico sobre género y arte en España legitimado por determinados espacios museísticos, cuyas infraestructuras contribuyen a que tengan una mayor repercusión y por tanto, más visibilidad,

frente a proyectos más modestos en los que también se genera pensamiento y acción feminista. Esta última cuestión, nos lleva al punto de qué ocurre con las otras prácticas artísticas de género que no entran dentro de ese circuito institucionalizado.

METODOLOGÍA

La metodología investigadora empleada parte de la disciplina de Historia del Arte, por el afán de recopilar información para comprender períodos concretos del arte feminista español. Esta metodología empírica, de carácter prospectivo, se ha enriquecido con las aportaciones del pensamiento postmoderno actual puesto que hay tener en cuenta que la teoría crítica del postestructuralismo se ha aplicado a la historia del arte, a la crítica de arte, a las teorías feministas y al psicoanálisis. Esta influencia de la filosofía, la sociología, la antropología y la psicología en la producción artística ha dado lugar a los estudios culturales, los estudios visuales y los estudios de género. De este modo, las estrategias analíticas utilizadas en esta investigación parten de estos métodos deconstructivos, cuya influencia en el ámbito que nos compete tiene su máximo exponente en la filósofa feminista Judith Butler, impulsora de la teoría *queer* o *Queer Studies*.

A la hora de seleccionar las principales exposiciones se han tenido en cuenta las varias cuestiones, que perseguían ahondar en las particularidades del sistema arte-género en el Estado Español, en concordancia con la publicación compilada desde el MAV en el 2012, la cual recoge diferentes realidades y problemáticas que padecen las mujeres en los ámbitos culturales, desde la gestión cultural,

pasando por la historia del arte o la práctica artística³. Así, se han tenido en cuenta, consideraciones generales en torno a la gestión de un proyecto expositivo, como el comisariado, la institución que acogía el proyecto expositivo, la ciudad y el año. A este respecto, se buscaba valorar el papel que han jugado determinados centros de arte en la construcción del discurso de género; ya que no debemos olvidar que el momento a estudiar coincide con la eclosión de los nuevos centros de arte contemporáneo que comienzan a surgir durante la década de los noventa, como se argumenta en el apartado destinado al contexto español.

En relación al discurso teórico, se han valorado las intenciones de las/os comisarias/os a través del análisis de los textos incluidos en los catálogos, al igual que a través de la propia selección de obras. Tal y como ya hemos mencionado, insistimos, queríamos comprobar si los textos incorporados eran de procedencia española o foránea. En relación a la producción artística, se han tenido en cuenta las obras seleccionadas y las/los artistas. En esta investigación se han primado las exposiciones articuladas en torno a artistas españolas/es, no obstante en algunos casos conviven y dialogan con extranjeras/os, lo que sirve para contextualizarlas en el marco más general del arte feminista internacional.

ESTRUCTURA

Para abordar esta Tesis Doctoral, tratando de profundizar en todas estas hipótesis y objetivos, la hemos estructurado en tres partes, que aluden al panorama o introducción al tema, de forma amplia y contextualizadora; al

³ Aramburu, Nekane; Solans, Piedad y de la Villa, Rocío (edit.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, MAV/Exit, Madrid, 2012.

objeto de estudio, o el análisis de la materia que nos ocupa, es decir, las exposiciones con contenido de género que se han desarrollado en el ámbito estatal desde comienzos de los noventa; y, finalmente, lo que podríamos denominar ejercicio teórico-práctico, ya que se corresponde al desarrollo de mi carrera profesional en el área de la gestión cultural feminista, que, como se verá a continuación, se encuentra en estrecha vinculación con la investigación académica.

La primera parte abarca el contexto y los antecedentes al campo de estudio de la investigación, y consta de dos capítulos. El primer capítulo supone una clarificación de los conceptos y tendencias que han influido en la creación artística y en la teoría del arte feminista, explicando las distintas propuestas que se mueven entre lo vivencial femenino y el cuestionamiento de esa feminidad o masculinidad impuestas por la sociedad, así como la defensa y reivindicación de otras realidades que se han marginalizado. Las hemos denominado las estrategias artísticas de los feminismos y sirven para aproximarnos al panorama al arte feminista internacional. Las hemos dividido en fases cronológicas, que van desde los sesenta-setenta, con propuestas esencialistas, conceptuales-construccionistas y activistas, los ochenta postestructuralistas, y los eclécticos noventa: revisionistas de la feminidad, ciberfeministas, postcoloniales y *queer*. No son categorías cerradas, puesto que se entremezclan entre sí, no sólo cronológicamente, sino también temáticamente.

En el segundo capítulo se incluye una introducción al contexto social, político y cultural del Estado Español desde la Transición hasta los noventa, aludiendo a las políticas culturales en relación al arte vinculado a cuestiones de género.

También se elabora un recorrido por la evolución del movimiento feminista español, desde el sufragismo, pasando por la República y la Guerra Civil hasta llegar al feminismo de la Segunda Ola en el ámbito español, que se ha caracterizado por la separación en dos polos contrapuestos: el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad. Con ello se trataba de entender los antecedentes y los orígenes del arte feminista desarrollado en nuestro país. Para ello es fundamental recordar la situación de privación de derechos sociales provocados por cuarenta años de dictadura franquista, así como los esfuerzos llevados a cabo para conseguir una rápida normalización democrática - entendida como europeización- durante la Transición.

La segunda parte se centra en las exposiciones realizadas con temática de género en el Estado Español desde los años noventa, cuando comienzan a plantearse desde posicionamientos feministas. No obstante, las denominadas 'exposiciones de mujeres' proliferan en este momento, desarrollando con mejor o peor criterio curatorial cuestiones relativas a mujeres artistas. Por lo tanto, también nos interesaba evaluar el posible interés y la repercusión de este tipo de exposiciones surgidas como una herramienta de la política cultural del feminismo institucional.

Este segundo bloque está subdividido en dos capítulos que actúan como ejes vertebradores de la clasificación –casi taxonomía- de las exposiciones feministas que proponemos. Con todo, de nuevo es conveniente señalar que los límites de las categorías son difusos; las categorizaciones no son fáciles de aplicar: los discursos teóricos y la selección de artistas se entrecruzan, combinando diferentes perspectivas y tendencias feministas. Es necesario recalcar que no son

cajones cerrados o compartimentos estancos en los que poder ubicar unas u otras, al contrario se solapan. De este modo, ésta es una posible línea de interpretación, pero nos gustaría insistir en que existen otras posibilidades: historiográficas o cronológicas, que serían más extensivas e inclusivas frente a la postura de carácter conceptual o temático que se ha elegido para este trabajo.

Se ha definido la organización de la información en base a los resultados de la propia investigación, y también teniendo en cuenta los criterios de las/los autores que han reflexionado sobre este difuso y emergente panorama, como Estrella de Diego, Juan Vicente Aliaga, Cabello/Carceller o Marta Mantecón. De este modo, se ha optado por una estructura en dos bloques para diferenciar conceptualmente las exposiciones: las integradas única y exclusivamente por mujeres artistas, desde una perspectiva feminista (sobre todo constructorista), por un lado, y, por otro lado, las denominadas 'exposiciones de mujeres', que pueden o no estar planteadas desde una perspectiva feminista, y que pueden incluir o no artistas que trabajan desde estos postulados, aunque normalmente mezclan tendencias, frente a las integradas por hombres y mujeres desde una orientación claramente *queer*, con la intención de mostrar otros cuerpos y otras sexualidades diferentes a los heteronormativos. En el segundo apartado, relativo a las exposiciones de carácter *queer*, también se incluyen las muestras colectivas centradas en la revisión o el cuestionamiento de la masculinidad.

Por último, la tercera parte ha sido entendida como un proyecto teórico-práctico en relación al tema de la tesis. Se ha reflexionado acerca de las particularidades propias de la gestión cultural feminista, en base al material previamente analizado, pero también, y fundamentalmente, se ha tomado como caso de

estudio mi propia experiencia curatorial feminista, profundizando en algunos de los proyectos en los que he trabajado. Esta práctica curatorial busca ser plural y multidisciplinar, además de generar canales abiertos de debate para el enriquecimiento de la praxis y el pensamiento desde los feminismos.

Finalmente, se han realizado entrevistas a comisarias/os que hayan trabajado en esta línea para conocer otras opiniones sobre la gestión cultural feminista. Consideramos que sus respuestas son valiosas aportaciones al tema propuesto, y que complementan el desarrollo conceptual de la investigación. Éstas se pueden consultar en el anexo junto con textos propios que han sido publicados en catálogos y revistas especializadas. De todo ello se substraen que la gestión cultural feminista trata de visibilizar propuestas artísticas que muestran otros modos de entender las identidades de género y las sexualidades, así como las problemáticas derivadas de los mecanismos de opresión patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

Dada la escasa bibliografía sistematizada al respecto de la materia que nos ocupa, las fuentes fundamentales que se han utilizado han sido catálogos de exposiciones con temática de género y, como complemento, fundamentalmente artículos en revistas de arte y/o feminismo, y, en menor medida, en libros que compilan textos relativos al arte feminista. También se han consultado actas de congresos, folletos y/o publicaciones de jornadas, ciclos de vídeo, performances o intervenciones artísticas realizadas en el espacio público.

Con todo, como ya hemos dicho, tomando como objeto de estudio fundamental las exposiciones claramente feministas, no se ha dejado de lado las 'exposiciones de mujeres', puesto que a pesar de lo que pudiera parecer a priori, en ocasiones nos sorprenden por las aportaciones que ofrecen al debate feminista. Por ello, el propio proceso de investigación nos ha obligado de dotar de un cierto protagonismo, o al menos prestarles más atención de que lo habíamos pensado inicialmente, a un tipo de exposiciones que aparentemente parecían carentes de interés a la hora de elaborar un discurso coherente sobre cuestiones identitarias en el arte español.

A pesar de que excede los objetivos fundamentales de esta investigación, para contextualizar, también se han consultado otro tipo de catálogos de exposiciones, como las ciberfeministas -que están compuestas por un 98% de artistas extranjeras-, las individuales de artistas claramente feministas -tanto españolas/es como extranjeras/os- puesto que contienen material fundamental para el arte feminista, a pesar de no ser específico para esta investigación; así como exposiciones colectivas de artistas mujeres, sean o no feministas, de épocas anteriores y con carácter historicista.

Por otro lado, también se han revisado publicaciones de historia del arte centradas en estas cuestiones, aunque en su mayor parte versan sobre producciones artísticas anteriores a las que entendemos como el principal objeto de estudio en la presente investigación, éste es, el arte producido desde las décadas de los noventa hasta la actualidad, aunque también se haya prestado atención a las incipientes propuestas surgidas durante los setenta, puesto que sirven para comprender mejor el contexto feminista español.

Para la selección de las exposiciones y los eventos culturales feministas que han sido analizados en esta Tesis Doctoral, se han utilizado criterios de coherencia, visibilidad y repercusión en el contexto español. Desde la pionera 100%, comisariada por Mar Villaespesa en 1993, otras muestras significativas fueron *Territorios indefinidos*, organizada por Isabel Tejada en 1995, y *Zona F*, ideada por las artistas Cabello/Carceller en el 2000, ya bajo el influjo de la teoría *queer*. De las retrospectivas sobre arte feminista hemos destacado *Desacuerdos*, realizada en 2005, por haber tratado de elaborar una genealogía del arte feminista español, *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga en 2007, por su rigor en el esfuerzo de contextualizar obras españolas de los setenta dentro de un marco internacional; y por, último, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, organizada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en 2012, la primera gran retrospectiva de las artistas feministas españolas.

Para el objeto de estudio de esta investigación, más que realizar un inventario, nos interesaba valorar los ejemplos que más hayan contribuido a generar un discurso en torno al arte de género en el Estado Español, tanto a nivel teórico como a nivel plástico. Para evaluar el grado de relevancia e impacto de cada exposición y evento cultural se ha tenido en cuenta la importancia y el prestigio de la/el comisaria/o, de las/os autoras/es de los textos teóricos, de las/los artistas y del centro de arte, así como la difusión y visibilidad, es decir, el hecho de ser citada como referencia en otros artículos o también su accesibilidad.

No obstante, también se han tenido en cuenta algunos eventos más modestos, realizados con menor presupuesto y en espacios culturales más pequeños,

puesto que estas limitaciones, en ocasiones, han contribuido a implementar la capacidad para generar un diálogo real con el público. También hay que tener en cuenta que desde finales de los noventa proliferan jornadas feministas de conferencias y debates que proponen un modelo de trabajo y de producción de conocimiento menos jerarquizado y más colaborativo. En este momento cobran una mayor relevancia los congresos feministas, que incluyen actividades paralelas como ciclos de vídeo, performances, actuaciones musicales y talleres prácticos, actividades que se convierten en productores de discurso feminista definidos por la fusión de teoría y práctica. Algunos eventos de estas características emplean una metodología feminista basada en la horizontalidad, la colectividad, el diálogo y el debate, el intercambio, las redes de contacto y la creación de comunidad. Un ejemplo pionero y representativo de esta dinámica sería *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, unas jornadas organizadas por el colectivo de artistas Erreakzioa-Reacción en 1997 que incluían charlas, talleres, proyecciones audiovisuales y sesiones de música.

Todos estos documentos proceden de una exhaustiva prospección de los fondos relativos a temas de género que se pueden encontrar en las principales bibliotecas de arte del Estado Español, como el CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de Murcia), y, en su mayor parte, ubicadas en los principales museos y centros de arte contemporáneo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Centro Cultural

Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) o Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO).

Esta documentación también se ha obtenido a través del material propio proporcionado por las artistas y comisarias/os contactadas. Por otro lado, se ha conseguido documentación consultando plataformas virtuales en internet, dado que las producciones relacionadas con las prácticas feministas en red no están publicadas en papel, al igual que algunas propuestas de generaciones más jóvenes, o ciertas iniciativas autogestionadas que se mueven en un circuito periférico al arte contemporáneo que habitualmente no es incluido en espacios museísticos.

Con todo, debemos insistir en que la selección principal de las exposiciones analizadas en este trabajo viene dada por los criterios de ser exhibiciones colectivas con una mayoría de artistas españolas, y fundamentalmente feministas, que hayan tenido una cierta difusión más allá de su ámbito geográfico y supongan una novedad o aportación notable respecto a otras similares. Éstas son las exposiciones que más han contribuido a generar un discurso en torno al arte desde los feminismos en el Estado Español, tanto en el plano teórico como en el visual. Por este motivo la investigación se ha centrado en ellas frente a otras exposiciones, que aún habiéndose interesado por cuestiones feministas, y aportando obras de artistas o reflexiones que merecerían ser destacadas. En este sentido nuestra intención no era simplemente enumerar o elaborar un listado, sino tratar de entender las diferentes líneas discursivas en las que se han movido determinado tipo de proyectos curatoriales pensados desde una perspectiva de género.

PARTE I.

APROXIMACIONES AL ARTE FEMINISTA

Y AL CONTEXTO ESPAÑOL

Capítulo 1.

FEMINISMOS Y ARTES VISUALES

1.1. SOBRE EL ARTE Y LA ESTÉTICA FEMINISTA: FEMINISMOS, ESENCIA FEMENINA Y GÉNERO

El feminismo se podría definir de muchas maneras; como una actitud ante la vida, un movimiento político e ideológico, y, sobre todo, supone un compromiso social. Esta imbricación del feminismo con la política queda patente en el hecho de que, durante la década de los sesenta, en un momento histórico de agitadas luchas en las calles, con la intención bien definida de lograr un cambio en el orden social y cultural, volvió a cobrar fuerza. Cabe recordar que al feminismo de la Primera Ola le corresponden las primeras luchas por los derechos civiles de las mujeres, las cuales surgieron a finales del siglo XIX fundamentalmente en países de habla anglosajona, y posteriormente se expandieron a otras regiones. En aquel momento las mujeres se organizaron para la consecución del voto, por lo que se popularizó la denominación de *suffragists* (sufragistas) o también, de forma peyorativa inicialmente, *suffragette*⁴, un término empleado para y por las partidarias del uso de la violencia como táctica revolucionaria. Además del derecho al voto para solteras y casadas mayores de edad, defendían la promulgación de leyes para un matrimonio en igualdad de condiciones (incluyendo la herencia y la custodia de los hijos), un salario igual por el mismo trabajo y oportunidades de trabajo igualitarias para las mujeres.

⁴ Recientemente, en octubre de 2015, se ha estrenado la película *Suffragette*, que más allá de la serie televisiva *Shoulder to Shoulder* emitida por la BBC en 1974, puede considerarse la primera adaptación cinematográfica de la lucha por el sufragio femenino. El guión fue escrito por Abi Morgan y ha sido dirigida por Sarah Gavron. A través de la historia particular de una trabajadora de una fábrica textil narra, muy sintéticamente y sin profundizar en las divisiones internas del movimiento, la lucha colectiva de las sufragistas británicas lideradas por Emmeline Pankhurst.

El resurgir de las luchas feministas coincide con el giro postmoderno de las sociedades avanzadas, que propició un nuevo auge de la conciencia política e intelectual en los países occidentales, muy visible en las revueltas estudiantiles del Mayo del 68 en Francia y en diversas manifestaciones sociales en Estados Unidos: los hippies, el pacifismo -relacionado con la Guerra contra Vietnam-, el ecologismo, los grupos pro-derechos civiles, los movimientos identitarios de afroamericanos, mujeres y homosexuales, así como de otras minorías raciales y religiosas. Es justo en este momento cuando el Movimiento de Liberación de la Mujer se refuerza debido a las teorías del feminismo de la Segunda Ola, que habían sido precedidas por las reflexiones de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949)⁵, cuando afirma que “las mujeres no nacen, sino que se hacen”⁶.

Para Simone de Beauvoir⁷ serían la sociedad y la cultura las que construyen la feminidad, al igual que la masculinidad, evidenciando que no son categorías naturales o vinculadas al sexo biológico. Deja claro que nacer mujer no predispone a un comportamiento asociado con los valores de la feminidad, y viceversa, para tratar de romper con la tradicional oposición entre lo femenino como pasivo, débil, sumiso, dócil, dulce y suave frente a lo masculino como activo, fuerte, dominante, duro y con iniciativa. Beauvoir, fue una de las primeras teóricas en constatar que las peculiaridades físicas de la mujer no deben aprisionarla en su subjetividad, circunscribirla en su propia naturaleza, ya que sería caer en lo irracional y místico. Para la filósofa francesa el cuerpo femenino

⁵ Publicado originalmente como *Le deuxième sexe*, en París, por Gallimard en 1949.

⁶ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Cátedra, Madrid, 2001 (quinta edición), p.13.

⁷ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo* vol. I. *Los hechos y los mitos* y vol. II. *La experiencia vivida*, Cátedra, Madrid, 2001.

no implica una visión femenina del mundo, esto sería un reduccionismo biológico. Trató de demostrar que la constitución biológica de la mujer desempeña un rol social y marca la diferencia sexual, mientras que el cuerpo masculino se convierte en la norma supuestamente natural a seguir.

Inicialmente el término género tan sólo era utilizado para diferenciar las formas femeninas y masculinas del lenguaje, y, por lo tanto, tenía mucho que ver con la codificación social de estas características. Realmente no fue hasta finales de los años sesenta cuando se comenzó a utilizar para complementar el concepto de sexo, extendiendo su significado a las diferencias entre hombres y mujeres. Poco tiempo después la antropóloga y activista Gayle Rubin introducía la expresión *sistema sexo/género*⁸ en su artículo "El tráfico de mujeres"⁹, para referirse al "conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas"¹⁰. Por lo tanto, entiende el cuerpo como una base sobre la que se van superponiendo diversas capas educacionales, sociales y culturales que irían conformando la identidad de género.

⁸ Para una explicación más detallada sobre el concepto sexo-género véase también Nicholson, Linda, "La interpretación del concepto de género" en Silvia Tubert (ed.), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 49-50.

⁹ El artículo de Gayle Rubin, publicado en 1975 como "The Traffic in Women" -en *Toward An Anthropology Of Women*, editado por Rayna R. Reiter, en Monthly Review Press, en Nueva York- trataba de descubrir los mecanismos histórico-sociales por los que el género y la heterosexualidad son producidos, y las mujeres son relegadas a una posición secundaria en las relaciones humanas. Posteriormente revisaría sus propias opiniones en torno al deseo sexual y el género, afirmando, en contraste, la necesidad de analizar por separado género y sexualidad. Consúltese el artículo "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en Vance, Carole S., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Talasa, 1989, pp. 184-185 (publicado originalmente como "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" en *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* en 1984, por Routledge&Paul Kegan en Boston).

¹⁰ La traducción española del ensayo de Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo", fue realizada en 1986 para *Nueva antropología*, Vol. VIII, n°30, en México, y puede consultarse online: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/rubin.pdf>

A comienzos de los noventa este construccionismo¹¹ se vería ampliado por las teorías *queer*¹² surgidas en los noventa. De este modo, en la actualidad, caminamos hacia concepciones abiertas, flexibles y contextuales de las identidades de género e incluso también de los cuerpos -que siempre habían sido considerados inamovibles y dados por la naturaleza-, resultando difícil, o cuando menos problemático, hablar del tradicional binomio hombre-mujer¹³.

Por lo tanto el género y sus roles asociados son conceptos en constante evolución, son categorías redefinidas y revisadas por las diferentes tendencias feministas. Sin embargo, con todas las paradojas que implica, las feministas de los años sesenta necesitaron reflexionar e incluso reivindicar lo que significa ser mujer, aún reconociendo la imposibilidad de una definición de la auténtica esencia femenina. Desde finales de los setenta se produjeron acalorados debates en torno a estas cuestiones, criticando las posturas fundamentalistas de la década anterior y reflexionando acerca del sujeto mujer y sobre lo que es lo femenino. Gisela Ecker¹⁴, dada la imposibilidad de definición de una auténtica

¹¹ El feminismo construccionista entiende el género como una construcción socio-cultural, superando la diferencia sexual basada en los condicionantes biológicos que defienden el feminismo esencialista y el pensamiento patriarcal. Se enmarca dentro de los parámetros filosóficos de la postmodernidad, apoyándose en el discurso antihumanista de Michel Foucault en torno a los procesos de subjetivación en relación al poder y las tecnologías del género, así como en la teoría de la deconstrucción elaborada por Jacques Derrida, para tratar de superar las oposiciones binarias del pensamiento occidental que nos dividen en hombres y mujeres indefectiblemente.

¹² La teoría *queer* surge a principios de los noventa en los Estados Unidos, como un movimiento filosófico – encabezado por Judith Butler- y activista –sobre todo colectivos de gays y lesbianas- que busca ir más allá de las categorías de género y de las orientaciones sexuales, entendiéndolas como contingentes y contextuales, al apoyarse en los conceptos de agencia y performatividad.

¹³ Sobre este debate véanse las aportaciones de Raquel Osborne en “Sobre esencias, separatismos y superioridad femenina” en su ensayo *La construcción social de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*, Cátedra, 1993, Madrid.

¹⁴ Ecker, Gisela, “Sobre el esencialismo” en Gisela Ecker (edit.), *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona, 1986, p. 18.

esencia femenina -claramente influida por la *indecidibilidad*¹⁵ de Derrida- desarrolló una crítica del feminismo esencialista¹⁶. No obstante, sugería que, paradójicamente, aunque no tengamos una clara certidumbre de la existencia de lo genuinamente femenino hay que seguir buscándolo en el arte¹⁷, bajo el impulso feminista de la creencia de un substracto matricial¹⁸ que se mantiene fuera de las estructuras sexistas del lenguaje y de la cultura por ser anterior a la fase edípica¹⁹ y, por tanto, también es anterior al lenguaje patriarcal. La relectura de Lacan a Freud, que propició nuevas investigaciones en torno a la formación de la subjetividad y la sexualidad, se convirtió en una herramienta para las psicoanalistas feministas, quienes revisitaron la fase de formación de la diferencia sexual y de la identidad de género en los estudios psicoanalíticos freudianos (a través del complejo de Edipo) y lacanianos (a través del estadio del espejo).

¹⁵ La indecidibilidad se refiere a la condición simultánea de imposibilidad-posibilidad del sentido en el carácter doble de la escritura, que Jacques Derrida denomina *différance*.

¹⁶ El feminismo esencialista enfatiza la diferencia sexual dada por la anatomía y la genética, al igual que el patriarcado, pero para potenciar y reivindicar tanto el cuerpo como la experiencia femenina. Retoman textos psicoanalíticos que serán reinterpretados desde la óptica feminista para argumentar que existe un orden simbólico de lo femenino que une a todas las mujeres, y que esta filiación matrilineal sólo estaría obstaculizada debido al machismo de las sociedades, que se esfuerza en impedir la solidaridad *natural* de las mujeres. Las psicoanalistas francesas Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, junto con las italianas Carla Lonzi o Rosi Braidotti son algunas de las principales pensadoras de esta corriente.

¹⁷ Ecker, Gisela, "Sobre el esencialismo", Op. cit., p.18.

¹⁸ Griselda Pollock emplea el concepto matricial a partir de los escritos y las reflexiones de la artista Bracha Lichtenberg Ettinger sobre su propia obra pictórica. Alude a ciertas reflexiones psicoanalíticas postlacanianas en torno a la disolución de los límites de la subjetivación, es decir, al espacio difuso entre el yo y el inconsciente, tal y como lo expuso en el seminario *Trauma y memoria cultural*, celebrado en el CENDEAC, en Murcia, entre el 12 y el 15 de julio del 2004. En el texto del catálogo *Inside the Visible* explica que la matriz hace referencia a las subjetividades asociadas con la especificidad sexual femenina invisible elevada a nivel de símbolo, refiriéndose al pictograma como la forma más arcaica de significado. Véase "Inscriptions of the Feminine" en Zegher, Catherine M. de (ed.), *Inside the Visible. An elliptical Traverse of 20 th Century Atty. In, of, and from the feminine*, comisariada, ICA, Boston, 1996 (Consúltese la traducción española: "Inscripciones de lo femenino" en Guasch, Anna Maria, (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000, p.336).

¹⁹ Según Freud la fase edípica es la que construye las identidades de género masculino o femenino.

Desde este punto de vista, defendido por historiadoras feministas del arte como Griselda Pollock y Rozsika Parker, en la creatividad femenina se encontraría una cierta diferencia y subversión²⁰, justificándolo con los planteamientos lacanianos de que el arte es el lugar privilegiado para la exteriorización de la subjetividad. La creatividad sería entendida como una fusión entre lo que se expresa a través del lenguaje y la cultura (orden simbólico) y lo que se origina en la experiencia pre-edípica (orden pre-verbal), que emerge más fácilmente del inconsciente gracias a las contradicciones, brechas y fisuras del lenguaje creativo.

Tanto Gisela Ecker²¹ como Silvia Bovenschen²² señalaron que pensadores como Marcuse y Derrida ya habían sugerido que en la especificidad de las mujeres hay un potencial subversivo que podría desmontar el falogocentrismo occidental, aunque desde una visión patriarcal que unía indefectiblemente feminidad con la sumisión, la no violencia y la sensualidad, a diferencia de las aportaciones feministas de Julia Kristeva²³ o Hélène Cixous²⁴, con las cuales tampoco concuerdan debido a su extrema idealización de la esencia de lo femenino.

²⁰ Ecker, Gisela, "Sobre el esencialismo", Op. cit., p.16-17.

²¹ Ecker, Gisela, "Sobre el esencialismo", Op. cit., p.12-13.

²² Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?" en Gisela Ecker (edit.), *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona, 1986., p.36.

²³ Julia Kristeva plantea el cuerpo de la mujer como goce y como fuerza semiótica de la escritura, capaz de quebrantar el orden simbólico desde una perspectiva algo restrictiva y esencialista. Defiende lo que denomina la voz de la histérica.

²⁴ La *écriture féminine* de Hélène Cixous parte de lecturas derridianas para desestabilizar las oposiciones binarias. La propuesta está en el límite entre el esencialismo biológico, dado que habla de "escribir el cuerpo" con metáforas corporales de la fluidez que excluyen a los hombres, y la crítica a la ideología patriarcal, a través de los instintos pre-edípicos, y por lo tanto reprimidos, del cuerpo como perturbadores del lenguaje/orden simbólico masculino. Aclara que esto fue lo que provocó el malentendido en sus sucesoras, quienes reivindican la voz de la mujer que proviene del cuerpo, entendido como espacio no colonizado al que habría que volver. Esto es cuestionable, porque el cuerpo femenino está codificado culturalmente.

Para Gisela Ecker es importante elaborar una estética que no sea tanto femenina, como feminista²⁵. De este modo, la insistencia en cuestiones tradicionalmente entendidas como femeninas la asume como una primera etapa de compromiso feminista con las necesidades urgentes de mujeres artistas e intelectuales, que han sido olvidadas y que siguen siendo marginadas, para poder llegar a demostrar que los presupuestos que nos han inculcado sobre el arte no son neutrales, naturales y universales, sino que son cuestionables por estar marcados en cuanto al género masculino. De hecho, abogaba por las investigaciones sobre arte diferenciando el género, e insistía en la necesaria implicación de artistas y teóricos hombres en la toma de "conciencia de su propio sexo"²⁶. De este modo, está refiriéndose a la masculinidad como un constructo cultural, adelantando y apoyando lo que posteriormente se denominarían *estudios de género*²⁷, desarrollados desde comienzos de los noventa.

Se puede tratar de establecer diferencias entre las creaciones de hombres y mujeres o, por otro lado, evaluar si las mujeres han encontrado su propio espacio cultural, y si por trabajar de modo diferente han llegado a desarrollar un modo de expresión que hable de sus deseos y experiencias, que siempre les habían sido negadas, construyendo una feminidad alternativa a la canónica, o

²⁵ *Ibid.*, p.18.

²⁶ *Ibid.*, p.19.

²⁷ El género es una categoría transdisciplinaria que desarrolla un enfoque globalizador que remite a los rasgos psicológicos y socioculturales que se atribuye a cada uno de los sexos en cada momento histórico y en cada sociedad, ampliando la teoría del patriarcado. El género como categoría analítica surgió para explicar las desigualdades entre hombres y mujeres, poniendo el énfasis en la noción de multiplicidad de identidades, para poder desvincular las conductas de los individuos de su sexo biológico. Así, los estudios de género se ocupan de los procesos que operan dentro de la estructura de las sociedades, condicionando los roles masculino y femenino, conformados, por lo tanto, a partir de una relación mutua, cultural e histórica.

por el contrario, si siguen sometiéndose a las presiones y a los patrones masculinos. Las artistas de la década de los setenta -y todavía hoy en día- expresaban estas contradicciones, casi esquizofrénicas, del proceso de búsqueda de una nueva identidad, en el arte, el espacio privilegiado para expresar los conflictos. Las artistas, siendo conscientes de la necesidad de la emancipación del su yo interno –dejaban de ser virtuosas y agradables para la opinión pública, según los dictados de la tradición-, continúan teniendo interiorizadas ciertas estructuras patriarcales de sumisión y falta de confianza en su propio trabajo, es decir, todavía no estaban liberadas de las normas de género.

Por lo tanto, resulta complejo definir lo que es arte feminista, ya que bajo esta categoría se reúnen diferentes generaciones de artistas desde los años sesenta, que, además, proceden de diferentes países con distintas coyunturas políticas, religiosas y raciales, y que, a su vez, trabajan en todo tipo de medios y formatos artísticos desde una gran variedad de tendencias feministas. No obstante, a pesar de todas estas diferencias, las artistas feministas han luchado por causas similares, pero utilizando estrategias y planteamientos diferentes. De este modo, más que aludir a una categoría estética, se refiere a un rango conceptual. Es evidente que las propuestas artísticas que se pueden considerar feministas escapan a las categorías estéticas canónicas de la historia del arte oficial, y, por otro lado, cuesta trazar una única genealogía cronológica, ya que las propuestas conviven y se cruzan o se retoman a lo largo de estas últimas cuatro décadas.

Así, no podemos buscar una linealidad evolutiva en sus trabajos, o al menos a la manera clásica, sin embargo tampoco resulta lo más apropiado establecer

grupos temáticos puesto que también los traspasan, y lo mismo sucedería siguiendo criterios formales o técnicos. Se puede tratar de interrelacionar todas estas propuestas, pero sin ánimo de sistematizar de forma rígida una supuesta historia del arte feminista, ya que hay muchas historias, como dice Patricia Mayayo, quien habla de “encontrar otras maneras de narrar historias del arte y de la práctica artística de las mujeres diferentes de las que ofrecen los discursos académicos tradicionales y la crítica de arte institucional”²⁸. En definitiva, empezar a narrar nuestras propias historias de mujeres y nuestras propias historias del arte. Para ello habría que contextualizar determinadas manifestaciones artísticas, las cuales se podrían dividir por fases o por tendencias, enmarcadas dentro del amplio y plural movimiento feminista, ya que más que hablar de feminismo habría que referirse a los feminismos.

En esta misma línea, Peggy Phelan²⁹ opina que “los ensayos sobre arte se han ocupado de aquello que se enmarca como tal, mientras que el feminismo se ha concentrado principalmente en lo que queda fuera del marco de la lógica, la representación, la historia y la justicia patriarcales”, es decir, al margen de la vida de la mayoría de las mujeres.

Recordemos que el arte feminista surge a mediados de los sesenta, en un momento de ebullición de manifestaciones críticas con el sistema patriarcal, en el que las mujeres se enfrentaban de modo organizado a las estructuras de poder machistas, volviéndose visibles y tratando de transformar la realidad sexista. Este convulso contexto era muy crítico con la discriminación sufrida por

²⁸ Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 2003, pp. 18-20.

²⁹ Phelan, Peggy, “Estudio” en Phelan, Peggy y Reckitt, Helena (ed.), *Arte y feminismo*, Phaidon, Londres, 2005, p.17.

las mujeres en todos los ámbitos de la vida, incluyendo el artístico. Laura Cottingham, en el documental *Not for Sale*³⁰, insinúa que lo único en lo que coincidían todas las artistas era en el convencimiento de que el sexismo deformaba todos los aspectos del arte: desde la teoría sobre la historia del arte hasta la economía del mercado del arte, pasando por la invisibilidad de las artistas, que raras veces eran seleccionadas para participar en exposiciones.

Por su parte, Peggy Phelan insiste en que el feminismo se trata de un modo de interpretar el mundo: "la promesa del arte feminista es la creación de nuevas realidades"³¹, llamando la atención sobre las posibilidades de pensamiento y de práctica que aún quedan por crear y por vivir. Para ello nos recuerda las palabras de Lucy, historiadora del arte feminista afín al feminismo esencialista³², quien considera que el arte feminista no es ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria y un modo de vida³³. Opina que las mujeres tienen una forma "diferente" de percibir y experimentar situaciones y sensaciones, debido a que la experiencia femenina es sociológica y biológicamente distinta al hombre, por lo que debería traslucirse en "diferentes" medios de expresión y canales de imaginación comunicados a través de la creatividad femenina. Sin embargo, Lippard afirma que esta forma "diferente" de ver las cosas no se puede concretar en ningún texto programático de estética feminista en tanto a que no existe una cosmología

³⁰ Véase la película documental *Not For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s*, dirigida por Laura Cottingham en 1998. Se centra en los orígenes del arte feminista surgido en California y Nueva York desde finales de los años sesenta.

³¹ Phelan, Peggy, "Estudio" en Peggy Phelan y Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, Op. cit., p. 20

³² En la década de 1970, cuando desde la crítica de arte tan sólo Lucy Lippard defendía el arte de las mujeres, pidió que se hablase de una conciencia estética feminista separada.

³³ Lippard, Lucy, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's", en *Art Journal*, otoño-invierno 1980, p. 362.

auténticamente femenina, ya que el arte feminista rechaza las normas artísticas a través de la ruptura, el olvido o la subversión de la tradición, por una parte, y por otra, mediante la reinvención, reapropiación, conquista, reclamación y reformulación de la tradición. Para esta autora el enfoque feminista del arte estaría en la combinación de la capacidad artística tradicional (cuestiones formales y habilidades técnicas) con la capacidad transgresora del feminismo. Ésta radicaría en la novedad que supone hablar sobre mujeres, tal y como defendió Virginia Woolf³⁴. Por ello la subversión del arte feminista se halla en la propia especificidad de la experiencia y percepción femeninas que determinan la forma de la obra, y no en la mera preocupación femenina añadida a la forma tradicional, en otras palabras, que la cualidad femenina no viene determinada por el tema sino por la intención.

De este modo, para Lucy Lippard³⁵ la crítica feminista de arte debe consistir en descubrir la mirada femenina, o mejor dicho de las artistas mujeres. O lo que es lo mismo, sacarse las gafas masculinas y ver con los ojos propios: librarse de las imágenes de mujer devueltas por el espejo patriarcal, siguiendo a Luce Irigaray³⁶. De ahí que le otorgue una importancia fundamental a la valoración, análisis e interpretación de las creaciones realizadas por mujeres, tomando en cuenta la relación de las artistas con la imagen dominante de mujer construida

³⁴ Véase Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Alianza, Madrid, 2003. El ensayo - publicado como *A Room of One's Own* en 1929- fue escrito a partir del texto elaborado para una conferencia impartida sobre las múltiples dificultades que tienen que enfrentar las mujeres creadoras. Sostiene que las escritoras y las pintoras para poder desarrollar su obra deben contar con una habitación propia y dinero, para poder trabajar con libertad, además de defender la educación de las mujeres y cuestionar los escritos masculinos sobre la condición femenina.

³⁵ Opiniones expresadas durante el curso *Intentos de escapada: una vida dentro y fuera del arte*, impartido por Lucy R. Lippard en el CENDEAC, Murcia, entre el 18 y el 20 de abril de 2005.

³⁶ Irigaray, Luce, *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.

por los hombres, las estrategias de resistencia desarrolladas por las artistas dentro del contexto patriarcal y la experiencia de éstas desde la posición de discriminación y otredad, para poder llegar a conclusiones en torno a la percepción y el modo de narrar femenino, y si es que éste existe como tal, y por lo tanto definir un hipotético lenguaje femenino, que tal vez provenga de la percepción asociativa vinculada a la experiencia personal como segundo sexo³⁷, pero desconfiando de que exista una esencia auténticamente femenina, puesto que “no se nace mujer, se llega a serlo”³⁸.

La artista Mary Kelly³⁹ afirma que el arte feminista no existe, porque se nutre de diferentes feminismos, defendiendo así su pluralidad y su imposibilidad de definición. Para ella el arte feminista no debe ser planteado en términos de categorías porque implica una evaluación de intervenciones políticas, campañas y compromisos tanto como estrategias artísticas. Al mismo tiempo, Griselda Pollock y Rozsika Parker⁴⁰ aluden al cambio de dinámica a lo largo de los primeros quince años de arte feminista: de unas estrategias prácticas a unas prácticas estratégicas. Esta reflexión resulta crucial para entender la evolución del arte feminista, tal como veremos a continuación; en concreto, el cambio de paradigma que se produjo de los setenta a los ochenta.

³⁷ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Op. cit.

³⁸ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Op. cit., p.13.

³⁹ Kelly, Mary, “(P)age 49: en torno al sujeto de la historia” en Deepwell, Kathy, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 260.

⁴⁰ Véase Pollock, Griselda y Parker, Rozsika; “Fifteen years of feminist action: From practical strategies to strategic practices” en *Framing Feminism. Art and the Women's Movement. 1970-1985*, Harper Collins Publishers, Londres, 1987, pp. 3-75.

1.2. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS DE LOS FEMINISMOS

Inicialmente, las artistas feministas trataron de distanciarse del arte modernista y patriarcal, apartándose del canon estético formalista defendido por Clement Greenberg y rechazando el modelo del genio del artista varón. En este sentido, Shigeko Kubota, en *Vagina Painting* (Fig.1), una performance de mediados de los sesenta, realizó una burla a la comparación -elaborada por Greenberg- de la pincelada del action painting de Jackson Pollock con la eyaculación masculina. De cuclillas, con un pincel atado a la ropa interior, transformó su cuerpo en una herramienta creativa, manchando la tela de pintura roja, como si de sangre menstrual se tratase.



Fig 1. Shigeko Kubota. *Vagina Painting*. 1965

Desde su aparición en los años sesenta, el arte feminista se adhirió a los movimientos artísticos coetáneos y a sus postulados: el arte pop, el conceptual, el minimalismo, los happenings, el body art, el land art, la fotografía, el cine experimental y el arte público. Aunque siempre trató de ser entendido como una práctica estética específica debido a su contenido político y social.

En este sentido, Yoko Ono, ya había realizado el happening *Cut piece* (Fig. 2) en 1964, en el Yamaichi Concert Hall de Kyoto. Le pedía a las personas asistentes que se acercasen para cortarle, poco a poco, las prendas de ropa que llevaba puestas. Trataba de comunicar su sufrimiento interior como creadora, desde la perspectiva del existencialismo francés -especialmente influida por Sartre, al que había leído en la Universidad- haciendo partícipe al público de su propio dolor. Pretendía abordar el tema de su propia identidad como mujer en el arte, aludiendo al sexismo y a la discriminación, pero también buscaba ser un alegato sobre la necesidad de cohesión social y de amor para aliviar el sufrimiento universal y la soledad, en la línea pacifista que años más tarde defendería activamente.



Fig. 2. Yoko Ono. *Cut Piece*.1965

Ambas performances de las dos artistas japonesas fueron programadas en el International Festival Fluxus celebrado en 1965 en Nueva York. Aún no habiendo sido concebidas desde una clara adscripción al movimiento feminista, ponen de manifiesto la creciente concienciación de las artistas en relación a su propia especificidad y discriminación dentro del sistema del arte por el simple hecho de ser mujeres.

Por lo tanto, las propuestas artísticas que se pueden considerar feministas tratarán de escapar a las categorías estéticas tradicionales, especialmente por el nuevo contenido que incorporan. El arte feminista, como veremos a continuación, se va a caracterizar por el nuevo tratamiento de materiales (plexiglás, plástico, látex, tela, lana, papel), la adscripción a nuevas técnicas (performances, instalaciones, vídeo, fotografía) y la incorporación de nuevos temas: el cuerpo femenino, los estereotipos de belleza, la sexualidad de las mujeres, la maternidad, el inconsciente, una nueva espiritualidad (diosas, relación con la naturaleza), las relaciones de pareja, la violencia de género o la discriminación laboral.

Este nuevo uso de materiales, técnicas y temas es debido a que preferían utilizar espacios de experimentación artística todavía no connotados por la representatividad masculina. Una intención que ya habían ensayado con anterioridad otras artistas, como Louise Bourgeois o Eva Hesse (Fig. 3 y 4), pero de forma más intuitiva y aislada, sin un posicionamiento claramente feminista.

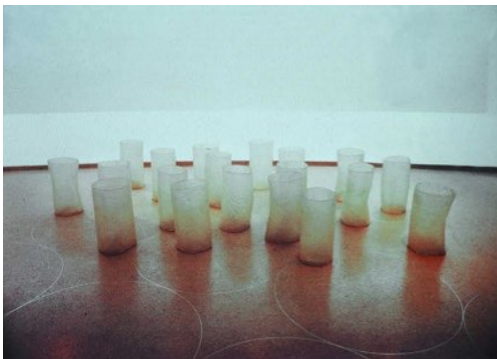


Fig. 3. Eva Hesse. Repetition Nineteen III. 1968



Fig. 4. Eva Hesse. Rope Piece. 1970

Las aportaciones de Hesse resultaron de gran inspiración para las futuras generaciones de artistas mujeres, que trabajan desde la experiencia femenina de forma más intuitiva. Con todo, el discurso de Bourgeois en ciertos trabajos podría considerarse proto-feminista, tal y como sucede en la serie de dibujos y pinturas *Femme-Maison* (Fig. 5), realizados a mediados de los cuarenta, en los que muestra cuerpos de mujer cuya mitad superior ha sido sustituida por una casa, simbolizando el confinamiento al espacio doméstico.

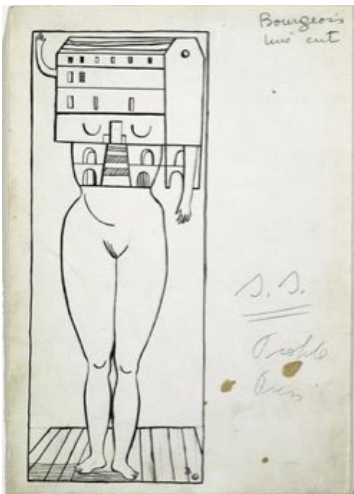


Fig. 5. Louise Bourgeois. *Femme-Maison*. 1946

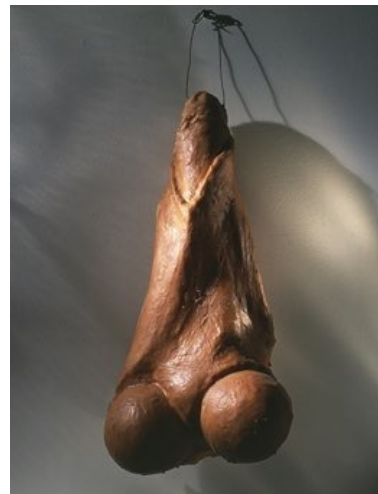


Fig.6. Louise Bourgeois. *Fillette*. 1968

En otras obras posteriores comienza a trabajar en escultura, desde una perspectiva psicoanalítica, con la intención de expulsar sus traumas familiares, respecto a la figura paterna, a raíz de los traumas originados por la infidelidad matrimonial de su padre. Destacan en la ambigüedad de la escultura fálica con nombre de mujer *Fillette* (Muchacha) (Fig. 6) realizada finales de los sesenta, o la instalación de carácter psicoanalítico *La destrucción del padre*, de 1974.

También se recupera la pintura figurativa dotándola de contenido feminista, como Silvia Sleigh en la década setenta. Esta artista estadounidense planteaba una mirada erótica en términos de inversión binaria, es decir, pintando desnudos masculinos desde un voyeurismo femenino que puede resultar algo naif, pero justificado en aquel momento. En *El baño turco* (Fig. 7) revisita a Ingres, sustituyendo las odaliscas desnudas por los cuerpos de sus amigos. En *Philip Golub reclinado* (Fig. 8) invierte los tradicionales roles de la mujer como musa para el artista varón, representándose como la artista que retrata al modelo desnudo.



Fig. 7. Sylvia Sleigh. *El baño turco*. 1973



Fig. 8. Sylvia Sleigh. *Philip Golub reclinado*. 1971

El arte feminista inicial suponía una consciencia estética y unos modos de percepción sensorial que se apartaban de las leyes formales hegemónicas patriarcales⁴¹; primaban el concepto y el contenido sobre la forma, y, también propiciaban un nuevo uso -acorde a los intereses reivindicativos- de los medios artísticos todavía no connotados por la tradición masculina del arte, como por ejemplo el recién aparecido vídeo.

⁴¹ Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", Op. cit. p. 57.

Podríamos trazar dos líneas del trabajo creativo feminista que se interrelacionan: vinculada con los procesos de la formación y expresión de la subjetividad femenina frente a otra deconstructiva, es decir, cuestionadora de una supuesta esencia caracterizadora de la feminidad –o de la masculinidad- y crítica con los roles de género asociados tanto a hombres como a mujeres. No obstante, en ambas vertientes siempre se tratan problemáticas alrededor de la identidad de género, de las relaciones personales y de la imagen de las mujeres, tanto como objeto como sujeto, siendo importante ofrecer una autoimagen diferente a la patriarcal.

A partir de esos dos ejes se diversifican las estrategias artísticas, que se van solapando y mezclando en las diferentes fases cronológicas, por lo que, como se apuntaba anteriormente, resulta difícil elaborar una única genealogía ya que las propuestas conviven y se cruzan o se retoman a lo largo de estas últimas cuatro décadas, es decir, no podemos trazar una linealidad clara en sus trabajos. Hablaríamos de muchas historias del arte de mujeres, no de una única historia oficial del arte feminista⁴².

Con todo, podemos constatar unas ciertas generalidades que conforman este heterogéneo panorama. Los sesenta fueron fundamentalmente esencialistas, al estar centrados en el cuerpo y en la revalorización del femenino desde un feminismo de la diferencia. Los setenta se presentaron como conceptuales, acercándose a las estrategias artísticas del momento, en las que la idea era lo más importante. En esta época trataban de desmitificar las cuestiones asociadas a las mujeres, al entender que los géneros son contrucciones socio-culturales.

⁴² Véase Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Op. cit., pp. 18-20.

Los ochenta se denominaron deconstructivistas o postestructuralistas, al interpretar la imagen como texto para reinterpretarla y resignificarla. Finalmente, desde los noventa hasta la actualidad, se produce una revisión de la feminidad desde una crítica de la representación, con una cierta tendencia a mostrar el cuerpo y la sexualidad de forma muy explícita. No obstante, a la par que se revisan las obras feministas de los sesenta, también se incorporan nuevas artistas inspiradas en los estudios sobre el trauma y también en relación a la teoría postcolonial. Este momento puede entenderse como el siguiente paso en la lógica del postestructuralismo feminista: para crear una cultura no sexista habría que abolir las categorías binarias de opuestos masculino-femenino, para de este modo poder plantear un mundo en el que hombre y mujer sean tan sólo dos de las múltiples posibilidades de género/sexo. Actualmente el sujeto denominado mujer es entendido como múltiple, plural, fluido y contextual. De este modo, esta última fase, que llega hasta nuestros días, está caracterizada por el surgimiento –o más bien reaparición– de nuevos cuerpos, sexualidades e identidades: no occidentales, ciberfeministas o *queer*.

1.2.1. LOS SESENTA Y LOS SETENTA

Durante estas dos décadas surge el arte feminista propiamente dicho. Tal y como comentábamos, se percibe una evolución desde posturas más viscerales a planteamientos más intelectualizados.

1.2.1.1. ESENCIA FEMENINA

La tendencia esencialista, estrechamente vinculada con el feminismo de la diferencia, surge a mediados de los sesenta en Estados Unidos y marca el origen del arte feminista. Estas pioneras realizaron una fuerte defensa de lo femenino, se centraban en las cuestiones corporales y buscaban la visibilización de las problemáticas de las mujeres desde la experiencia femenina, a pesar de que muchas de estas artistas también entendían en el género como algo construido, por lo que no resulta tan sencillo encasillarlas como simplemente esencialistas⁴³. A pesar de que su influencia fue realmente fuerte y decisiva hasta finales de los setenta, su legado ha continuado hasta nuestros días diseminado en diversos contextos, y ello a pesar de que ciertas prácticas y estéticas han sido cuestionadas como limitadoras y reduccionistas, al perpetuar la sexualización que tradicionalmente han sufrido las mujeres⁴⁴.

La primera fase del arte feminista fue activista y apasionada; se concentró tanto en dignificar y reapropiarse del cuerpo femenino como en modificar la historia del arte. Las mujeres tomaron conciencia de la misoginia, de las estructuras culturales que devaluaban su trabajo, que omitían su arte y que idealizaban y envilecían sistemáticamente sus cuerpos. Las artistas feministas adoptaron principios del Movimiento de Liberación de la Mujer como base e inspiración para una nueva práctica artística que pretendía transformar sus realidades. Desafiaron estrategias y tácticas políticas, solicitando una representación

⁴³ Para una relectura del esencialismo del arte feminista estadounidense de los años sesenta y setenta desde una perspectiva construccionista veáse Phelan, Peggy, "Estudio", Op. cit., p.36-38; y Mayayo, Patricia, Op. cit., p 17.

⁴⁴ Parker, Rozsika y Pollock, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge, Londres, 1981.

igualitaria en las escuelas y en las exposiciones, por lo que realizaron numerosas protestas por la falta de inclusión de mujeres artistas en galerías y museos. Y sobre todo, ensalzaron el poder y la dignidad de la sexualidad y la creatividad femeninas, analizando los modos en los que los condicionamientos sociales, políticos, raciales y sexuales estructuran sus vidas, recuperando los lenguajes denostados de las artes decorativas y artesanales.

Para Katty Deepwell⁴⁵ es importante ofrecer modelos de prácticas artísticas desarrolladas por mujeres, para de este modo poder proporcionar contextos para la correcta interpretación de las obras o marcos teóricos para facilitar la comunicación. De ahí que tengan una importancia fundamental la valoración, el análisis y la interpretación de sus creaciones, tomando en cuenta la relación de las artistas con la imagen dominante de mujer construida por los hombres, las estrategias de resistencia desarrolladas por las artistas dentro del contexto patriarcal y la experiencia de éstas desde la posición de discriminación y otredad.



Fig.9. Miriam Schapiro.
Explode. 1972

⁴⁵ Deepwell, Katty, "La crítica feminista de arte en un nuevo contexto" en Deepwell, Katty (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 19-39.

Artistas como Miriam Schapiro perseguían enaltecer las técnicas textiles que habían sido realizadas tradicionalmente por mujeres. Describe sus obras como *femmage* (Fig. 9), aludiendo a un nuevo tipo de collage hecho por mujeres. Son obras que además de estéticas, deberían resultar prácticas o funcionales, ya fuese por el uso o por el contenido, que podía aludir a su propia historia como hija de exiliados rusos o servir de homenaje al trabajo de otras mujeres artistas, lo cual era algo muy habitual en aquel momento germinal del arte feminista.

Por otro lado, una práctica habitual feminista es el asociacionismo, tanto sea a nivel activista como académico, para evitar el aislamiento y así poder defender de forma conjunta los mismos intereses, al tiempo que se produce un empoderamiento, es decir, un aumento de la autoestima y de la solidaridad entre mujeres. En este momento las mujeres empezaron a formar grupos de concienciación en los que las conversaciones destapaban las diversas formas de discriminación que sufrían. Al dejar de concebirlas como hechos aislados, los patrones que hasta aquel momento se habían asimilado como vivencias personales, empezaron a interpretarse como la consecuencia lógica de las supraestructuras políticas; de ahí la consigna "lo personal es político"⁴⁶. Vislumbrando la posibilidad de liberarse de dicha opresión, las mujeres se unieron para protestar contra el modo en el que los sistemas políticos deformaban sus vidas, aspiraciones y sueños. Por lo tanto, si su condición no era natural, podían modificarla.

⁴⁶ El análisis del patriarcado realizado por Kate Millet en el ensayo *Sexual Politics*, publicado en 1970, supuso una renovación del pensamiento feminista, al afirmar que el sexo reviste un cariz político que suele pasar inadvertido la mayoría de las veces. Aunque la primera traducción al español se realizó en México en 1975, titulado como *Política sexual*, en España se reeditaría años más tarde gracias a la labor de Cátedra.

Surge así el proyecto artístico *Womanhouse*⁴⁷, desarrollado en una casa abandonada de Los Angeles. Fue organizado por Miriam Schapiro, Judy Chicago y Faith Wilding, junto con 21 estudiantes de los programas de arte feminista que dirigían las dos primeras⁴⁸. Durante un mes de 1972 se reapropiaron del espacio doméstico, tradicionalmente atribuido a las mujeres, para borrar las fronteras entre lo público y lo privado al convertirlo en espacio expositivo. Objetos de cosmética, tampones, ropa de cama, gorros de ducha y ropa interior se convirtieron en objetos artísticos o materiales para crear obras de arte. En cada habitación acomodaron una instalación o realizaron una performance, que en su mayor parte aludían a las tareas que una mujer desempeña habitualmente en una casa. Judy Chicago tiñó de rojo todos los objetos y las paredes del baño, junto con una papelera llena de tampones, para *Menstruation Bathroom*. Sandy Orgel, en *Linen Closet*, intervino el armario de la ropa para planchar, en el que colocó un maniquí atrapado entre las baldas de los estantes. Faith Wilding realizó la conocida performance *Waiting* (Fig. 10), en la que sentada en una silla, recitaba, como si de una letanía se tratase, las distintas facetas del ciclo vital de una mujer, desde que nace hasta que muere, centrándose en la espera y el estar a expensas del otro.

⁴⁷ Véase <http://womanhouse.refugia.net/>

⁴⁸ Entre los primeros logros de la reivindicación de las artistas durante los sesenta está la implantación de un programa de arte feminista, dedicado a la producción de arte por y sobre mujeres, puesto en marcha por Judy Chicago, primero en Fresno (California) en 1970, y al año siguiente, en colaboración con Miriam Schapiro, en el Cal Arts de Valencia (California). Para más información consúltese Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Op. cit., pp. 92-101.



Fig.10. Faith Wilding. Waiting. 1972



Fig.11. Judy Chicago. Cock and Cunt Play. 1972



Fig.12. Judy Chicago. Peeling Back. 1974

Por su parte, Judy Chicago era consciente de que los roles de género son independientes de la condición anatómica, tal y como se desprende de la performance *Cock and Cunt Play* (Fig. 11). Es una parodia sobre los roles de género y las disputas conyugales: en una escena, "ella" le pide ayuda para lavar los platos, pero "él" le contesta que como tiene pene no es su función, en cambio tener una vagina significa lavar los platos. De esta manera, se anticipaba a la parodia de género propugnada por Judith Butler, promotora de la teoría *queer* a principios de los noventa, que entiende los géneros, e incluso los cuerpos, como representaciones de códigos y actitudes coyunturales –que dependen del contexto social, político y cultural- asimiladas debido a su repetición sistemática, motivo por el cual pueden ser modificados⁴⁹.

⁴⁹ Para una explicación más detallada, consúltese la introducción del apartado sobre exposiciones *queer* en la presente investigación.

A pesar de que en aquella época ya eran conscientes de que el género había que entenderlo como un constructor socio-cultural, Judy Chicago promovió posteriormente una imaginería vaginal inspirándose en las flores de su admirada Georgia O'Keefe, llegando a realizar unas pinturas por las que recibió numerosas críticas debido a su esencialismo cosificador⁵⁰. De la serie *Peeling Back* (Fig. 12), realizada en 1974, llega a decir que trataba de arrancar la estructura formal que oscurecía el verdadero tema de sus obras, que no era sino revelar su auténtica naturaleza como mujer. Según la historiadora Amelia Jones esta actitud habría que entenderla como estratégica en un momento en el que las mujeres debían empoderarse conociendo su propio cuerpo para ganar en autoestima corporal y emocional; era una exploración de la propia identidad, que hasta ese momento había estado sometida a las reglas patriarcales. Jones, en los noventa, acuñaría el término *Cunt Art* (arte del coño) para tratar de repolitizar estas obras, resignificándolas en una tendencia claramente *queer*⁵¹.

Por otro lado, se produce una búsqueda de referentes, puesto que en la historia llena de ausencias de mujeres, comenzaron a recuperar -tanto en escritos teóricos como en trabajos artísticos- las figuras femeninas más relevantes que se habían en cierto modo ocultado. Frente al esencialismo que se le presupone a esta actitud propia del feminismo de la diferencia, esta recuperación actúa como una crítica a los roles culturalmente construidos, que han dificultado el acceso

⁵⁰ Véase Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, cit., pp. 89-92.

⁵¹ "Queer" es un concepto anglosajón que era usado como un insulto, ya que significa marica y también extraño o desviado. Al igual que "cunt", que traducido al español sería coño, es un término que en inglés resulta extremadamente soez y es poco usado en el lenguaje coloquial, no así en la jerga de determinados ambientes homosexuales.

de las mujeres a ciertas profesiones, especialmente las creativas, auspiciadas bajo el signo del genio del artista varón.

En 1971 la historiadora Linda Nochlin publicaba el importante texto fundacional de la historia feminista del arte: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”⁵², reflexionando sobre las dificultades de las mujeres para formarse y ejercer como artistas, y también sobre cómo la historia del arte las ha invisibilizado, y de ahí la importancia que tiene conocer esos nombres, sobre todo para las mujeres. Esto tenía su correlato en propuestas artísticas que recuperaban a las pioneras para rendirles homenaje, en lo que en inglés se denomina “herstory” (la historia de las mujeres). En *Some Living American Women Artists/ Last Supper* (Fig. 13) de 1972, Mary Beth Edelson elabora un fotomontaje en el que, partiendo del cuadro de Leonardo, sustituye a los Apóstoles y a Jesús por artistas como Lee Krasner, Yoko Ono o Georgia O’Keeffe. Miriam Schapiro, en *Collaboration*, una serie realizada entre 1975 y 1976, incorpora trabajos pictóricos de mujeres artistas del pasado, como Frida Kahlo, Mary Cassat o las artistas constructivistas rusas, entre otras.

En esta misma línea recordatoria, Judy Chicago ideó *The Dinner Party* (Fig.14), una instalación monumental que se ha convertido en la pieza más emblemática del arte feminista. Fue realizada entre 1974 y 1979, con la colaboración de numerosas artistas, lo que suscitó una gran polémica, al acusarla de haber querido crear una obra maestra, al igual que los hombres artistas de la historia del arte, y que por ello no dejaba de reafirmar el concepto de genialidad o

⁵² Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News*, vol. 60, 1971. Para la traducción española consúltese *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 283-289.

grandeza patriarcal. También fue criticada por la representación un tanto kitsch de la mujer, a través de los platos cerámicos con forma vaginal dispuestos en tres mesas que forman un triángulo, otro símbolo femenino. Cada uno de ellos, sobre un mantel bordado, homenajeaba a una figura femenina de la mitología o de la historia, como Frida Kahlo, Virginia Woolf, Mary Dickinson o Georgia O'Keefe entre otras muchas. En el centro, baldosas en forma de triángulos cerámicos cubrían el hueco dejado por las mesas, aportando multitud de nombres de mujeres.



Fig.13. Mary Beth Edelson. Some Living American Women Artists / Last Supper. 1972



Fig.14. Judy Chicago. The Dinner Party. 1974-79

En una tendencia similar, algunas artistas se dedicaron a recuperar deidades femeninas de filiación matriarcal, pero lejos de ser una actitud simplemente esencialista, en el fondo están incidiendo en cómo los mecanismos patriarcales de la historia invisibilizan, olvidan o malinterpretan a las mujeres. La reinterpretación de los mitos es un ejercicio de reescritura de la historia que sirve para resituirlas en una posición más correcta y justa, con la finalidad de trastocar los tradicionales roles de género. *God giving Birth* (Fig. 15), pintado por Monica Sjöö en 1968, es fruto de la transformación que había sentido tras su maternidad, que le hizo abandonar la abstracción para centrarse en figuración relacionada con las diosas, los ritos de las culturas matriarcales y los ciclos lunares. En 1973 este cuadro fue censurado en Londres por blasfemia y obscenidad, acusándolo de desafiar la iconografía cristiana y patriarcal. Judy Chicago en *The Birth Project* (Fig. 16) realizó ochenta y cinco imágenes con técnicas propias de las tradiciones artesanales femeninas (bordado, macramé, petit point, crochet), en las que intentaba volver a dotar del prestigio y del poder sagrados que gozaba la maternidad en las primitivas sociedades matriarcales. En este sentido, otras artistas realizaron performances rituales en torno a esta reconexión con las diosas ancestrales. Mary Beth Edelson combinaba la creencia sobre la divinidad de la Madre Tierra con elementos de la psicología jungiana sobre el alma y la psique, los sueños, el inconsciente colectivo y la política. Creó obras en las que establecía relaciones entre la feminidad, la tierra y la Diosa, como en la serie *Goddness* (1975-77) (Fig. 17). Carolee Scheemann presentó en 1975 la performance *Interior Scroll* (Fig. 18), en ella reivindicaba el arte como un espacio ceremonial en el que poder compartir experiencias y revelaciones. Desnuda, con el cuerpo pintado como en los ritos

primitivos, y casi entrando en trance, se extraía de su vagina un rollo de papel con un texto que iba leyendo. En él ironizaba sobre los procedimientos sociales que marcaban las actividades consideradas socialmente adecuadas para las mujeres, con el objeto de diferenciarlas de las que eran masculinas. Distinciones en las que caían algunas mujeres: la danza para ellas y el cine para los hombres.

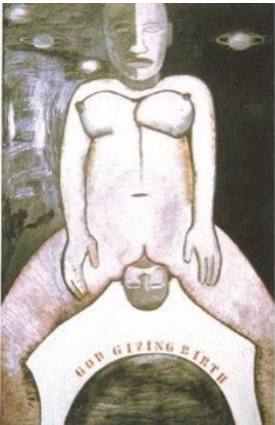


Fig.15. Monica Sjöö. God giving Birth. 1968



Fig.16. Judy Chicago. The Birth Project. 1981-84



Fig.17. Mary Beth Edelson. Goddness. 1975-77



Fig.18. Carolee Scheemann. Interior Scroll. 1975

Ana Mendieta, realizó una serie de trabajos que denominó *earthworks*, en los que buscaba el contacto con la naturaleza, de forma próxima al Land Art. Al igual que las ecofeministas, pensaba que el cuerpo femenino estaba en sintonía con la fuerza y la energía de la Tierra, y antes de que el capitalismo terminase con esa conexión decidió dejar huellas utilizando barro, fuego y sangre. Trataba de conectar su cuerpo desnudo con la tierra, en los surcos o huecos excavados por ella misma para marcar su contorno. Estaba interesada en reactivar las creencias animistas, que consideraba innatas al ser humano. Destaca la serie *Siluetas* (Fig. 19), realizadas en la segunda mitad década de los setenta.



Fig.19. Ana Mendieta. *Siluetas*. 1977-79

El origen cubano de Mendieta y su activismo con otras culturas es una cuestión que cobró fuerza en aquel momento. Ya desde principios de los setenta muchas artistas de color denunciaron el predominio de las mujeres blancas en el movimiento feminista y en particular en el ámbito teórico, lo que se comenzó a tachar de conservadurismo intolerable. Ana Mendieta llegó a afirmar que el feminismo norteamericano era básicamente un movimiento de la clase media

blanca⁵³. En *La mística de la feminidad*⁵⁴ de Betty Friedan, publicado en 1963, el retrato social que presenta de las mujeres estadounidenses de la década de los cincuenta es una imagen estereotipada; como una esposa feliz, sumisa, ama de casa y madre, ampliamente difundida a través de las películas de Hollywood. Se corresponde únicamente con las mujeres blancas casadas de clase media, aburridas de la monotonía de su vida doméstica, pero olvida a las solteras, las obreras, las trabajadoras de oficina, las profesoras, las prostitutas o las empleadas del hogar, y sobre todo, a las mujeres de otras razas. Sin embargo ese perfil de “ángel del hogar” se terminó convirtiendo en el sujeto central del feminismo occidental.

El cuadro *The Flag is Bleeding* -de la serie *American People*- pintado en 1967 por la activista afroamericana Faith Ringgold, constata esta realidad. Realiza una reproducción de la bandera estadounidense surcada de rastros de sangre y en una segunda capa se encuentran tres figuras. A la izquierda un hombre negro, que se lleva el brazo al hombro herido, mientras en la otra mano sostiene un cuchillo. A la derecha se encuentra un hombre blanco, mirando impasible y con las manos en las caderas, expectante. Y en el centro una mujer blanca con apariencia frágil que les da la mano a ambos. Cada uno representa a un extracto social debido a su vestimenta: el afroamericano lleva un jersey de cuello alto al estilo de los revolucionarios del Black Power, el hombre rubio lleva traje y corbata, mientras que la mujer lleva un vestido similar a los que vestían las pacifistas-feministas de clase burguesa de la época. En ese retrato de la

⁵³ Véase el texto del catálogo de *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the US*, una exposición sobre el aislamiento de las artistas del Tercer Mundo en los Estados Unidos, celebrada en 1980 en la galería cooperativa y feminista AIR, en Nueva York.

⁵⁴ Véase Friedan, Betty, *La mística de la feminidad*, Cátedra/Instituto de la Mujer Valencia, Madrid, 2009.

sociedad falta la mujer negra, la gran olvidada por todos. Así, feministas y hombres de color aparecen como oprimidos y opresores, en palabras de la teórica feminista afroamericana bell hooks.

Para Faith Ringgold reforzar los estereotipos sexistas, no hacían sino perpetuar los motivos de marginación. La artista sobre todo es conocida por las colchas de patchwork en las que narra las crónicas de la vida de la población negra de Harlem desde una perspectiva feminista, recuperando la tradición textil de las mujeres de su comunidad, como en *Mother's Quilt* (Fig. 20), elaborada a mediados de los ochenta.



Fig.20. Faith Ringgold. *Mother's Quilt*. 1984



Fig.21. Betye Saar. *The Liberation of Aunt Jemima*. 1972

Por su parte, Betye Saar establecía correspondencias entre las tradiciones africana y haitiana para reivindicar el poder de las mujeres negras. En *The Liberation of Aunt Jemima* (Fig. 21), un trabajo de 1972, presenta al estereotipo de la niñera afroamericana que se ocupa de la crianza de los hijos de las familias

blancas de clase media estadounidense. En una triple capa de representación, aparece con la estética colorista y folclórica de las esclavas negras construida por los publicitarios estadounidenses: con la pañoleta en la cabeza, boca grande y roja, enorme cuerpo, con un bebé blanco en brazos y con una escoba, pero también con un rifle en la otra mano. Presidiendo la escena, un puño aludiendo al Black Power y al fondo aparece su rostro serigrafiado en serie, parafraseando el pop art de Andy Warhol.

1.2.1.2. CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO

Durante los años sesenta algunas artistas feministas se decantaron por una formalización más próxima al arte conceptual, dejando claro el absurdo del prejuicio machista acerca de la incapacidad de las mujeres para el pensamiento abstracto. Sus trabajos subordinan el medio a la idea; son obras en las que la palabra y la reivindicación activista frente a la discriminación están presentes, ya sean textos, fotografías, dibujos, pintura, instalaciones, collages, vídeo o performances. Esta estrategia artística feminista se mantendrá hasta el momento actual, habiéndose ido adaptando a las tendencias artísticas que han ido aflorando en las últimas cuatro décadas.

En los trabajos de un gran número de artistas de los setenta resulta habitual el cuestionamiento de los estereotipos de belleza y la imagen de la mujer difundida desde los medios de comunicación. La exploración del cuerpo femenino y las diversas formas de mostrarlo, ajenas a la mirada reguladora del machismo era un tema importante, para lanzar una dura crítica a los cánones de belleza que imponían los medios de comunicación. Así, frente al culto asfixiante

a la apariencia, muchas rechazaban de forma tajante el uso del maquillaje. La francesa Annette Messager realizó en 1972 *Les tortures volontaires* (Fig. 22), una instalación para la que recopiló fotografías procedentes de diversas revistas femeninas. Muestran imágenes de mujeres que se someten a diferentes tratamientos cosméticos y estéticos: depilándose, cubiertas de cremas y mascarillas o con rulos en la cabeza. La mirada fragmentada y múltiple compone la figura de un ideal de mujer inalcanzable. Parece preguntarse si son torturas voluntarias o es la presión social la que empuja a la mujer a someterse a tales actos contra su propio cuerpo. En este sentido, Ana Mendieta distorsiona su rostro y su cuerpo, aplástandolo contra un cristal en las series fotográficas *Facial Cosmetic Variations* de 1972 y *Glass on Body* (Fig. 23) de 1977. Hannah Wilke también cuestionó los estereotipos de belleza, aunque le ocasionó ciertas críticas por ser ella misma una mujer hermosa. En *SOS. Starification Object Series* (Fig. 24), un grupo de trabajos realizados entre 1974 y 79, combina un mural de fotografías en las que posa semidesnuda y bastante seria, con trocitos de chicle modelados en forma de útero, vagina o cicatriz. Está estableciendo un paralelismo entre las escarificaciones a las que se someten muchas mujeres africanas para poder adaptarse a las exigencias de belleza de sus tribus y las reglas de la sociedad occidental, mediante las cuales para ser una mujer-estrella hay que dejarse marcar como una res, y de ahí el juego lingüístico del título en inglés. También Marina Abramovic, antes de unirse a Ulay, puso de manifiesto los condicionamientos estéticos sobre las mujeres en la performance, realizada en 1975, *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* (Fig. 25), en la que se peina el pelo violentamente con un cepillo de metal hasta herirse la cara.



Fig.22. Annette Messenger. Les tortures volontaires .1972



Fig.23. Ana Mendieta. Glass on Body. 1977



Fig.24. Hannah Wilke. SOS. Starification Object Series. 1974-79



Fig.25. Marina Abramovic. Art must be beautiful, Artist must be beautiful. 1975

Por su parte, Eleanor Antin, en *Carving: a tradicional sculpture* de 1973, propuso un mural compuesto por fotografías diarias de la artista desnuda, durante un mes en el que se sometió a una estricta dieta, para cuestionar los imposibles cánones de belleza que exigen a las mujeres mantenerse muy delgadas para resultar atractivas. Además, jugaba con la metáfora del artista que moldea la escultura, convirtiéndose en sujeto y objeto de la misma.

Dara Birnbaum, a finales de los setenta, en *Technology-Transformation: Wonderwoman* (Fig. 26), representa, en un irónico vídeo, a la superheroína objetualizada y fetichizada, es decir, construida para la mirada masculina, más que como el sujeto activo que debiera ser, a partir del remontaje de la serie televisiva *La mujer maravilla*. Martha Rosler también se interesó por hurgar en los mecanismos del poder en un estilo formal frío y distante -ya más próximo al postestructuralismo- pero con el gran sentido del humor irónico y ácido que caracteriza a sus trabajos, con una gran carga política. *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (Fig. 27) es una performance, realizada en 1977 y registrada en vídeo, en la que pretendía incidir en lo regulado y numerado de la vida de las mujeres. La artista obedece las órdenes de desvestirse de unos científicos, que miden y estudian su cuerpo para delimitar su normalidad o no como mujer, mientras una voz en off deja patente que el cuerpo se ha cosificado y ha perdido su identidad personal.



Fig.26. Dara Birnbaum. *Technology-Transformation: Wonderwoman*. 1978-79



Fig.27. Martha Rosler. *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. 1977

Durante la década de los setenta también se plantea la exploración de la mascarada masculina por parte de las mujeres, en un adelanto de lo que sería en los noventa la teoría *queer*. Eleanor Antin exploró distintas personalidades, disfrazándose para dejar clara la farsa de la mascarada tanto de la masculinidad como de la feminidad. *The King* (Fig. 28) es una serie de fotografías, vídeos y performances, realizadas entre 1972 y 1974, en las que aparece maquillándose y colocándose la barba como una auténtica precursora *drag king*, ya que incluso salía a la calle representando el papel de hombre. En *Facial Hair Transplant* de 1972, Ana Mendieta realizó una serie de fotografías en las que se retrata con bigote, barba o peluca, explorando identidades masculinas.

En las fotos más precarias realizadas por Cindy Sherman en los setenta, se ve el artificio de la performance. En *Bus Riders* (Fig. 29) imita diferentes posturas y gestos masculinos en una parada de autobús. Adrian Piper, critica el machismo del estereotipo racial del hombre afroamericano en *The Mythic Being* (Fig. 30), un amplio proyecto iniciado en 1972. Le sirve tanto para visualizar su identidad mestiza como su parte masculina, apareciendo travestida con peinado afro y aspecto de joven de color en diferentes espacios públicos durante cuatro años. Mientras realizaba las performances, para enfocar su atención y mantener la calma se centraba en un mantra terapéutico: un pasaje del diario personal que había estado guardando desde la adolescencia, a modo de trauma no resuelto que finalmente logró superar al articular la masculinidad dentro de su personalidad.



Fig.28. Eleanor Antin. The King. 1972-74



Fig.29. Cindy Sherman. Bus Riders. 1976



Fig.30. Adrian Piper. The Mythic Being. 1972-1975

En relación a la revisión de la sexualidad, destacan los trabajos de la austríaca Valie Export, que proviene del ámbito del accionismo vienés, del que se aleja por sus actitudes machistas. Realizó provocadoras acciones en el espacio público, como *Tapp und Tastkino* (Cine para tocar y palpar) (Fig. 31), realizada en 1968, en la que, en la calle, le instaba a los viandantes que se animasen a tocarle los pechos, a través de una caja con una cortina que llevaba sujeta al cuerpo. Consciente de la objetualización del cuerpo de la mujer, quería ser ella la que tuviese la iniciativa de convertirse en artista-modelo. En una línea similar, *Aktionhose. Genital Panic* (Acción del pantalón. Pánico Genital) (Fig. 32) es una acción realizada en 1969 en una sesión porno de un cine de Múnich; vestida con unos pantalones cortados a la altura de la entrepierna, dejando ver el vello púbico, anunció a los aterrizados espectadores que los genitales de verdad estaban a su disposición.



Fig.31. Valie Export. *Tapp und Tastkino*. 1968



Fig.32. Valie Export. *Aktionhose. Genital Panic*. 1969

Por otro lado, muchas lesbianas percibían el movimiento feminista de los setenta como puramente heterosexual y se sentían discriminadas por ello. En el vídeo *Female Sensibility* (Fig. 33) Lynda Benglis ironizaba sobre la idea de una supuesta sensibilidad femenina a partir del encuentro erótico con otra mujer, ya que mientras tanto se escuchaba *When a man needs a woman*. Recreando una supuesta escena lésbica⁵⁵, lo que intentaba era evidenciar que algunas feministas esencialistas se asustaban de reconocer su lesbianismo radical.

Por otro lado, y ya verdaderamente comprometida con la realidad de las lesbianas, la cineasta Barbara Hammer creó una serie de piezas cortas de carácter lúdico, que funcionan como video-performances, en las que ella misma aparece junto con sus amigas, manteniendo encuentros eróticos y divirtiéndose tanto en espacios públicos -por ejemplo parques- como privados, tal y como se puede ver en las películas en *Dyketactics* de 1974 o *Women I Love* de 1976 (Fig. 34). Por su parte, Tee Corinne, realizó una serie de fotografías, en estilo delicado y poético, que sugerían el deseo lésbico, como en *Sinister Wisdom* de 1977 o en *Tres Gracias* de 1980; mientras que *Jeanne*, de 1975, vendría a ser la plasmación real de la imaginería vaginal de tipo floral promovida por Judy Chicago.

En Europa se percibe la influencia del accionismo vienés a la hora de tratar estas cuestiones, como se substraen de las agresivas performances que la francesa Gina Pane realizaba con su propio cuerpo. Se lastimaba hasta provocar que brotase su sangre, a través de cortes con cuchillas, para hablar de problemáticas

⁵⁵ Véase la Tesis doctoral: Carceller, Ana, *Estéticas feministas en los años 70*, Universidad de Vigo, 2012, Nota 357, pp. 230-231.

no resueltas de su propio lesbianismo; cuestiones que iban desde la melancolía al sacrificio, en las complejas relaciones amorosas entre mujeres que ella plasma, incluyendo la asfixiante relación madre-hija relatada por el psicoanálisis, tal y como se deduce de la acción en tres fases *Azione sentimentale* (Fig. 35), realizada en la galería Diagrama de Milán en 1972.



Fig.33. Lynda Benglis. Female Sensibility. 1973



Fig.34. Barbara Hammer. Women I Love. 1976



Fig.35. Gina Pane. Azione sentimentale. 1972-73

En otras ocasiones las problemáticas de las mujeres son intelectualizadas, para ser explicadas o mostradas a través de la óptica de la semiótica, el psicoanálisis y las reflexiones en torno a la escoptofilia aportadas desde la teoría fílmica feminista. La feminidad es revisada, produciéndose una desmitificación de la maternidad y un cuestionamiento el espacio doméstico.

Frente a la visión esencialista del cuerpo de las mujeres y de las funciones femeninas elaborada por las artistas estadounidenses, Mary Kelly – estadounidense residente en Londres- realiza trabajos a veces considerados excesivamente herméticos por la complejidad teórica que los sustenta. Influenciada por la teórica y cineasta Laura Mulvey, rechaza el uso del cuerpo para representar a la mujer, puesto que opina que resulta muy difícil escapar de la mirada masculina y evitar que se acabe convirtiendo en un objeto fetichista para un espectáculo voyeurista. Criticó el sesgo falocéntrico de las tradiciones figurativas y gestuales, ya que mantenían el talante masculino de las representaciones del cuerpo femenino. Por el contrario, prefería emplear las estrategias de distanciamiento planteadas por el teatro de Bertold Brecht, es decir, conseguir expulsar al espectador de un posible relato único, mediante la fragmentación narrativa y la visibilización del montaje o puesta en escena, para recordarle que lo que está viendo es una representación. *Post-Partum Document* (Fig. 36) es una obra de factura austera y fría, de carácter documental con apariencia *minimal*, pero que no obstante parte de una cuestión personal: de la ansiedad que le producía el período del destete de su bebé. Funciona a distintos registros discursivos en el que entran en juego varios elementos, siempre huyendo de la visión arquetípica de la madre, que aparece referida por alusiones y por huellas, pero no de forma directa.

La instalación, realizada entre 1973 y 1979, está compuesta por un mural realizado con pañales aplanados que contenían un papel hecho a mano, en el que de forma muy sutil se pueden apreciar unas manchas, que proceden de los restos fecales de su hijo, junto con un diario en el que relataba de forma precisa diferentes cuestiones del día a día, como la ingesta cotidiana de leche, los

sonidos que emitía el niño o sus propias reflexiones, dudas y temores a ser o no una buena madre. Utilizaba los pañales como huellas visuales de la continuidad y la discontinuidad entre madre/creadora e hijo/objeto.



Fig.36. Mary Kelly. Post-Partum Document. 1973-79

Post-Partum Document estaba influida por las teorías psicoanalíticas y en especial las revisiones feministas, como las planteadas por Juliet Mitchell sobre la formación de las subjetividades materno-filiales, como un modo de escape al sistema patriarcal. Es por ello por lo que recoge los primeros balbuceos de su hijo como testimonio de un lenguaje pre-verbal todavía no marcado por el sexismo, y entendido, por lo tanto, como un terreno de lo exclusivamente femenino, como un espacio matricial, que diría Griselda Pollock. Esta entrada inminente en el lenguaje masculino de las palabras es una de las cuestiones que más le preocupaba a la artista, ya que pronto perdería esa comunicación no verbal con su hijo, es decir, esa conexión privilegiada y empática.

Por otro lado, Martha Rosler en *Semiotics of the Kitchen* (Fig. 37) realiza una irónica crítica a la cocina como espacio tradicionalmente considerado femenino. Es una performance realizada en 1975 y grabada en vídeo posteriormente, en la que, como si de un programa televisivo de cocina se tratase, va presentando, muy ácidamente, los posibles otros usos de los utensilios de cocina, en una agresividad creciente e intimidante. En esta misma línea deconstructiva y mordaz, había realizado, entre 1967 y 1972, una serie de collages titulados *Bringing the War Home: House Beautiful* (Fig. 38), en los que mezclaba fotografías de la Guerra de Vietnam con imágenes tomadas de revistas femeninas, que mostraban lujosos interiores de la nueva clase acomodada estadounidense, en los que aparecían mujeres probando los nuevos electrodomésticos que acababan de salir al mercado, como aspiradoras o lavadoras, que más que liberarlas de las tareas domésticas, no harían sino encasillarlas en el rol de ama de casa.

En esa época, Nancy Spero también se ocupaba de reflejar de forma crítica de los conflictos originados por la Guerra de Vietnam. En algunas de sus *War Paintings* (Fig. 39), una serie de acuarelas realizadas entre 1966 y 1970, representó la característica explosión de la bomba atómica como si de una eyaculación masculina se tratase, en la que los que las cargas de los misiles adquirirían apariencia masculina o directamente devenían en espermatozoides. En estas obras trataba de destacar el carácter imperialista y patriarcal de estas intervenciones bélicas llevadas a cabo por el gobierno de Estados Unidos. Poco después inició una trayectoria artística más personal, implicada en la visibilización de las torturas sufridas por las mujeres en diferentes latitudes, realizando una laboriosa investigación previa para ello, en muchos casos avalada

por los informes de Amnistía Internacional. Buscó historias particulares de mujeres para poder aportar documentos visuales y escritos que muchas veces no están recogidos en la Historia generalista (y masculinista), haciendo especial hincapié en los regímenes totalitarios, como los de ciertas dictaduras latinoamericanas, tal y como sucede en la serie *Torture of Women* de 1976, o, posteriormente, en los trabajos realizados en torno al nazismo alemán en *Masha Bruskina/Gestapo Victim* (Fig. 40) de 1994.



Fig.37. Martha Rosler. Semiotics of the Kitchen. 1975.



Fig.38. Martha Rosler. Bringing the War Home: House Beautiful. 1967-72



Fig.39. Nancy Spero. Atom Bomb. 1966



Fig.40. Nancy Spero. Masha Bruskina/ Gestapo Victim. 1994

1.2.1.3. ACTIVISMO FEMINISTA

Desde finales de los sesenta comenzaron a darse propuestas críticas en torno a las problemáticas de las mujeres desde las acciones activistas en el espacio público, las cuales normalmente eran documentadas en fotografía y vídeo. Fusionan el feminismo con las luchas socio-políticas, y algunos temas como la precariedad laboral o el acoso sexual a las mujeres son habituales. Intervenciones activistas, fotomontajes, collages murales, instalaciones o vídeos documentales de acciones son promovidas por colectivos artísticos. Estos trabajos normalmente pueden resultar precarios técnicamente, aunque esa inmediatez era pretendida para escapar de los cánones estéticos, siguiendo la línea más intelectualizada del arte conceptual o del arte de acción con mensaje político. Ya desde el período germinal del arte feminista, la historiadora esencialista Lucy Lippard apoyó, tanto desde la teoría como la práctica, este tipo de propuestas, a medio camino entre el activismo y el arte, que han sido precursoras de estrategias que el arte político ha venido desarrollando desde los ochenta. En efecto, el sentido crítico y reivindicativo de este tipo de propuestas feministas todavía sigue vigente en diversas artistas de muy diferentes latitudes.

A mediados de los setenta en Reino Unido comenzaron los debates en torno a las condiciones laborales de las mujeres dando lugar a la fusión del feminismo con el marxismo y las teorías postestructuralistas. Fundamentalmente se analizaban la división sexual del trabajo y las problemáticas derivadas de éste. En 1972 surge en Londres The Women's Workshop of the Artists⁵⁶, ejerciendo Mary Kelly

⁵⁶ Véase Parker, Rozsika, "Women artists take action" en Pollock, Griselda y Parker, Rozsika, *Framing Feminism. Art and the Women Movement 1970-1985*, Harpers Collins, Londres, 1985, p.157.

como presidenta y Margaret Harrison como secretaria. Desarrollaban talleres de formación y debates en los que exponían sus necesidades y problemas; demandaban paridad de hombres y mujeres en el mundo profesional y buscaban terminar con la discriminación de las mujeres en el mundo del arte. Por otro lado, pretendían presionar al Ayuntamiento para que invirtiese en estudios para las mujeres artistas con niños. También buscaban asegurarse que las galerías y los museos incluyesen en sus muestras el mismo número de hombres y mujeres, además de la inclusión de exposiciones retrospectivas de mujeres artistas dentro de sus programaciones. Por otro lado, reclamaban una educación adecuada para las mujeres en las escuelas de arte, para animarlas a desarrollar su creatividad y a creer en su valía.

Desde The Women's Workshop of the Artists pusieron en marcha distintos proyectos colaborativos entre varias artistas. Así, entre 1970 y 1975 colaboraron en la campaña activista de las limpiadoras nocturnas junto a Berwick Street Film Collective, para elaborar *Nightcleaners* (Fig. 41), un documental que presenta en tiempo real las complejidades de la jornada laboral del turno de noche. En 1973 presentaron *Playground Projects*, de Jane Low y Tina Kean, pensado para diseñar parques infantiles de determinados barrios de la ciudad. Esta misma línea de actuación sería continuada por Jo Spence en 1976, con la realización de *Who's Still Holding the Baby?* (Fig. 42) un mural con fotomontajes en los que analiza y critica los condicionantes socio-políticos de las problemáticas derivadas del cuidado de los hijos, las dificultades de conciliación de la vida familiar y laboral, para visibilizar la sobrecarga de las funciones maternas y reclamar más guarderías, parques infantiles y ayudas públicas para poder cuidar a los niños.



Fig. 41. Berwick Street Film Collective. Nightcleaners. 1970-1975



Fig. 42. Jo Spence. Who's Still Holding the Baby?. 1976



Fig. 43. Margaret Harrison. Homeworers. 1977-78

La otra línea de trabajo defendida por la asociación de artistas londinenses era la visibilización de la precaria situación de las mujeres trabajadoras. *Women & Work: A document on Division on Labour in Industry* consistía en una instalación documental sobre las mujeres trabajadoras en las fábricas de cajas metálicas de Southwark, llevada a cabo por Margaret Harrison, Kay Hunt y Mary Kelly entre 1973 y 1974. Exploraba las experiencias de mujeres que desempeñaban trabajos masculinos, sus condiciones de trabajo y la aplicación de la Ley de Igualdad Salarial. El proyecto partía de las condiciones de laborales de la clase obrera y buscaba señalar las desigualdades del sistema capitalista desde una perspectiva de género. Por otro lado cuestionaban la autoridad del artista y dejaban hueco para introducir la subjetividad de las participantes, a través de materiales aportados por ellas. Las obreras no sólo hablaban de las condiciones laborales, sino que también aludían a las tareas no remuneradas que realizaban en el hogar y cómo se sentían en los roles que les habían asignado. De este modo, reforzaban la idea de que la división del trabajo estaba basada en parámetros psicológicos y de género, y determinada socialmente por el sistema de clases capitalista. Posteriormente, entre 1977 y 1978, una de las participantes en dicho proyecto, Margaret Harrison, realizaría *Homeworkers* (Fig. 43), un collage mural centrado en la invisibilización del trabajo realizado en casa por las mujeres, no sólo como amas de casa sino como costureras.

En Estados Unidos las artistas comenzaron a movilizarse en contra de la violencia ejercida contra las mujeres, alarmadas ante la oleada de violaciones y asesinatos. A este respecto, Judy Chicago comenta que le resultó sorprendente, y muy preocupante, conocer que más de la mitad de sus alumnas habían sido

forzadas sexualmente⁵⁷. Ana Mendieta escenificó la violación que había sufrido una estudiante del campus de la Universidad de Iowa, tanto en su apartamento (1972), como en el bosque (1973) a través de las performances *Rape Scene*.

De forma más directa y militante, en la línea del activismo político, se encuentran otras artistas estadounidenses de la época, como Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, que desarrollaron una serie de actos protestando por el creciente número de casos de violaciones en el país. En 1977 organizaron dos importantes acciones delante del City Hall (Ayuntamiento) de Los Angeles, en las que buscaban la vinculación entre el público y el arte mediante la protesta en el espacio público. *In Mourning and in Rage* (De luto y con rabia) (Fig.44) fue un espectáculo visual marcado por el dramatismo que aportaban las mujeres cubiertas de negro y vestidas con telas rojas. Estaban situadas en fila, de pie, colocadas solemne e hieráticamente en las escaleras de entrada al edificio. Querían criticar la tergiversación, por parte de la prensa, de los crímenes cometidos por el Estrangulador de la Colina, que había matado a numerosas mujeres pero todavía estaba suelto. Esta acción, que obtuvo una gran cobertura mediática, permitió que se hablase de temas considerados tabú hasta entonces, como el maltrato a las mujeres y el incesto en las familias. Posteriormente Suzanne Lacy y Leslie Labowitz realizaron *Three Weeks in May*. Una instalación en la que desplegaron un conjunto de planos de los diferentes barrios y calles

⁵⁷ Véanse las reveladoras declaraciones de Judy Chicago, Arlene Raven y Suzanne Lacy en *Women Art Revolution*, película documental presentada en 2010 y dirigida por la artista feminista de los setenta Lynn Hershmann Leeson, que había ido recopilando un ingente material de entrevistas desde los inicios del movimiento feminista en los Estados Unidos.

de la ciudad donde se habían producido violaciones, marcando con un *stencil*⁵⁸ la palabra violación en inglés, es decir, "rape".

En esta misma dinámica de crítica y visibilización de los abusos a las mujeres, en México destaca la intervención *El tendedero* (Fig. 45), realizada por Mónica Mayer en 1978. Es una instalación realizada a partir de las opiniones de un gran número de mujeres, interrogadas sobre lo que más les molestaba de la ciudad de México D.F. Lo interesante es que terminó siendo una reflexión sobre el uso y la vivencia del espacio público, y lo curioso es que la mayoría de ellas aludían al acoso que sufrían por parte de los hombres. La artista recopiló todos los comentarios escritos en papeletas rosas que luego colgó con pinzas en una especie de tendedero, como si tratase de airear los trapos sucios de la sociedad machista.



Fig. 44. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. In Mourning and in Rage. 1977



Fig. 45. Mónica Mayer. El tendedero. 1978

⁵⁸ Un *stencil* es una plantilla de estarcido usada en *street art* o arte urbano, popularmente conocido como *graffiti*, aunque no sean términos exactamente intercambiables.

1.2.2. LOS OCHENTA

A finales de los años setenta, y sobre todo durante los ochenta, fundamentalmente en Estados Unidos, se produce una fusión de las teorías postestructuralistas con el arte. Silvia Bovenschen señalaba las carencias provocadas por la ausencia de una base conceptual sólida en la estética feminista⁵⁹, que confundía un simple gesto espontáneo de creatividad con arte, debido al rechazo de las cuestiones formales por ser consideradas patriarcales, en una crítica directa al arte celebratorio de la feminidad propugnado por Judy Chicago. Así, en los trabajos de las artistas se produjo un alejamiento de la corporalidad de los setenta, para reflexionar sobre las mismas cuestiones pero desde el distanciamiento de la semiótica. En este momento, muchas pensadoras y artistas defendieron un acercamiento intelectual a la cultura, ya que consideraban que la actitud de darle la espalda a la teoría y al legado académico era discutible como postura política y comenzó a argumentarse que este anti-intelectualismo irracional⁶⁰ resultaba contraproducente ya que obviaba la pertinencia de un profundo análisis de las estructuras lingüísticas en los textos gráficos y visuales, como revelara Roland Barthes previamente. Con este cambio de paradigma intelectual, consideraron que esta estrategia deconstructiva era la única manera de liberarse de los viejos patrones masculinos y conquistar un nuevo terreno para desarrollar nuevas formas estéticas con autonomía. De este modo, para la cineasta Chantal Akerman⁶¹ resultaba necesario encontrar un nuevo lenguaje adecuado a las necesidades expresivas de las creadoras. Éste no

⁵⁹ Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", Op. cit., p. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹ Chantal Akerman entrevistada por Claudia Aleman, en *Frauen und Film*, 7 de marzo 1976, citada por Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", Op. cit., p. 30.

sería ni blanco, ni negro, evitando caer en la categoría opuesta a la tradición masculina, es decir, lo femenino, en la línea del rechazo a las oposiciones binarias que ya había argumentado Jacques Derrida.

En este momento cada vez surgen más voces partidarias de evitar estéticas programáticas feministas porque se podrían volver normativas y excluyentes. Entienden que es más importante reconsiderar la deformación cultural e histórica de la subjetividad femenina, la cual, dominada bajo el sistema patriarcal provoca que las mujeres piensen según el punto de vista masculino. Visto de este modo no sería sostenible defender una posible identidad de género femenino no alienada por el sociedad patriarcal. Por lo tanto, las críticas a la corriente esencialista vienen dadas a partir de los cuestionamientos postestructuralistas sobre la supuesta fijeza de los signos como realidades dadas, demostrando que la mujer, aparte de tener un origen biológico, es una categoría construida por la cultura en un proceso artificioso, con lo cual aquellas, en su énfasis identificativo de la naturaleza con la autenticidad, se limitarían a mantener la polaridad existente entre los roles socio-sexuales preestablecidos, como masculino-activo y femenino-pasivo.

Ya desde mediados de los setenta, algunas artistas y teóricas, influidas por el psicoanálisis, la crítica literaria y la teoría fílmica feministas, habían repudiado ciertos aspectos del primer arte feminista, acusándolo de inocente o *naif*, narcisista y anticuado. Cuestionaron la exaltación de la feminidad como algo innato y la recuperación de la cultura femenina tradicional por considerar que éstas confinaban a la mujer a esferas biológicas y culturales aisladas. Pusieron en duda el potencial de lo femenino por temor a que las mujeres quedaran

relegadas al lado negativo del lenguaje, y así, impugnaron el énfasis depositado en la experiencia personal aduciendo que implicaba un individualismo extremo. En este sentido, las historiadoras feministas Rozsika Parker y Griselda Pollock ayudaron a articular el creciente malestar contra el arte feminista de los sesenta que giraba en torno al cuerpo, puesto que para ellas no señalaba los complejos códigos de representación que construyen visualmente a la mujer.

A medida que la crítica de arte se fue encauzando hacia la teoría, debido al giro lingüístico que se estaba produciendo en el ámbito cultural, las obras de arte que no cabían dentro de los paradigmas establecidos por el postestructuralismo se desprestigiaban, tachándose de ingenuas. Así, a partir de la década de los ochenta, con la propagación de las ideas postmodernas en los diversos campos culturales, el texto comenzó a utilizarse como una herramienta artística para comunicar las preocupaciones más íntimas que, no obstante, necesitaban de la interacción reflexiva del espectador.

1.2.2.1. BAJO LA INFLUENCIA DEL POSTESTRUCTURALISMO

El carácter apropiacionista junto al carácter lingüístico de algunas artistas de los ochenta propició que fuesen incluidas en importantes exposiciones y que fuesen defendidas por importantes críticos de arte, pasando por alto su contenido feminista. Pero no se puede olvidar que los trabajos de Sherrie Levine, en los que se apropia de forma irónica de la obra de grandes maestros del arte del siglo XX, habría que entenderlos como una crítica al canon masculinista del arte, y que, paradójicamente, le sirve para que hablen de ella y la incorporen dentro del circuito artístico. Su trabajo de mayor repercusión fue *After Walk Evans* (Fig.

46), realizado en 1981 en base a reproducciones de la serie fotográfica de dicho autor sobre la época de la Depresión Americana. Eran copias firmadas por ella misma, con la intención de resignificar la obra de grandes maestros del arte - siempre hombres- e ironizar sobre las nociones tradicionales de originalidad y autoría, que han sido paradigmáticas del concepto patriarcal de vanguardia, recalcando el proceso de fetichización que sufre toda obra de arte por el mero hecho de llevar inscrita una firma. Posteriormente llegó a reproducir en acuarela cuadros de los grandes héroes de las vanguardias históricas como Miró o Luger en 1983, o incluso, a principios de los noventa, llevó a las tres dimensiones obras representativas de Duchamp, como *Fountain* (Fig.47) o de Man Ray.



Fig. 46. Sherrie Levine. After Walker Evans. 1981



Fig. 47. Sherrie Levine. Fountain (After Marcel Duchamp). 1991

Cindy Sherman fue otra artista reconocida por la crítica de arte de aquel momento debido al componente reapropiacionista y deconstructivista de su obra. En las series *Film Stills* (Fig. 48), de finales de los ochenta, y *History Portraits* (Fig. 49), de finales de los noventa, recreaba escenas de películas de Hollywood o célebres pinturas, respectivamente. Presentaba una imagen

estereotipada de la mujer como bella, delicada y sumisa, entendida como una mascarada de la feminidad que ella misma representaba mediante el uso de disfraces, pelucas, maquillaje o incluso prótesis.



Fig. 48. Cindy Sherman. Film Stills. 1977-80



Fig. 49. Cindy Sherman. History Portraits. 1989-90

Durante la década de los 80, Cindy Sherman inició la serie *Centerfolds/ Horizontals*, término que alude a las dobles páginas centrales de desnudo horizontal de las revistas pornográficas. La artista reutiliza este código, pero para recrear situaciones de cierta tensión o angustia, en las que las mujeres – de nuevo ella misma- aparecen tendidas en el suelo o encogidas, con la mirada perdida o los ojos llorosos y enrojecidos, o casi inconscientes, con manchas de sangre o de otro tipo de sustancias, y ropa revuelta, mantas o toallas alrededor, en un espacio indefinido. Parecen trasladarnos a la escena de una violación, a un forcejeo, o algún tipo de maltrato físico o abuso sexual. Ofreciendo este aspecto de víctimas pretendía frenar el voyeurismo y/o fetichismo de la mirada masculina, que en el lugar de sentir deseo sexual, debería sentirse culpable por

el estado de desvalimiento en el que se encontraban. Sherman seguía el análisis de la mirada de la cineasta y teórica Laura Mulvey, quien desarrolló el concepto de escotofilia para definir el placer que se obtiene mediante el proceso de mirar a un objeto al que se sexualiza, tradicionalmente el cuerpo de las mujeres.



Fig. 50. Cindy Sherman. *Centerfolds/Horizontal*.1981

Los ochenta suponen un período de desintegración del movimiento feminista anglosajón, en parte porque los espacios alternativos, como prensa y salas de exposiciones, que servían para apoyar a las artistas, habían desaparecido debido a las políticas ultraconservadoras de los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, aparte de que las mujeres se habían ido incorporando al circuito comercial e institucional. Con todo, la necesidad de intervenir en el ámbito público se mantuvo, produciéndose algunas de las propuestas más críticas y radicales en la calle, mediante estrategias comunicativas de carácter político. Las obras de las artistas que utilizan el texto como medio artístico difieren en sus planteamientos formales, pero todas coinciden en la crítica radical de los sistemas de poder establecidos por la sociedad capitalista y patriarcal en la que vivimos. El objetivo de la acusación que se despliega en sus obras va dirigido

más allá del estricto debate feminista; se encamina al centro del discurso cultural en su sentido más amplio: la corrupción, la propiedad privada, la explotación, la violencia, el miedo, la alienación, la manipulación, la sumisión, la guerra o la lucha sexista.

Las actitudes de estas artistas postestructuralistas se caracterizan por el uso de la ironía, la apropiación descontextualizadora de la imagen y la palabra, como crítica de los símbolos visuales y lingüísticos del poder masculino, así como por el cuestionamiento de las estructuras de poder. Esto revela una defensa de la diferencia sexual y supone una actividad deconstructiva de la cultura masculina, es decir, critican la supremacía de lo masculino frente a lo femenino, cuestionando la supuesta universalidad de los valores establecidos en una actitud inequívocamente postmoderna. Demuestran que ninguna imagen es inocente; es un constructo mental que se transmite de generación en generación a través de un poderoso aparato ideológico que construye la realidad y la estandariza, que demuestra que la dominación visual es eficaz. Susan Sontag⁶² afirmaba que una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes, que necesita suministrar mucho entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo.

Por lo tanto, en este momento el arte se entiende como un instrumento de crítica social. Barbara Kruger se inspira en tácticas y recursos publicitarios para componer carteles y fotomontajes en los que el texto y la imagen están al servicio de un mensaje directo y crítico, siempre empleando la ironía como

⁶² Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara/Santillana, México, 2006 (La edición inicial del crucial ensayo *On photography* fue en 1973).

arma, como, por ejemplo, *Cómprame: cambiaré tu vida* o *Tu confort es mi silencio*. Se apropia de imágenes de otros, normalmente seductoras, que posteriormente manipula para dotarlas de un determinado significado. De este modo, se produce una inversión del significado y del empleo de los medios de comunicación de masas para criticar los valores establecidos, como en *Not stupid enough*, en la que superpone la frase “no suficientemente estúpida” sobre el rostro de Marilyn Monroe. Utiliza frases declarativas o acusatorias en las que utiliza los pronombres tú o nosotros para que nos sintamos aludidos y reflexionemos sobre lo que estamos percibiendo, como en *Your gaze hits the side of my face* (Tu mirada golpea mi cara), además de ser un lenguaje neutro que rehúye de la connotación de género. Apoyó abiertamente algunas causas feministas, a pesar de que no quería ser encasillada como artista feminista⁶³; así, *Your body is a battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla) fue utilizada para convocar una manifestación pro-abortista en 1989 (Fig. 51). Cuestiona que los valores asociados a la masculinidad y a la feminidad, y para ello en su obra se da un juego entre las reacciones activas y pasivas. Además, destaca el modo en que el lenguaje manipula y fomenta el control masculino: *El amor es algo en lo que caes, Toda la violencia es la ilustración de un estereotipo patético, Tú eres seducido por el sex appeal de lo inorgánico, No necesitamos otro héroe* (We don't need another hero) (Fig. 52). Barbara Kruger colaboraba habitualmente con el colectivo Gran Fury, pudiéndose ver su influencia en *Read my lips* (Fig. 53). Eran la parte artística de Act-Up, los principales activistas de la pandemia

⁶³ Véase Kruger, Barbara, *Mando a distancia. Poder, cultura y el mundo de las apariencias*, Tecnos, Madrid, 1998.

del sida, cuyo logotipo, el triángulo rosa, había sido diseñado por Keith Haring, al igual que varios carteles para sus campañas (Fig. 54).

Jenny Holzer emplea todo tipo de soportes relacionados con medios publicitarios (gorras, mecheros, camisetas, baldosas, pósters o neones) para analizar la sociedad de masas en sus unidades básicas: poder, amor, muerte, paz, guerra. Su obra trata de dismantelar el sistema de valores y de pensamiento occidental buscando el impacto visual y mental, y para ello emplea el lenguaje directo, sencillo y tajante de los discursos de los predicadores y oradores estadounidenses. Realiza obra pública en la calle, porque quiere llegar a todos los potenciales espectadores, como los transeúntes, por lo tanto, el lenguaje debía ser comprensible por todos: claro y contundente. Y, además, para llegar a todo el mundo, traduce sus obras al idioma del país en el que las instale; frases que, en diferentes formatos, va retomando a lo largo de sus series, como en las más conocidas *Truisms* (1977-79) y *The Inflammatory Essays* (1979-1982). Las frases son desconcertantes y ambiguas, directas o irónicas; tratan de hacer reflexionar sobre asuntos sociales y políticos: *Torture is barbaric* o *Abuse of power come as no surprise* (Fig. 55); o buscan socavar ciertos romanticismos que han influido sobre las mujeres: *Expiring for love is beautiful but stupid*, *Es un alivio saber que es una chica quien camina tras de ti, tienes menos posibilidades de ser agredido*, *El romanticismo se inventó para manipular a las mujeres*, *Disecciona los mitos*, *Me despierto en el lugar en el que mueren las mujeres*, *Protégeme de lo que quiero* (Fig. 56).

Por otro lado, en un plano más radicalmente activista, surgen las Guerrilla Girls⁶⁴ un colectivo anónimo, creado en 1985 en Nueva York y compuesto por un número variable de mujeres artistas. Actualmente continúan protagonizando protestas contra el racismo y el sexismo institucionalizados, denunciando la ausencia de mujeres en los museos y galerías. Para sus campañas emplean carteles, folletos y otros materiales gráficos en los que presentan estadísticas reveladoras y mensajes punzantes, como en *Do women have to be naked to get into U.S. museums?* (Fig. 57) o *The advantages of being a woman artist* (Fig. 58). Durante sus apariciones públicas, las integrantes protegen su anonimato tras máscaras de gorila y se hacían denominar con nombres de mujeres artistas célebres, como Georgia O'Keeffe o Frida Kahlo.



Fig. 57. Guerrilla Girls. Do women have to be naked to get into U.S. museums?



Fig. 58. Guerrilla Girls. The advantages of being a woman artist.

⁶⁴ Consúltense el catálogo de la exposición *Guerrilla Girls. 1985-2015*, comisariada por Xabier Arakistain para AlhóndigaBilbao (ahora Azkuna Zentroa) en 2013 y MataderoMadrid en 2015.

En Europa, destaca la alemana Rose Marie Trockel, con un discurso enfocado a la alienación de la sociedad de consumo, prestando especial atención a la seriación de la cadena de producción, en clara alusión a los postulados marxistas. Sus compañeros de generación eran casi todos pintores y ella fue prácticamente la única que se interesó por temas como el cuerpo o la construcción social del sujeto. Para Trockel el lenguaje es un problema del signo y su significación, y puesto que éste no es fijo, puede ser destruido, recuperado y alterado. Además, el signo repetido pierde su sentido y se vuelve anónimo, tal y como sucede con la tiranía de los logotipos comerciales generados por la producción en serie de la sociedad capitalista. En sus cuadros tejidos, elaborados a mediados de los ochenta, empleaba la técnica del bordado, tradicionalmente vinculada a las mujeres, pero para resignificar su uso, dotando a los motivos de contenido crítico. En un díptico formado por dos tapices realizados en lana, contrapone los logos, repetidos en serie, de la propia lana virgen y del conejito de Playboy, tratando de relacionar el consumo sexual con el doméstico (Fig. 59).



Fig. 59. Rose Marie Trockel. Sin Título. 1985

1.2.3. DESDE LOS NOVENTA

El interés por el arte femenino de los orígenes del movimiento engendró un gran número de proyectos críticos y de exposiciones durante la década de los noventa, que revisaban las manifestaciones anteriores. Lo paradójico de los ochenta fue que mientras que unas promovían una lectura más sofisticada de los códigos representativos, otras denunciaban de forma simplista el arte que les había permitido concebir sus propias tesis. Se podría decir que fusionan las aportaciones de los setenta -el cuerpo y lo femenino- y los ochenta -teorías postestructuralistas de deconstrucción visual- para mostrar las problemáticas de las mujeres de los noventa. Se produce un solapamiento entre lo femenino y lo feminista debido a una cierta normalización o inclusión de la mujer en ciertos ámbitos profesionales y sociales. Incluso surgen artistas más empoderadas que son incapaces de reconocer el legado feminista que les ha permitido llegar a gozar de una mayor libertad y aceptación de su obra.

Surge una fase compleja denominada postfeminismo por algunos teóricos postmodernos, pero este término ha sido rechazado con vehemencia por historiadoras feministas como Amelia Jones, para quien este concepto proviene de un pensamiento patriarcal que pretende hacer entender que el proyecto feminista está agotado, cuando la realidad es que la agenda sigue igual de activa, resolviendo y promoviendo numerosas cuestiones en torno a las problemáticas de género. Jones propone el término parafeminismo, aludiendo a un movimiento que engloba algo más o que se mueve en otros terrenos que tradicionalmente no eran los suyos; es decir, promueve el feminismo como una herramienta crítica para ser usada transversalmente para analizar todo tipo de

productos culturales, o lo que es lo mismo, el feminismo entendido como un modo de interpretar el mundo.

1.2.3.1. LA REVISIÓN DE LA FEMINIDAD

A principios de los noventa se produjo un gran interés por la obra de las artistas de los sesenta y setenta, recuperando algunas de sus prácticas. Así, se vuelve a teorizar y a crear en torno a la pertinencia o no del uso de tejidos, bordados y otras técnicas artesanales estrechamente relacionadas con lo doméstico y femenino. Según Helena Reckitt, quizás este interés pudiera venir, en parte, estimulado por el clima político conservador que se respiraba en EEUU y Gran Bretaña. Esta actitud supuso una cierta reacción a la obra de influyentes artistas feministas de corte conceptual como Mary Kelly, Barbara Kruger o Sherrie Levine, acusadas de didactismo y de represión emocional. En esta época las artistas redescubrieron un espíritu fresco de radicalidad política, un placer visceral por las imágenes y los materiales, y una articulación directa de la experiencia subjetiva.

Como rechazo a la frialdad de los ochenta, se produce un retorno y una revisión de los temas relacionados con el cuerpo debido a la presión mediática: cuerpos vigorosos, bellos y perfectos, en una fuerte imposición de unos cánones de belleza inalcanzables. Pero también comienza a extenderse una visión del cuerpo humano en decadencia, como un pozo negro de abusos, traumas y enfermedades como el sida y los trastornos relacionados con la alimentación, como la anorexia y la bulimia. En este sentido, Jana Sterbak realiza *Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorexic* (Fig.60) en 1987, un vestido confeccionado con

30 kilos de carne cruda. Posteriormente desarrolla *Remote Control II* (Fig.61) en 1989, un trabajo en el que un miriñaque robotizado es usado para referirse a la mujer como un ser sumiso, que es controlado por el otro. Esta obra es un claro ejemplo de la fusión que se produce al actualizar las aportaciones feministas de los últimos treinta años con los avances tecnológicos de los noventa.



Fig. 60. Jana Sterbak.
Vanitas: Flesh Dress for
Albino Anorexic. 1987



Fig. 61. Jana Sterbak.
Remote Control II. 1989

Desde 1989, los radicales trabajos de Orlan suponen una dura crítica a los estereotipos de belleza, aparte de erigirse en la primera artista que ha convertido su cuerpo en obra de arte permanente. Se ha sometido a diferentes intervenciones estéticas con el objetivo de asimilar su rostro al de figuras femeninas de la historia del arte, como la Venus de Botticelli. Posteriormente se implantó unas protuberancias en forma de pequeños cuernos en los laterales de la frente para tratar de parecerse a máscaras pre-colombinas, y, de este modo ampliar el canon estético a otras latitudes no occidentales, puesto que le interesa deformarlo y reconstruirlo. Las operaciones se convierten en

performances, en espectáculos grabados en vídeo y con una cuidada puesta en escena, como en *Omnipresence* (Fig.62), llevada a cabo en 1993.



Fig. 62. Orlan. *Omnipresence*.1993.

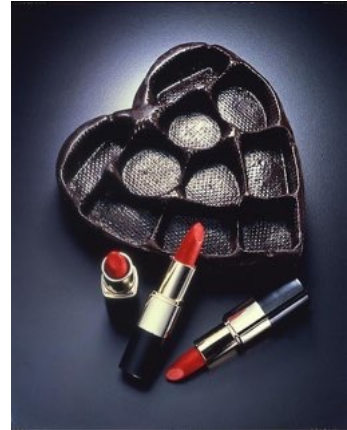


Fig. 63. Janine Antoni. *Loving Care*. 1992



Fig. 64. Janine Antoni. *Inahabit*. 2009



Fig. 65. Zoe Leonard. *Pin-up 1* (Jennifer Miles as Marilyn Monroe). 1995

En una estrategia revisionista, Janine Antoni parece querer rendirles un homenaje a las primeras artistas feministas. La artista admite haber tardado en conocer su legado, puesto que durante su formación académica apenas le fueron mostrados obras realizadas por mujeres, ausencia que cubrió gracias a la ayuda de una profesora feminista, quien le prestó catálogos y recortes de prensa que la introdujeron de forma decisiva en esa historia velada, a pesar de todos los esfuerzos que previamente habían realizado las pioneras de los sesenta⁶⁵. Tras este descubrimiento comenzó a incorporar en su obra una nueva exploración de la feminidad y sus elementos simbólicos. Así, transforma actividades cotidianas como comer, darse un baño o dormir en modos de hacer arte y la principal herramienta que utiliza es su propio cuerpo.

Janine Antoni ha tallado bustos de jabón hechos a su propia semejanza o cubos de manteca y chocolate con sus dientes, ha usado de nuevo el chocolate, con gran carga irónica para el estuche de bombones en forma de corazón junto con el pintalabios de *Loving Care* (Fig. 63), y en 1994 ha utilizado sus señales cerebrales mientras soñaba como patrón para tejer a la mañana siguiente en *Slumber*. En *Mom and dad*, de 1994, travistió a sus padres el uno en la otra, y viceversa, de forma similar a *Homenaje a Freud* de Michel Journiac, realizado en 1972. Ya a principios del siglo XXI, empezó a trabajar en torno a las relaciones materno-filiales, tanto con su madre, en *If I Die Before I Wake (mother's hand meets daughter's hand in prayer)* de 2001, como con su hijo, a finales de la década en *One and another* o en *Inahabit* (Fig. 64), una fotografía inspirada

⁶⁵ Véase la entrevista a Janine Antoni realizada por Lynn Hershmann Leeson para *Women Art Revolution*, película documental estrenada en 2010.

tanto en obras de Louise Bourgeois: las *Femme-Maison* y las *Mamam*, las esculturas monumentales de arañas que simbolizan la protección materna.

Por su parte, Zoe Leonard vuelve a reivindicar la imaginería vaginal en la instalación que presentó en la IX Documenta Kassel celebrada en 1992. Su intervención en la Neue Galerie, donde se conserva una importante colección arte alemán, consistió en retirar los retratos de hombres y paisajes del XVIII y XIX para sustituirlos por fotografías de genitales femeninos. Tan sólo mantuvo los retratos de mujeres, a los que acompaña con primeros planos de vaginas en alusión a *El origen del mundo* de Courbet. También se ha interesado por mostrar otros cuerpos, como las mujeres barbudas, puesto que había encontrado material científico en torno a esta cuestión y se había quedado muy impactada. Así, en 1995 realiza una serie de imágenes en la que destaca *Pin-up 1 (Jennifer Miles as Marilyn Monroe)* (Fig. 65) una mujer hirsuta es retratada como si fuese una modelo de póster de calendario erótico.

Otra estrategia feminista de los noventa viene dada por un nuevo acercamiento al cuerpo y a la sexualidad, de una forma más desenfadada y desprejuiciada. Pipilotti Rist insiste en el tratamiento alegre, festivo, lúdico y colorista. Aunque su obra está impregnada de un gran sentido del humor que parece casi infantil, no está exenta de crítica social advirtiendo sobre lo absurdo de nuestra realidad, incorporando algún elemento agrisado. Se muestra desenfadada, coqueta y divertida, pero siempre es consciente de su posición en la sociedad por ser mujer, y el tema de la sexualidad le interesa como afirmación de su propia personalidad. Los mundos hipnóticos, oníricos y a veces encantadores que crea, en los que aparece la propia artista interpretando diferentes papeles y

cambiando continuamente de look como un auténtico camaleón, se ven turbados, por una parte, mediante el uso de un ritmo irregular y movimientos rápidos de la cámara, y por otra, por unas inquietantes bandas sonoras de adaptaciones de canciones pop interpretadas por ella misma, como en *I'm not the girl who misses much* de 1986, en la que canta con voz distorsionada una frase de la canción de los Beatles *Happiness is a warm gun*. También le interesa la fusión del cuerpo humano con la naturaleza, como en la vídeo-instalación *Rain-Woman. I am called a plant* (Fig. 66) de 1999, que se proyectaba sobre una cocina blanca, símbolo de la naturaleza extremadamente domesticada.



Fig. 66. Pipilotti Rist. *Rain-Woman. I am called a plant*. 1999.



Fig. 67. Pipilotti Rist. *Ever is over all*. 1997

La artista defiende el poder de las imágenes para provocar cambios de mentalidad, ya que desconfiamos más del lenguaje que de las imágenes. De este modo, cree que nos conmueve más una mujer que se comporta de un modo diferente al que esperamos de ella que un texto panfletario feminista, como en *Ever is over all* (Fig. 67) de 1997. En este vídeo se ve a una mujer que mientras camina por la calle, violentamente golpea los cristales de los coches

aparcados, al tiempo que una mujer policía la saluda sonriente y permisiva. En relación a cuestiones femeninas, ha mostrado de una manera divertida lo que supone la menstruación en *Blood Clip* de 1993. También se ha interesado sobre el debate en torno a la pornografía y el feminismo, preguntándose cómo sería una película que a ella le gustase. Llegó a la conclusión de que las mujeres nos interesamos más por lo que sentimos o pensamos y de ahí salió *Pickleporno*, de 1992, en la que mediante sobreimpresiones de primeros planos del cuerpo e imágenes seductoras de flores, frutas, fondo del mar o fuego, genera una atmósfera intensa y erótica más que pornográfica.

Esta sutileza no tiene nada que ver con la polémica obra de Elke Krystusefk (Fig. 68), en la que el sexo explícito es tratado de forma provocadora conscientemente, en una línea que podría recordar a ciertos trabajos de Cosey Fanni Tutti realizados en los setenta.

Del mismo modo, desde la pintura, Marlene Dumas comienza cuestionar las representaciones tradicionales del desnudo femenino con cierta dosis de humor y aludiendo claramente a la sexualidad de esos cuerpos (Fig. 69). A principios de los noventa, la artista acomete una serie sobre el tema de la maternidad en la que el tema es tratado con más extrañeza que romanticismo.

Las artistas pertenecientes a los Young British Artists, también se caracterizan por sus actitudes provocadoras. Muestran la sexualidad sin tapujos, de forma directa y sin complejos. La pintura de Jenny Saville muestra desnudos de mujeres, con cuerpos voluptuosos y distorsionados, al estilo de Bacon o Lucian Freud. Se autorretrata sí misma y desde 1992 también retrata a transexuales

(Fig. 70), pacientes deformes de cirugía estética o personas con malformaciones físicas, puesto que le interesan las heridas y lo monstruoso.



Fig. 68. Elke Krystusefk. Chris Two. 1991



Fig. 69. Marlene Dumas. Urinating Woman. 1996



Fig. 70. Jenny Saville. Passage. 2004-05

Las instalaciones, fotografías y videos de Tracey Emin giran alrededor de su vida, como *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95* (Fig. 71), una instalación conformada por una tienda de campaña adornada con los nombres bordados de todas las personas con quienes alguna vez durmió, o *My bed*, una traslación de su revuelta habitación al museo, mostrando su más absoluta intimidad, en lo que se denominó un exhibicionismo emocional, y traspasando las fronteras entre lo público y lo privado. De hecho, también ha realizado numerosos dibujos con connotaciones sexuales, algunos de ellos de carácter masturbatorio. Por último, las instalaciones de Sarah Lucas están pobladas con formas orgánicas que aluden a hombres y mujeres, a veces de forma soez y demasiado obvia, como *Au natural* (Fig. 72) de 1994. Es una pieza compuesta por un viejo colchón al que le ha añadido unas frutas y un cubo para connotar lo femenino y lo masculino. En sus obras muestra la mirada masculina escudriñando a la mujer que desea, que aparece siempre como objeto pasivo, exagerando el machismo para desenmascarar esta mirada voyeurista.



Fig. 71. Tracey Emin. *Everyone I Have Ever Slept With (1963-95)*. 1995



Fig. 72. Sarah Lucas. *Au natural*. 1994

1.2.3.2. OTRAS LATITUDES NO OCCIDENTALES

En los ochenta surgen los estudios postcoloniales⁶⁶, que posibilitan el debate en torno a las identidades subalternas⁶⁷ y la intensificación de otras voces de países no occidentales, que buscan hacerse oír y hablar como sujetos, en lugar de ser los objetos de los estudios colonialistas. Homi Bhabba⁶⁸ se refiere a ese Otro para aludir a otras razas y otras culturas no occidentales se presentan como realidades plenas, mestizas y globales, atendiendo a problemáticas concretas dependientes de los contextos específicos, de las distintas latitudes y las diversas religiones. Distintas autoras⁶⁹ han cuestionado la universalidad del concepto de mujer y han llevado a cabo una crítica a los feminismos hegemónicos, blancos y occidentales. Proponen un proyecto de corte político e intelectual para los feminismos del Tercer Mundo, teniendo en cuenta sus propias culturas y necesidades. Se han centrado en recuperar las tradiciones de las mujeres y las luchas por la igualdad de derechos, que datan de fechas anteriores a la difusión o penetración de las corrientes emancipatorias occidentales en sus respectivos países.

⁶⁶ El palestino Edward Said escribió en 1978 uno de los primeros ensayos que reflexionaban sobre estas cuestiones: *Orientalism*. Denunciaba los persistentes y sutiles prejuicios eurocéntricos contra los pueblos árabes-islámicos y su cultura, a través de una serie de imágenes falsas y romantizadas de Asia y el Medio Oriente que habrían servido para los objetivos imperialistas. Posteriormente escribiría otro libro fundamental, *Culture and Imperialism*, publicado en 1993.

⁶⁷ Gayatri Spivak es la autora de "¿Pueden hablar los subalternos?", un texto fundamental para el postcolonialismo escrito en 1985. Alude a la imposibilidad del sujeto subalterno para ser escuchado en un contexto global, debido a su incapacidad para hablar el lenguaje teórico de Occidente.

⁶⁸ Uno de los ensayos más influyentes dentro de los estudios postcoloniales es *The Location of Culture* del teórico indio Homi K. Bhabba, publicado en 1994. Impelaba a abandonar los convencionales sistemas de clasificación humana de clase o género para acercarnos a otras realidades, lo que llama "espacios entre-medio", donde aparecen nuevas identidades híbridas que originan una "realidad Otra". Y estas nuevas realidades aparecen desde la perspectiva de las minorías, de aquellos que se han situado a medio camino entre la tradición y la modernidad, cuyas voces han sido soterradas por las voces dominantes.

⁶⁹ Nos referimos a la contribuciones teóricas de la turca Seyla Benhabib, la china Rey Chow, la vietnamita Trinh T Minh-ha, las indias Chandra Talpade Mohanty y Gayatri Spivak o a Kumari Jawardena, nacida en Sri Lanka.

La artista iraní Shirin Neshat se reconoce abiertamente feminista y su obra es un alegato contra la discriminación que sufren las mujeres dentro de la cultura islámica. En sus fotografías y películas retrata el espacio emocional del exilio, aplicando la mirada feminista al Islam. Utiliza el *chador* como símbolo de represión y a la vez de la identidad femenina, así, en sus primeras obras, *Women of Allah* (Fig. 73), una serie de fotografías en blanco y negro realizadas en 1993, mezcla imágenes de mujeres con textos en árabe que aluden a la sexualidad, la sensualidad y la identidad femenina, por lo que fueron prohibidas en los países islámicos. Muestra los espacios de exclusión de las mujeres en *Turbulent*, una vídeo-instalación a doble pantalla realizada en 1998, en la que cantan un hombre y una mujer correlativamente, a modo de diálogo, sobre el escenario de un teatro vacío, lo que se convierte en un utópico duelo entre sexos, puesto que en la realidad sería imposible que una mujer participase en una actuación musical pública.



Fig. 73. Shirin Neshat. *Women of Allah*. 1993



Fig. 74. Beth Moyses. *Memoria del afecto*. 2000

En América Latina la crítica a la violencia de género es un tema recurrente. La brasileña Beth Moysés ha realizado, a partir del 2000, en diferentes ciudades del mundo, una serie de performances colectivas tituladas *Memoria del afecto* (Fig. 74). Giran en torno a la dureza de la vida de casada, y por ello invita a participar a más de un centenar de mujeres vestidas de novia, a las que hace caminar por la calle mientras van arrancando pétalos de rosas, para finalmente enterrar los tallos en una plaza pública. La mexicana Priscilla Monge realizó el vídeo *Lecciones de maquillaje* (Fig. 75) en 1997 para criticar la violencia machista. Un maquillador profesional explica los pasos que se deben seguir para maquillar a una mujer; la modelo se deja maquillar pasivamente sentada y cuando la cámara por fin enfoca su rostro, notamos con sorpresa y horror que luce como si le hubiesen dado una paliza, con la cara llena de moratones.

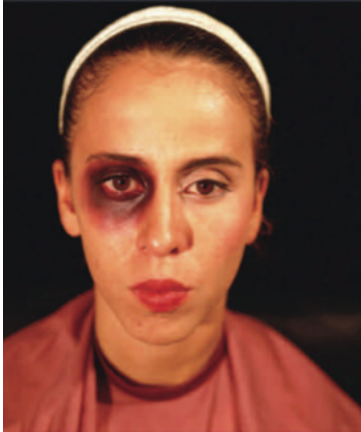


Fig. 75. Priscilla Monge. *Lecciones de maquillaje*. 1997



Fig. 76. Mujeres Creando. *Acción callejera*.

Por otro lado, artistas más jóvenes han continuado esta línea. Mujeres Creando son un colectivo de activistas bolivianas -a las que no les gusta ser consideradas artistas- que se dedican a la agitación callejera feminista (Fig. 76) a través de la

performance, el vídeo y el graffiti, para criticar los estereotipos sexistas de la sociedad profundamente machista de su país, haciendo especial hincapié en cuestiones referidas a la violencia. En una línea similar, destacan los trabajos performativos de la guatemalteca Regina José Galindo, que lleva al espacio público las problemáticas de los abusos originados en las desiguales relaciones de poder que operan en las sociedades tardocapitalistas, prestando especial atención al contexto latinoamericano. Su extremo trabajo explora las implicaciones éticas universales de las injusticias sociales, fundamentalmente relacionadas con discriminaciones raciales y de género. En *Piedra* (Fig. 77), una realizada performance recientemente, obliga a reflexionar sobre el humillante papel de la mujer como objeto erótico pasivo. Su cuerpo desnudo permanece inmóvil, teñido de carbón para imitar una roca, mientras que dos voluntarios y alguien del público orinan sobre ella. Por último, habría que destacar el trabajo de Coco Fusco, cubana afincada en Nueva York, que fundamentalmente se interesa por temas políticos, y se encuentra muy activamente implicada en acciones llevadas a cabo para visibilizar los feminicidios de Ciudad Juárez. En *Dolores de 10 a 10* (Fig. 78) de 2002 reproduce la historia real de la explotación laboral sufrida por una trabajadora en una maquila de Tijuana (México), recreando, como si de una cámara de seguridad se tratase, la escena de negociación con su jefe, que la mantuvo encerrada durante 12 horas en una habitación.

También en el contexto estadounidense destaca Patty Chang, de origen coreano. En sus trabajos de vídeo-performance, reflexiona sobre su identidad como mujer en *Melons (At loss)* de 1998 y como asiática en *Fountain* (Fig. 79), de 1999.

Desde finales de los noventa se produjeron una serie de trabajos sobre los efectos de las migraciones femeninas y la trata de blancas. *Writing Desire* (Fig. 80) de Ursula Biemann es un vídeo-ensayo presentado en el año 2000, en el que combina material extraído de empresas de contactos en Internet, junto con documentales y entrevistas realizadas a trabajadoras del sexo de diferentes países, especialmente latinoamericanas, asiáticas y de Europa del Este. Tiene la intención de criticar las mafias y redes transnacionales de explotación sexual, mediante las cuales las mujeres del Tercer Mundo tratan de acceder a los países occidentales, adoptando roles de género pre-feministas, conscientemente sumisos y dóciles para conseguir un marido que anhela ese anticuado estereotipo femenino.



Fig. 77. Regina José Galindo. Piedra. 2013



Fig. 78. Coco Fusco. Dolores de 10 a 10. 2002



Fig. 79. Patty Chang. Fountain. 1999

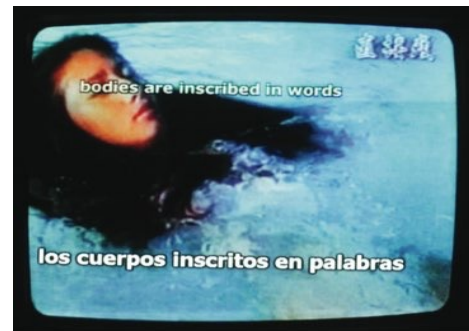


Fig. 80. Ursula Biemann. Writing Desire. 2000

1.2.3.3. CIBERFEMINISMO

Las artistas ciberfeministas abogan por nuevos cuerpos *cyborg* siguiendo, en gran medida, las teorías de Donna Haraway, quien en cambio nunca llegó a usar este concepto en su *Manifiesto Cyborg*⁷⁰, escrito en 1986. Usa la metáfora del *cyborg* para ofrecer una estrategia política al socialismo y al feminismo. Define el *cyborg* como un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social vivida y una criatura de ficción.

La invención del ciberfeminismo surge cuando, tanto la teórica cultural inglesa Sadie Plant como el grupo de artistas australianas VNS Matrix comenzaron a usar el término, que resultó de la fusión de ciberespacio y feminismo. (VeNuS)Matrix fue un grupo de cuatro artistas surgido en 1991 en Adelaide, una pequeña ciudad en Australia: Francesca da Rimini, Julianne Pierce, Josephine Starrs y Virginia Barratt. Ellas fueron las primeras en utilizar el concepto de ciberfeminismo para definir el trabajo que realizaban. En este contexto, VNS Matrix crearon *A cyberfeminist manifesto for the 21st Century* (Fig. 81) realizado como homenaje a Donna Haraway. En 1996 las VNS Matrix lanzaron el *Bitch Mutant Manifesto*⁷¹ (*Manifiesto de la Zorra Mutante*⁷²) y desarrollaron algunos trabajos en una línea activista. Propugnaban una alianza subversiva entre la máquina y el cuerpo/sexo de la mujer, y el espacio cibernético era entendido como un lugar originariamente y potencialmente femenino⁷³.

⁷⁰ Véase Haraway, Donna, "Manifiesto para Cyborgs: Ciencia, tecnología, y socialismo feminista a finales del siglo veinte" en *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1991. Publicado originariamente en inglés en 1984.

⁷¹ http://www.obn.org/reading_room/manifestos/html/bitch.html

⁷² http://www.estudiosonline.net/texts/vns_matrix.html

⁷³ Véase Martínez-Collado, Ana, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia, 2005, p. 279-280.

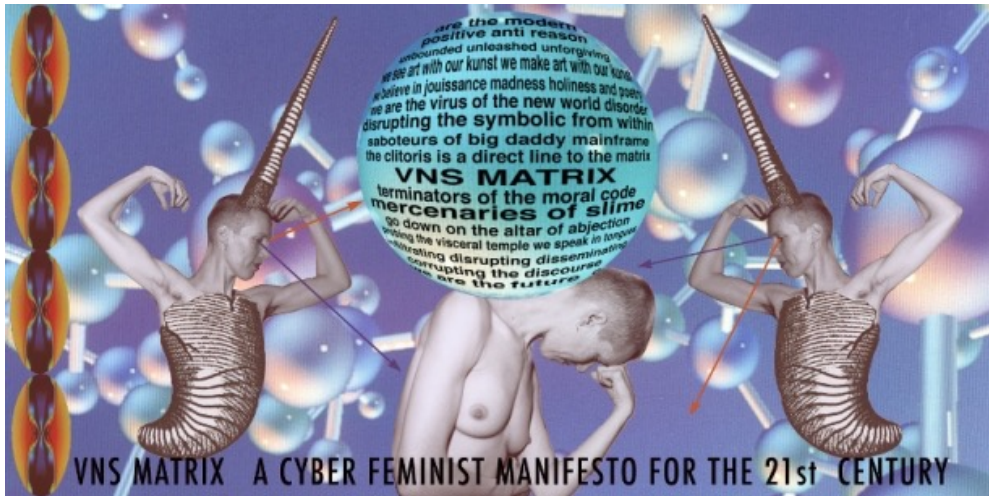


Fig. 81. VNS Matrix. A cyberfeminist manifesto for the 21st Century. 1991

Sadie Plant asocia el término a la relación entre mujer y tecnología, que describe como íntima y subversiva. Para esta autora el ciberfeminismo es la respuesta teórica al hecho de que cada vez más mujeres aporten su innovador impulso dentro del arte electrónico y las tecnologías virtuales. Por lo tanto, su premisa básica es que el significado femenino va unido al de digitalización de la sociedad. La extensión de lo no-lineal, lo descentralizado, y las estructuras no jerarquizadas, juegan un papel central. Plant reconoce este hecho como el retorno del principio femenino.

A partir de este momento, el movimiento ciberfeminista empezó a crecer y a cambiar de dirección. Llegó a Europa el 20 de septiembre de 1997 cuando se celebró la I Internacional Ciberfeminista en la Documenta X⁷⁴, organizada fundamentalmente por el grupo europeo Old Boys Network⁷⁵.

⁷⁴ <http://www.obn.org/kassel/>

⁷⁵ www.icf.de/OBN

Finalmente, lograron que el ciberfeminismo cuajase, esparciéndose hasta lugares lejanos. Por ejemplo, el colectivo de *web art* Young-Hae Chang Heavy Industries, conformado por la artista coreana del mismo nombre junto al poeta estadounidense Marc Voge, crearon en 2003 un manifiesto online a favor de la libertad sexual en estrecha relación a la opresión política. *Cunnilingus in North Corea*⁷⁶ es una animación textual traducida a 20 idiomas que se acompaña de música jazz.

La identidad simbólica y la identidad imaginaria serían claves en el contexto virtual para hacer y deshacer el género; Remedios Zafra⁷⁷ habla de dejar atrás el pasado patriarcal, que siempre puede transformar y deconstruir, para poder imaginar nuevas posibilidades, superando la diferencia sexual en una multiplicidad de roles e identidades para las mujeres. Francesca da Rimini, integrante de Vns Matrix, también desarrolla trabajos de net.art de forma individual, como *Dollspace*⁷⁸ (Fig. 82), diseñado entre 1997 y 2001, y que según explica, fue realizado para chicas rebeldes; no obstante genera un laberinto erótico cargado de violencia, en el que subyace la compleja historia de una niña asesinada. Tina LaPorta programa obras interactivas en las que explora las relaciones entre el cuerpo, subjetividad femenina y la tecnología en el ciberespacio, como en *Future_Body Version 1.0* (Fig. 84) presentada en 1999; en esta pieza de net.art ahondaba en la fragmentación de lo corpóreo en la red⁷⁹.

⁷⁶ http://www.yhchang.com/CUNNILINGUS_NORCOREANO.html

⁷⁷ "(Des)hacer la piel. Apuntes sobre feminismo y subjetividad en Internet", texto inédito de la intervención de Remedios Zafra en la conferencia impartida en las jornadas *Subjetividades críticas/ Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español*, organizadas por Anxela Caramés en la Fundación Luís Seoane, A Coruña, 2006.

⁷⁸ <http://dollyoko.thing.net/title.htm>

⁷⁹ <http://heelstone.com/meridian/templates/laporta/index.html>

En relación la creación de nuevos cuerpos posthumanos, destaca el proyecto *Smart Moon* (Fig. 83), una tecnología desarrollada, entre 1998 y 1999, por Faith Wilding y Hyla Willis, miembros de la plataforma ciberfeminista Sub Rosa. Funciona como una parodia de la industria de la reproducción, que siempre ha estado controlada por hombres. Las artistas han adaptado la investigación médica y militar la ingeniería *cyborg* para la reproducción de soldados *cyborgs*.

Por otro lado, el terreno de los videojuegos se convierte en muy adecuado para este tipo de intervenciones feministas. Natalie Bookchin programó en 1999 *The intruder* (La intrusa) (Fig. 86) un pieza de net.art con apariencia de videojuego primitivo. Habla sobre la violencia machista, a partir de una historia de Borges, en la que dos hermanos se pelean por la misma mujer, pero finalmente uno de ellos la mata para poder seguir viviendo en paz. Por su parte, en ese mismo año, Robert Nideffer creó un parche para el videojuego *Tomb Raider* (Fig. 85), mediante el cual la protagonista Lara Croft se convierte en una *drag king* al colocarle un bigote, en la misma estrategia reapropiacionista que había empleado Marcel Duchamp con *La Gioconda*⁸⁰. De este modo subvierte el imaginario del videojugador masculino heterosexual, que espera un cuerpo femenino hipersexualizado pero nunca transgénero. De este modo está cuestionando el error, más que pertinencia, de haber introducido heroínas de forma masiva en el ámbito de los videojuegos, con la intención inicial de diversificar los públicos y atraer a posibles jugadoras, y que no obstante han logrado acentuar tanto los estereotipos sexualizados y sexistas de los personajes, así como incidir en un mismo perfil de jugador y programador⁸¹.

⁸⁰ <http://www.opensorcery.net/mutation/patches.html>

⁸¹ Véase “(Des)hacer la piel. Apuntes sobre feminismo y subjetividad en Internet” de Remedios Zafra, Op. cit.

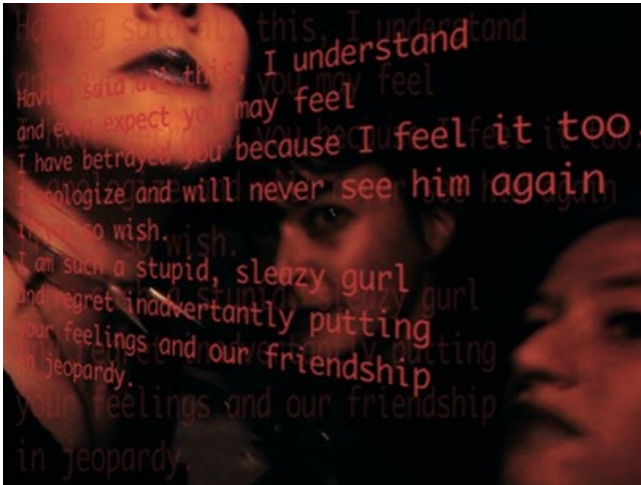


Fig. 76. Francesca da Rimini. Dollspace. 1997-2001

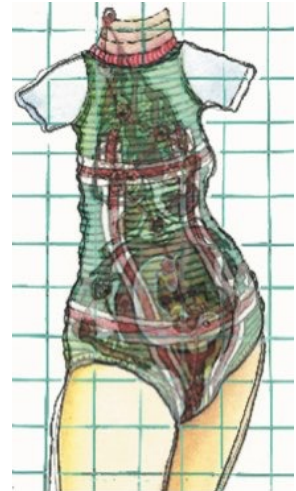


Fig. 77. Faith Wilding y Hyla Willis. Smart Moon. 1998-1999



Fig. 84. Tina LaPorta. Future_Body Version 1.0. 1999



Fig. 85. Robert Nideffer. Tomb Raider. 1999



Fig. 86. Natalie Bookchin. The intruder. 1999

1.2.3.4. CUERPOS Y SEXUALIDADES QUEER

En relación al género y la sexualidad, desde los años noventa las representaciones de cuerpos y prácticas sexuales heterodoxas han ido en aumento. Surge la teoría *queer* en defensa de la pluralidad de identidades de género, sexualidades y cuerpos, como los transexuales, los transgénero y los intergénero. La farsa, la parodia, la repetición y la imitación se convierten en los medios privilegiados para desmontar la lógica de la representación.

Una serie de artistas van fotografiar cuerpos híbridos, en proceso de transformación -M2F (Male to Female) o F2M (Female to Male)- hormonal o quirúrgica o ya operados, como los artistas trans F2M Loren Cameron y Del LaGrace Volcano (Fig.87), quien desde principios de los noventa retrata a las diversas comunidades de lesbianas. Se ocupó de la masculinidad en las mujeres en su trabajo *Female Masculinity* (Fig.88) de 1991, mientras que entre 1997 y 1999, retrató a las *Drag King* y transgénero de Reino Unido y Estados Unidos (Fig. 89), al igual que Catherine Opie en *Being and Having* (Fig. 90) de 1991. Muestra la performatividad de género de las *Drag Kings*, frente a las populares *Drag Queens*⁸², a veces acusadas de perpetuar los valores machistas y patriarcales de la feminidad. Por el contrario, las *Drag Kings* juegan y se mofan de las supuestas habilidades del macho en actuaciones en las que las mujeres imitan y exageran los andares y los gestos de los hombres, vistiéndose con ropa que resalta su virilidad construida. Quizás su representación consiga una mayor

⁸² El término *drag* viene de las siglas de la expresión inglesa *Dress As A Girl* (vestido como una chica). Las prácticas de las *Drag Kings*, o puesta en escena de la performance de la masculinidad hecha por mujeres, no debe ser confundida con las *Drag Queens*, o espectáculos performativos de la feminidad realizados por hombres.

efectividad que la de aquellas, cuestionadas por su inconsciente repetición de gestos heteronormativos, y debido sobre todo a que las *drag kings* desenmascaran el artificio en la construcción de la masculinidad.



Fig. 87. Del LaGrace Volcano. The Artist as a young Herm. 2004



Fig. 88. Del LaGrace Volcano. Female Masculinity. 1991



Fig. 89. Del LaGrace Volcano. Drag Kings. 1997-1999



Fig. 90. Catherine Opie. Being and Having. 1991

Giulia Colaizzi parte de las reflexiones semióticas de Roland Barthes para explicar los conceptos de *camp* y *drag*⁸³, a través de Susan Sontag y Judith Butler respectivamente, como estrategias válidas para la puesta en cuestión de las oposiciones binarias de lo masculino y femenino debido a la ambigüedad sexual a la que están vinculadas ambas nociones, provenientes de la cultura urbana homosexual. Le sirven para hablar de los mecanismos de escritura del cuerpo y la producción de sentido de la identidad de género, entendiendo el cuerpo como un enunciado o acto discursivo y la identidad como un travestismo o una puesta en escena, cuya consistencia está en la cantidad de representaciones y repeticiones que consigue producir y hacer llevar a cabo, siguiendo las reflexiones de la teoría *queer*.

Por otro lado, Catherine Opie en *Domestic Series* de 1995, va a realizar una interesante aportación a un nuevo imaginario de relaciones interpersonales, presentando fotografías sobre las diversas formas de vivir la intimidad de las lesbianas, desde el tradicional núcleo de la pareja hasta las comunidades de mujeres (Fig. 91). Por su parte, Nicole Eisenman en sus trabajos pictóricos recrea escenas de sexo orgiástico entre mujeres, como en *Trash Dance* (Fig.92) de 1991. En una línea más humorística, *Alice in Wonderland*, de 1996, es un dibujo de en el que Alicia en el País de las Maravillas le practica un *cunnilingus* a Wonderwoman.

⁸³ Colaizzi, Giulia, "Drag y Camp: La escritura del cuerpo y producción de sentido" en RUÍDO, MARÍA y PERMUI, UQUI, *Corpos de produção. Miradas críticas e relatos feministas en torno aos suxeitos sexados*, CGAC, Santiago de Compostela, 2003, pp. 265-271.



Fig. 91. Catherine Opie. Domestic Series. 1995



Fig. 92. Nicole Eisenman. Trash Dance. 1991

Finalmente, el movimiento postporno es una de las aportaciones más controvertidas del feminismo *queer*. La mayoría son colectivos de mujeres que trabajan con sus propios cuerpos y con la cámara de vídeo como herramienta comunicativa para criticar el uso que se le da estos por parte de la pornografía comercial. Su intención no es erotizar al posible espectador/a, sino provocar una reflexión en torno a las diversas prácticas sexuales, visibilizando sobre todo las marginales –especialmente en relación al sadomasoquismo–, a la par que reivindican un papel activo para las mujeres.

El concepto postporno fue inventado por el fotógrafo erótico Wink van Kempen, pero fue popularizado por la trabajadora sexual, activista y artista Annie Sprinkle. Buscaba otorgarle un nuevo estatus a la representación pornográfica a través de la creación audiovisual y performativa de tono irónico e irreverente. Esta nueva producción de imágenes sexuales busca deconstruir la tradición heteronormativa, defendiendo el sexo como una categoría abierta para el uso feminista *queer*.

Post-Porn Modernist Show (Fig. 93) constituye la performance inaugural de este movimiento; realizada en 1992, narraba y demostraba los logros de su carrera anterior en la industria porno. Tras efectuarse una ducha vaginal se insertaba un espéculo en la vagina e invitaba al público a contemplar el cuello de su útero, invirtiendo las relaciones de poder entre el sujeto y el objeto. Posteriormente ha desarrollado trabajos audiovisuales de carácter pedagógico -ya que también es sexóloga- en relación a los genitales femeninos y a la sexualidad femenina, proponiendo ejercicios para alcanzar el orgasmo fácilmente, pero con una intensidad energética próxima a las tendencias espirituales New Age.



Fig. 93. Annie Sprinkel. *Post-Porn Modernist Show*. 1992

1.3. PRINCIPALES EXPOSICIONES SOBRE CUESTIONES DE GÉNERO EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL

La primera gran exposición sobre mujeres artistas que obtuvo cierta repercusión mediática se produjo en Estados Unidos entre 1976 y 1977. Fue comisariada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin bajo el título *Women Artists. 1550-1950* (Fig. 94), y se celebró en el County Museum of Art de Los Angeles y en el Brooklyn Museum de Nueva York. Estaba centrada en la recuperación de mujeres artistas del pasado, como Rosalba Carriera, Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann, Rachel Ruysch o Elisabeth Vigée-Lebrun.

No obstante, previamente ya se habían organizado algunas otras exposiciones feministas a menor escala, en galerías y centros de arte más pequeños. *X-12, The Pioneer Feminist Art Exhibition* fue organizada en 1970 por 12 artistas - cuyos nombres no han pasado a la historia del arte feminista- en el Museum 729 Broadway, en Nueva York. En 1971, también en Nueva York, en Acts of Art Galleries, se organizó la primera muestra colectiva de mujeres afroamericanas, *Where We At: Black Women Artists*, que fue organizada por las propias artistas, entre las que se encontraban Pat Davis y Faith Ringgold. En ese mismo año se celebró *26 Contemporary Women Artists*, comisariada por Lucy Lippard en el Aldrich Museum of Contemporary Art en Ridgefield, Connecticut. En 1972 Dextra Frankel y Judy Chicago preparan *Invisible/Visible: 21 Artists* en el Long Beach Museum of Art de California. En 1973 se celebra *Women Choose Women*, organizada por el grupo Women in the Arts (WIA), para el New York Cultural Center. Los trabajos fueron seleccionados por un comité compuesto por pintoras y miembros del WIA, como Sylvia Sleigh, entre otras, y por las

comisarias Linda Nochlin, Elizabeth C. Baker y Laura Adler; entre las 109 artistas se incluía a Hannah Wilke, Alice Neel, May Stevens, y Faith Ringgold. En 1974 Cindy Nemser presentó *In Her Own Image: A Group*, en el Samuel S. Fleisher Art Memorial, en Philadelphia. Formaba parte del proyecto Philadelphia Focuses on Women in the Visual Arts (FOCUS), iniciado por la artista Diane Burko y organizado por un comité de mujeres artistas, comisarias e historiadoras del arte.

Posteriormente a *Women Artists*, se produjo un cierto interés en la organización de exposiciones con temática feminista a una escala un poco mayor que las muestras anteriores. En 1977 se celebró *What Is Feminist Art?* en el Woman's Building de Los Angeles y Joan Semmel coordina *Contemporary Women: Consciousness and Content* (Fig. 95) en el Brooklyn Museum Art School, presentando artistas cuyos trabajos sugieren un punto de vista empoderado. En 1978 Harmony Hammond organiza *A Lesbian Show*, en el 112 Greene Street de Nueva York. En 1983 se celebra *At Home*, comisariada por Arlene Raven, y presentada en el Long Beach Museum of Art.

A mediados de la década de los ochenta destaca una exposición que tuvo una gran relevancia a nivel internacional: *Difference on Representation and Sexuality* (Fig. 96), celebrada en el MOMA en 1984. Fue comisariada por Kate Linker, quien contó con Jane Weinstock para la selección de la parte de vídeo y cine. La novedad estribaba en que se centraba en las implicaciones del cuerpo con la sexualidad, el significado y el lenguaje., recogiendo las teorías postestructuralistas. De este modo, seleccionó a artistas como Mary Kelly, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherrie Levine, Sylvia Kolbowski, Yve Lomax y

Marie Yates, junto a obras de los artistas Ray Barrie, Victor Burgin, Hans Haacke y Jeff Wall.

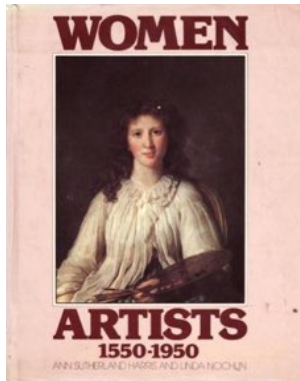


Fig. 94. Women Artists. 1550-1950. 1978



Fig. 95. Contemporary Women: Consciousness and Content. 1977



Fig. 96. Difference on Representation and Sexuality. 1984

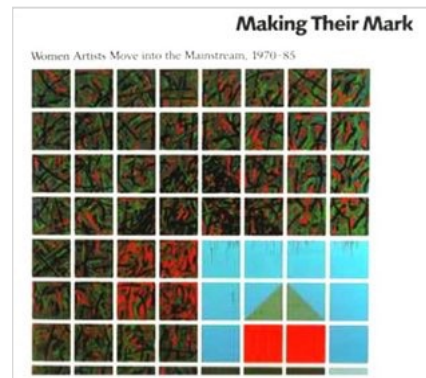


Fig. 97. Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream 1970-85. 1989

Con la distancia reflexiva que otorga una década, Randy Rosen y Catherine Brawer organizaron en 1989 una exposición que recogía el período germinal del arte feminista. Bajo el título de *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream 1970-85* (Fig. 97), se presentó en el Cincinnati Art Museum, y luego

viajaría a otras ciudades del país, como New Orleans, Denver y Philadelphia. Al año siguiente se celebró una exposición que se centraba en el cambio de paradigma estético que se había producido en las prácticas artísticas durante los años ochenta: *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. Fue comisariada por Julia P. Herzberg, Laura Trippi, Gary Sangster, y Sharon Patton, para varios centros de arte contemporáneo: el Museum of Contemporary Hispanic Art, el New Museum of Contemporary Art y el Studio Museum en Harlem, Nueva York.

A principios de los noventa comienza el boom de los macro-comisariados de arte contemporáneo, produciéndose las exposiciones de mayor relevancia a nivel internacional, siendo, por lo tanto, las que más han influido en el contexto español. *Bad Girls* fue el título de una serie de exposiciones que marcaron un cambio de actitud en la representación de la sexualidad. En 1993 Cherry Smith, Emma Dexter y Kate Bush organizaron *Bad Girls* (Fig. 98), en el ICA (Institute of Contemporary Art) de Londres, reconociendo la herencia del primer arte feminista, pero centrándose en artistas coetáneas, como Nan Goldin, Rachel Evans, Sue Williams y Nicole Eisenmann. El término "Bad", explica Laura Cottingham en el texto del catálogo⁸⁴, tiene un tono irónico, con implicaciones dionisiacas y de liberación de las convenciones. Unido a "Girls", tiene el sentido de chicas que practican mucho sexo, chicas malas. Así, las artistas de la exposición pretenden plantear un desafío y deconstruir los códigos dominantes estéticos y sociales, sobre todo los que intentan reprimir y controlar la

⁸⁴ Cottingham, Laura, "¿Pero que tienen de malo estas chicas malas?" en *Bad Girls*, ICA, Londres, 1994. Véase la traducción en *Estudios online sobre arte y mujer*: w3art.es/estudios

experiencia vivida y la expresión cultural. Para Ana Martínez-Collado⁸⁵ el sexo, la violencia y la droga -temas no aceptables para muchos en el discurso del arte- son audazmente tratados por estas artistas, que se enfrentan a experiencias no convencionales y perturbadoras; y, desde una vocación autobiográfica, narran experiencias contemporáneas.

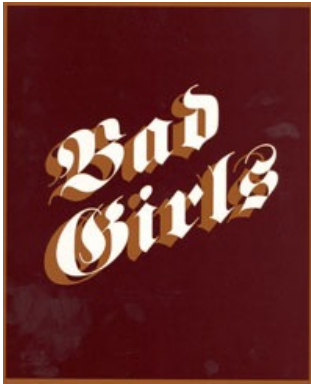


Fig. 98. Bad Girls, Londres. 1993



Fig. 99. Bad Girls, Nueva York. 1994

Al año siguiente, en 1994, Marcia Tucker organiza otra exposición con el mismo título (Fig. 91), pero con diferentes artistas, más de cien y la mayoría procedentes del WAC (Women Action Coalition), en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Tiene su contrapartida en Los Angeles, en *Bad Girls West*, comisariada por Marcia Tanner para The Wight Gallery en la Universidad de California. Todas estas exposiciones tituladas *Bad Girls* pretendían dar acopio de la diversidad de la práctica artística feminista del momento, pero, tal y como recoge Peggy Phelan en su ensayo sobre arte

⁸⁵ Martínez-Collado, Ana, "Perspectivas feministas en el arte actual" en *Estudios online sobre arte y mujer*. w3art.es/estudios

feminista, fueron objeto de críticas negativas⁸⁶. Tal vez porque “no tratan en absoluto de concienciarnos -actitud que formaba parte de los fundamentos del desarrollo feminismo de los 70; al contrario, transgreden incluso algunos tópicos asociados con la herencia de la estética politizada -en plan militante- del feminismo”⁸⁷. No obstante, *Bad Girls* resultaban interesantes por retomar la pregunta de Laura Cottingham: ¿Cómo pueden las mujeres reivindicar la visualidad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres?. Y por otro lado, la selección de Tucker resultaba innovadora al incluir artistas hombres que trabajan desde una perspectiva de género.

Paralelamente, en Europa, siguiendo esta misma línea inclusiva, Hedwig Saxenhuber y Astrid Wege organizaron la exposición *Oh boy, it's a girl!* (Fig. 100), en el Kunstverein de Munich y en el Kunstraum de Viena, en 1994. Combinaron la presencia de artistas de los sesenta como Carolee Schneemann, Valie Export, Gina Pane y Jürgen Klauke, junto con artistas de la actualidad, como Elke Krystufek, Robert Gober, Paul MacCarthy, Mike Kelly, Nicole Eisenman, Catherine Opie o Ugo Rondinone, entre otros. No obstante, no será hasta el año siguiente cuando se organicé la primera exposición declaradamente *queer*: *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity y Queer Practice* (Fig. 101), comisariada por Nayland Blake, Lawrence Rinder y Amy Scholder para el University Art Museum de Berkeley, de la Universidad de California.

⁸⁶ Phelan, Peggy, “Estudio”, Op. cit., p.44.

⁸⁷ Martínez-Collado, Ana, “Perspectivas feministas en el arte actual”, Op. cit.



Fig. 100. Oh boy, it's a girl!. 1994

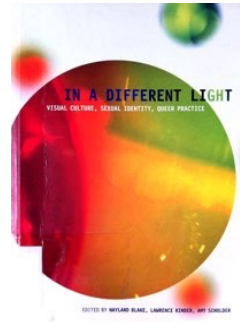


Fig. 101. In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity and Queer Practice. 1995



Fig. 102. fémininmasculin. Le sexe de l'art. 1995

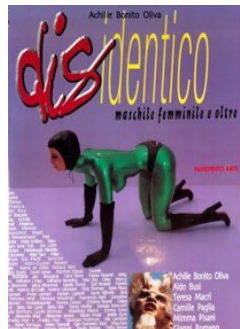


Fig. 103. Disidentico maschile femminile. Immagini della differenza. 1998

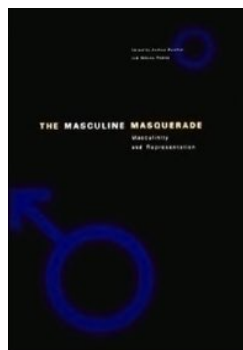


Fig.104. The Masculine Masquerade (Masculinity and Representation). 1995

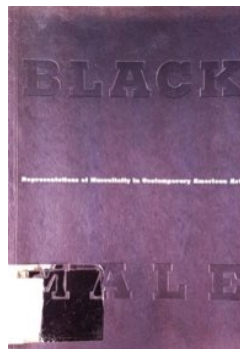


Fig. 105. Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art. 1994

En Francia Marie-Laure Bernadac y Bernard Marcadé presentaron *fémininmasculin. Le sexe de l'art* (Fig. 102), en el Centre Georges Pompidou de París en 1995, una exposición que trataba de romper con los binarismos y jerarquías de género revisitando el arte de todo el siglo XX. Por su parte, en Italia tres años más tarde, en 1998, Achile Bonito Oliva realizaría *Disidentico maschile femminile. Immagini della differenza* (Fig.103) en el Palazzo Branciforte de Palermo, que aparentemente seguía la línea de la anterior, sin embargo presentaba un planteamiento mucho más convencional, cayendo en la espectacularidad mediática.

Al mismo tiempo también se organizan dos importantes muestras sobre masculinidad: *The Masculine Masquerade (Masculinity and Representation)* (Fig. 104) de A. Perchuck y H. Posner en el MIT List Visual Arts Center de Cambridge, Massachusetts, y, en el año anterior, en 1994, *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art* (Fig. 105), de Thelma Holden en el Whitney Museum de Nueva York.

También desde una perspectiva queer, se celebró *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography* (Fig. 106) en el Guggenheim Museum de Nueva York en 1997. Ya en el 2000, Laurie Fierstein, Judith Stein y Joanna Frueh organizaron *Picturing the Modern Amazon* (Fig. 107), sobre mujeres culturistas, en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York

En cierto modo, en Estados Unidos desde finales de los noventa se produjo un relativo descenso de exposiciones relevantes sobre estas cuestiones, sin embargo en Europa se llevaron a cabo algunas exposiciones, sobre todo las

planteadas desde una mirada *queer*, que han tenido una cierta repercusión en nuestro ámbito. En 1998, en Holanda, se presenta *From the Corner of the Eye* (Fig. 108) en el Stedelijk Museum de Amsterdam, comisariada por Martin van Nieuwenhuyzen, Leontine Coelewijn y Hripsimé Visser.

En 2001 Sabine Breitwieser desarrolló *Double Life. Identity and transformation in contemporary arts* en la Generali Foundation de Viena y en la Verlag der Buchhandlung Walther König de Köln. En 2006 se celebra *The Eight Square. Gender, Life and Desire in the Arts since 1960* (Fig. 109), comisariada por Frank Wagner, Kasper König y Julia Friedrich en el Museo Ludwig de Colonia.

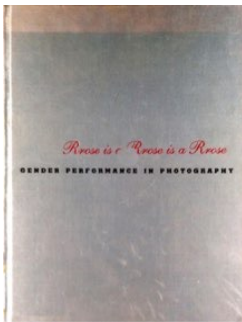


Fig. 106. Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography. 1997



Fig. 107. Picturing the Modern Amazon. 2000

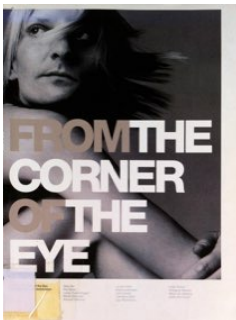


Fig. 108. From the Corner of the Eye. 1998



Fig. 109. The Eight Square. Gender, Life and Desire in the Arts since 1960. 2006

En 1994, en Dinamarca, Lene Burkand comisarió *Dialogue with the Other* en el Kunsthallen Brandts Kleiderfabrik de Odense, una exposición en la que reunía a diferentes generaciones de mujeres artistas. Otras exposiciones de la misma época, pero sobre cuestiones más específicas, serían la de Lynn Zelevansky, *Sense and Sensibility: Women and Minimalism in the Nineties* (Fig. 110), en el MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York. Al año siguiente, en 1995, se celebra *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art, 1970–1995* (Fig. 111), una extensa exposición comisariada por Lydia Yee para el Bronx Museum of the Arts de Nueva York y el Museum of Contemporary Art de Los Angeles. Junto a los trabajos artísticos de artistas feministas, se escogieron otras obras sobre temas y materiales domésticos.

En 1996 se presentan dos exposiciones clave para el arte feminista. Amelia Jones desarrolla *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (Fig. 112), en el UCLA, en Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center de Los Angeles; en ella se revisa el esencialismo de los setenta estableciendo paralelismos con artistas actuales. Y por su parte, Catherine de Zegher organiza *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine* (Fig. 113), una muestra que incluye artistas de diferentes nacionalidades, como Mona Hatoum, Eva Hesse, Agnes Martin y Louise Bourgeois, y un interesante texto de Griselda Pollock en el catálogo. Tuvo lugar en el Institute of Contemporary Art de Boston y en Kanaal Art Foundation de Kortrijk, en Flandes. Al año siguiente, en 1997, Laura Cottingham organizó *Vraiment. Féminisme et art* (Fig. 114), en el Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, mezclando artistas estadounidenses y francesas.

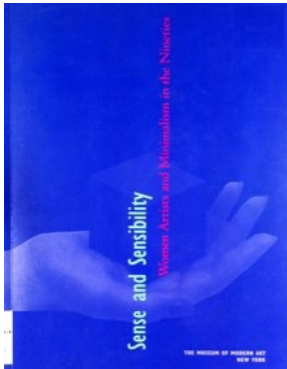


Fig. 110. Sense and Sensibility: Women and Minimalism in the Nineties.1994

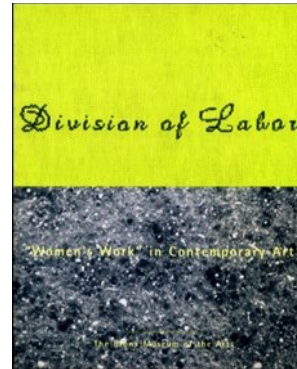


Fig. 111. Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art.1995

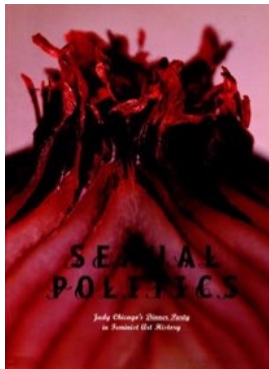


Fig. 112. Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History.1996

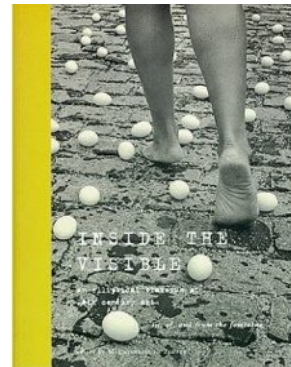


Fig. 113. Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine. 1996

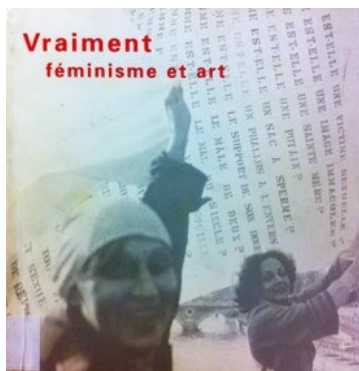


Fig. 114. Vraiment. Féminisme et art.1999



Fig. 115. Cooling Out. On the Paradox of Feminism. 2006

Ya en el siglo XXI, en el contexto estadounidense se han realizado diversas exposiciones de carácter retrospectivo. En 2002 se celebró *Personal and Political: The Women's Art Movement, 1969–1975*, comisariada por Simon Taylor y Natalie Ng, en el Guild Hall Museum, East Hampton, Nueva York. Entre el 2005 y 2006 *How American Women Artists Invented Postmodernism: 1970–1975*, comisariada por Judith K. Brodsky y Ferris Olin, en Mason Gross Galleries, de la Rutgers University de New Jersey. En 2006 Exit Art in New York City presentó *Wild Girls*, comisariada por Papo Colo y Jeanette Ingberman, contando con artistas de Argentina, Bulgaria, Chile, Croacia, Puerto Rico, India, Japón, Turquía y E.E.U.U.

En Europa destaca *Cooling Out. On the Paradox of Feminism* (Fig. 115), celebrada en 2006. Fue coorganizada por Sabine Schaschl para la Kunsthaus Baselland de Muttentz/Basel en Suiza, Bettina Steinbrügge para la Halle für Kunst de Lüneburg en Alemania y René Zechlin para la Lewis Glucksman Gallery de la University College Cork en Irlanda.

En el 2007 se produjeron numerosas importantes exposiciones retrospectivas tanto en Estados Unidos como en el Estado Español, véase *La batalla de los géneros* y *Kiss Kiss Bang Bang*. Cornelia Butler organizó *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Fig. 116) para el Museum of Contemporary Art de Los Angeles, contando con más de 100 artistas desde los cincuenta hasta los ochenta. Maura Reilly y Linda Nochlin comisariaron *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* (Fig. 117) en el Brooklyn Museum de Nueva York. Tal vez las de mayor repercusión hayan sido estas dos muestras no obstante, en este mismo año también se celebraron otras tres: *Women's Work: Homage to*

Feminist Art, comisariada por Cindy Nemser en el Brooklyn's Tabla Rasa Gallery, proponiendo un diálogo entre las feministas de la segunda ola y las emergentes de la tercera ola; *The Feminine Mystique*, inspirada en el texto de Betty Friedan (1963) y celebrada en Nueva York; y *Claiming Space, The American Feminist Originators*, comisariada por Norma Broude y Mary D. Garrard, y presentada en el American University Museum, Katzen Arts Center de Washington, con trabajos de 20 artistas de la década de los setenta.

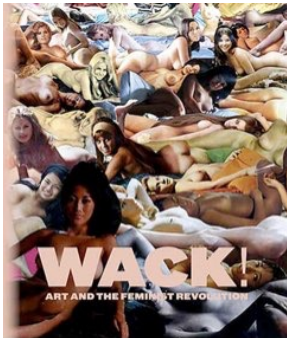


Fig. 116. Wack! Art and the Feminist Revolution. 2007

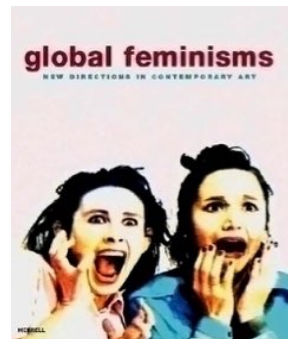


Fig. 117. Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art. 2007

Por último, habría que aludir a las exposiciones celebradas a partir de la colección de un museo en concreto, para poner en valor a las creadoras. Algunas exhibiciones se limitan a reunir a las artistas por el simple hecho de su condición biológica, no obstante ha habido algunas que han tratado de ir más allá de esta condición con el claro propósito de abrir un debate en torno a las cuestiones feministas, más allá de las intenciones de las propias artistas participantes. Destaca *Elles@centrepompidou. Femmes artistes dans les collections du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*,

una muestra organizada con los amplios fondos del Centro Pompidou de París, comisariada por Camille Morineau en 2009. En esta inmensa muestra estaban presentes una gran representación de las artistas del siglo XX, pioneras adelantadas a su tiempo o transgresoras más recientemente. Entre ellas se encontraban Chantal Akerman, Helena Almeida, Ghada Amer, Laurie Anderson, Diane Arbus, María Blanchard, Monica Bonvicini, Claude Cahun, Sophie Calle, Lygia Clark, Tacita Dean, Sonia Delaunay, Maya Deren, Rineke Dijkstra, Andrea Fraser, Mona Hatoum, Hannah Höch, Cándida Höfer, Rebecca Horn, Sanja Ivekovic, Joan Jonas, Frida Kahlo, Yayoi Kusama, Tamara de Lempicka, Dora Maar, Lisette Model, Tracey Moffat, Mariko Mori, Meret Oppenheim, Niki de Saint Phalle, Yvonne Rainer, Kiki Smith, Suzanne Valadon, Àgnes Vardá, Sabine Weiss, Rachel Whiteread o Francesca Woodman, junto a otras menos conocidas y también otras claramente feministas, ya citadas en el capítulo anterior. Además el catálogo incluía una completa selección de textos con importantes reflexiones en torno al arte feminista. Entre los variados ensayos que se podían leer en la publicación, cabe resaltar los que estaban a cargo de Élisabeth Lebovici en torno al arte hecho por mujeres, Amelia Jones en relación al uso feminista del cuerpo y el parafeminismo, Juan Vicente Aliaga que se ocupó del arte feminista español, Griselda Pollock sobre el museo virtual feminista y Rosi Braidotti con una reflexión sobre la teoría feminista posthumana. En estos últimos años esta línea retrospectiva se ha extendido en muchos de los grandes museos, que en parte han aprovechado la crisis económica para reaprovechar sus propios fondos, con mayor o menor acierto, puesto que no siempre la mirada feminista ha estado presente.

No obstante, más interesante resulta *Women. The Feminist Avant-Garde from the 1970s. Works from the SAMMLUNG VERBUND*, organizada con la colección de la compañía eléctrica Verbund AG de Viena, creada en 2004. Se pudo ver en 2013 en su itinerancia al Círculo de Bellas Artes de Madrid, formando parte de PHotoEspaña, gracias a la invitación de Gerardo Mosquera. Fue comisariada por Gabriele Schor, la propia directora de la colección SAMMLUNG VERBUND, reuniendo a 21 artistas que rechazaron la hegemonía de la pintura, para explorar nuevas formas expresivas en fotografía, performance, cine y vídeo. Entre las más conocidas a nivel internacional se encuentran Helena Almeida, Eleanor Antin, Valie Export, Esther Ferrer, Sanja Ivekovic, Ketty La Rocca, Suzanne Lazy, Leslie Labowitz, Ana Mendieta, Martha Rosler, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Martha Wilson, Francesca Woodman, junto a otras cuya obra ha sido menos difundida como las austríacas Renate Bertlmann, Birgit Jürgenssen, la alemana Annegret Soltau, la egipcia Nil Yalter, la neozelandesa Alexis Hunter, la canadiense Suzy Lake o la estadounidense Rita Myers. Debido a la innovación de estas pioneras, Schor considera al movimiento artístico feminista de esa década como una vanguardia. Para ella todavía faltan muchas artistas por descubrir, así como sus obras, por lo que habrá seguir investigando.

Capítulo 2.
POLÍTICAS CULTURALES,
ARTE Y FEMINISMOS
EN EL ESTADO ESPAÑOL

2.1. CONSIDERACIONES SOCIO-POLÍTICAS SOBRE EL CONTEXTO CULTURAL DURANTE LOS OCHENTA Y NOVENTA

A nadie se le escapan las particularidades del contexto español de la década de los ochenta si se compara con el panorama internacional. Por ello, resulta de suma importancia enmarcar las prácticas artísticas en relación a los acontecimientos políticos del momento, especialmente vinculados a la Transición Democrática española⁸⁸. A este respecto, resulta pertinente recordar que Jorge Ribalta, a finales de los noventa, consideraba que “cualquier valoración que pase por alto lo específico de esta situación histórica y cultural española es inútil”⁸⁹. En aquel momento ya advertía que se arrastran carencias históricas que tardarán generaciones en resolverse, o que “quizá no se resuelvan nunca o su solución sea imprevista, diferente de la de parecerse a los países a los que España quería parecerse”⁹⁰. Hoy en día estas reflexiones siguen de plena actualidad, puesto que todavía se persigue la equiparación cultural con otros países europeos, a veces a costa de sacrificios y decisiones erróneas, pero, por el momento, la distancia sigue siendo considerable.

⁸⁸ Para un completo análisis cultural de la Transición democrática española véanse las reflexiones recogidas en el catálogo de la exposición *En transición*, realizada en el CCB, en Barcelona, 2007; las compilaciones sobre el tema en Corbeira, Darío (Ed.), *Arte y transición*, Brumaria, Madrid, 2012 y Martínez, Guillem (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a los 35 años de cultura española*, Random House Mondadori, Barcelona, 2012; y los fundamentales ensayos de Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de Hoy, Madrid, 1993 y Vilarós, María Teresa, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998 o el más reciente Quaggio, Giulia, *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

⁸⁹ Ribalta, Jorge, “Jamás fuimos felices en nuestro país” en Picazo, Glòria (ed.), *Impasse. Arte, Poder y sociedad en el Estado Español*, Centre d’Art La Panera de Lleida, 1998, p. 174.

⁹⁰ *Ibid.*, p.174.

2.1.1. ASPECTOS POLÍTICOS DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

De este modo, a la hora de valorar de forma adecuada el arte producido en el Estado Español desde la Transición, habría que considerar un modelo de crecimiento muy concreto y una evolución político-social que vendrían determinados por dos factores. Por un lado, la coyuntura del arte occidental contemporáneo y, por otro, la herencia de la dictadura franquista y su posterior reciclaje democrático, culminando con su integración definitiva en la Unión Europea. En un acertado análisis de la situación, David Pérez⁹¹ expone que viene determinado por dos efervescencias coyunturales: la primera se beneficiaría tanto de la generalizada expansión económica de los ochenta como de la consiguiente escalada de precios operada en un mercado artístico engañosamente inflacionado, mientras que la segunda queda circunscrita a la situación política española. Coincide con el establecimiento de los primeros ayuntamientos democráticos surgidos tras las elecciones municipales de 1979, la consolidación del poder autonómico y el triunfo socialista en los comicios generales de 1982.

El 28 de octubre de 1982 el Partido Socialista ganó las elecciones generales por mayoría absoluta, tras la obtención del 46% de los votos. Su lema electoral era "La hora del cambio" y una de las premisas de su campaña había sido la de incrementar las inversiones públicas en cultura. De hecho, entre 1983 a 1986, la inversión total en cultura fue un 68,23% superior. Realmente se vivía una situación de entusiasmo que se percibía como un momento histórico, que para

⁹¹ Pérez, David, "Desde la resaca (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)", en Picazo, Glòria (ed.), *Impasse. Arte, Poder y sociedad en el Estado Español*, Centre d'Art La Panera de Lleida, 1998, pp. 155-156.

muchos significaba hacer justicia, puesto que llegaban por fin al gobierno personas que habían sido perseguidas y encarceladas por Franco, simplemente por tratar de defender los derechos y las libertades.

Se creía que a partir de ese momento todo iba a ser diferente, todo iba a ir mejor. No obstante, según no se produjo una transición política, sino una transformación del franquismo en sí mismo⁹². La transformación directa de la dictadura en democracia no se llegó a materializar al 100% porque se produjo una conjunción entre la posición del franquismo y la oposición agrupada en dos organismos: las Juntas Democráticas de España y la Plataforma de Convergencia Democrática. Esto provocó que la Transición se hiciera pagando el precio de la renuncia a la movilización popular⁹³. Así, todo el clima de reivindicaciones a pie de calle quedaría anulado a partir de marzo de 1976 cuando se crea la plataforma de las organizaciones democráticas y en cuanto apareció otra plataforma de oposición moderada. Ésta estaba integrada por liberales, como Joaquín Garrigues, los demócratas cristianos de José María Gil Robles y los socialdemócratas de Paco Fernández Ordóñez, que luego sería ministro.

De este modo, el franquismo acabó institucionalmente negociando consigo mismo y el resultado fue el sepultamiento de la memoria colectiva. Los

⁹² Véase la lúcida y ácida crítica a la Transición española realizada por Eduardo Subirats en *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, anteriormente citada. Este ensayo resultó ser muy polémico en su momento de publicación, en 1993, debido al tono pesimista en el que valoraba la primera década de la democracia española. También resulta de gran interés para este tema, la mesa redonda titulada "Política y cultura en la transición", en la que participó junto con Juan Ramón Capella y José Vidal-Beneyto, con Ignacio Echevarría como moderador, y que fue celebrada diez años después de la publicación de estas reflexiones, el 8 de octubre de 2003, dentro del ciclo "La Línea De Sombra. Políticas institucionales e industrias culturales en el Estado español desde la Transición", en el marco de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto de coproducción entre Arteleku, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), consúltese en www.desacuerdos.org.

⁹³ Véase la intervención de José Vidal-Beneyto en la mesa redonda "Política y cultura en la transición", Op. cit.

protagonistas de la transición surgieron del Régimen o fueron aprobados o controlados por ellos, y los demás quisieron ser demócratas antes de tiempo obstaculizando el curso normal del proceso democrático español que, según José Vidal-Beneyto “no podía tener lugar antes del año 1975, y acaba según unos con el PSOE en 1982 y según otros, en el PP, cuando ellos conquistan el poder”⁹⁴.

Con el juramento de don Juan Carlos de Borbón a la ley orgánica del estado franquista, la cual otorgaba al ejército la defensa del orden institucional, Franco se aseguraba de colocarse en el corazón del gobierno que sustituyese al suyo. Actuaba como un elemento de legitimidad procedente de su propio régimen, para impedir poner en cuestión la legitimidad de la insurrección de 1936 y el procesamiento o la reparación jurídica o política de aquellos hechos. Estos pesados condicionamientos hicieron inviable que triunfara el proyecto de ruptura con el régimen anterior, que hubiera supuesto la consagración de una constitución verdaderamente democrática y libre.

Sobre esa constitución pesaron una serie de hipotecas: el pacto de la intangibilidad de la monarquía, la aceptación de la tutela militar, una serie de pactos de gobernabilidad que fomentasen lo que Nixon le había pedido a Franco, es decir, la formación de un sistema de alternancia entre un partido socialista y un partido democrático, y por último, *el pacto del olvido*. Juan Ramón Capella lo explica como “un pacto en virtud del cual lo que ha ocurrido antes se va a olvidar y en cambio se va a producir un relato nuevo, edulcorante

⁹⁴ *Ibid.*

de la situación”⁹⁵. Estos hechos serían una consecuencia directa del pensamiento conservador mostrado por la Comisión Trilateral de Naciones Unidas, quienes ante el auge de los movimientos sociales a favor de los derechos civiles, proponían reforzar las estructuras autoritarias y producir una apatía política entre los ciudadanos.

En este sentido, para Jorge Luis Marzo “la utopía empieza a tomar el color de la apatía”⁹⁶, puesto que el individualismo y el desencanto generado por esta situación comienza a hacerse evidente hacia 1978, cuando una gran parte de la ciudadanía española reconoce tener escasa información relativa a las cuestiones políticas de aquel momento y admite que prefiere delegar en los partidos políticos. En relación a esta pasividad social, Marzo argumenta que “los españoles creían que la democracia no era tanto una cuestión de cambios psicológicos o sociológicos, como de una buena operatividad de los mecanismos del Estado”⁹⁷. En su opinión el conformismo era desolador, pero representaba perfectamente el ánimo de muchos intelectuales, que creían en la necesidad de generar estructuras sólo a través de un éxito consolidado y no mediante la formación de canales de base. La disyuntiva parecía oscilar entre un arte de mercado o la catástrofe, en alusión directa al pensamiento generalizado de aquel momento en torno a la participación española en la OTAN, es decir, unirse a Europa fuese como fuese y a cualquier precio, frente al regreso al ostracismo. Y eso no era admisible: había que promocionar una imagen de una

⁹⁵ Intervención de Juan Ramón Capella en la mesa redonda “Política y cultura en la transición”, Op. cit.

⁹⁶ Marzo, Jorge Luis, “El *¿triunfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80”, en www.desacuerdos.org publicado originalmente en Toma de partido. Desplazamientos, Libros de la QUAM n°6, 1995, Barcelona, pp. 126-161.

⁹⁷ *Ibid.*

joven democracia española –presentada como brillante, libre y, sobre todo, apetitosa para los inversores extranjeros- para solventar el retraso cultural generado por cuarenta años de dictadura, es decir, había que modernizar -o más bien postmodernizar- y europeizar el país⁹⁸.

2.1.2. LA VUELTA A LA PINTURA-PINTURA

En su clarificador análisis acerca de los motivos para explicar la primacía de la pintura española durante los ochenta, Marzo afirma que “ciertos críticos, artistas, políticos y marchantes llegaron a un punto tal de conjunción operativa (y en definitiva, ideológica) que el resultado final, debido a la altitud social de los poderes allí representados, se convirtió en la promoción de una única concepción estilística y funcional de la práctica del arte y de la definición social del artista”⁹⁹. Esta conjunción servía a los nuevos intereses del Estado y facilitaba “una estética elaborada por determinados sectores privados y amnésicos de la sociedad”¹⁰⁰. Esta situación se explica en base a la propia inexperiencia histórica de las instituciones democráticas de carácter local y autonómico, unida a la incapacidad crítica del franquismo¹⁰¹; estas instituciones traerían consigo “la apuesta por unos modelos de intervención cuyos referentes estéticos quedarán básica y perversamente sustentados en tres únicas nociones: juventud, novedad y éxito”¹⁰².

⁹⁸ Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.

⁹⁹ Marzo, Jorge Luis, “El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, Op. cit.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.

¹⁰² Pérez, David, “Desde la resaca (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)”, Op. cit., p. 157.

Merece la pena recordar las palabras de Marzo en relación a estas cuestiones. En su opinión, se produjo “una práctica del arte desfuncionalizada de su entramado social, desideologizada, despolitizada y ejercida por un o una artista sin pretensiones de crítica social o cultural, individualista, y emblemática en los adjetivos joven y rebelde, voluntariamente sometida a las directrices del mercado y acrítica estéticamente”¹⁰³. Esto es, la caracterización del artista nacional emblemático, que debía ser dramático, explosivo, vitalista e individualista, y cuya rebeldía pulsional es categorizada como acto político. Sería un arte exportable debido a los similares procesos estéticos y comerciales que se daban en contextos extranjeros: “un arte de respuestas y no de preguntas, ya no sujeto a coordenadas o presiones generales de sistema, sino a voluntades estrictamente personales, por lo tanto un arte manipulable por la misma cultura oficial”¹⁰⁴. Así, algunos jóvenes artistas fueron apoyados por la cultura oficial, que los instrumentalizó y capitalizó como bandera de la joven España democrática¹⁰⁵.

A este respecto, siguiendo estos mismos parámetros del *genius loci* de los referentes de más éxito en Europa –el Neoexpresionismo alemán o la Transvanguardia italiana-, en el Estado Español, por ejemplo, se promocionó intensivamente a los pintores gallegos del colectivo *Atlántica* por representar la tan ansiada internacionalización. Desde *Atlántica* se reivindicaba una identidad galaico-céltica, cuestión nacionalista que en aquel momento era bien vista, en

¹⁰³ Marzo, Jorge Luis, “El *¿triunfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80”, Op.cit.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Villaspesa, Mar, “De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional”, en Cortés, José Miguel; Aliaga, Juan Vicente y Corral, María de (ed.), *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*, EACC, 2003, pp. 149.

contraste al unitarismo castellano del régimen franquista¹⁰⁶. Además, estos artistas se movían en sintonía con la movida viguesa, cuestión que añadía un plus de modernidad más. Ante su primacía en el campo visual, en Galicia lograron aniquilar, a través de la crítica de arte y el mercado, o al menos hacer desaparecer, cualquier propuesta de tipo conceptual o performativa que se distanciase del primitivismo pasional y neo-romántico de estos artistas¹⁰⁷, entre los que se encontraban Menchu Lamas (Fig. 118), Antón Patiño (Fig. 119), Francisco Leiro, Ánxel Huete, Antón Llamazares, Ignacio Vasallo o Guillermo Monroy, entre otros.

En este sentido, otro precio que hubo que pagar, debido a esta política cultural, fue el de que más allá de nuestras fronteras se creyera que el arte español comenzaba después de la muerte de Franco. Esto contribuyó a dejar en un limbo, todavía no reparado, a los y las artistas de generaciones anteriores que,

¹⁰⁶ Consúltense las reflexiones acerca de los regionalismos en Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.

¹⁰⁷ Para más información consúltense el completo catálogo de la exposición *Atlántica, 1980-1986*, comisariada por Antón Castro en el MARCO de Vigo, entre noviembre de 2002 y marzo de 2003. Con todo, a nuestro juicio, todavía queda pendiente un estudio que analice el fenómeno de forma menos exultante, y que sea menos partidario del núcleo vigués, así como más crítico con el evidente proceso de institucionalización e instrumentalización del que fueron objeto, aparte del ocultamiento de otras propuestas que se estaban dando en otras ciudades gallegas, como A Coruña, donde había una mayor tradición intelectual y literaria, y por lo tanto de arte conceptual. Desde 2005 se ha tratado de acometer este proyecto desde la Fundación Luís Seoane de A coruña, a través de una exposición de la cual, inicialmente, formaba parte del equipo curatorial junto a Xurxo Taxes y Manuel Segade. A pesar de la concienzuda investigación histórica del primero, por el momento todavía no ha visto la luz debido a sucesivos cambios políticos, aunque actualmente se han retomado las negociaciones para poder materializar esta muestra entre 2016 y 2017. Recientemente se ha publicado un artículo que recoge algunos datos y reflexiones de Xurxo Taxes -sin citar- acerca de ese momento de eclosión y multidisciplinariedad creativa, en el que colectivos coruñeses como Sisga, A Carón y La Galga experimentaban formatos híbridos con el teatro, la performance y las acciones reivindicativas, la poesía, el cine doméstico en Super8, la fotografía y las artes plásticas durante la década de los setenta. Véase Rodríguez, Miguel Anxo y L. Abel Daniel, "Experiencias y utopías. Tres décadas de canales alternativos en Galicia y el norte de Portugal" en *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica 2*, editado por Baleiro. Canle de Producción y el grupo de investigación en arte contemporáneo de la USC, Santiago de Compostela, 2013.

sobre todo desde posicionamientos del arte conceptual¹⁰⁸ que se estaba dando en el panorama internacional, habían trabajado desde planteamientos críticos en relación a cuestiones sociales, políticas y/o de género, como artistas del núcleo conceptual catalán, o desde las acciones fluxus llevadas a cabo por el grupo Zaj, al que pertenecía Esther Ferrer.



Fig. 118. Menchu Lamas. Mesa. 1985



Fig. 119. Antón Patiño. Animais. 1982



Fig. 120. Miquel Barceló. Mesa en el mar. 1984

De entre un nutrido grupo de jóvenes artistas que trabajaban en esta línea de pintura vigorosa y matérica, Miquel Barceló¹⁰⁹ (Fig. 120) se convertiría en el máximo exponente de estas estrategias de promoción cultural llevadas a cabo por el gobierno español. Fue encumbrado en el inicio de su carrera, con tan sólo

¹⁰⁸ Villaespesa, Mar, "De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional", Op. cit.; y Carrillo, Jesús, "Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo" en Corbeira, Darío (Ed.), *Arte y transición*, pp. 43- 55.

¹⁰⁹ Véase Marzo, Jorge Luis, "El *¿triunfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80", Op.cit.

28 años, frente a otros artistas con una trayectoria más consolidada, y tan sólo tres años después de la toma de posesión de Felipe González. Esta política cultural, en el fondo, resultó no ser tan novedosa, vanguardista y rupturista como se esperaba. Más bien todo lo contrario, en ciertos aspectos resultó continuista, ya que de la misma manera que los pintores abstracto-informalistas de los 50-60 creyeron ver en un arte formalista la posibilidad de no ser bendecidos por Franco, los pintores jóvenes de los años 80 asumieron que una práctica individual sólo sometida a la relación entre expresión rebelde y el mercado era el mejor camino para olvidar cualquier posibilidad de inmiscuirse en molestos discursos políticos. En palabras de Jorge Luis Marzo, "de la misma forma que Franco hizo finalmente uso de tal creencia informalista, el arte producido en los 80 ha estado al servicio del Estado democrático postfranquista"¹¹⁰. Fue así como la vinculación de esas estéticas conservadoras neo-expresionistas con el éxito económico dificultó la aparición de propuestas de talante crítico¹¹¹.

Este olvido de artistas antifranquistas -debido a la necesidad del gobierno de crear una imagen absolutamente nueva¹¹²-, el escaso caldo de cultivo para el surgimiento de nuevas propuestas reivindicativas desde el arte unido al apoyo de jóvenes pintores neoxpresionistas tiene mucho que ver con el PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero). Era una agencia especial para el patronazgo y el apoyo de actividades culturales españolas en el exterior,

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Véase Aliaga, Juan Vicente, "La memoria corta. Arte y género" en *Revista de Occidente* n° 273, febrero 2004, p. 66; Martínez Guillém, "CT ó 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura en la Transición" en Corbeira, Darío (Ed.), *Arte y transición*, pp. 43- 55.

¹¹² Marzo, Jorge Luis, "El *¿trinfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80", *Op.cit.*

creada en 1983 por los Ministerios de Cultura - a cargo de Javier Solana- y de Asuntos Exteriores. El PEACE estaba incluido como departamento asociado al Centro Nacional de Exposiciones y, en el fondo, no deja de ser una copia exacta de la estructura oficial creada por Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación Nacional durante los años 50, ya que era un departamento que se ocupaba del arte español pero básicamente vinculado a una proyección internacional¹¹³. En este sentido, José Álvarez Junco nos recuerda que el descubrimiento de la necesidad de una política cultural que sustituyera a la mera propaganda falangista procede del tardofranquismo¹¹⁴. No obstante, el gasto económico originado por todo ello, es decir, este apoyo al *arte joven*, no aportó, según David Pérez, a pesar de todo el esfuerzo realizado, “ni la creación de una auténtica infraestructura de apoyo al arte emergente ni, en menor medida, la elaboración de una red expositiva y/o de intercambios que posibilitara el desarrollo de unas actividades artísticas de cierto interés”¹¹⁵.

Por otro lado, en 1982 se crea ARCO, la feria de arte contemporáneo internacional más importante del ámbito estatal, celebrada en Madrid. El proyecto ferial surge en un contexto estatal carente de infraestructuras museísticas dedicadas al arte actual y con un inexistente número de coleccionistas potenciales que pudieran dar aliento al proyecto. Para Juan Vicente Aliaga se buscaba impulsar el mercado galerístico del país, para así poder lograr una legitimación de las prácticas artísticas españolas, que se

¹¹³ Véase Beirak Ulanosky, Jazmín, “Política cultural y arte contemporáneo. El Centro Nacional de Exposiciones (1983-1989)” en Corbeira, Darío (Ed.), *Arte y transición*, pp. 249-271.

¹¹⁴ Véase el prólogo de José Álvarez Junco en Quaggio, Giulia, *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*, Alianza Editorial, Madrid, 2014; p. 14-15.

¹¹⁵ Pérez, David “Desde la resaca (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)”, Op. cit., p.158

podrían corresponder a las demandas comerciales internacionales¹¹⁶. La idea partía de la galerista Juana de Aizpuru, cuyo objetivo a largo plazo era crear coleccionismo de arte en España. Para Alberto López Cuenca¹¹⁷ esto aún no se ha alcanzado, pero el fracaso ha quedado enmascarado por los medios de comunicación, cuyo triunfalismo a la hora de describir la feria atrajo a miles de curiosos, que acudían a *ponerse al día* pero que, salvo excepciones, no adquirirían obra alguna.

Se pretendía fomentar un coleccionismo propio que siguiera el modelo de otros países occidentales, por lo tanto había que conocer lo que estaba sucediendo en otros países. De este modo, la vía elegida por las instituciones públicas se basó en una "política expositiva de relumbrón supuestamente pedagógica"¹¹⁸. Así, se pretendió organizar algunas muestras que resumiesen algunos de los lenguajes y corrientes producidos desde los años sesenta, y que hasta entonces resultaban desconocidos para el público español, cayendo con frecuencia, en una simplificación de la producción artística, al presentarse fuera de su contexto original. En definitiva, se trataba de refrendar lo que el mercado imponía; para Aliaga esto era "un arte que reivindicaba las estéticas retinianas, el genio, el gozo de crear mediante la revalorización de las técnicas archiconsagradas de la pintura, y en menor medida, la escultura, y que tenía a gala la despolitización y la falta de experimentación"¹¹⁹. Aliaga pone el dedo en la llaga al señalar que la

¹¹⁶ Aliaga, Juan Vicente "El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90", en Picazo, Glòriay Perán, Martí (eds.), *Impasse 5. La década equivocada. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d'Art La Panera de Lleida, 2005, p. 238

¹¹⁷ López Cuenca, Alberto, "ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta" en la sección "Líneas de fuerza" de *Desacuerdos 1*, 2005, p.84, o consultar en www.desacuerdos.org

¹¹⁸ Aliaga, Juan Vicente "El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90", *Op. cit.*, p. 238.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.239.

selección de muestras internacionales que se importaban no incluía cuestiones críticas o referidas a la identidad de género, como *Art and Ideology* o *Difference on Representation and Sexuality*, ambas celebradas en el MOMA, en 1984, pero con un contenido más político que las que acostumbraban a traer de Nueva York¹²⁰.

Imbuida por esta misma dinámica cultural, se realiza la exposición de la Colección de Amigos del Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía, comisariada por Antonio Bonet Correa, Julián Gallego y Simón Marchán Fiz en 1989, siendo director Tomás Llorens. De los cincuenta y ocho artistas exhibidos no hay ni una sola mujer, ni siquiera en la parte centrada en el arte más reciente de los ochenta, cuando la presencia de las mujeres es relevante. En opinión de Aliaga, “predomina una mirada desideologizada y una concepción del arte que aspira a la metafísica de tintes espiritualistas”¹²¹, además de la firme creencia en la importancia del genio del artista varón que se destila de esta flagrante ausencia de mujeres artistas. A este respecto, Jorge Luis Marzo indica que las palabras que más utilizan estos críticos antes mencionados son: “fuerza específica, personalidad afirmada, disponibilidad creativa total, leyenda viva, modernidad reinventada, personajes agitados: es decir, Superpollocks españoles”¹²². Señala acertadamente, que tan “sólo cuenta el artista ensimismado. Y de vez en cuando, la artista. El lenguaje de los y las críticas contemporáneas obviará constantemente cuestiones de identidad sexual y crítica a la representación de género”¹²³.

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² Marzo, Jorge Luis, “El *¿triunfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80”, *Op.cit.*, pp. 126-161.

¹²³ *Ibíd.*

Para ejemplificar el desconocimiento de estas cuestiones por parte quienes han ejercido la crítica en aquella época, se puede consultar un texto escrito por Calvo Serraller sobre la artista Eva Lootz. La retórica empleada se nutre de los peores tópicos sobre la feminidad, desde una mirada patriarcal y binaria: “Un arte pasivo, o mejor, el arte de la pasividad; un dejarse fecundar por la realidad, una disponibilidad perceptual llevada hasta el máximo extremo posible”¹²⁴. Juan Vicente Aliaga Aliaga sostiene que Francisco Calvo Serraller ejercía su tarea indiferente a los discursos artísticos contemporáneos más innovadores. Desde luego parece no querer entender que las mujeres se hubiesen incorporado al mundo del arte aportando temas propios, ya que muestra una clara incompreensión ante la conceptualización de la obra, puesto que para referirse a los trabajos de Eva Lootz (Fig. 121) tan sólo alcanza a expresar que están cargados “una negatividad, una opacidad muy femenina”¹²⁵, lo que parece indicar que, en el fondo lo que viene a decir, es que realmente su obra se presenta ininteligible para la mente de un hombre.



Fig. 121. Eva Lootz. Metal. 1983

¹²⁴ Calvo Serraller, Francisco, “Eva Lootz”, en *El País*, Madrid, 1 de diciembre de 1984.

¹²⁵ *Ibíd.*

En este inmovilismo conservador le acompañarían Fernando Huici y Javier Maderuelo, desde Madrid, basándose “en un culto a la filigrana estilística, y al formalismo más insípido”¹²⁶. A lo que añade que discurso formalista y universalista de vagas pretensiones greenbergianas, “también afectó a las mujeres que ejercían la crítica de arte, a las que les daban grima los discursos feministas que consideraban etiquetadores”¹²⁷, por lo que casi nunca se interesaron por cuestiones de género¹²⁸ o planteamientos políticos.

De la misma opinión se muestra Jorge Luis Marzo a este respecto, cuando dice que “una nueva hornada crítica madrileña y barcelonesa serán, a partir de 1982, los principales colaboradores y comisarios de las exposiciones del Ministerio de Cultura y de la principal fundación cultural española, la Fundació “la Caixa””. Bonet Correa expone con claridad meridiana sus postulados e intenciones; rechazo de cualquier actitud social del arte, individualismo a ultranza y pleno juego en el mercado. Calvo Serraller será un verdadero portavoz de todo este extraño entramado. Desde su posición de principal crítico de arte en el diario *El País*, desarrollará una concienzuda tarea de propaganda y legitimación historiográfica¹²⁹. El repaso del arte producido después de la dictadura es tratado con una evidente voluntad de despolitización, apostando en cada página por el novedoso arte libre que él, como se encarga de repetir hasta la saciedad, ha encumbrado en las páginas del periódico. Mientras ensalza a todos

¹²⁶ Aliaga, Juan Vicente “Sobre la promoción del arte español contemporáneo y los engranajes que la sustentan” en Picazo, Glòria(ed.), *Impasse. Arte, Poder y sociedad en el Estado Español*, Centre d’Art La Panera de Lleida, 1998, p. 100.

¹²⁷ Aliaga, Juan Vicente “La memoria corta. Arte y género”, Op. cit., p. 66.

¹²⁸ Véase “Crítica feminista y arte de género”, texto de la conferencia impartida por Rocío de la Villa el 9 de julio de 2003 en Jaca, dentro de las jornadas de la Universidad de verano de Zaragoza. Consúltese en <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/search/label/arte%20y%20feminismos%20en%20espa%C3%B1a>

¹²⁹ Marzo, Jorge Luis, “El *¿triunfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los 80”, Op.cit., pp. 126-161.

sus compañeros oficiales de viaje, deja en el tintero cualquier cuestión feminista o gay, así como cualquier relación de las actividades culturales organizadas por las Autonomías regionales.

Esta crítica de arte grandilocuente, pedante y lírica se distanciaba de los jóvenes artistas formados o interesados en propuestas más actuales, que difícilmente podrían tener un punto de referencia a través de sus textos. Habría que tener en cuenta, para entender este panorama tan reaccionario, que la generación de estudiosos del arte contemporáneo que desempeñaron labores de crítica y comisariado durante las décadas de los ochenta y noventa se educaron en una universidad de herencia franquista con una docencia anquilosada y obsoleta, donde se manejaba una historiografía desfasada para analizar las realidades artísticas contemporáneas¹³⁰.

Y a ello habría que sumarle el hecho de que el panorama editorial no era mucho más abierto. Aliaga argumenta que “los libros más innovadores e interdisciplinares sobre cuestiones de representación, impregnados por la huella feminista, postcolonialista, el multiculturalismo, por los estudios gays y lésbicos, por aquellos que versan sobre la masculinidad y la identidad como vectores de poder –Judith Butler, *dixit*- en su relación con el terreno artístico, les producen grima y erisipela. Muy al contrario de lo que sucede en Estados Unidos o Gran Bretaña, donde editoriales [de prestigio] y las universitarias [...] siguen el pulso

¹³⁰ Véase Aliaga, Juan Vicente, “El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español n las décadas de los 80 y 90”, Op. cit., pp. 235-236; Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.; y Verdú Schumann, Daniel, “De desencantos y entusiasmos. Reposicionamiento estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición” en Corbeira, Darío (Ed.), *Arte y transición*, pp. 107-130.

del pensamiento actual”¹³¹. Además, señala que los periódicos y revistas de arte apenas le prestan atención a estas problemáticas, a diferencia del interés que suscitan en otros países.

2.1.3. LA CULTURA COMO UN FENÓMENO MEDIÁTICO

De este modo, a pesar de haberle puesto fin al período de la Dictadura franquista, y de que paradójicamente el nuevo gobierno socialista había lanzado una política cultural aparentemente más aperturista, los modos, hábitos y comportamientos del pasado se perpetuaron: las estructuras autoritarias, la carencia de tradición crítica y autocrítica, la improvisación, el mimetismo, la falta de perspectivas globales de intervención, la discontinuidad, el voluntarismo, los favoritismos y el apoyo a grandes y costosos proyectos de inmediata rentabilidad política¹³². Este cambio estaba siendo más epidérmico que profundo, por lo que en lugar de servir para colocar al arte español en el panorama internacional no hizo más que remarcar su endogamia centralista y su estrechez de miras. Según Eduardo Subirats “asumir un cambio en el plano cultural, significa en primer lugar una revisión de esas memorias y no solamente de las recientes, sino la memoria como aquel conjunto de valores históricos constitutivos de una realidad cultural”¹³³. Pero este análisis de nuestro pasado reciente todavía no se ha llevado a cabo con la profundidad y el rigor necesarios.

¹³¹ Aliaga, Juan Vicente “Sobre la promoción del arte español contemporáneo y los engranajes que la sustentan”, Op. cit., p. 99.

¹³² Pérez, David “Desde la resaca (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)”, Op. cit., p. 156-157; y Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.

¹³³ Intervención de Eduardo Subirats en la mesa redonda “Política y cultura en la transición”, Op. cit.

Para Subirats¹³⁴ la Transición española ha sido un fenómeno mediático, porque se ha centrado en la estrategia de la cultura del espectáculo. En este sentido, para Vidal-Beneyto¹³⁵, dado que fuera de nuestras fronteras este cambio político no era suficiente, la ruptura más clara se opera en el campo de la cultura con la *movida*, personificada, para los ojeadores foráneos, en las películas de Almodóvar. Este fenómeno sociológico, entendido como un movimiento cultural vinculado a la nueva corriente de pensamiento cultural postmoderno¹³⁶, tranquiliza a los demócratas europeos, porque suponía un corte respecto a la cultura cotidiana y popular anterior, incluso con irreverencia, pero a su vez era entendida como una manifestación apolítica, cuando realmente no era así. María José Belbel sugiere que, a pesar del discurso oficial sobre la despolitización del arte, en los años ochenta surgieron espacios de resistencia. Frente a la imagen de la *movida* como "imagen de marca" de Madrid o síntoma de la banalidad postmoderna, Belbel subraya los elementos de resistencia subcultural y disidencia de género presentes en este fenómeno cultural¹³⁷.

¹³⁴ Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.

¹³⁵ Intervención de José Vidal-Beneyto en la mesa redonda "Política y cultura en la transición", Op. cit.

¹³⁶ Para una breve reflexión sobre la *movida* véanse las aportaciones de Juan Pablo Wert ("La *movida* madrileña: creatividad libre y fundamentación de un sistema artístico normalizado durante la transición política española" y su intervención en la mesa redonda "El mono del desencanto: decepción y euforia en torno a una crítica cultural de la transición española" junto a Cristina Moreiras-Menor, moderada por Pedro G. Romero y celebrada el 4 de diciembre de 2003 en la UNIA de Sevilla, dentro del ciclo Línea de sombra), enmarcadas en la sección "Líneas de fuga", del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, coproducido por Arteleku, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), en www.desacuerdos.org.

¹³⁷ Intervención de María José Belbel en la conferencia "Resistencia subcultural y disidencia de género en la época de la *movida*", celebrada el 23 de febrero de 2013 en el MUSAC de León, en el marco de la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga. En su intervención, Belbel cuestiona el ensayo de María Teresa Vilarós desde una perspectiva feminista ciertos planteamientos, o más bien ausencias, a pesar de que *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* supone una lectura transversal de la Transición española, así como una defensa de las manifestaciones culturales alternativas, frente a la banalización y espectacularización a las que fueron sometidas por parte de la historia oficial.

La urgencia de este cambio provocó la proliferación de centros de arte, pero en su mayoría sin un plan programático y sin tener en cuenta el contexto donde iban a ser insertados. Lo que se pretendía era normalizar la situación del arte español para poder integrarse dentro de la escena internacional y así poder demostrar que se estaba llevando a cabo el tan ansiado proceso democrático. No obstante, estas inversiones multimillonarias en contenedores de arte¹³⁸ no sirvieron para paliar el endémico aislacionismo español. A raíz de esto, a lo largo de la década de los noventa, se fueron creando grandes centros de arte contemporáneo en las distintas ciudades españolas: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (1986), Centre d'Art Santa Mònica en Barcelona (1988), Instituto Valenciano de Arte Moderno (1989), Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria (1989), Fundació "la Caixa" en Madrid (1985) y Barcelona (1990), Centro Galego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (1993), Koldo Mitxelena en Donosti-San Sebastián (1993), Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz (1995), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1995) o el Museo Guggenheim de Bilbao (1997), entre otros.

La reciente proliferación de centros de arte contemporáneo, salas de cultura y espacios expositivos ha respondido a una necesidad imperiosa de espectacularizar la cultura y no tanto a un análisis basado en un interés transformador¹³⁹. Las principales ciudades se vieron inundadas de un "desbordado y sospechoso entusiasmo estético"¹⁴⁰, por el cual se crearon

¹³⁸ Véase Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Op. cit.

¹³⁹ Pérez, David "Desde la resaca (Contradicciones en el modelo de desarrollo de nuestro arte más reciente)", Op. cit., p. 155.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 157-158.

infinidad de premios, certámenes, bienales, concursos y convocatorias de becas en prácticamente cada capital de provincia, e incluso en los principales pueblos. El problema es que realmente no respondió a una sólida creación de infraestructuras, más bien sirvió para los intereses políticos locales, que defendieron a sus jóvenes artistas como buques insignia de sus programas culturales.

No obstante, las autonomías desarrollaron una política cultural, de diferentes resultados en cada región, que permitió la vertebración de actividades culturales en pequeñas provincias e incluso que se abrieran centros de arte en algunas ciudades más pequeñas. Para Mar Villaespesa¹⁴¹ esto supuso el nacimiento de la idea de periferia como una identidad cultural, algo que una vez finalizada la década de los 90, comenzó a generar sus frutos positivos.

2.1.4. LAS CUESTIONES DE GÉNERO EN LOS OCHENTA Y NOVENTA

Frente a esta cultura oficial -u oficialista y masculinista- cabe preguntarse dónde estaban las mujeres artistas, sobre todo teniendo en cuenta de que su incorporación al mundo del arte en los ochenta es clara y progresiva, a pesar de que la vuelta a la pintura significó el regreso a todos los tópicos sobre el genio del artista varón. A este respecto, Kevin Power afirma que “una vez más el humus teórico del feminismo español no existía en los ochenta y tuvimos que esperar hasta los noventa para ver a mujeres artistas cogiendo los logros de la

¹⁴¹ Villaespesa, Mar, “De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional”, Op. cit., p. 149.

teoría feminista”¹⁴². Para Power¹⁴³ ninguna de las grandes artistas de los ochenta estaba preocupada a un nivel radical por lo que se ha llamado ‘la política de la diferencia’, refiriéndose a Susana Solano (Fig.122), Ángeles Marco (Fig. 123), Cristina Iglesias (Fig.124), o la ya mencionada Eva Lootz .



Fig. 122. Susana Solano.
Colinas huecas nº 7. 1984



Fig. 123. Ángeles Marco.
Pasadizo. 1987



Fig. 124. Cristina Iglesias. Celosía II.
1997

Si bien el régimen franquista había dificultado la penetración de teorías feministas, el gobierno socialista y los agentes culturales que gozaban de mayor visibilidad y poder tampoco se habían interesado en divulgar estas cuestiones.

¹⁴² Power, Kevin, “Los ochenta una y otra vez”, en Picazo, Glòria(ed.), *Impasse. Arte, Poder y sociedad en el Estado Español*, Centre d’Art La Panera de Lleida, 1998, p. 171.

¹⁴³ *Ibíd.*

Aliaga se refiere a “la pusilanimidad del sector comercial, que llega a esquivar propuestas que exploran la sexualidad radical”¹⁴⁴, debido a una sexofobia intolerante, unida a cierta abulia y falta de sintonía con la crítica, por lo que, en su opinión “el panorama no es demasiado halagüeño”¹⁴⁵.

Tanto Cabello/Carceller¹⁴⁶ como Aliaga¹⁴⁷ señalan la importancia de ciertas exposiciones en las que aún teniendo otro hilo conductor, se incluían artistas foráneos que trabajaban sobre cuestiones de género. Destacan dos relevantes muestras comisariadas por Dan Cameron. Aliaga apunta a la curiosa cuestión de que el componente de diferencia sexual de *El arte y su doble*¹⁴⁸ (Fig. 125), exposición realizada en la Fundación “la Caixa” de Madrid y Barcelona en 1987, ya sea feminista –a través de los trabajos de Barbara Kruger, Jenny Holzer y Sherry Levine- o identitario homosexual -como los urinarios de Robert Gober (Fig. 126)-, hubiese pasado desapercibido incluso para el propio comisario. La exposición *Cocido y crudo*¹⁴⁹ (Fig. 127), celebrada en el MNCARS, resultó ser de gran relevancia a la hora de introducir debates poco frecuentados en la escena artística española de mediados de los noventa, facilitando el acceso a obras de artistas prácticamente desconocidos en nuestro ámbito. Entre la nómina de los artistas participantes destacan, por la vinculación a cuestiones de género, Janine

¹⁴⁴ Aliaga, Juan Vicente, “Sobre la promoción del arte español contemporáneo y los engranajes que la sustentan”, Op.cit, p. 104.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ Cabello/Carceller, “Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90” en Picazo, Glòria y Perán, Martí (ed.), *Impasse 5. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d’Art La Panera de Lleida, 2005, p.305.

¹⁴⁷ Aliaga, Juan Vicente “El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90”, Op. cit., p. 240.

¹⁴⁸ Cameron, Dan, *El arte y su doble*, Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1987.

¹⁴⁹ Cameron, Dan, *Cocido y crudo*, MNCARS, Madrid,1994.

Antoni, Sadie Benning, Marlene Dumas, Faith Ringgold y Kiki Smith, o también, las revisitaciones travestidas del japonés Yasumasa Morimura (Fig. 128) y las barrocas recreaciones de iconos gays llevadas a cabo por los artistas Pierre et Gilles (Fig.129).

En esta misma línea, la exposición y el programa de conferencias *Domini Public*¹⁵⁰ (Fig. 130), organizadas por Jorge Ribalta el Centro de Arte de Santa Mónica de Barcelona en 1994, incluyeron cuestiones de género en un contexto más global¹⁵¹. A pesar de este aparente desinterés por las cuestiones feministas, Marti Perán¹⁵² recuerda que las intervenciones de Guerrilla Girls y Barbara Kruger congregaron un gran número de asistentes y obtuvieron respuesta inmediata por parte del público y las asociaciones locales.

Por lo tanto, el arte politizado, o cuando menos interesado en las micropolíticas, y en concreto relativo a los temas de género y sexualidades, no contaba mucho, o tan sólo en contadas ocasiones y de forma ciertamente camuflada, para los espacios institucionales. Con todo, este panorama no impidió que a mediados de los noventa se desarrollaran prácticas artísticas, o culturales en su más amplia acepción retomando a Adorno, de contenido crítico y temática política, tanto en los márgenes –voluntaria o forzosamente– como dentro de los circuitos institucionales de museos y galerías.

¹⁵⁰ Ribalta, Jorge, *Domini Public*, Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona, 1994.

¹⁵¹ Aliaga, Juan Vicente "El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90", Op. cit., p. 248; Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90", Op.cit., p.312.

¹⁵² Perán, Martí, "Domini públic. Indicios de nuevas perspectivas", en Picazo, Glòria(ed.) *Impasse 4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2004, p.224.



Fig. 125. El arte y su doble. 1987



Fig. 126. Robert Gober. Double Sink. 1984



Fig. 127. Cocido y crudo. 1994



Fig. 128. Yasumasa Morimura. Doublennage (Marcel). 1988



Fig. 129. Pierre et Gilles. The Little Comunist. 1990



Fig. 130. Domini Public. 1994

Jesús Carrillo¹⁵³ habla de un claro intento de repolitizar la esfera pública del arte mediante la incorporación de la reflexión crítica y el análisis social, del mismo modo que estaba sucediendo fuera de nuestras fronteras, en algunos de los proyectos de José Luis Brea, José Miguel G. Cortés o David Pérez. Señala que este contexto de apertura crítica a la problemática social ofrece un campo de acción propicio a propuestas, “como el arte feminista y de género, para las que la visibilidad y el reconocimiento de la propia existencia eran en sí un logro político”¹⁵⁴. Destaca a comisarios como Juan Vicente Aliaga, Mar Villaespesa, Margarita Aizpuru e Isabel Tejeda, como agentes fundamentales para introducir la subjetividad en el mundo del arte español, contenido hasta entonces prácticamente excluido¹⁵⁵. Para Carrillo el caldo de cultivo de estas propuestas críticas provenía del período que sucede a los fastos del 92, cuando se produce el florecimiento de una red de prácticas alternativas como no se había visto desde los setenta. En su opinión, el desencanto con las promesas vacías del mundo del arte y con el sistema neoliberal de mercantilización y espectacularización de la cultura, así como la toma de conciencia de las posibilidades de autogestión, iban a dar lugar a la proliferación de redes de agentes artísticos y críticos unidos por publicaciones de factura económica y tirada discontinua, tipo fanzine, entre las que destaca *Non grata*, editado por el colectivo LSD (Lesbianas Sin Duda), con un carácter marcadamente feminista y activista, en la línea de los que editaban los estadounidenses *Gran Fury*.

¹⁵³ Carrillo, Jesús, “El desplazamiento hacia el espacio público. La repolitización del arte en el Estado Español”, en Picazo, Glòria y Perán, Martí (eds.), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d’Art La Panera de Lleida, 2005, p.329.

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*

Para Martí Perán¹⁵⁶ los años noventa en el Estado Español fueron un período muy ambiguo debido a la creciente normalización del panorama artístico, dada la mayor apertura hacia las corrientes del exterior, junto a ciertas carencias que siguen sin estar resueltas, como la inoperatividad de las infraestructuras artísticas. Según Mar Villaespesa, “la década de los 90 dejó atrás la euforia, al menos para las artes plásticas, y se inició con más calma”¹⁵⁷. Destaca también las facilidades para las salidas temporales al exterior y las estancias de aprendizaje, que se generalizaron y regularizaron, por lo que la inserción en el circuito internacional fue canalizándose de otra manera más personalizada.

Estas estancias en el extranjero han sido las que han propiciado la emergencia de nuevos discursos críticos tanto en el terreno artístico como teórico¹⁵⁸. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés completaron su formación en Reino Unido y Francia; Mar Villaespesa también terminó de fijar sus conocimientos en el extranjero. A Jorge Luis Marzo su estancia en Canadá le sirvió para ampliar la mirada a estas problemáticas en torno a las identidades sexuales, y, aún no trabajando de forma sistemática sobre cuestiones de género, ha sido uno de los primeros en publicar artículos en la revista *Lápiz* sobre el arte feminista y sobre exposiciones feministas, como *100%*¹⁵⁹. Al igual que críticos como José Luis Brea, que se formó fuera de España; o directores de museo, como Vicent Todolí

¹⁵⁶ Perán, Martí, “El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90”, en Picazo, Glòria y Perán, Martí (eds.), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d’Art La Panera de Lleida, 2005, pp. 187.

¹⁵⁷ Villaespesa, Mar, “De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional”, en Cortés, José Miguel; Aliaga, Juan Vicente y de Corral, María (eds.), *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*, EACC, 2003, p. 157.

¹⁵⁸ Véase Aliaga, Juan Vicente “El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90”, *Op. cit.*, pp. 235.

¹⁵⁹ Marzo, Jorge Luis, “100%” en *Lápiz*, Madrid, 1993, p.85-86.

o Bartomeu Marí, ambos doctorados en Nueva York y que en ciertos casos han mostrado respeto, aunque no verdadero interés, hacia las cuestiones de género. Por su parte, Cabello/Carceller¹⁶⁰ reconocen su frustración y haberse sentido como entre dos aguas a principios de los noventa, ya que cuando residían en Reino Unido percibían que su trabajo no era novedoso, mientras que en terreno español su obra todavía no era entendida o valorada correctamente.

Por lo tanto, los noventa se caracterizaron por la apertura a unos intereses artísticos entre los que destacaban temas como la naturaleza urbana de la sociedad contemporánea, el interés por la cultura juvenil, la moda, el espectáculo, la cotidianidad, el cuerpo, el archivo y el documento social. Además, se produjo la acentuación de unas producciones de carácter muy puntual y efímero. De este modo, tal y como explica Mar Villaespesa¹⁶¹, la producción del arte se articuló en torno a conceptos como cultura e identidad, entendiéndolos como procesos en continua negociación gracias a las aportaciones de los estudios interdisciplinarios, el discurso de los feminismos y el postcolonialismo, que dotaron a la crítica de arte y a la práctica artística de una faceta tanto narrativa como política, para cuestionar las construcciones históricas y sociales de occidente, como la identidad, la raza, el género, tal y como habían sido elaborados por la narrativa oficial. Así, se desarrollaron una serie de manifestaciones artísticas que participaban de la renovación del lenguaje, haciendo uso de diferentes medios y formas híbridas –performance, vídeo, fotografía, instalaciones- y de prácticas discursivas –parodia, alegoría,

¹⁶⁰ Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90", *Op.cit.*, 303-318.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 159.

reapropiación- que posibilitaban una revisión de los conceptos fundadores de la sociedad patriarcal y de las democracias occidentales, articulando variados discursos sobre la memoria y cuestionando las supuestas verdades del capitalismo tardío, al desentrañar las relaciones entre economía y cultura o entre cultura de masas y medios de comunicación¹⁶².

En relación a las tendencias curatoriales españolas desarrolladas a lo largo de los noventa, para Aliaga las exposiciones de tesis, temáticas o en torno a un concepto son escasas y se limitan a un enunciado parco en ideas, pero que no obstante “han brotado proyectos de raigambre analítica que favorecen el ejercicio crítico y pugnan por desentrañar las claves de la representación estética”¹⁶³. Destaca tres líneas de trabajo: el interés por lo multicultural y lo poscolonial, la dimensión ética del comisariado o el debate sobre la pertinencia de defender el activismo político dentro de la institución-arte; y, finalmente, las que desmontan los valores y patrones de género, así como su incidencia en la representación de la sexualidad. En relación a este tipo de exposiciones comenta que se abría paso a duras penas una corriente de pensamiento que el comisariado español había ignorado y que en los debates de los noventa seguía relegada a un segundo término¹⁶⁴. Estos proyectos curatoriales son a los que nos vamos a referir en la segunda parte de esta investigación, constituyendo el objeto fundamental de nuestro estudio.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 167.

¹⁶³ Aliaga, Juan Vicente “El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90”, *Op. cit.*, pp. 245-248.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 245.

2.2. APUNTES SOBRE EL MOVIMIENTO FEMINISTA Y LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Comprender la evolución del movimiento feminista en el contexto español es fundamental para poder evaluar las prácticas artísticas, no sólo las que presentan un marcado carácter feminista, sino también las realizadas por mujeres artistas, ya que las medidas y los logros de las mujeres en todos los ámbitos sociales y políticos repercuten de forma directa en el sistema del arte.

2.2.1. LAS PRIMERAS LUCHAS DE LAS MUJERES

El feminismo de la primera ola, que en los países europeos y en E.E.U.U. se había ido desarrollando desde mediados del siglo XIX, en España comienza algo desfasado en lo que se refiere a un movimiento consolidado como lo fue el sufragismo. La dinámica organizativa no logra generalizarse en un primer momento, siendo discontinua y poco consistente, si bien ya existían casos aislados de mujeres emancipadas, sobre todo en lo que se ha venido a denominar un "feminismo literario"¹⁶⁵; es decir, toda una serie de conferencias y escritos publicados en defensa de los derechos de las mujeres, teniendo en Emilia Pardo Bazán¹⁶⁶ el ejemplo más significativo y precoz. En el contexto español el debate feminista no llegaría a trascender el plano teórico, sobre todo en el ámbito cultural, hasta los años veinte.

¹⁶⁵ Scanlon, Geraldine M., "El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades" en Astelarra, Judith (Comp.), *Participación política de las mujeres*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)/SigloXXI Ed., 1990, p. 83.

¹⁶⁶ Véase la revisión feminista de la escritora gallega, entendida tanto como autora como crítica literaria, en el capítulo "Emilia Pardo Bazán: El sujeto femenino de la estética modernista" de Susan, Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 85-127, donde argumenta que Pardo Bazán cuestiona los roles de género de la época, además de defender la capacidad pensante de las mujeres.

Este desfase se debía a diversos factores estructurales e ideológicos¹⁶⁷. En primer lugar, una escasa clase media o burguesía progresista debido a la falta de desarrollo industrial y comercial, que en España no se acrecentaría hasta la Primera Guerra Mundial, además de propiciar la incorporación de las mujeres al trabajo, ya fuese en el sector textil, en la industria conservera o en la tabacalera, entre otras opciones laborales destinadas a la mano de obra femenina. En segundo lugar, la ausencia de una tradición política liberal así como de un sistema real de democracia parlamentaria imposibilitaban la lucha sufragista que se estaba propagando en otros países occidentales. Y, por último, el talante conservador y reaccionario de la Iglesia Católica, que se esforzaba en inculcar los valores tradicionales de mujer subordinada a su marido y de madre sacrificada a sus hijos, frente a los valores más igualitarios que permitía el protestantismo en otros países. En estos otros contextos a las mujeres les fue posible obtener una mayor emancipación debido a que, desde comienzos del siglo XIX, fueron llamadas a organizarse con fines evangelizadores y sociales, lo que conllevó un aprendizaje en labores administrativas y reivindicativas, así como el desarrollo de capacidades para hablar en actos sociales. Esto supuso una experiencia valiosa en autonomía y asociacionismo, que posteriormente pondrían en práctica para poner en marcha el movimiento sufragista. Por el contrario, la Iglesia Católica inicialmente trató de frenar cualquier avance feminista en la sociedad española, atacándolas de forma virulenta¹⁶⁸. No obstante, poco a poco comprendió que el nuevo papel de la mujer en la

¹⁶⁷ Scanlon, Geraldine M., "El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades", Op. cit., pp. 84-85.

¹⁶⁸ González Calvet, M^a Teresa, "El surgimiento del movimiento feminista. 1900-1930" en Folguera, Pilar (Ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Ed. Pablo Iglesias, Madrid, 1988, pp.55.

sociedad no podía ser evitado, por lo que el catolicismo también comenzó a reclutar a las mujeres para la labor apostólica y filantrópica. Aunque para estas tareas quedaban siempre reducidas a las labores privadas y domésticas, negándoles, de este modo, la capacidad de actuación o decisión, puesto que en todo momento se encontraban sometidas a la voluntad de la jerarquía eclesiástica, contribuyendo a reproducir los tradicionales roles de subordinación. Así, las escasas ocasiones en las que las mujeres de grupos católicos aparecerían en actos públicos sería para protestar por medidas políticas que amenazaban el poder de la Iglesia, como el matrimonio civil o la ley de asociaciones, que paradójicamente supondrían una mejora para su situación.

Además habría que tener en cuenta que el atraso cultural de las mujeres en España no comenzó a ser mínimamente subsanado hasta la segunda década del siglo XX, a través de políticas pedagógicas que mejoraron la instrucción pública de las mujeres, lo que permitió que un núcleo -todavía muy reducido- de mujeres tomasen conciencia de su situación de inferioridad social, legal y profesional, lo que permitiría asentar la base de un futuro movimiento feminista.

Por otro lado, no se puede olvidar que otro aspecto que contribuiría a la creación de los primeros grupos feministas en esa época¹⁶⁹, es la moderación del movimiento feminista internacional, que ya había superado la fase inicial sufragista al haber conseguido algunos de los objetivos que se habían propuesto. Este descenso de radicalidad hizo que la imagen de la feminista se volviese más tolerable para la opinión pública española, pero impidió que se importasen tácticas y actitudes agresivas que habían resultado ser útiles en otros lugares.

¹⁶⁹ En octubre de 1918 se constituye en Madrid la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME).

Para Geraldine M. Scanlon, “a las mujeres que se organizaron a partir de 1918 les faltaron los largos años de aprendizaje y lucha que habían dado vitalidad al feminismo en otros países”¹⁷⁰.

Estos primeros grupos auto-organizados surgieron en entornos urbanos, con afiliadas burguesas que ejercían trabajos liberales, la mayoría casadas y mayores de treinta años, y con predominancia de apellidos extranjeros¹⁷¹. Se definían como aconfesionales y apolíticas, ya que pretendían generar una -utópica- unión feminista que propiciase un espíritu colectivo, que facilitase el intercambio de ideas y fomentase la cooperación entre mujeres. Se inspiraban en el feminismo igualitario, buscando la promoción de la mujer dentro de las estructuras existentes y solicitando la igualdad de derechos civiles, políticos y laborales. Sus logros más significativos se produjeron en el campo cultural, a través de la organización de clases, cursos y conferencias, creación de bibliotecas y la concesión de becas y premios a la investigación¹⁷².

Aunque inicialmente en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas se admitieron mujeres de todas las tendencias políticas, predominaba la postura derechista que incluso velaba por la unidad de la patria¹⁷³, por lo que pronto comenzaron las divergencias ideológicas, ya fuese por parte de las católicas, que impidieron todo tipo de medidas anticonceptivas o la petición del divorcio,

¹⁷⁰ Scanlon, Geraldine M., “El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades”, Op. cit., p. 87.

¹⁷¹ Fagoaga, Concha, *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*, Icaria, Barcelona, 1993, pp. 127-131.

¹⁷² Véase Scanlon, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1864-1975)*, Akal, Madrid, 1986.

¹⁷³ González Calvet, M^a Teresa, “El surgimiento del movimiento feminista. 1900-1930” en Folguera, Pilar (Ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Op. cit., pp. 54-55.

como por las anarquistas y las socialistas, que se mostraron muy críticas ante el escaso interés en las problemáticas de las obreras mostrado por la mayor parte de las integrantes burguesas y aristócratas que conformaban este primer movimiento feminista. No obstante, a pesar de la división en tres corrientes: “feminismo radical”, “feminismo oportunista y conservador” y “feminismo católico”¹⁷⁴, durante un tiempo siguieron colaborando en diversas campañas públicas solicitando la igualdad salarial, el derecho de las mujeres a desempeñar profesiones liberales, la represión de la prostitución legalizada y otras reformas del Código Civil. En 1924 lograron la concesión del sufragio para las mujeres que no estuviesen bajo tutela masculina, aunque en el contexto de la dictadura de Primo de Rivera el voto era prácticamente un simulacro, inclusive para los hombres.

A pesar de estas adversas circunstancias para el precario movimiento feminista en España, Susan Kirkpatrick ha señalado que la presencia del ‘elemento femenino’ fue significativo en algunas de las manifestaciones culturales de la modernidad española, especialmente en las innovaciones literarias y artísticas que respondían a las nuevas posibilidades y a una conciencia cambiante en la sociedad¹⁷⁵. Defiende que las mujeres descubrieron en la producción estética un instrumento significativo para definirse a sí mismas como participantes en la modernización española, tal y como sucede en las obras tempranas de Maruja

¹⁷⁴ Scanlon, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1864-1975)*, p. 198.

¹⁷⁵ Consúltese también González Madrid, María José, “Las artistas y las vanguardias. Políticas, imaginarios, conflictos y producción artística en el Estado Español” en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates III*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2010, pp. 219-228.

Mallo¹⁷⁶. Para Kirkpatrick no es casual que las figuras centrales de la obra *La verbena* (1927) (Fig. 131) sean dos mujeres¹⁷⁷, puesto que la artista estaba comprometida con ocupar el espacio público de forma lúdica, como sujeto activo, dejando atrás el rol como “ángel del hogar” que propugnaba el catolicismo.



Fig. 131. Maruja Mallo. La verbena. 1927



Fig. 132. Maruja Mallo. Ciclista 1927

Del mismo modo, en una serie de pinturas fechadas en 1927, *Elementos para el deporte*¹⁷⁸, en las que representó a su amiga Concha Méndez, ya fuese en bicicleta como *Ciclista* (Fig. 132), con su raqueta de tenis o en bañador¹⁷⁹, pretendía reflejar la novedosa incorporación de la mujer a la práctica deportiva que se estaba dando en aquella época, propiciando un nuevo modelo de mujer más dinámica e independiente¹⁸⁰. Resulta igualmente significativo que en la obra *Guía Postal de Lugo*, realizada dos años después, en 1929, también

¹⁷⁶ Véase “Mujeres artistas en la vanguardia: Maruja Mallo” en Kirkpatrick, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Op. cit., pp. 211-259.

¹⁷⁷ *Ibíd*, p. 250.

¹⁷⁸ La mayoría de estas pinturas están desaparecidas, por lo que las imágenes nos han llegado a través de grabados realizados a *posteriori* a principios de los años cuarenta.

¹⁷⁹ Kirkpatrick, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Op. cit., pp. 232-235.

¹⁸⁰ Para un pormenorizado análisis de esta cuestión consúltense Tatiana, Sentamans, *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010.

aparezcan dos mujeres en bañador¹⁸¹. Para Maruja Mallo, pintar este nuevo estereotipo de mujer, vigorosa físicamente como símbolo de su liberación y autonomía, era una elección consciente y un gesto subversivo, al igual que su actitud vital¹⁸².

Las diferencias políticas de las integrantes de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas se acusarían con el advenimiento de la II República el 14 de abril de 1931 y, sobre todo, con el debate en torno al sufragio universal femenino. El voto se obtuvo en ese mismo año, gracias al empeño de Clara Campoamor, en un ambiente muy tenso entre las detractoras y las defensoras¹⁸³, lo que serviría para llevar a un primer plano la discusión sobre el papel de la mujer en la sociedad española. La nueva constitución republicana supuso mejoras considerables en la emancipación de las mujeres, como el acceso a los cargos públicos, el divorcio o la posibilidad de ejercer cualquier profesión. No obstante, estos logros a nivel político estaban originados no tanto por las reivindicaciones de este débil movimiento feminista, como por el nuevo cambio de aires que trajo consigo la República¹⁸⁴.

¹⁸¹ Consúltense el proyecto expositivo *Olladas de muller sobre a Guía Postal de Lugo de Maruja Mallo*, co-comisariada por Anxela Caramés y Encarna Lago para el Pazo de San Marcos, Diputación de Lugo, 2014. El catálogo está pendiente de publicación.

¹⁸² Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001.

¹⁸³ En relación al encendido enfrentamiento entre Clara Campoamor, diputada por el Partido Radical, y Victoria Kent, diputada por el Partido Radical Socialista, véase Morcillo Gómez, Aurora, "Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil", en Folguera, Pilar (Ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, pp. 70-72; para un análisis en profundidad consúltense Fagoaga, Concha, *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*, Op. cit.

¹⁸⁴ Morcillo Gómez, Aurora, "Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil", Op. cit., pp. 61 y 64; González Calvet, M^a Teresa, "El surgimiento del movimiento feminista. 1900-1930", Op. cit., pp.56; Scanlon, Geraldine M., "El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades", Op. cit., p. 91.

En este sentido, cabe destacar que la anarquista Federica Montseny¹⁸⁵ fue una de las primeras mujeres en ocupar un cargo ministerial en Europa, lo que situaba a España, junto a Finlandia y la U.R.S.S, como uno de los primeros países europeos en nombrar ministra a una mujer. A pesar de que tan sólo estuvo en el poder unos escasos seis meses -entre noviembre de 1936 y mayo de 1937-, mientras se ocupó del Ministerio de Sanidad planeó la creación de lugares de acogida para la infancia diferentes a los tradicionales orfanatos, comedores para embarazadas, liberatorios de prostitución, una lista de profesiones a ejercer por minusválidos y el primer proyecto de Ley del aborto en España. De hecho, logró aprobar el aborto libre y gratuito en Cataluña, llegando a implantar de forma inmediata en los hospitales públicos¹⁸⁶.

Las dificultades que el feminismo tuvo que sortear en España durante los años treinta vienen derivadas de dos cuestiones en estrecha vinculación tanto con las políticas internacionales como con la situación española. Por un lado, el retorno al culto a la feminidad y el abandono de los puestos de trabajo desempeñados por mujeres durante la Primera Guerra Mundial, que regresarían de nuevo al hogar una vez finalizados los conflictos armados, tanto en EEUU -situación que era difundida a través del cine de Hollywood-, en la URSS o en otros regímenes autoritarios europeos, como Alemania e Italia; esta situación retrógrada a nivel internacional vendría a complicar un momento que sin embargo para las mujeres

¹⁸⁵ Habría que matizar que en un primer momento Federica Montseny, manteniendo su ideal libertario, rechazaba participar en el sistema político y abogaba por la destrucción de todo aparato de poder.

¹⁸⁶ A este respecto véanse las declaraciones de Concha Liaño en la película documental sobre el anarquismo en España durante la Guerra Civil, *Vivir la utopía*, dirigido por Juan Gamero y producido por TVE Catalunya en 1997. Así mismo, también consúltese Morcillo Gómez, Aurora, "Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil", Op. cit., p. 79.

españolas era propicio políticamente¹⁸⁷. Este ideal suavizado y dócil de la mujer fue reivindicado por la Iglesia Católica, que en 1934 crearía la Sección Femenina¹⁸⁸ para difundir las actitudes de sacrificio y obediencia de las “buenas” cristianas, opuestas a las “rebeldes” feministas.

Por otro lado, la polaridad política en la que se vio envuelta la sociedad española dificultó el desarrollo independiente del movimiento, tal y como había sucedido en otros países con anterioridad, donde había cuajado un activismo militante. De hecho, algunas voces feministas desde la política -como Clara Campoamor, Victoria Kent, Margarita Nelken o María Martínez Sierra- insistían en la construcción de la nueva sociedad republicana como primera prioridad, dejando en un segundo plano el carácter revolucionario que deberían haber tenido sus demandas y actitudes si hubiese sido un movimiento feminista fuerte y consolidado.

Con todo, algunas de las feministas anarcosindicalistas españolas fueron muy activas durante los años treinta. En 1934 formaron el Grupo Cultural Femenino y en Madrid editaban la revista *Mujeres libres*, donde colaboraban Concha Liaño, Mercedes Comaposada, Suceso Portales o Aurora Molina, entre otras. Ambos grupos se organizaron para crear la Federación Nacional de Mujeres Libres, entre 1936 y 1939. Llevaron a cabo numerosas actividades de formación, alfabetización y concienciación –por ejemplo en torno a cuestiones relativas a la sexualidad-, especialmente encaminadas a la mujer proletaria, tanto obrera

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 58-59.

¹⁸⁸ La Sección Femenina fue creada en 1934 y estaba dirigida por Pilar Primo de Rivera. Tenía su razón de ser en los preceptos josantonianos de abnegación y entrega. Véase Morcillo Gómez, Aurora, “Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil”, *Op. cit.*, p. 80-82.

como campesina¹⁸⁹, a diferencia de las feministas burguesas, que como hemos visto, se encontraban más centradas en la conquista de derechos políticos para las mujeres de clase media. Frente al feminismo más intelectualizado de Federica Montseny, para la también anarquista Lucía Sánchez Saornil, mentora de un feminismo libertario, era fundamental entender la especificidad de las problemáticas femeninas y la doble lucha para alcanzar la igualdad, como obreras y como mujeres¹⁹⁰.

A pesar de la mejora en las condiciones de las mujeres durante este período, muchas feministas se mostraron decepcionadas ante ciertas actitudes machistas mostradas por sus compañeros de partido¹⁹¹, lo que llevó a algunas de los miembros de la Agrupación Unión Republicana Femenina¹⁹², así como de la conservadora Asociación Nacional de Mujeres Españolas, a considerar la posibilidad de fundar un partido independiente a mediados de la década de los treinta¹⁹³. En realidad, todavía existía una actitud de rechazo social a la emancipación de la mujer.

Las tensiones socio-políticas tras la victoria del Frente Popular en 1936 sirvieron para movilizar de forma más activa a las mujeres, sobre todo a la Sección

¹⁸⁹ Liaño, Concha, *Vivir la utopía*, Op. cit.

¹⁹⁰ Morcillo Gómez, Aurora, "Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil", Op. cit., p. 62, 76-78.

¹⁹¹ En este sentido, algunos socialistas españoles ya habían manifestado su escaso interés e incluso rechazo por el feminismo durante la primera década del siglo XX. Véanse las declaraciones antifeministas recogidas por Bizcarrondo, Marta, "Los orígenes del feminismo socialista en España" en *La mujer en la historia de España*, Madrid, 1984, p. 140., citado por González Calvet, M^a Teresa, "El surgimiento del movimiento feminista. 1900-1930", Op. cit., pp. 56.

¹⁹² La Agrupación Unión Republicana Femenina fue creada en octubre de 1931 por Clara Campoamor para trabajar por la consecución del sufragio femenino.

¹⁹³ Scanlon, Geraldine M., "El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades", Op. cit., p. 92.

Femenina de la Falange, la anarquista Mujeres Libres y la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), que incluía mujeres republicanas y socialistas, aunque estaba dirigida por las filas comunistas. El período bélico moldeó dos tipos de perfiles de mujer completamente opuestos: la abnegada mujer falangista frente a la mujer “nueva”, independiente y revolucionaria (Fig.133). Inicialmente la mujeres de izquierdas participaron como milicianas para el ejército republicano (Fig.134), pero pronto fueron relegadas a la retaguardia, ya que no interesaba que muriesen en el frente.



Fig. 133. Cartel de reclamo para las milicias republicanas



Fig. 134. Milicianas republicanas

Resultaba más útil que conservasen los puestos de trabajo de los compañeros que estaban luchando en la guerra. Pero sobre todo convenía que se dedicaran a labores asistenciales -como atender a soldados heridos, reparar la ropa de los combatientes, preparar la comida, etc.- al igual que hacían las mujeres falangistas. De este modo se mantuvo la tradicional división sexual de papeles debido a la extrema situación de emergencia, propiciando que estas labores se

identificasen con el “feminismo real”¹⁹⁴. Estas mujeres, de ambos bandos, tuvieron que asumir su papel de “reposo del guerrero”¹⁹⁵, mientras que los hombres reforzaban su comportamiento viril y prepotente. Estas actitudes diferenciadas por sexos se mantuvieron y se intensificaron durante los años de dictadura franquista, fortaleciendo una rígida jerarquía patriarcal impulsada desde el gobierno en estrecha colaboración con la Iglesia Católica.

2.2.2. LA SEGUNDA OLEADA DEL MOVIMIENTO FEMINISTA

A pesar de los muchos avances obtenidos durante la II República, equiparando en derechos, o incluso superando en algunos aspectos -como el aborto- a la situación de las mujeres españolas a las de otros países avanzados, la lucha feminista fue prácticamente anulada por la dictadura franquista, resurgiendo a nivel activista en los años sesenta y estas cuestiones no se retomarían a nivel gubernamental hasta la Transición. Cuando se reactivó, en algunos aspectos se trataba de un feminismo algo desfasado, en comparación con las luchas coetáneas que se estaban dando en otros países desde mediados de los años sesenta. No obstante, si recordamos la llegada tardía del feminismo de la primera ola, con varias décadas de retraso, el retraso en fecha de este feminismo de la segunda ola resulta ser menor de lo que pudiera parecer a priori¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 75-76.

¹⁹⁵ Moreno Sardá, Amparo, “La réplica de las mujeres al franquismo” en Folguera, Pilar (Ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Op. cit., p. 90.

¹⁹⁶ Scanlon, Geraldine M., “El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades”, Op. cit., p. 94.

El problema del feminismo español de esta época es que primeramente hubo que luchar por todo lo que se había perdido, es decir, los derechos civiles básicos, frente las reivindicaciones más avanzadas que solicitaban en Estados Unidos o Reino Unido, relativas a la equiparación profesional, a la sexualidad o a cuestiones identitarias. Obviamente los cuarenta años de dictadura provocaron que la preocupación por estas cuestiones llegase más tarde que a otros países de su entorno; así, los movimientos de liberación de las mujeres (Fig. 135), que resurgieron a finales de los sesenta dejaron en un segundo plano las reivindicaciones específicas para dedicarse a luchar contra el régimen franquista y la (re)conquista de las libertades democráticas. Por el contrario, en Francia e Italia -una vez superado el fascismo- se estaban preocupando por temas como la vida cotidiana de las mujeres, el cuerpo femenino o la maternidad, desde corrientes próximas al feminismo de la diferencia y a la escritura femenina de base psicoanalítica.



Fig. 135. Manifestación feminista celebrada en Madrid durante la década de los setenta

Esto explica que en el contexto español no se haya producido una fuerte simbiosis entre activismo y arte, tal y como sucedió en Estados Unidos o Gran Bretaña, países en los que las artistas colaboraron en las campañas políticas

feministas, puesto que entendían que “lo personal es político”¹⁹⁷. Con todo, y gracias a investigaciones recientes llevadas a cabo por Assumpta Bassas, María Ruido, Carmen Navarrete, Fefa Vila, Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo, Isabel Tejada o Noemí De Haro, sabemos que hubo artistas que se preocuparon en dar visibilidad a las situaciones de opresión que padecían las mujeres, aunque son escasas las aportaciones que se puedan considerar dentro de un feminismo programático en el arte español de los años 70, puesto que muy pocas de las artistas tenían vínculos con el Movimiento Feminista¹⁹⁸.

Isabel Tejada¹⁹⁹, tras numerosas conversaciones y entrevistas con artistas españolas activas en aquella época, concluye que este alejamiento del feminismo partía de varias cuestiones: debido al desinterés en la lucha por la liberación de las mujeres, por cautela ante una posible discriminación de la escena artística al ser calificadas como feministas, o por la estrategia de mimesis, es decir, la asunción del papel que se esperaba de ellas para poder ser aceptadas en el sistema del arte patriarcal. De este modo, generalmente las experiencias discriminatorias sufridas por el simple hecho de ser mujeres quedaban veladas dentro de un discurso más amplio. Para Tejada la conciencia de género de las artistas españolas provenía más de la experiencia personal que de la influencia de un corpus teórico, a excepción de las que pudieron viajar y de este modo fueron permeables a lo que estaba sucediendo en otros ámbitos, ya que se encontraban radicalmente solas, incluso viviendo en la misma ciudad.

¹⁹⁷ Recordemos que “Lo personal es político” es una importante contribución al debate feminista, planteada por la estadounidense Kate Millet en su libro *Política Sexual*, publicado en 1969 como *Sexual Politics*.

¹⁹⁸ Tejada, Isabel, “Prácticas artísticas y feminismos en los años 70” en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 101-102.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 102-103.

Hay que recordar el sexismo imperante en todos los ámbitos de la sociedad española, lo que dificultaba a las mujeres el acceso a la profesionalización.

Destaca la labor de Assumpta Bassas a la hora de recontextualizar el trabajo de las artistas conceptuales catalanas Eugènia Ballcells, Eulàlia Grau, Fina Miralles, Olga Pijoan y Àngels Ribé desde una perspectiva feminista. Sitúa como un hito clave, para el desarrollo de las prácticas artísticas feministas en Barcelona, las actividades que giraban en torno al bar-biblioteca *La Sal*²⁰⁰, ya que funcionaba como un centro para la cultura y la política de las mujeres, llegando a crear, con el mismo nombre, la primera editorial feminista española en 1978. *La Sal* fue fundada por María José Quevedo, Sat Sabater, Montes Solá, Carmen Cases y Mari Chordá. En su espacio realizaban recitales poéticos, debates y exposiciones, contando, entre otras, con la participación de Eugenia Balcells, cuyo trabajo ya comenzaba a explorar los estereotipos sexuales promovidos por los medios de comunicación. También participaron las artistas conceptuales del Grup de Treball, a pesar de las diferencias de opinión, ya que opinaban que el trabajo de las feministas presentaba un aspecto pobre. En este sentido, Àngels Ribé se mostraba muy crítica con la estética feminista, y aunque en sus obras no se identificaba formalmente con ellas, si admitía su contenido feminista desde una línea más conceptual (Fig. 136). De hecho, trabajaba en Nueva York colaborando en la revista feminista *Heresies*.

²⁰⁰ Bassas, Assumpta, "El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas de las llamadas prácticas artísticas del Concepto en Cataluña: Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé y Eulàlia Grau" en Juan Vicente Aliaga (ed.), *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, CGAC, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, pp. 224-226.

Algunas artistas que plantearon subversivas acciones como protesta ante la ausencia de libertades y derechos. Maite Garbayo²⁰¹ recuerda un proyecto de Olga Pijoan, que finalmente no llegó a realizar debido a su radicalidad. La artista pensó en quedarse embarazada para luego abortar en un acto performativo, con la intención de llamar la atención sobre su ilegalidad durante el régimen franquista. En este sentido, algunas performances realizadas por Esther Ferrer (Fig. 137) en torno al cuerpo, en las que aparecía completamente desnuda - como *Íntimo y persona*²⁰² (1971-75)- fueron censuradas y tildadas de pornográficas por parte de la prensa, que incluso llegó a referirse a la artista como "puta"²⁰³.



Fig. 136. Ángeles Ribé.
E la forma. 1979



Fig. 137. Esther Ferrer.
Perfiles. 1982

²⁰¹ Véase la entrevista a Maite Garbayo sobre arte feminista español en <http://www.gara.net/idatzia/20061022/art185530.php>

²⁰² Remitimos a la explicación de la obra incluida en la exposición *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, celebrada en el MACBA en 2005.

²⁰³ Consúltese la entrevista a Esther Ferrer realizada por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido, publicada en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 1*, MACBA, Barcelona, 2005, p. 130.

Noemi de Haro García se ha preguntado sobre la relación entre el feminismo y la lucha antifranquista en el ámbito de la creación plástica, para llevar a cabo una investigación sobre este tema al amparo de la UAM²⁰⁴. Ha rescatado a varias artistas que se preocuparon por las problemáticas específicas que sufrían las mujeres durante ese momento, contextualizándolas tanto a nivel político como estético, para reivindicar su participación dentro de algunas de las corrientes plásticas contrarias al régimen autoritario. Estos grupos estaban mayoritariamente conformados por hombres, que a diferencia de ellas, si han pasado a la historia del arte español con mayúsculas.

Algunas fueron activas militantes del PCE, llegando a correr bastantes riesgos, en ocasiones por organizar exposiciones con contenido subversivo, como Elvira Martínez²⁰⁵, que se ocupaba de la gestión de las actividades del grupo de Estampa Popular Gallega, y, que posteriormente participaría en el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM). En la misma órbita comunista que la anterior, Esther Boix²⁰⁶, que formaba parte del grupo Estampa Popular en Cataluña, se ocupó de reflejar la opresión sufrida por las mujeres en algunas de sus obras. La pintora María Dapena, también próxima al PCE, llegó a ser condenada por sus ideas; pero esto no la detuvo y en la cárcel enseñó a leer a sus compañeras, mientras escribía su experiencia como presa política y sus reflexiones sobre las dificultades que deben afrontar las mujeres para hacerse un lugar en el mundo²⁰⁷.

²⁰⁴ Véase Haro García, Noemi de, "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo" en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, MUSAC, León, 2013; pp. 149-169.

²⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 157-158.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 161-162.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 156.

Otras artistas, como Amèlia Riera, Ángela García Codoñer o Isabel Oliver, que colaboraba con el Equipo Crónica, se centraron en criticar los estereotipos asociados a las mujeres²⁰⁸, en una línea similar a las propuestas que se estaban en el contexto anglosajón o el francés²⁰⁹. En este sentido, Amèlia Riera²¹⁰ realizó en 1968 una serie de objetos escultóricos con la intención de ridiculizar las imágenes femeninas de objeto sexual que se estaban difundiendo a través de los medios de comunicación. Estas *Eroticonas* o *Divertimentos*, consistían en maniqués y muñecas turísticas que transformó, gracias al uso de elementos decorativos, en diferentes modelos femeninos destinados a un posible disfrute erótico masculino. Eran unas obras irónicas y sarcásticas, que suponían una severa y dura reflexión sobre la condición y manipulación de la mujer.

Desafortunadamente, la mayoría de estas artistas, que a partir de los años sesenta comenzaron a trabajar desde lo que podríamos considerar un feminismo incipiente en el contexto español, fueron silenciadas y olvidadas por la historiografía del arte durante los años ochenta, tal y como hemos visto con las políticas culturales puestas en marcha durante la Transición. Por este motivo, no han podido ser referentes para las generaciones de artistas feministas posteriores, que comenzaron a producir obra durante la década de los noventa. Éstas han tenido que buscar los referentes y modelos a seguir fuera de nuestras fronteras, propiciando una ruptura con lo que podría haber sido un discurso feminista propio.

²⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 165-167.

²⁰⁹ Véase el capítulo sobre arte feminista, los apartados sobre artistas esencialistas y construccionistas en los sesenta-setenta.

²¹⁰ Haro García, Noemi de, "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo", *Op.* Cit. p.166.

Para Juan Vicente Aliaga la escasez de obras feministas durante los setenta y ochenta es debida "a la falta de formación teórica, que ha producido cierto complejo de inferioridad respecto a otros países"²¹¹, aparte de los ya mencionados condicionantes socio-políticos de la época. Durante la transición, los movimientos de liberación de la mujer tuvieron que luchar por el derecho a la planificación familiar, la igualdad en el ámbito laboral, la ley de divorcio o la despenalización del aborto, cuestiones que se habían supeditado a las reivindicaciones más generales de la resistencia antifranquista.

No se puede olvidar que durante la Transición la participación activa de la mujer estaba bastante limitada en determinados aspectos o ámbitos dada la herencia machista del franquismo. En 1980 todavía había un 6,6% de analfabetismo, del cual 9,2% correspondía a la población femenina y el 3,8% a la masculina y en 1986 de los 13 millones de mujeres españolas en edad de trabajar tan sólo el 28% era considerado como población activa²¹². A partir de los años sesenta se produjo en un importante cambio legislativo dirigido a eliminar progresivamente algunas situaciones discriminatorias para las mujeres, como la promulgación de la Ley de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer y del niño, que permitió a muchas mujeres la incorporación al trabajo remunerado²¹³. No obstante, es a partir de 1976, con la Ley de Relaciones Laborales, cuando realmente se avanza, equiparando a los trabajadores de

²¹¹ Aliaga, Juan Vicente "La memoria corta. Arte y género" en *Revista de Occidente* nº 273, febrero 2004, p. 64.

²¹² Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988" en Folguera, Pilar (ed.), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Ed. Pablo Iglesias, Madrid, 1988, p.113, 115-116.

²¹³ Navarrete, Carmen, "Los años setenta: la transición pactada y las artistas conceptuales" en Aliaga, Juan Vicente (ed.), *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, CGAC, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, p.204.

ambos sexos en sus derechos laborales, aunque no sea hasta 1980 -dos años después de que la Constitución estableciese la no discriminación por razón de sexo- cuando el Estatuto de los Trabajadores fije el principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en cuanto al acceso al empleo, la igualdad de condiciones de trabajo, la promoción en el trabajo e igualdad de salarios²¹⁴.

En definitiva, el desarrollo del movimiento feminista en España no puede analizarse al margen de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar durante estos años y de las condiciones sociales de la población femenina durante ese mismo período, como afirma Pilar Folguera²¹⁵, para quien tampoco puede realizarse un estudio de la Transición sin analizar la influencia que el feminismo y el cambio de actitudes han tenido en este proceso. Para Monica Threlfall²¹⁶ sin el feminismo la historia de la democratización hubiera sido otra, habría resultado más tradicional y menos liberal, ya que sin las demandas del movimiento de mujeres no se habrían producido los cambios socio-políticos hacia la igualdad en los ámbitos de la política, el mercado laboral, la enseñanza, la sanidad o la justicia.

De este modo, el movimiento feminista puede reivindicar que fue clave para la rápida europeización del Estado Español, ya que “los planteamientos feministas guiaron a los legisladores y gestores de políticas de igualdad de género, lo que preparó al país para su entrada en la Unión Europea”²¹⁷. De la misma opinión se

²¹⁴ Folguera, Pilar, “De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988”, Op. cit., p.116.

²¹⁵ *Ibid.*, p.112.

²¹⁶ Threlfall, Monica, “El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición política española” en Martínez Ten, Carmen; Gutiérrez López, Purificación y González Ruiz, Pilar (eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70*, Fundación Pablo Iglesias/Cátedra, Madrid, 2009, p.44.

²¹⁷ *Ibid.*, p.41.

muestra Pamela Beth Radcliff²¹⁸, para quien el feminismo y la transición democrática deberían ser conceptos complementarios, ya que los recién obtenidos derechos de los mujeres encarnaban la modernidad frente al anterior régimen, totalitario y socialmente conservador. A este respecto, recuerda las significativas palabras de Susan Sontag, cuando en mayo del 1978 fue entrevistada por El País: “¿Qué se puede pensar de un país donde una mujer legalmente no puede viajar sin el permiso de su marido?”²¹⁹, sorprendida al enterarse de que durante la dictadura franquista las mujeres no pudiesen abrir una cuenta bancaria u obtener un pasaporte sin la autorización conyugal.

Según María Ángeles Durán y María Teresa Gallego²²⁰, la evolución del movimiento feminista de las décadas de los setenta y ochenta podría explicarse en tres períodos: la Transición política y el resurgir del feminismo en España (1975-1979), la crisis del movimiento feminista (1979-1982) y la aparición de nuevos feminismos a partir de 1982. Pero esto no quiere decir que antes de 1975 no hubiese núcleos feministas. Lidia Falcón, militante del PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), quien en 1979 fundaría el Partido Feminista, tuvo problemas con la censura franquista para publicar sus libros sobre los derechos de las mujeres durante la década de los sesenta. Empar Pineda²²¹ recuerda que fue muy importante la labor de los GAF, Grupos de

²¹⁸ Radcliff, Pamela Beth, “La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición” en Martínez Ten, Carmen; Gutiérrez López, Purificación y González Ruiz, Pilar (eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70*, Fundación Pablo Iglesias/Cátedra, Madrid, 2009, p. 53.

²¹⁹ *Ibid.*, p.56.

²²⁰ Grado, Mercedes de, “Encrucijada del feminismo español: Disyuntiva entre igualdad y diferencia” en Cruz, Jacqueline y Zecchi, Barbara (Eds.), *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?*, Icaria, Barcelona, 2004, p.26.

²²¹ Pineda, Empar en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Op.cit., p. 258.

Autoconcienciación Feminista que surgieron en Barcelona. Uno de ellos estaba liderado por María José Ragué, que organizaba las sesiones en su casa ante la imposibilidad legal de reunirse en otro lugar que no fuese el ámbito privado. Influida por el feminismo que había conocido durante su estancia en los Estados Unidos, publicó *Hablan las Women's Lib* en 1972 para dar a conocer lo que allí estaba sucediendo. De hecho, la influencia del Movimiento de Liberación de las Mujeres de Estados Unidos se irá perfilando y viendo más claramente en los años siguientes, tanto en las influencias ideológicas como en las prácticas activistas. Así, a principios de los ochenta varias mujeres se encadenaron ante el Colegio de Abogados de Madrid (Fig. 138) para solicitar la igualdad de trato en determinadas sentencias, una acción estéticamente similar a la que el colectivo *No more Nice Girls* había realizado en Nueva York para reclamar derechos en 1982²²².

Muchas de las pioneras del movimiento feminista durante el período franquista procedían del PCE (Partido Comunista Español), quienes inicialmente habían comenzado a agrupar a mujeres que ejercían de amas de casa (Fig. 139), movilizándolas para reclamar las cuestiones que las afectaban de forma más inmediata, como la forma de gestionar el dinero en casa, la petición de guarderías y la necesidad de semáforos para evitar que sus hijos muriesen atropellados al salir del colegio²²³. En algunos casos estas demandas surgían de forma intuitiva, debido a sus propias experiencias vitales y sin relacionarlo

²²² Para una comparación entre ambas acciones véase la imagen documental recogida en la canónica publicación sobre el arte feminista germinal *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, editado por Norma Broude y Mary D. Garrard y publicado por Harry N. Abrams, Inc. en Nueva York, 1994, p. 100.

²²³ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p. 257-8.

directamente con la lucha feminista. Amparo Moreno Sardá²²⁴ apunta que la rebelión de las mujeres de los presos políticos supuso la base de las futuras organizaciones feministas, aún cuando esa lucha era por la solidaridad con sus maridos, y había que entenderla desde unos parámetros patriarcales, en los que la mujer era concebida como “reposito del guerrero”. Sin embargo, el hecho de participar en estas campañas en reivindicación de la amnistía las llevó a formar parte de las organizaciones políticas de la oposición, y poco a poco se fueron sumando a las protestas por el derecho a la huelga, las libertades políticas y sindicales, contra la subida de los precios o contra las bases nucleares²²⁵.

El movimiento feminista de los 70 no fue mayoritario²²⁶; no se podía ni comparar al movimiento sindical o al estudiantil, a pesar de que también era minoritario. No obstante, desarrolló un importante activismo y una amplia acción, que incluía servicios asistenciales como centros clandestinos de planificación familiar o asesorías para la asistencia jurídica de las mujeres. Una de las características más significativas fue su capacidad de movilizar la lucha contra la discriminación que sufrían las mujeres a otras organizaciones como los sindicatos y las organizaciones políticas, dado que, recordemos, el movimiento feminista de la segunda ola se forjó en el marco de la oposición al franquismo y en las movilizaciones para recuperar la democracia.

²²⁴Moreno Sardá, Amparo, “La réplica de las mujeres al franquismo” en Folguera, Pilar (Ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Op. cit., pp. 92-93.

²²⁵Febo, Giuliana di, *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, Icaria, Barcelona, 1979, pp. 153-155.

²²⁶ Martínez Ten, Carmen y Gutiérrez López, Purificación en Martínez Ten, Carmen; Gutiérrez López, Purificación y González Ruiz, Pilar (eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70*, Fundación Pablo Iglesias/Cátedra, Madrid, 2009, pp.10-11.



Fig. 138. Protesta de mujeres encadenadas ante el Colegio de Abogados de Madrid



Fig. 139. I Congreso de la Federación Madrileña de Asociaciones de Amas de Casa a finales de los setenta



Fig. 140. I Jornadas por la Liberación de la Mujer. Madrid. 1975



Fig. 141. I Jornades Catalanes de la Dona. Universidad Central de Barcelona. 1976

De este contexto surgen numerosas organizaciones feministas que se crearon en diversos puntos de la geografía española a partir de la creación del MDM (Movimiento Democrático de Mujeres) en 1965, y, sobre todo, gracias a la organización de las "I Jornadas por la Liberación de la Mujer" (Fig. 140) celebradas en Madrid en 1975, con motivo del Año Internacional de la Mujer declarado por Naciones Unidas²²⁷. Este primer encuentro feminista de carácter

²²⁷ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p.118.

estatal -celebrado pocos días después de la muerte de Franco en un ambiente de semiclandestinidad- serviría para ofrecer resistencia a las posturas oficiales de la Sección Femenina, pero también para fomentar organizaciones de mujeres con reivindicaciones más específicas. Se discutieron los dos puntos de vista que polarizaron el debate feminista durante los cinco años siguientes. Por un lado, la necesidad de mantener una corriente estrictamente feminista independiente de las organizaciones políticas y sindicales, y por otro lado, las corrientes del *feminismo radical* y del *feminismo socialista*²²⁸. El *feminismo radical* estaba centrado en cuestiones específicas de las mujeres e inspirado en Shulamith Firestone y Christine Delphy²²⁹, mientras que el *feminismo socialista*, de origen marxista, estaba interesado en la lucha de clases y se pronunciaba por defender las reivindicaciones feministas, al tiempo que propugnaba una lucha de carácter general dirigida a la implantación de la democracia.

En las “I Jornadas por la Liberación de la Mujer” participaron mujeres ligadas al PCE, al PSUC, al PTE (Partido del Trabajo) y a la ORT (Organización Revolucionaria de Trabajadores). También había mujeres anarquistas, cuya tradición provenía de la época republicana, de los grupos de Mujeres Libres. Por otro lado, se encontraba el denominado feminismo unitario, conformado por mujeres que militaban o no en partidos, y que dio lugar a las Asambleas de Mujeres. Uno de sus logros es que plantearon por primera vez el método asambleario²³⁰, una práctica que, en aquel momento, era prácticamente desconocida en las organizaciones masculinas, ya fuesen sindicales, de partido o

²²⁸ *Ibíd.*, p.118.

²²⁹ Intervención de Empar Pineda en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Op.cit., p. 259.

²³⁰ *Ibíd.*, pp. 259-260.

vecinales. No había juntas directivas, presidentas ni portavoces, por lo tanto se decidía de forma horizontal, tratando de encontrar una metodología de acción política diferente a la patriarcal, caracterizada por las jerarquías y los líderes.

En 1976 tuvieron lugar en la Universidad Central de Barcelona las “I Jornades Catalanes de la Dona” (Fig. 141), a las que asistieron casi cuatro mil mujeres. Sirvieron para crear una Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español estable, que permitió comenzar a organizar jornadas temáticas en las diferentes Comunidades Autónomas²³¹. También se encargarían de organizar manifestaciones y campañas en torno al 8 de marzo, actos por la amnistía para los delitos de las mujeres, en contra de las violaciones, a favor del aborto y la ley del divorcio o los derechos de las trabajadoras domésticas. En relación a este último tema, precisamente en estas jornadas, Empar Pineda²³² recuerda que la artista y poeta Mari Chordá realizó una acción performativa -aunque sin tener una clara conciencia artística de ello- para plantear la situación de precariedad e indefensión de las empleadas del hogar. Mientras se estaban celebrando los encuentros, Chordá se puso a fregar el pasillo del Aula Magna donde estaban reunidas, provocando la inmediata reflexión sobre el tema.

En este sentido, Empar Pineda recuerda otras acciones realizadas “con un alarde de imaginación y creatividad, y esas ganas de transgredir todo, que nos animaban a hacer las cosas más increíbles”²³³, pero con el desconocimiento absoluto de que hubiese artistas en otros países realizando estas mismas

²³¹ Para más información sobre la “Coordinadora Estatal”, siguiendo la jerga feminista de aquel momento, véase la intervención de Empar Pineda en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Op. cit., p. 256 y pp. 295-296.

²³² *Ibid.*, p. 259.

²³³ *Ibid.*, p. 265.

acciones y entendiéndolas como arte feminista. Relata que en el acto de presentación oficial del PSUC, las integrantes de LAMAR (Lucha Anticapitalista de Mujeres Antipatriarcales y Revolucionarias) se presentaron con escobas y silbatos para protestar por la ausencia de mujeres en el partido. En otra ocasión, en 1979, cuando las mujeres de Basauri iban a ser juzgadas a por prácticas abortivas (Fig. 142), recorrieron de madrugada todos los quioscos de Madrid con la intención de expandir su consigna a favor de las mujeres condenadas. Esperaban a que las furgonetas de reparto de los periódicos dejaran los paquetes, para, inmediatamente después, estamparles "Amnistía a las once mujeres de Bilbao" en la portada.

Por otro lado, Empar Pineda, emblemática activista de la causa lesbiana, señala que a pesar de que la sexualidad era uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales se consolidaron las organizaciones feministas²³⁴, en raras ocasiones se iba más allá de las problemáticas originadas por la heterosexualidad, por muy transgresores que fuesen los debates. Por este motivo se creó en Madrid el Colectivo de Feministas Lesbianas²³⁵, conformado por mujeres que estaban organizadas inicialmente en el movimiento gay, y que cansadas de cierta misoginia decidieron independizarse. El grupo en el que participaba Pineda, Lesbianas Unidas de los Viernes, editaba la revista *Nosotras, que nos queremos tanto*, con traducciones de feministas lesbianas de otros países. Así, las primeras Jornadas de Lesbianas del Estado Español se celebraron en 1980, en Madrid y meses después en Valencia.

²³⁴ Además de "aborto, libre y gratuito", eran habituales las consignas "derecho al propio cuerpo", "sexualidad no es maternidad", "la noche también me gusta a mí", tal y como recuerda Empar Pineda en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Op. cit., p. 261.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 262-263.

Por su parte, Juan Vicente Aliaga²³⁶ recuerda que no debemos que olvidar la transgresión travesti de Ocaña (Fig. 143) por las calles de Barcelona, especialmente por las Ramblas, entre 1973 y 1980; así como la importancia del asociacionismo gay, que en circunstancias muy adversas, luchó por la abolición de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social, mediante la cual se encarcelaba a quienes realizaban prácticas homosexuales y que estuvo vigente hasta 1979. También señala que estos mismos activistas, tras un período de descenso de su actividad volvieron a revitalizarse años después, enfrentándose a las políticas oficiales sobre el sida durante los años ochenta.



Fig. 142. Manifestación por la Amnistía de las once presas de Bilbao. Madrid.



Fig. 143. Acción de Ocaña paseando travestido por las Ramblas de Barcelona, entre Nazario y Camilo.

²³⁶ Aliaga, Juan Vicente "La memoria corta. Arte y género", Op. cit., pp. 65-66.

Siguiendo esta línea, cabe recordar que tanto Juan Vicente Aliaga²³⁷, como Xosé Manuel Buxán Bran²³⁸, Jesús Martínez Oliva²³⁹ o Héctor Sanz Castaño²⁴⁰ se han encargado de visitar y recuperar nombres de artistas -ciertamente olvidados por la historiografía del arte oficial- que desde finales de los sesenta trabajaron de forma muy transgresora y subversiva, rozando la ilegalidad. Así, Roberto González Fernández (Fig. 146) mostraba, en sus casi fotográficos dibujos, encuentros eróticos entre hombres, posando de forma sensual; o las viñetas con historias homosexuales realizadas por Nazario, como el cómic *Anarcoma* (Fig. 147), protagonizado por un personaje transexual que todavía no ha sido operado. En otras ocasiones se ocuparon de cuestionar la masculinidad normativa, como Juan Hidalgo (Fig. 144), que había sido co-fundador del grupo conceptual Zaj en los sesenta, a través de una serie de fotomontajes en los que relacionaba su cuerpo de hombre con una flor, elemento tradicionalmente considerado femenino, buscando provocar la reacción y la extrañeza en el espectador. Igualmente, Carlos Pazos (Fig. 145) nos hace reflexionar acerca de la mascarada masculina, transformándose en diferentes personajes con una estética *dandy*, llena de *glamour*, que pone en tela de juicio el estereotipo de virilidad asociado a la heterosexualidad.

²³⁷ Véanse los catálogos de las exposiciones comisariadas por Juan Vicente Aliaga: *La batalla de los géneros*, CGAC, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2007; y junto a Patricia Mayayo *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, MUSAC. León, 2013.

²³⁸ Véase el catálogo de la exposición comisariada por Buxán Bran: *Radicals libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular*, Auditorio de Galicia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela/ Diputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 2005.

²³⁹ Martínez Oliva, Jesús, "Apuntes sobre algunas imágenes de la masculinidad en el arte español de los setenta", en Juan Vicente Aliaga (ed.), *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, CGAC, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, pp. 194-202.

²⁴⁰ Sanz Castaño, Héctor, "Institucionalización y marginalidad del arte desviado en la Transición española" en Ramírez, Juan Antonio (ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 336-374.

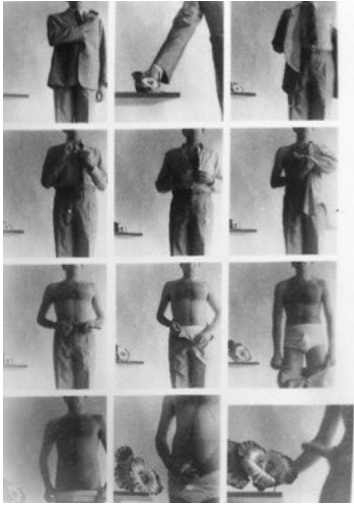


Fig. 144. Juan Hidalgo. Flor y hombre. 1969



Fig. 145. Carlos Pazos. Voy a hacer de mí una estrella. 1975



Fig. 146. Roberto González Fernández. Sin Título. 1976

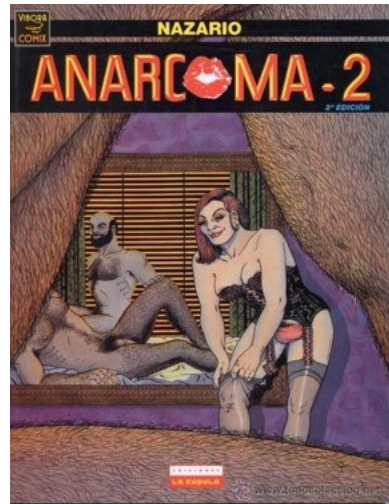


Fig. 147. Nazario. Anarcoma. 1973

El 15 de junio de 1977 se celebró la primera consulta popular después de cuarenta y un años de dictadura. Casi la totalidad de partidos políticos, incluyendo la derecha democrática, ofrecieron un programa que incluía algunas de las peticiones y las necesidades de las mujeres, que habían sido transmitidas a través de los colectivos feministas²⁴¹. Todos los partidos políticos creyeron necesario incluir la cuestión de la igualdad de género en sus campañas electorales, lo cual llevó a que se aceptara lo que se denominó el *feminismo genérico*²⁴², entendido como principio general de igualdad legal. Los partidos conservadores reconocían la igualdad formal de hombres y mujeres y aludían a necesidad de una política educativa y cultural para las mujeres, así como a una reforma del derecho de familia; mientras que los partidos de izquierdas prometían una igualdad plena entre sexos en los ámbitos jurídico, laboral, educativo y familiar, así como la creación de servicios colectivos que permitiesen socializar el trabajo doméstico, como guarderías y comedores escolares.

La discusión sobre el texto constitucional, a lo largo de 1978, se trasladó al movimiento feminista²⁴³. Mientras que las asociaciones de doble militancia, vinculadas a sindicatos y partidos de izquierda, admitían la propuesta, a pesar de señalar sus insuficiencias, las asociaciones englobadas en el feminismo radical se mostraban muy críticas con los borradores. Finalmente, la nueva Constitución, que fue aprobada en diciembre de 1978, consagraba el principio de igualdad, prohibiendo cualquier tipo de discriminación por razón de

²⁴¹ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p.120-121.

²⁴² Véase Radcliff, Pamela Beth, "La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición", Op. Cit. p.54.

²⁴³ Alcalá, Paloma y Blanco, Oliva, "Feminismo es política", en *El largo camino hacia la igualdad. Feminismo en España 1975-1995*, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1995, p.22.

nacimiento, raza, sexo, religión u opinión. Establecía igualdad entre hombre y mujer en el matrimonio, y posteriormente sería aprobada la Ley del Divorcio (Fig. 148). También insistía en que no podía existir ninguna discriminación en el terreno laboral, tanto en la promoción como en el salario, algo que a día de hoy todavía no se ha normalizado²⁴⁴. La Constitución, aunque progresista, no contemplaba el derecho a interrumpir el embarazo debido al consenso que la izquierda había pactado con la derecha. Lo que al menos se consiguió, a través del Código Penal, fue que se despenalizaran la divulgación y propaganda de métodos anticonceptivos.

Otras de las limitaciones del texto constitucional estaban en los impedimentos para la sucesión del Trono y la Jefatura de Estado, lo que diferencia a la democracia española de otras más consolidadas. De este modo, el debate sobre el texto constitucional, considerado machista, polarizó las posiciones del movimiento feminista y marcó la exigencia de definir su estrategia política y su relación con las instituciones.

Esta situación, provocó que, dado que tanto las elecciones legislativas de marzo como las municipales de abril celebradas en 1979, no supusieron un incremento del porcentaje de mujeres presentes en instituciones parlamentarias o municipales, se generase un creciente rechazo a las organizaciones políticas y a las instituciones que se habían mostrado indiferentes ante las reivindicaciones del feminismo²⁴⁵ (Fig.149).

²⁴⁴ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p. 121.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.



Fig. 148. Panfleto de la convocatoria de una manifestación a favor de una nueva Ley del Divorcio.



Fig. 149. Manifestación feminista celebrada a finales de los setenta.

En este contexto, a partir de las “Jornadas Feministas” celebradas en Granada en mayo de 1979, surgieron dos posiciones enfrentadas que terminarían por disgregar al movimiento organizado. Se introdujo el debate de la diferencia frente a la igualdad²⁴⁶, dibujando dos tendencias que polarizarían el feminismo más visible hasta el momento actual. Por una parte, el *feminismo de la igualdad* -del que eran partidarias las seguidoras del feminismo socialista-, hacía hincapié en la aspiración de las mujeres a conseguir una plena equiparación con los hombres en los distintos ámbitos de la existencia social: educación, trabajo, representación política, etc. Su discurso persigue una sociedad en la que hombres y mujeres posean los mismos derechos y obligaciones, situación que consideraban que posibilitaría el poder desarrollarse plenamente.

²⁴⁶ Para una reflexión sobre esta cuestión véase Pineda, Empar, “El discurso de la diferencia, el discurso de la igualdad” en *Nuevas perspectivas sobre la mujer, vol. I. Actas I Jornadas de Investigación Interdisciplinar, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1982.*

Por otro lado, el *feminismo de la diferencia* recalca lo específico femenino sin buscar en cada momento la referencia masculina. Esta corriente se encuentra más interesada en temas que atañen a las mujeres, como la sexualidad, la configuración del lenguaje patriarcal, el aborto, la violencia, las agresiones machistas o el lesbianismo. Su discurso demandaba que se entendiera a las mujeres no sólo como militantes, sino también como personas con circunstancias concretas, puesto que no se podía separar de forma clara lo privado de lo público, dado que ambos poseían un carácter político. Se mostraban en contra de las estructuras jerárquicas propias de los partidos políticos, por lo que llegaron a realizar un llamamiento a las organizaciones feministas para que abandonasen el marxismo-leninismo, al tiempo que rechazaban cualquier tipo de colaboración con las instituciones oficiales²⁴⁷.

Con todo, a partir de esa época, las comisiones de mujeres de los partidos políticos y las organizaciones sindicales adquieren una cierta relevancia, a pesar de los recelos que levantaban entre los miembros masculinos de sus colectivos, e incluso de algunas mujeres, que creían que un posible perfil feminista podría traer consecuencias adversas a su carrera política. A este respecto, cabe recordar que a pesar de la aceptación política de los principios feministas *genéricos*, el feminismo no fue popularmente aceptado sin críticas, reproches, prejuicios o suspicacias, tal y como se reflejaba en la prensa del momento²⁴⁸. Las referencias a las feministas eran generalmente exageradas, tildándolas de ser

²⁴⁷ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p.123.

²⁴⁸ Para un análisis sobre el impacto y la imagen del feminismo español en prensa véase el artículo de Radcliff, Pamela Beth; "La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición", Op. cit., pp. 54-70.

excesivamente combativas, extremistas, incivilizadas políticamente, anormales en conductas, estridentes, incomprensibles, exóticas, frustradas, furiosas o intimidantes, además de desestabilizadoras, divisionistas e insolidarias con el proceso de consenso democrático, tan sólo por el hecho de solicitar y plantear demandas exclusivas para las mujeres. Por todo ello se las llegó a presentar como las provocadoras de un nuevo cisma en la sociedad española.



Fig. 150. Cartel y manifestación por la despenalización del aborto.

No obstante, Carmen Mestre, una militante feminista socialista que formó parte del Comité Ejecutivo del Congreso, fue quien, en 1981, logró la despenalización del aborto y su inclusión en la Seguridad Social²⁴⁹. De todos modos, no se legalizaría hasta 1985, y de forma parcial, ya que tan sólo estaba permitido cuando supusiera un peligro grave para la salud de la mujer embarazada, en casos de violación o malformación del feto. Esto condujo a situaciones ambiguas en las que frente a la presión de los militantes socialistas y, sobre todo de las feministas para legalizarlo de forma completa, la Administración socialista

²⁴⁹ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p.124.

no impidió la acción judicial y policial de cierre de centros y detención de profesionales implicados en la realización de abortos ilegales²⁵⁰ (Fig. 150).

Durante esta etapa, uno de los hechos más relevantes de la actividad feminista en el ámbito político vino dado por la adopción del sistema de cuotas de representación de mujeres, en un porcentaje no inferior al 25%²⁵¹ por parte del PSOE en 1988 y poco tiempo después Izquierda Unida haría subir ese porcentaje hasta el 35%²⁵².

2.2.3. EL FEMINISMO INSTITUCIONAL

A principios de los ochenta hace su aparición el denominado *feminismo institucional*²⁵³ a partir de la creación del Instituto de la Mujer en 1983. Es un organismo público que pretende promover las condiciones que posibiliten la igualdad social de ambos sexos y la participación de las mujeres en la vida política, cultural, económica y social, siguiendo los principios antidiscriminatorios contemplados en la Constitución. Surge gracias a las demandas de un grupo de mujeres de la izquierda, que se movilizaron para exigir un organismo –existente en otros países occidentales- responsable de elaborar políticas de igualdad, hacer propuestas al Gobierno y coordinar las acciones de los diferentes ministerios. Por lo tanto, recoge algunas de las reivindicaciones tradicionales del

²⁵⁰ Hasta febrero de 2010 no fue aprobada la esperada Ley de Reproducción Sexual y Reproductiva y de la Interrupción Voluntaria del Embarazo, por la cual se accede de forma gratuita al aborto, y, por otro lado, otorga a las menores de 16 y 17 años plena potestad para tomar su propia decisión en caso de peligro vital, provocado ante la confesión de esta circunstancia en su entorno más próximo.

²⁵¹ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p.125.

²⁵² Alcalá, Paloma y Blanco, Oliva; "Feminismo es política", Op. cit., p.23.

²⁵³ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p. 127.

movimiento feminista e intenta ponerlas en práctica a través de medidas y actuaciones administrativas. Se establecieron dos líneas de actuación bien diferenciadas: información y legislación. La primera línea está enfocada en impulsar la creación de servicios de información y atención (Fig. 151), así como el desarrollo de programas de formación a las mujeres, además edita publicaciones, organiza exposiciones, conserva material de documentación, concede subvenciones a proyectos y otorga becas de investigación. Mientras que la segunda línea está dirigida al fomento de actuaciones para promover y coordinar políticas específicas dirigidas a las mujeres desde la Administración.



Fig. 151. Cartel del Instituto de la Mujer.

El Instituto de la Mujer ha organizado numerosas campañas de difusión para sensibilizar a la opinión pública acerca de los problemas específicos de las mujeres, como la legalización del aborto, la violencia de género o las discriminaciones laborales, así como el apoyo a las mujeres de Iberoamérica, entre muchas otras acciones²⁵⁴.

²⁵⁴ Blanco, Oliva; "Instituto de la Mujer", en *El largo camino hacia la igualdad. Feminismo en España 1975-1995*, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1995, p. 139-140.

No obstante, Pilar Folguera²⁵⁵ explica que este organismo público, que nació con un elevado presupuesto, ha recibido fuertes críticas por parte de los sectores más radicales del feminismo por considerar peligrosa su capacidad integradora, llegando a denunciar la institucionalización del feminismo independiente. Ya desde sus inicios algunas feministas consideraban que poseía ciertas limitaciones de carácter político, debido tanto al carácter reformista del PSOE como a las atribuciones de carácter administrativo, dada su ubicación ministerial.

Inicialmente el Instituto de la Mujer²⁵⁶ estaba adscrito al Ministerio de Cultura, pero a partir de 1988 pasó a integrarse en el Ministerio de Asuntos Sociales, posteriormente se uniría al de Trabajo a través de la Secretaría General de Políticas de Igualdad en 2004, desde 2008 formó parte del Ministerio de Igualdad, y desde 2010 está englobado dentro del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Desde 2014 pasa a denominarse Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades (IMIO), al fusionarse con la Dirección General de Igualdad para las Oportunidades, en un intento de evitar duplicidades ante organismos administrativos y poder así racionalizar mejor la gestión burocrática. De este modo, el nacimiento del Instituto de la Mujer supuso el comienzo de una política institucional para la igualdad de oportunidades que se concretó en sucesivos Planes para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (PIOM), encaminados a eliminar las diferencias

²⁵⁵ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit., p. 128.

²⁵⁶ Para una información más detallada acerca del Instituto de la Mujer consúltese <http://www.inmujer.gob.es>

por razones de sexo y a favorecer que las mujeres no fueran discriminadas en la sociedad.

Otra faceta importante del *feminismo institucional* se encuentra en los Departamentos de la Mujer de las diversas comunidades autónomas, concejalías de los ayuntamientos, universidades, etc. En algunos casos su labor es positiva mientras que en otros resulta claramente contraproducente. En el ámbito artístico estos modos de acción cultural de lo políticamente correcto acabarían desembocando en la profusión de exposiciones de mujeres artistas en torno al 8 de marzo, cuyos resultados, en algunos casos, desafortunadamente no fueron los esperados. Éste es un tema controvertido que será objeto de análisis cuando tratemos el fenómeno de las llamadas 'exposiciones de mujeres'.

En el ámbito universitario la implantación progresiva de grupos de investigación en torno a cuestiones de género resultó mayoritariamente beneficiosa. En 1980 se creó el Seminario de Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma de Madrid para fomentar la investigación y la docencia sobre temas relativos a la historia y la situación de las mujeres. En 1984 organizaron las primeras jornadas de la historia feminista del arte en el Estado Español tituladas *La imagen de la mujer en el arte español*, y años más tarde se crearía el seminario dedicado al arte feminista. Paralelamente, en otras universidades españolas se fueron creando departamentos semejantes adaptándose a sus necesidades, especialmente en Barcelona, Granada, Valencia o en el País Vasco, lo que ha posibilitado que en estas áreas geográficas se hayan desarrollado y focalizado los estudios de género en el ámbito estatal, permitiendo la aparición de jóvenes

artistas interesadas/os y más informadas/os que las de generaciones anteriores, en cuestiones identitarias.

A partir de 1982 se produce una clara dispersión de las organizaciones feministas. En 1987 el Instituto de la Mujer recogía, a través de un estudio, más de 600 asociaciones de mujeres, de las cuales tan sólo 60 se definían como feministas²⁵⁷. De esta fragmentación se deriva una cierta sectorialización de las campañas y actividades de los distintos grupos: aborto, violencia de género, educación no sexista, sexualidad libre, lesbianismo. Uno de los motivos que apunta Pilar Folguera²⁵⁸ para esta notable fragmentación de los grupos feministas, es la influencia europea y estadounidense, ámbitos en los que, después de varias décadas de luchas, comienzan a vislumbrar los peligros de la institucionalización. De este modo, se produce una voluntariedad expresa de autoexcluirse del ámbito de actuación de las instituciones. Éste es un controvertido debate que todavía continúa vigente, y cuyos posicionamientos dependerán del ámbito al que aluda en función a la fase de desarrollo en la que se encuentren sus demandas. Podríamos decir que la institucionalización del feminismo fue necesaria a nivel legislativo, pero también paralizó otras propuestas que eran igualmente urgentes. Por otro lado, una de las consecuencias claras de la institucionalización es la conversión de los agentes activos en burócratas.

²⁵⁷ Alcalá, Paloma y Blanco, Oliva; "Feminismo es política", Op. cit., p.24.

²⁵⁸ Folguera, Pilar, "De la Transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", Op. cit. p. 127.

2.2.4. CUOTAS DE PARTICIPACIÓN IGUALITARIA EN EL TERRENO CULTURAL

En el terreno artístico, parte de las suspicacias a una posible institucionalización provienen de los temores a la descontextualización semántica y/o simbólica de sus propuestas, puesto que cuando las y los artistas activistas entran dentro de un museo, sus prácticas corren el riesgo de ser tematizadas o absorbidas por el sistema dominante del arte, restándole su eficacia crítica y subversiva con las que habían surgido inicialmente. No obstante, ha habido propuestas de aplicación de determinados criterios institucionales al mundo de la creación artística.

En la misma línea que había sido mantenida por el PSOE en sus primeros años de mandato en el gobierno democrático, abogando por el uso de las cuotas de discriminación positiva para favorecer la integración social de las mujeres, entendida siempre como medida estratégica más que paliativa, Amelia Valcárcel²⁵⁹ y Xabier Arakistain²⁶⁰ impulsarían el *Manifiesto Arco 2005*²⁶¹. Demandaba a las administraciones públicas medidas prácticas -como cuotas paritarias en políticas culturales, que implicasen mayor presencia de artistas mujeres en exposiciones y colecciones- para implementar la igualdad entre hombres y mujeres en el campo del arte. Gracias a su iniciativa el anteproyecto llegó a ser aprobado por el Gobierno, ya que fue secundado por numerosas profesionales del sector. El *Manifiesto Arco 2005* surgió de la mesa de debate

²⁵⁹ Amelia Valcárcel, filósofa de la corriente feminista denominada de la igualdad, está considerada como uno de los ejemplos del feminismo institucional que se ha ido gestando a lo largo de estas dos últimas décadas.

²⁶⁰ Xabier Arakistain se define como comisario feminista. Consúltese su página web en <http://www.arakis.info/>

²⁶¹ El texto puede consultarse online en la página web de MAV: http://www.mav.org.es/documentos/MANIFIESTO_ARCO2005.pdf

“Políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte: Discutiendo estrategias (La ideología carismática del arte, una lógica sexista)” en la que participaron Amelia Valcárcel, Lourdes Méndez, María Ruido, Linda Nochlin y la Frida Kahlo de las Guerrilla Girls. Fue organizada por Xabier Arakistain y celebrada en el III Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo de ARCO 2005. Se debatió sobre la situación de desigualdad de las mujeres artistas y se llegó a la conclusión de que había que preparar una campaña para terminar contra lo que Amelia Valcárcel denomina “criterios de excelencia” en el mundo del arte, es decir, la primacía del genio del artista varón. El propio Xabier Arakistain ha aplicado de forma pionera los criterios de igualdad vigentes en la legislación, tanto vasca como española, desde su práctica profesional como director del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria entre 2006 y 2011²⁶².

Posteriormente, surgió la plataforma MAV (Mujeres en las Artes Visuales)²⁶³, creada en 2009 a partir de las mesas de debate “Arte y mujer” organizadas por el Ministerio de Cultura en marzo de ese mismo año, tras el intercambio de impresiones entre profesionales del sector y como resultado de un grupo de trabajo reunido en abril; éste estaba compuesto por Margarita Aizpuru, Oliva Arauna, Magda Belloti, Patricia Mayayo, Teresa Moro, Marina Núñez, Isabel Tejada y Rocío de la Villa, primera presidenta de MAV. Actualmente el cargo de recae en Marián López Fernández-Cao, especialista en didáctica artística desde una perspectiva de género.

²⁶² Se puede consultar online la carta de despedida que Xabier Arakistain escribió cuando terminó su contrato para el puesto de dirección en el Centro Cultural Montehermoso. En dicho texto elabora, sintéticamente, un breve balance de esos cinco años de gestión cultural feminista. <http://www.arakis.info/pdf/Despedida.pdf>

²⁶³ <http://www.mav.org.es/>

MAV es una asociación independiente, no lucrativa y de ámbito estatal que busca crear redes de trabajo entre mujeres que trabajan en el mundo cultural, por lo que reúne a numerosas profesionales del mundo del arte, como artistas, críticas, comisarias, coleccionistas, galeristas, gestoras, técnicas de museos, investigadoras, docentes, educadoras, editoras y periodistas especializadas en temas de género. Impulsan la igualdad de oportunidades para las mujeres del contexto artístico español, como la implantación de políticas paritarias en el sector de las artes visuales, velando para que se cumpla el artículo 26 de la Ley de Igualdad, que se ocupa del ámbito de la creación y producción artística e intelectual²⁶⁴. Para ello promueven actividades de difusión y visibilización como mesas de debate, congresos, exposiciones, ciclos de vídeo. En su línea editorial han puesto en marcha la revista online *M-Arte y Cultura Visual* o la publicación *Mujeres en el sistema del arte en España*²⁶⁵ de 2012. Tampoco dejan de lado la importancia de una educación artística en igualdad a través del MAVeducaLAB, ofreciendo asesoramiento y programas educativos tanto para museos como para complementar la formación curricular de la enseñanza reglada, ámbitos en los que han observado carencias y deficiencias desde una perspectiva feminista. Una de las primeras actuaciones públicas que organizaron como asociación, y que se mantiene anualmente con un carácter festivo, fue la entrega de premios a artistas, gestoras, críticas e investigadoras debido a la importancia de reconocer la labor de las mujeres, escasamente valoradas en comparación a los hombres.

²⁶⁴ BOE: Ley Orgánica 3/2007, del 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, que se puede consultar en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115>

²⁶⁵ Aramburu, Nekane; Solans, Piedad y De La Villa, Rocío (edit.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, MAV/Exit Publicaciones, Madrid, 2012.

Resulta interesante destacar, y por ello nos detendremos brevemente, la experiencia del Festival Miradas de Mujeres, surgido en 2011 por iniciativa de la artista Mareta Espinosa y en aquel momento localizado únicamente en la ciudad madrileña. Al año siguiente se expandiría al resto de la geografía española, consolidándose como un evento de gran repercusión a nivel estatal al lograr que numerosos centros de arte y galerías se involucrasen en el proyecto. Durante el 2015 se decidió no celebrarlo para de este modo poder repensar las estrategias a seguir debido, por una parte, al gran volumen de actividades que llegó a alcanzar en el 2014, llegando, en ocasiones, a exceder la cantidad a la calidad, y, por otro lado, al haberse convertido en excusa de corrección política para algunas instituciones que ven la fecha del 8 de marzo como la única ocasión para contribuir a la causa. Durante el Foro MAV, celebrado en el MNCARS en mayo de 2015, se debatió acerca de no localizar la atención ni centralizar la mayor parte de las actividades durante un sólo mes al año, favoreciendo una programación anual, que debería ser más feminista que simplemente inclusiva para las mujeres, primando criterios curatoriales de género, pero sin dejar de lado la importancia de la visibilización de trabajos artísticos de mujeres que no trabajan en esa línea. Una de las posibilidades que se valoró fue la tematización del Festival Miradas de Mujeres, y de este modo poder seleccionar las actividades desarrolladas durante ese mes. Finalmente, con el objetivo de tratar de primar la eficacia comunicativa y lograr una mayor efectividad en la consecución de la igualdad real, en noviembre de 2015 se hicieron públicas las bases de la nueva convocatoria. Ésta será bienal y se seleccionarán proyectos curatoriales que engloben una serie de actividades programadas según criterios

feministas. El Festival Miradas de Mujeres se alternará con el Foro MAV, compaginado el lado expositivo con el debate y la reflexión.

Desde su web ofrecen difusión a los proyectos artísticos, curatoriales y editoriales relativos a mujeres o a temas de género, tanto de socias como de no socias, que pueden ser o no feministas. De hecho, MAV no se define como asociación feminista, sino como una asociación de mujeres que trabaja contra la discriminación sexista. Sin embargo, buena parte de las asociadas se consideran feministas y entre ellas, muchas han trabajado desde el arte y la teoría del arte feminista. La página web también es empleada como fondo documental de exposiciones y congresos sobre estas cuestiones, fundamentalmente en el ámbito estatal, pero también recogen iniciativas internacionales. Por otro lado, también funciona como una mediateca, un repositorio bibliográfico e incluso ofrece artículos que se pueden descargar.

Siguen la línea de otras iniciativas pioneras en la denuncia de la discriminación sufrida por las mujeres en el sistema del arte, desde que un grupo de artistas conformasen la WAR (Women Artists in Resistance) para protestar por la baja participación en la exposición anual del Museo Whitney de Nueva York en 1969, con tan sólo 8 mujeres de un total de 143 artistas²⁶⁶. El MAV también ha adoptado estrategias estadísticas para hacer más palpable la discriminación sexista en el mundo del arte, en consonancia con los trabajos de las Guerrilla Girls²⁶⁷, pero más que acciones artísticas o cartelería, elaboran informes en los que analizan la participación de las mujeres en los diferentes sectores culturales,

²⁶⁶ Chadwick, Whitney, *Op. cit.*, p. 320.

²⁶⁷ Véase el capítulo de artistas feministas de los ochenta.

como en las colecciones museísticas, en las exposiciones, en la dirección y gestión de museos, en la docencia universitaria, etc. Estos estudios del Observatorio MAV se convierten en acciones positivas correctivas para reivindicar una mayor presencia femenina en cargos directivos de museos, patronatos, comisiones, jurados, tribunales, programas docentes de máster, etc, ámbitos claramente masculinizados.

A pesar de que el sistema del arte español es patriarcal²⁶⁸, tras seis años de reivindicaciones y actividades de MAV podemos constatar que su labor está siendo efectiva a la hora de concienciar sobre la importancia de la inclusión de las mujeres artistas y de las trabajadoras culturales²⁶⁹. Para ilustrar este cambio de actitudes a la hora de minimizar la pirámide jerárquica y sexista que rige la distribución de los puestos en el mundo del arte, podría ponerse como ejemplo el caso del MARCO de Vigo, un museo una tasa baja en lo relativo a la presencia de mujeres. Con la intención de paliar esta ausencia, gracias a la labor de las socias gallegas de MAV²⁷⁰, el director Iñaki Martínez Antelo se ha comprometido a que toda la programación anual del 2016 tenga en cuenta a las artistas, tanto en exposiciones concretas, como en ayudas para la producción de obra.

²⁶⁸ López Fernández-Cao, Marián, "MAV te observa, entraremos en acción: Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad en *Investigaciones feministas. Papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, vol. 4, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 109.

²⁶⁹ Otras asociaciones de mujeres en el ámbito de la cultura que trabajan conjuntamente son CIMA (Mujeres y cine), C&M (Clásicas y Modernas) o La Mujer Construye, entre otras, junto con las científicas AMIT.

²⁷⁰ Habría que agradecerle a Paula Cabaleiro el esfuerzo a la hora de coordinar el Festival Miradas de Mujeres en Galicia durante el 2014, para el cual logró numerosas sedes, a la vez que contribuía a concienciar a muchos cargos directivos de museos y fundaciones. También ha sido fundamental la labor, de forma más directa, a Mar Caldas, Chus Martínez y Natalia Poncela, encargadas de elaborar el informe sobre la situación de las mujeres en el mundo del arte en Galicia para la "Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas" del Consello da Cultura Galega, estudio que finalmente no ha llegado a presentarse.

PARTE II.

PRÁCTICAS CURATORIALES FEMINISTAS EN

EL ESTADO ESPAÑOL

(1993-2013)

Capítulo 1.

EN TORNO A LO FEMENINO Y LO FEMINISTA
EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y
DISCURSOS CURATORIALES

1.1. DE LO FEMENINO A LO FEMINISTA EN EL ARTE

Revisando la historia del arte realizado por mujeres, hablaríamos de una cierta evolución de lo femenino hacia lo feminista²⁷¹. Antes de que el feminismo se imbricase en las prácticas artísticas, el arte realizado por mujeres se denominaba peyorativamente como femenino, no obstante, las primeras artistas que abordaron cuestiones de género comenzaron a reivindicar lo femenino en la creación, a la par que se produjo una recuperación de mujeres artistas en la historia del arte. De ahí, se derivó hacia planteamientos que cuestionan la relación sexo-género supuestamente dada por la naturaleza, entendiendo el poder que lo social tiene en la construcción cultural de esas identidades. Así, en el contexto internacional, tal y como hemos visto, durante los años sesenta las artistas empezaron a trabajar en una línea más esencialista, es decir, en torno al concepto de lo femenino, reivindicando por una parte el cuerpo, que siempre había sido tratado como objeto, para convertirlo en sujeto, y por otra, el mundo íntimo y privado de las mujeres.

Según Ana Martínez-Collado²⁷² en aquel momento las artistas fueron conscientes de la necesidad de trabajar en la búsqueda de nuevas formas y expresiones que fueran capaces de transmitir la experiencia femenina más al específica, tiempo que se comprometían a compartirla a través de escritos y se

²⁷¹ Frente a esta idea de lo femenino a lo feminista en el arte, apoyada por abundante bibliografía y por numerosas autoras, Susana Carro Fernández plantea precisamente lo contrario en *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, ensayo publicado por Trea, Gijón, 2010.

²⁷² Martínez-Collado, Ana, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia, 2005, p.91.

alineaban con los estudios críticos que reivindicaban las experiencias de las mujeres, normalmente negados o devaluados, como la menstruación, la maternidad, el arte textil o la autobiografía. De este modo, afirmaban su identidad como un arma y una alternativa al poder masculino, mientras revalorizaban los valores desprestigiados de lo femenino, donde entendían que se encontraba la sabiduría y el poder de las mujeres.

Lucy Lippard reivindicaba la necesidad de recuperar estos territorios olvidados del mundo femenino, llegando a definir las características del arte femenino como “una densidad uniforme, una textura lisa, con frecuencia sensualmente táctil y asimismo repetitiva hasta la obsesión; preponderancia de formas circulares y del foco central (...) capas o estratos; una indefinible soltura o flexibilidad en la aplicación; una nueva propensión a los rosas y a los tonos pastel y los efímeros colores velados que solían ser veteados”²⁷³.

En el ámbito anglosajón se ha debatido mucho en torno a la cuestión de la esencia femenina en el arte. Algunos teóricos y críticos rechazaban la existencia de una subjetividad femenina ahistórica y transcultural, como algunas feministas que disentían de la posible existencia de fundamentos femeninos, por lo que, reaccionaron contra la idea de una imaginería centrada en el útero²⁷⁴, en clara alusión a la imaginería vaginal propuesta por Judy Chicago. Para Whitney Chadwick²⁷⁵ la noción de una esencia femenina todavía habría que contrastarla con las teorías de la representación que arguyen que la significación de las

²⁷³ Lippard, Lucy, “Prefaces to Catalogues of Women’s Exhibitions (three parts)” en *From the Center: Feminist Essays of Women’s Art*, Dutton, Nueva York, 1976, p. 49 (Traducido y citado en Martínez-Collado, Ana, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Op. cit., p.91).

²⁷⁴ Martínez-Collado, Ana, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Op. cit., p.92.

²⁷⁵ Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino/Times & Hudson, Barcelona, 1992, p.355.

imágenes visuales es cultural y específicamente inestable; es decir, alude a una supuesta verdad no fijada que podría quedar al descubierto.

A este respecto resulta útil la publicación de 1978 elaborada por Bachmann y Piland, en la que realizaron un gran esfuerzo bibliográfico por compilar los textos que hacen referencia a las mujeres artistas, para terminar demostrando el reiterado ostracismo sufrido por estas a lo largo de la historia. Se planteaban una pregunta que todavía sigue incontestada: "¿hay un arte femenino?"²⁷⁶, y de ahí surge otra cuestión: ¿es necesario distinguir entre femenino y feminista?.

Poco después, en 1981, Griselda Pollock y Rozsika Parker publicaban *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*²⁷⁷, un libro escrito en lenguaje accesible para todo el mundo, para poder difundir el arte hecho por mujeres. Hablaban de las representaciones de lo femenino desde lo femenino y de la revisión del canon y su trastocamiento, ofreciendo una contextualización para las producciones de las artistas que acabarían por modificar la mirada. Por lo tanto, trataban de los problemas que las mujeres deben enfrentar a la hora de su presentación y representación, y de la puesta en evidencia de temas y estrategias femeninas. Consideraban que se trataba de un arte conscientemente subversivo que recuperaba territorios negados y parcelas incómodas para la representación.

²⁷⁶ Bachmann, Donna G. y Piland, Sherry, *Women Artists: An Historical, Contemporary, and Feminist Bibliography*, The Scarecrow Press Inc. Metuchen, Londres, 1978. (Citado en Estrella de Diego, "Figuras de la diferencia" en Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, col. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1999, p.355)

²⁷⁷ Pollock, Griselda y Parker, Rozsika, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Pandora Press, Londres, 1981.

En esta misma línea, Gisela Ecker²⁷⁸ admitía la necesidad estratégica de seguir buscando lo femenino y la importancia de hablar de cuestiones específicas de las mujeres que habían quedado relegadas a un segundo plano, aún cuando dejaba claro que había que defender lo feminista frente a lo femenino.

Para Ana Martínez-Collado²⁷⁹, la cuestión volvía constantemente al problema de la perspectiva que había que adoptar a la hora de analizar los trabajos artísticos de las mujeres: ya fuese recuperar, reinscribir en la igualdad pero anulando la diferencia o valorar la diferencia dentro de la igualdad. En su opinión algunas de las tendencias adoptadas para la reinterpretación teórica y práctica de las mujeres desde el feminismo se enmarcarían dentro del *feminismo de la igualdad*, ya que persiguen la consecución de la igualdad de derechos entre artistas hombres y mujeres. Pero también la aceptación de una multiplicidad de otras historias del arte, o incluso la reivindicación de una identidad femenina, que recupera tradiciones y ensalza su propia diferencia, se moverían en ese terreno.

Hoy en día resulta difícil imaginarse como un sujeto unitario y fijo, pero en aquel momento esos planteamientos resultaron de gran utilidad para el avance del arte feminista y de los estudios sobre las artistas. No obstante, en el contexto español estos debates, en torno a lo femenino y a lo feminista en el arte, que se estaban generando sobre todo en el ámbito anglosajón, alemán y francés, como veremos, serían muy minoritarios y tardarían en cuajar, tanto en las prácticas artísticas como la teoría y la crítica de arte.

²⁷⁸ Ecker, Gisela, "Sobre el esencialismo" en Gisela Ecker (edit.), *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona, 1986, p. 19.

²⁷⁹ Martínez-Collado, Ana, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Op. cit., p.92-93.

1.2. PANORAMA DE LOS ESTUDIOS FEMINISTAS EN TORNO A LAS ARTES VISUALES EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

En el contexto español los trabajos artísticos feministas, aunque minoritarios, fueron más de una década por delante de los estudios teóricos sobre estas prácticas, a diferencia de la fusión entre ambos que se produjo en los inicios del arte feminista surgido en Estados Unidos. Desde finales de los sesenta ya había unas pocas artistas que pudiéramos considerar feministas, activistas o comprometidas políticamente, como las ya mencionadas Esther Ferrer, Eulàlia Grau, Eugènia Ballcells, Mari Chordá, Esther Boix, Isabel Oliver o Amèlia Riera, entre otras; y esto debido a que comenzaba a haber una cierta concienciación feminista a nivel militante, aunque muy incipiente, como hemos visto en el capítulo anterior. Del mismo modo, nos hemos referido a que, a excepción de Esther Ferrer, la mayoría de ellas eran prácticamente desconocidas hasta las investigaciones académicas, que no fueron llevadas a cabo hasta finales de los noventa o incluso, más recientemente, en este último lustro.

No será hasta la década de los ochenta cuando se produzcan los primeros intentos por estudiar de un modo teórico la figura de la mujer en relación a las artes plásticas. Estrella de Diego, haciendo un repaso de los estudios género en primera persona²⁸⁰, afirma que hasta 1984 no aparece el primer escrito español sobre las mujeres en la historia, dentro de una publicación de la Universidad Autónoma de Madrid. Se trata de un artículo escrito por Alfonso Pérez Sánchez,

²⁸⁰ "Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español", texto inédito de la intervención de Estrella de Diego en la conferencia impartida en las jornadas *Subjetividades críticas/ Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español*, organizadas por Anxela Caramés en la Fundación Luís Seoane, A Coruña, 2006.

titulado "Las mujeres 'pintoras' en España". En éste alude a dos libros anteriores²⁸¹, publicados en 1903 y 1964, los cuales se limitan a ofrecer un listado de nombres de mujeres pintoras, junto a descripciones paternalistas e infantilistas, usando los modismos típicos de aquel momento -principios del siglo XX y el período franquista- para aludir al trabajo creativo realizado por mujeres.

De este modo, en 1984 se celebra el primer encuentro de Historia feminista del arte, bajo el título *La imagen de la mujer en el arte español*, en el marco de las *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*²⁸², organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyas actas serían publicadas poco después. María Ángeles Durán, socióloga y editora del libro, aborda el problema de la mujer como clase, apoyando sus reflexiones en sociólogos del arte de filiación marxista, como Hadjicolau, habituales en el mundo académico madrileño²⁸³. Este encuentro muestra el estado de los estudios de la Historia del Arte en aquella época, bastante reaccionaria y obsoleta. En la publicación se abordaban tanto las mujeres pintadas como las mujeres artistas, pero con pocas referencias a lo que de un modo sistemático y estructurado habían aportado las teóricas anglosajonas desde 1971. Tan sólo Manuela Mena hace mención explícita en su artículo a esa falta de estudios sobre el problema al referirse a "la escasa bibliografía sobre

²⁸¹ Las referencias bibliográficas citadas por Estrella de Diego son Parada y Santín, *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1903; y Pérez-Neu, Carmen, *Galería Universal de pintoras*, Editora Nacional, Madrid, 1964, en "Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español"; Op. Cit.

²⁸² Durán, María Ángeles (coord.), *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinarias, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

²⁸³ Diego, Estrella de, "Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español", Op. cit.

esta materia en nuestros estudios de historia del arte, a los que no parece haber llegado aún la onda expansiva del feminismo histórico-artístico americano”²⁸⁴. En los años siguientes han continuado editando las actas de los sucesivos congresos sobre la mujer, pero raras veces han incorporado una perspectiva claramente feminista en relación a la historia del arte y menos aún, aludiendo al arte contemporáneo.

Desde la Universidad Autónoma de Barcelona también se impulsaron diversas actividades sobre las mujeres artistas, como el *I Col·loqui d'Historia de la Dona*, al que invitaron historiadoras del arte tan relevantes como Linda Nochlin en 1986. Muy próxima al proyecto estuvo Mireia Freixas²⁸⁵, también participante en las actas de la UAM, y que más tarde dirigiría la tesis de Erika Bornay, una investigación que supondría una importante contribución a la representación simbólica de las mujeres en la pintura²⁸⁶, en una línea que continuaría posteriormente en sus ensayos *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* y *Las hijas de Lilith*. En 1988 comienza el Master de Mujeres de Duoda, de la Universidad de Barcelona, y dos años después comenzarían a publicar la revista feminista *Lectora*.

²⁸⁴ Mena, Manuela, “La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana” en *Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*, Op. Cit., p. 103.

²⁸⁵ Diego, Estrella de, “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, Op. cit.

²⁸⁶ Véase Bornay, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Cátedra, Madrid, 1998; Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990; y Bornay, Erika, *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Cátedra, Madrid, 2010.

En el ámbito filosófico, Celia Amorós publica *Hacia una crítica de una razón patriarcal*²⁸⁷ en 1985, coincidiendo con el lento camino hacia la incorporación de la perspectiva feminista en el arte. Al año siguiente, Esther Ferrer escribe un artículo en la revista *Lápiz*, en el que discute sobre el papel de las mujeres en el arte, abriendo por primera vez el debate desde el territorio de la creación²⁸⁸. En éste se queja de la escasa participación de las mujeres en las exposiciones nacionales e internacionales, siendo, a su vez, ésta una de las primeras veces que la prensa especializada cedía espacio a la crítica de arte feminista. En 1988 se celebra una exposición sobre Remedios Varo²⁸⁹ en el Banco Exterior, en la que la comisaria, Natacha Seseña, incluía una biografía de la artista escrita por Janet Kaplan²⁹⁰, quien reivindica la autonomía de su lenguaje frente al androcentrismo del movimiento surrealista.

En 1987, Estrella de Diego publicaba su tesis doctoral *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, que sería la primera investigación realizada en el ámbito estatal desde la perspectiva de la historia feminista del arte. A partir de este momento dirigirá *Arte y feminismo. De Marx a Lacan de Artemisa a Madonna*, un seminario en el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, claramente dedicado a las mujeres artistas y a las mujeres en el arte, en el que se produce un cambio de paradigma: de la mujer como clase a las mujeres como subjetividades. Como

²⁸⁷ Amorós, Celia, *Hacia una crítica de una razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985. La filósofa, referente del feminismo de la igualdad, se ha ocupado de las relaciones entre Ilustración y feminismo.

²⁸⁸ Ferrer, Esther, "La otra mitad del arte" en *Lápiz*, nº 44, 1986, pp. 7-8.

²⁸⁹ Véase http://elpais.com/diario/1994/04/19/opinion/766706401_850215.html

²⁹⁰ Posteriormente Janet Kaplan publicará *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Ed. Era, 1998.

ejemplo de la gran labor desarrollada, cabe recordar que en 1991 invitaron a Griselda Pollock²⁹¹.

Desde finales de los ochenta proliferaron los cursos y congresos, generalmente universitarios como *Arte y Mujer*²⁹², organizado por Paloma Rodríguez-Escudero en San Sebastián, dentro de la programación de los V Cursos de Verano de la Universidad del País Vasco. En dicha edición participaron las gallegas Lourdes Méndez, aportando una aproximación antropológica a la mujer artista, y María Xosé Queizán²⁹³, abordando las especificidades de la literatura escrita por mujeres. En 1992 se desarrollan las *Jornadas Internacionales de las Mujeres* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en 1995 las jornadas *Filosofía e Xénero* en Pontevedra. En ese mismo año, y más específico para el tema que nos ocupa, tuvo lugar *Mujer y creatividad*, dirigido por Rosina Gómez Baeza como Curso de la Universidad de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. Fue celebrado en Ronda (Málaga) y contó con la participación, entre otras ponentes, de Cabello/Carceller, artistas claramente posicionadas en el feminismo. En ese mismo año se celebra *Género y sexo en el discurso artístico*²⁹⁴ en la Universidad de Oviedo, organizado por José Luis Caramés Lage, y Santiago González. Al año siguiente, en 1996, Teresa Sauret coordina *Historia del arte y mujeres*²⁹⁵ en

²⁹¹ Diego, Estrella de, "Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español", Op. cit.

²⁹² Rodríguez-Escudero, Paloma (coord.), *Arte y mujer. V Cursos de Verano en San Sebastián*. Universidad País Vasco, Bilbao, 1987.

²⁹³ María Xosé Queizán es editora de *A festa da palabra silenciada*, una revista editada en Galicia y enmarcada en la línea del feminismo de la diferencia.

²⁹⁴ Caramés Lage, José Luis y González, Santiago (coord.), *Género y sexo en el discurso artístico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995.

²⁹⁵ Sauret, Teresa (coord.), *Historia del arte y mujeres*. Universidad de Málaga/Atenea, Málaga, 1996.

la Universidad de Málaga, incorporando la intervención de Julia Barroso sobre mujeres artistas en los movimientos contemporáneos.

Vemos como a principios de los noventa incrementa considerablemente el interés por temas feministas. En 1991 en Barcelona, se crea Pròleg, una librería especializada en temas relativos a las mujeres que continúa abierta a día de hoy. El año anterior se publican dos libros en esta línea: *Sexo y filosofía*²⁹⁶ de la filósofa Amelia Valcárcel, defensora del feminismo de la igualdad; y la compilación *Feminismo y teoría del discurso*²⁹⁷ de Giulia Colaizzi como editora. La investigadora italiana trabaja en el análisis de las imágenes en relación a la mirada femenina²⁹⁸, interesándose por la construcción discursiva de los estereotipos sobre las mujeres -como ángel del hogar o mujer fatal- en el cine, la publicidad y la televisión²⁹⁹. Actualmente es catedrática en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València. Desde esta universidad, a través del asesoramiento de un heterogéneo comité de expertas, se ha impulsado la creación de la colección "Feminismos"³⁰⁰ dentro de la Editorial Cátedra, en colaboración con el Instituto de la Mujer, quienes han realizado, desde 1991, una importante labor tanto de traducción de textos teóricos feministas, como de publicación de autoras españolas. Así, en 1992 se traduce *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* de

²⁹⁶ Valcárcel, Amelia, *Sexo y filosofía*, Anthropos, Barcelona, 1991.

²⁹⁷ Colaizzi, Giulia (edit.), *Feminismo y teoría del discurso*. Ed. Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1990.

²⁹⁸ Véase Colaizzi, Giulia (edit.), *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Episteme, Valencia, 1995.

²⁹⁹ Véase Colaizzi, Giulia, *La construcción del imaginario socio-sexual. Eutopías*, vol. 18, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo/Ed. Episteme, Valencia, 1993; Colaizzi, G., *Womanizing Film. Dorothy Arzner's "Dance, girl, dance"*, *Eutopías*, vol. 12, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo/Ed. Episteme, Valencia, 1993.

³⁰⁰ Consúltese el catálogo en http://www.catedra.com/catalogo.php?id_coleccion=5170&formato=T

Teresa de Lauretis³⁰¹, un referente para la teoría fílmica feminista. Cabe destacar que Colaizzi en diversas ocasiones ha reivindicado³⁰² a la filósofa italiana³⁰³ como una de las primeras teóricas en usar el concepto *queer*³⁰⁴. Otro texto fundamental será publicado al año siguiente: *La construcción sexual de la realidad*³⁰⁵ de la socióloga Raquel Osborne.

En este contexto propicio, comienzan a traducirse otros libros clave para la teoría feminista de las artes visuales como *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick³⁰⁶ en 1992. También en ese mismo año, Juan Luis Moraza publica el libro *Ma (non é) donna* y Estrella de Diego *El andrógino sexuado*. Al año siguiente, en 1993, se inaugura *100%*³⁰⁷, una muestra decisiva en el Estado Español, puesto que es la primera realizada desde una perspectiva feminista, aún cuando la selección de artistas por parte de Mar Villaespesa tuvo que ceñirse al ámbito de Andalucía. Continuando esta línea, dos años después

³⁰¹ Lauretis, Teresa de, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1992.

³⁰² Giulia Colaizzi habló sobre esta cuestión en la conferencia impartida dentro de las jornadas organizadas en torno a *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades*, exposición comisariada por Guillermo Cano, Rían Lozano y Johanna Moreno, y que fue celebrada en 2005 en la sala La Nau, perteneciente a la Universitat de Valencia. Véase el apartado sobre dicha exposición en el segundo bloque de la presente investigación.

³⁰³ Teresa de Lauretis ha contribuido a la teoría feminista a través de categorizaciones como 'sujetos excéntricos' y 'tecnologías del género', que permiten propiciar nuevos agenciamientos políticos.

³⁰⁴ Para una explicación del concepto consúltese el apartado "La aportación de la teoría *queer*" en el segundo capítulo de la presente investigación. Por su parte, Teresa de Lauretis dejó de emplear el término al considerar que se había vaciado de sentido político al ser apropiado por discursos teóricos e incluso intereses de mercado.

³⁰⁵ Osborne, Raquel, *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1993.

³⁰⁶ Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino-Times & Hudson, Barcelona, 1992.

³⁰⁷ Villaespesa, Mar, *100%*. Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de la Mujer/Consejería de Cultura y Medio Ambiente/Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.

Isabel Tejada presenta *Territorios indefinidos*³⁰⁸, ampliando la propuesta andaluza al panorama español, con la intención de mostrar un mapeado de la creación artística realizada por mujeres interesadas en cuestiones de género. A partir de estas dos exposiciones referenciales comenzarán a realizarse muchas otras muestras, que con diferentes miradas feministas, en las que se visibilizarán los trabajos de las artistas, sean o no feministas, como veremos a continuación.

En el ámbito de la crítica de arte sigue habiendo escasas referencias durante los noventa. En la revista *Lápiz* se publican unos pocos textos: la entrevista de José Lebrero a Bárbara Kruger o su artículo sobre el sida, varios textos de Estrella de Diego o "La revisión feminista de la historia del arte"³⁰⁹ escrito por Jorge Luis Marzo. En este artículo, Marzo apuesta por la necesidad de expandir el alcance de los feminismos y acabar con una visión estrecha de los mismos, valorando un discurso sobre los márgenes que se está moviendo al centro del discurso intelectual. Por otro lado, cabe recordar que desde mediados de los noventa se produce una gran expansión del ámbito virtual de internet, posibilitando que surjan nuevas iniciativas de escritura a través de revistas digitales y otras plataformas de comunicación. En este sentido, la creación en 1997 de la web www.estudiosonline.net sobre arte y mujer, dirigida por Ana Martínez-Collado, sirvió para poder leer en español algunos de los textos fundamentales de ciertas teóricas feministas, sobre todo anglosajonas -con cierta tendencia hacia las cuestiones ciberfeministas y en torno al debate postfeminista-, e igualmente contribuyó a difundir artículos de teóricas españolas.

³⁰⁸ Tejada, Isabel, *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Museu de Art Contemporani de Elx/Galería Luis Adelantado, Elche/Valencia, 1995.

³⁰⁹ Marzo, Jorge Luis, "La revisión feminista de la historia del arte", *Lápiz*, n° 78, junio 1991, pp. 36-47.

A partir de la entrada del siglo XXI se producen una serie de relevantes publicaciones tanto en relación a las mujeres en el arte como sobre el arte feminista³¹⁰. Desde el Servicio de Publicaciones del C.S.I.C., la crítica de arte Carmen Rocamora³¹¹ en marzo del 2001 coordina un número dedicado a la presencia de la mujer en el arte para la revista *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* del C.S.I.C. En el ámbito editorial se suceden una serie de libros como *Creación artística y mujeres* de Marian López Fernández Cao y *Mujeres en el arte. Espejo y realidad* de Amparo Serrano de Haro en el año 2000; en 2003 *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales* de M^a Carmen África Vidal Claramonte e *Historias de mujeres, historias del arte* de Patricia Mayayo; *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* de Ana Martínez-Collado en 2005, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* de Juan Vicente Aliaga en 2007, *Arte y feminismo* de M^a Teresa Alario Trigueros en 2008, *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino* de Susana Carro Fernández en 2010 o la compilación de textos *Mujeres en el sistema del arte en España* editada por el MAV en 2012, entre otras publicaciones de interés.

³¹⁰ López Fdz. Cao, Marian, *Creación artística y mujeres*. Narcea, Madrid, 2000; Vidal Claramonte, M. Carmen África, *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2003; Serrano De Haro, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000; Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003; Martínez-Collado, Ana, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, CENDEAC, Murcia, 2005; Aliaga, Juan Vicente, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007; Alario Trigueros, M^a Teresa, *Arte y feminismo*, Nerea, San Sebastián, 2008; Carro Fernández, Susana. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Trea, Gijón, 2010; Aramburu, Nekane; Solans, Piedad y de la Villa, Rocío (edit.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, MAV/Exit Publicaciones, Madrid, 2012.

³¹¹ Rocamora, Carmen, "La mujer en el arte", Revista *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXVIII, marzo del 2001, Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Por otro lado, desde mediados de los noventa, las principales figuras del arte feminista internacional fueron objeto de importantes exposiciones retrospectivas en algunos de los principales centros de arte de la geografía española. En algunos casos fueron planteadas eliminando, o pasando por encima, de toda cuestión reivindicativa, como la de Ana Mendieta³¹², realizada en 1996 en el CGAC y comisariada por Gloria Moure, directora del centro en aquel momento. En la gran retrospectiva de Louise Bourgeois³¹³, presentada durante el año 2000 en el MNCARS, apenas había referencias a una interpretación de su obra desde una relectura feminista, exceptuando el texto de Beatriz Colomina. Afortunadamente, la mayoría de exposiciones se idearon desde una perspectiva feminista, como las individuales de las artistas Martha Rosler en 1999, Claude Cahun en 2001, Adrian Piper en 2003, o las de Hannah Höch, Nancy Spero, Valie Export y Ulrike Ottinger celebradas en 2004³¹⁴, año de gran profusión de muestras relativas a cuestiones de género. Posteriormente se fueron celebrando de forma puntual otras exposiciones que mostraban las trayectorias de artistas destacadas a nivel internacional.

La situación de las mujeres españolas fue poco a poco normalizándose debido a la incorporación progresiva al trabajo y a los estudios universitarios, por lo que desde comienzos de los noventa cada vez era más frecuente a hablar de feminismo, género y estudios *queer*. En este contexto, poco a poco, van

³¹² Moure, Gloria, *Ana Mendieta*, CGAC, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

³¹³ Gorovoy, Jerry y Tilkin, Daniella, *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, MNCARS, Madrid, 2000.

³¹⁴ Zeguer, Catherine, *Martha Rosler: posiciones del mundo real*, MACBA, Barcelona, 1999; Aliaga, Juan Vicente, *Claude Cahun*, IVAM, Valencia, 2001; Breitwiese, Sabine, *Adrian Piper. Desde 1965*, MACBA/Actar, 2003; ALIAGA, Juan Vicente, *Hannah Höch*, MNCARS, Madrid, 2004; Harris, Susan, *Nancy Spero*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2004; Sichel, Berta, *Valie Export. Un día en 1967*, CAAC, Sevilla, 2004; *Ulrike Ottinger*, MNCARS, Madrid, 2004.

surgiendo una serie de exposiciones colectivas que reúnen a artistas españolas, y en ocasiones también extranjeras, a través de comisariados realizados desde una clara perspectiva de género. Estos proyectos expositivos terminarán erigiéndose como uno de los principales focos discursivos del arte contemporáneo en relación con los diversos feminismos, como veremos en los capítulos dedicados a exposiciones feministas y *queer*. En estas últimas décadas las exposiciones cada vez adquirirán una mayor importancia para generar discurso teórico, sustituyendo, en cierto modo, el papel que tenía antes la Historia del Arte.

Por lo tanto, estos primeros libros, artículos, obras de arte, exposiciones y jornadas sobre arte y mujeres suponen una aportación a la historia de las mujeres artistas más que a la historia feminista del arte en el Estado Español, que realmente no comenzaría a dar sus frutos hasta la década de los noventa.

Habría varios factores que complican el desarrollo, y, por lo tanto la elaboración de una historiografía coherente del arte y de la teoría feministas en Estado Español³¹⁵. Por una parte, las peculiaridades que ya hemos analizado del contexto político provocaron un feminismo desfasado en comparación con otras partes del mundo, lo que obliga a tener que tomar la teoría foránea como referente. Esto resulta conflictivo, puesto que no debemos olvidar que el pensamiento teórico extranjero que se basa en unos referentes ajenos a nuestra cultura, lo cual conlleva una infravaloración de las propuestas que se estaban dando en el contexto estatal, que por lo general se movían en parámetros ya

³¹⁵ Mantecón, Marta, "‘Tú tampoco tienes nada’: arte feminista y de género en la España de los 90", en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010, pp. 158-59.

superados por las propuestas internacionales. Por estos motivos se ha tardado demasiado en empezar a poner en valor las aportaciones autóctonas y las particularidades del arte feminista español. En este sentido, Estrella de Diego sugiere que ha sucedido algo disfuncional en el Estado español³¹⁶, como parece obvio al comprobar que frente a lo que ha pasado en otros países del ámbito occidental, esa primera y elemental fase de reconstruir la historia, recuperar a las artistas “locales”, no se ha llevado nunca a cabo de manera sistemática. Esto es fácil de comprobar si se tiene en cuenta cómo dos de nuestras más insignes artistas de la vanguardia, como Maruja Mallo y Ángeles Santos, todavía no cuentan aún una monografía crítica, revisada desde el punto de vista feminista. De este modo, podríamos afirmar que en el panorama español en primer lugar se han incorporado a las teóricas y a las artistas anglosajonas, y tan sólo recientemente es cuando se ha comenzado a recuperar a las artistas españolas del pasado, como veremos en algunas de las exposiciones realizadas en esta última década.

1.3. EXPOSICIONES COLECTIVAS DE MUJERES ARTISTAS

En el contexto español ha habido escasos intentos aislados de organizar exposiciones en los cuales se hablaba de mujeres o se mostraban mujeres artistas, no obstante sin el posicionamiento crítico de la propuesta de Linda Nochlin³¹⁷, más bien todo lo contrario, puesto que seguían los dictados de la

³¹⁶ Diego, Estrella de, “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, Op. cit.

³¹⁷ Nos referimos al relevante artículo para la historia feminista del arte “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, escrito por Linda Nochlin en 1971. Recordemos que promovía la recuperación de las artistas del pasado que habían sido olvidadas por la versión oficial y canónica de la Historia del Arte. Consúltense *Amazonas del arte nuevo*, Op. Cit., pp. 283-289.

Sección Femenina del Régimen de Franco, como en el *I Salón Femenino de Arte Actual*³¹⁸, que tuvo lugar en Barcelona en 1962. Una década después, y en continuidad con aquella, se organizó la exposición *La mujer actual en la cultura*³¹⁹, celebrada en Toledo con motivo del Año Internacional de la Mujer que se festejó durante 1975. Se puede considerar la primera exposición celebrada un 8 de marzo y tenía la intención de reunir el trabajo de creadoras en los campos de las artes plásticas, la literatura y la música.

En el texto del catálogo, Isabel Cajide, la comisaria, realiza un balance sobre la situación de las mujeres en la cultura y el arte. Por una parte, se queja de la escasa valoración del trabajo artístico de las mujeres, y, por otro lado, trata de justificar su escasa presencia en el ámbito académico y cultural debido al papel que le fue asignado por la sociedad. Entre las artistas seleccionadas se encontraban las escultoras Teresa Eguibar, Elvira Alfageme y María Droc, quienes se encuadraban dentro de la abstracción geométrica de finales de los sesenta, junto con las más conocidas pintoras Elena Asíns, Juana Francés, Menchu Gal, M^a Antonia Dans o Elena Santonja. También estaba presente la abstracción tonal de Águeda de la Pisa y de Carmen Cullén, el expresionismo baconiano de Victoria de la Fuente, el mundo de los sueños representado por Pepi Sánchez o el realismo de Amalia Avia y de María Moreno. Además participaban otra pintoras figurativas en cuyas obras abundaban los bodegones, paisajes e interiores, como Sofía Morales, Concha Hermosilla o Montserrat

³¹⁸ Véase Muñoz, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Síntesis, Madrid, 2003, pp. 291-302.

³¹⁹ *La mujer actual en la cultura. Catálogo de Artes Plásticas, Literatura, Música*. Palacio de Fuensalida, Toledo, 1975. Véase Muñoz, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Op. Cit., pp. 329-332.

Gudiol, entre muchas otras con igualmente ningún interés por cuestiones de género.

La excepción entre todas las artistas participantes es la poeta Paz Muro, que reniega de ser considerada una artista plástica y que destaca por su posicionamiento feminista, al menos en esta ocasión. Para esta exposición presentó un mural de fotografías, de carácter conceptual, que supone una ácida crítica a la ausencia de artistas en los relatos tradicionales de la Historia del Arte. En *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras* (Fig. 152), realizada para la muestra, reúne distintas imágenes de mujeres presentes en esculturas decimonónicas, con la intención de recalcar su ausencia como creadoras, frente al rol como musa o alegoría simbólica representada desde el punto de vista masculino.



Fig. 152. Paz Muro. *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras*. 1975

En la misma línea de filiación franquista, se celebra la exposición *Mujeres en el arte español (1900-1984)*³²⁰ en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, comisariada por Luis Caruncho, director del centro en aquel momento. La

³²⁰ Caruncho, Luis, *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984.

publicación incluye textos de Raúl Chávarri (“Sociedad y cultura en el marco de la creatividad femenina”), Rosa Martínez de la Hidalga (“Pintoras y escultoras de nuestro tiempo”) y Consuelo de la Gándara (“Presencia de la mujer en el arte del siglo XX”). Se caracteriza por un ingenuo afán historicista y recopilador, que no obstante, y hay que reconocerlo, sirve para evitar que muchas mujeres artistas de esa época caigan en el olvido. Siguiendo a Estrella de Diego³²¹, apreciar las aportaciones anteriores, por poco políticas que fueran y aún siendo poco sofisticadas teóricamente, es fundamental para reconstruir la historia de las mujeres artistas en el Estado Español.

Se seleccionaron a artistas con una trayectoria relevante como Ángeles Santos, aunque participó con un anodino bodegón alejado de sus característicos mundos oníricos, sus trabajos más personales e interesantes; Juana Francés (Fig. 153), que fue la única mujer del Grupo El Paso; Menchu Gal, la primera artista que obtuvo un Premio Nacional de Pintura; Elena Santonja (Fig. 154) con sus recreaciones de máquinas; o Elena Asíns (Fig. 155) y Soledad Sevilla (Fig. 156), pioneras del arte computacional y matemático con su abstracción geométrica.

Había una buena representación gallega -debido al origen del comisario-, con obra de Maruja Mallo, Julia Minguiñón, María Antonia Dans, Elena Gago, Menchu Lamas y Bea Rey, que ya gozaban de reconocimiento en aquel momento.

³²¹ “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, intervención de Estrella de Diego, Op. cit.



Fig. 153. Juana Francés. Todo dentro de un orden. 1976

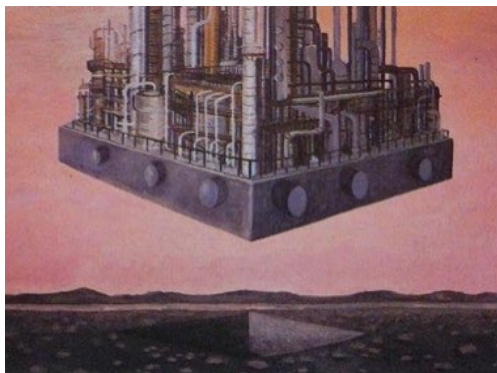


Fig. 154. Elena Santonja. Levitación de la máquina. 1983

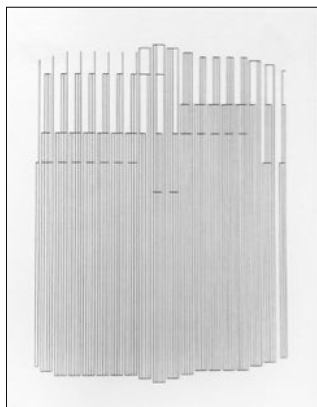


Fig. 155. Elena Asíns. Estructura KV 756. 1980



Fig. 156. Soledad Sevilla. Meninas. 1983



Fig. 157. Rosario de Velasco. Adán y Eva. 1932



Fig. 158. Sofía Morales. Retrato de mi hijo Carlos. 1976

También participaron otras artistas presentes en *La mujer actual en la cultura*, como Teresa Eguibar, Elvira Alfageme, María Droc, Águeda de la Pisa, Carmen Cullén, Victoria de la Fuente, Pepi Sánchez, Amalia Avia, María Moreno, Sofía Morales, Concha Hermosilla y Montserrat Gudiol, junto a María Blanchard, Carmen Laffon o María Sorolla, entre otras pintoras figurativas de bodegones, paisajes y retratos, de las cuales la mayoría resultan prácticamente desconocidas a día de hoy. Entre ellas podríamos destacar a Rosario Velasco, con una versión de Adán y Eva (Fig.157), una obra de su primera época que se conserva en el MNCARS y que no obstante no es representativa de su estilo posterior, que sería menos rotundo y formalista; o a Sofía Morales, con un particular retrato de su hijo, al que hay que descubrir bajo la escafandra de buzo (Fig. 158). En definitiva, ésta fue una exposición de talante conservador, que apenas se diferenciaba de las muestras organizadas por la Sección Femenina.

A mediados de los ochenta empiezan a celebrarse certámenes para mujeres artistas (Figs. 159 y 160), que se convierten en habituales en prácticamente cada comunidad autónoma o incluso municipio. Muestra de ello serían la *I Bienal de Artistas gallegas*, celebrada en Vigo en 1988, la *I Muestra de Mujeres Artistas de Castilla-La Mancha*, convocada en 1990, con la intención de itinerar por toda la región, o los más consolidados *Premios Arte de Mujeres*, convocados desde 2003 por el Instituto Andaluz de la Mujer de la Junta de Andalucía. Por otro lado, exportar artistas era una política cultural habitual durante los ochenta; de este modo, en Logroño se celebra la exposición *Mujeres en la plástica cántabra* en 1986 y en 1988 la exposición *Artistas españolas en Europa* viajó por Alemania, Bélgica, Dinamarca, Finlandia y Francia. Podrían englobarse dentro de las denominadas 'exposiciones de mujeres', que tratan de cubrir un porcentaje

de cuotas necesario para una representatividad aceptable dentro de lo políticamente correcto³²².

Con todo, habría que destacar y diferenciar la *Mostra Fem Art* (Fig. 161), organizada por Ca la dona³²³, una asociación de mujeres feministas localizada en Barcelona. Se diferenciaba de las convocatorias institucionalizadas por su claro posicionamiento feminista, además de la autonomía en la gestión –a pesar de emplear espacios municipales para la exhibición de obras- y su pervivencia en el tiempo como un evento ya consolidado desde 1994, así como su mayor magnitud, al implicar a especialistas en arte y/o feminismos para la selección de obras y para las actividades paralelas –conferencias, mesas redondas, talleres, ciclos de vídeo y cine- programadas en torno a la exposición. En sus sucesivas ediciones abordaron cuestiones concretas; en las primeras ediciones se centraban en técnicas artísticas, como el grabado en 1995, el arte multimedia en 1997 o la fotografía en 1999, y a partir de finales de los noventa se decantaron por temáticas relativas a las mujeres, como género e identidad, auto-representación y subjetividad femenina, el deseo, el espacio público, la casa, la ciudadanía o los feminismos, entre otras cuestiones tratadas.

De modo similar y también en la misma época, surge la iniciativa *Voilà la Femme*, una exposición celebrada prácticamente cada 8 de marzo desde 1992 (exceptuando 1996, 1997 y 2010) en el Ateneo Santa Cecilia de Marín, con la intención de reflexionar en torno a las relaciones existentes entre el binomio

³²² Consúltese Tejeda, Isabel, "La exposición *Territorios indefinidos* (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España", II Jornadas CINIG de Estudios de género y Feminismos. *Desde Kate Millet hasta los debates actuales*, Facultad de Historia y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata (República Argentina), 2011.

³²³ Consúltese <http://www.caladona.org>.

arte-mujer. En cierto modo se puede considerar que *Voilà la Femme* (Fig. 162) se encuentra vinculada a la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra ya que las organizadoras de la exposición acostumbran ser docentes, como Antón Castro - junto con el artista marinense Antón Sobral- en la primera convocatoria o Yolanda Herranz en 2006, quien además aportaría el título al proyecto desde el principio, participando como artista. Pero sobre todo se han encargado del comisariado investigadoras-alumnas del grupo ES2³²⁴, como Celeste Garrido (en la mayor parte de ediciones desde 1998) o Basilisa Fiestras, que se ha ocupado de las dos últimas ediciones de un total de veintidós muestras.



Fig. 159. I Muestra de Mujeres Artistas de Castilla-La Mancha. 1990



Fig. 160. VII Premios Arte de Mujeres'08. 2008

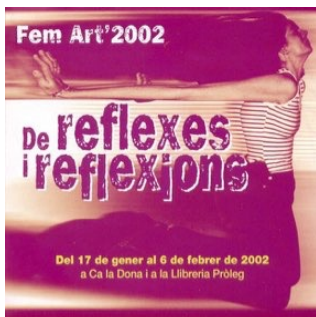


Fig. 161. Mostra Fem art'02. De reflexes i reflexions. 2002



Fig. 162. Folleto Voilà la femme. 1992

³²⁴ El grupo de investigación ES2 de la Universidad de Vigo está dirigido por Yolanda Herranz. Se centra en la vinculación entre arte y mujer, así como en la idea de escultura y espacio público, o también aborda la naturaleza y la interrelación de ésta con el cuerpo.

Dentro de esta línea también se encuentran las exposiciones comisariadas en torno a las artistas presentes en las colecciones de museos, como *Fallen Angels. Imaginarios femeninos en las colecciones del DA2 y la Fundación Coca-Cola*, comisariada por Javier Panera en 2008 y celebrada en Domus Artium 2002 de Salamanca. Pero generalmente este tipo de muestras no están planteadas desde una perspectiva feminista y parecen obedecer más a una cuestión de corrección política por parte de la institución. Otro ejemplo sería *Territorio de mujeres*³²⁵ de 2007, comisariada por Rosario Sarmiento a partir de fondos del IVAM y de la Colección Fundación Caixa Galicia (actualmente Abanca), de la cual era conservadora jefa en aquel momento. En esta misma línea, y también en el IVAM, se celebró *Identidad femenina*³²⁶ en el 2013, comisariada por Consuelo Ciscar y Bárbara Rose. Entre algunas de las obras más interesadas en cuestiones de género se encontraban un pintura de Ana Peters de la época pop y un trabajo de Carmen Calvo (Fig. 163) en el que reflexionaba sobre la opresión de las mujeres durante el Régimen franquista.



Fig. 163. Carmen Calvo.
Has hecho de mí todo lo
que querías. 2005

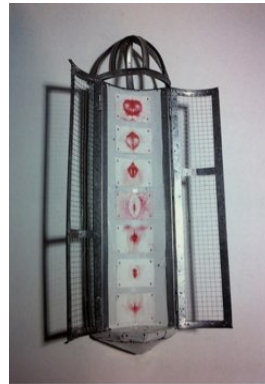


Fig. 164. Dora Salazar.
2006

³²⁵ Sarmiento, Rosario, *Territorio de mujeres*. Fundación Caixa Galicia/IVAM, A Coruña/Valencia, 2006-2007.

³²⁶ *Identidad femenina en la colección del IVAM*, IVAM, Valencia, 2013.

1.3.1. SOBRE EL CONCEPTO DE 'EXPOSICIONES DE MUJERES'

Llegado este punto, y tras los ejemplos anteriores, habría que realizar una distinción entre las exposiciones feministas y las conformadas por mujeres artistas. Desde finales de los años ochenta han proliferado unas exposiciones integradas por artistas mujeres, independientemente de sus estrategias artísticas, y a pesar de sus incongruencias no podemos erradicarlas de nuestra historiografía feminista del arte en construcción. Esto ha sucedido porque de forma generalizada -y errónea- se considera que el hecho que define una exposición como feminista es el que participen mujeres y no hombres. Es decir, la participación se basa en el sexo del/de la artista y no en el discurso de su obra. Las muestras colectivas organizadas con ese único criterio son las que se denominan 'exposiciones de mujeres'.

Desde la crítica feminista³²⁷ las denominadas 'exposiciones de mujeres' se cuestionan abiertamente, argumentando que la ambigüedad de sus planteamientos no hacen sino perjudicar la calidad de ciertas obras presentadas desde planteamientos feministas junto a otras mucho menos interesantes, ya que esta disparidad es provocada por el hecho de que tan sólo han sido reunidas por criterios de compartir el mismo sexo biológico. Estas exposiciones surgieron al amparo de la política cultural³²⁸ llevada a cabo por el feminismo

³²⁷ Solans, Piedad, "Feminismos y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial", Op. cit., p. 131; Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90" en Picazo, Glòria y Perán, Martí (eds.), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2005, p.307; y Mantecón, Marta, "'Tú tampoco tienes nada': arte feminista y de género en la España de los 90" en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010, p.p. 155-167 y Mantecón, Marta, "Mujeres, feminismos y género en España" en *Exit Express* n° 58, abril-mayo 2011, p.p. 15-29.

³²⁸ Solans, Piedad, "Feminismos y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial", Op. cit., p.131; Tejeda, Isabel, "Prácticas artísticas y feminismo en los años 70", Op. cit, p. 100.

institucional. Inicialmente partían de la idea de que había que llegar a unas cuotas mínimas de representatividad femenina en el ámbito expositivo, lo cual ha sido reivindicado de forma positiva en el ámbito anglosajón³²⁹, ya que en una primera fase puede ayudar a contribuir a una normalización, y, cuando menos, a una mayor difusión de la obra de las artistas. Su mayor contribución radicaría en la labor de visibilización de ciertos trabajos artísticos creados por mujeres, propiciados por un contexto histórico-social determinado, y que de otro modo se perderían en olvido. En definitiva, sirven para evitar que el legado de las artistas, sean feministas o no, no se pierda. No obstante, desde una perspectiva de concepto feminista, por así decirlo, lo que ha fallado en el contexto español son los criterios curatoriales, puesto que no siempre han sido los más acertados, como veremos más adelante.

Resulta interesante valorar los resultados obtenidos en la mesa sobre criterios curatoriales que partió del Informe del MAV³³⁰. Analizaron las exposiciones individuales en 22 centros y museos de arte contemporáneo de titularidad pública durante el periodo 1999-2009. Los datos sobre exposiciones colectivas durante el periodo 2005-2010 indican que la aplicación decidida de políticas de igualdad prácticamente son inexistentes en los museos y centros de arte en el Estado Español, lo cual en parte podría venir explicado ante la inflexión significativa de exposiciones con marcado perfil feminista que se ha producido en el panorama internacional durante ese período. También abordaron la reflexión sobre las 'exposiciones de mujeres', desde perspectivas de género y

³²⁹ Desde la Workshop Artists de Londres, la WAR de Estados Unidos o las propias Guerrilla Girls, como ya hemos visto en capítulos anteriores.

³³⁰ Véase www.mav.org.es/Observatorio/Informes

feministas en el Estado español. En relación a éstas, desde MAV consideran que, haciendo un repaso a la historia de las exposiciones desde la Transición, se muestra el efecto contraproducente de las exposiciones sólo de mujeres, ajenas a cualquier otro criterio curatorial, lo que supone un modelo discrepante del criterio de excelencia artística, y, por tanto, con efectos muy negativos que las artistas advierten como posible "guetización". En base a ello apuntan criterios para articular exposiciones desde una perspectiva de género, subrayando la necesidad de una formación especializada en teoría del arte feminista para las personas encargadas del comisariado, sin la que un proyecto expositivo en este ámbito se convierte en "terreno minado".

Con todo, estas exposiciones de mujeres, aunque sean producto de intereses políticos, para cubrir cuotas de igualdad, o para dar la imagen de ser políticamente correcto y avanzado en materias de género y de discriminación positiva, a veces han servido como plataforma para lanzar ideas o propuestas que no se deben dejar de lado a la hora de elaborar la compleja genealogía de mujeres artistas en el Estado Español. Así, en ocasiones, las conmemoraciones en torno al 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer) o el 28 de noviembre (Día Internacional contra la violencia de género) han permitido el acceso a espacios expositivos institucionales -de carácter municipal fundamentalmente³³¹- a críticas, comisarias o artistas que debido al jerárquico sistema del arte no logran acceder a los grandes centros de arte, donde se han generado algunas -no todas- de las exposiciones feministas de mayor relevancia. Esto es, donde se

³³¹ Un ejemplo de ello podría ser la exposición *Ecós: cinco mujeres artistas ante la historia del arte*, celebrada en el patio de los Gigantes en Pamplona, dentro del ciclo "Mujeres y cultura", organizado por el Ayuntamiento para conmemorar el 8 de marzo de 2006. La selección de Pilar del Valle de Lersundi incluía a artistas vinculadas a Navarra, como Txaro Fontalba, Ángela Moreno, Gentz del Valle, Asun Goikoetxea y Dora Salazar.

han desarrollado las propuestas de mayor envergadura tanto por motivos presupuestarios como por el espacio de sala expositiva o por los canales de difusión, es decir, los resultados han sido amplificadas por las mayores posibilidades de actuación, lo que han permitido realizar exposiciones con un mayor número de artistas, en algunos casos con aportaciones extranjeras, tanto a nivel creativo como teórico. Un ejemplo de estas políticas culturales podría ser la exposición *Ecos: cinco mujeres artistas ante la historia del arte*, celebrada en el patio de los Gigantes en Pamplona, dentro del ciclo "Mujeres y cultura", organizado por el Ayuntamiento para conmemorar el 8 de marzo de 2006. La selección de Pilar del Valle de Lersundi, que debía ceñirse a las artistas vinculadas a Navarra, como Ángela Moreno, Asun Goikoetxea, Txaro Fontalba, Gentz del Valle y Dora Salazar (Fig. 164), incluía trabajos que se interrogaban sobre cuestiones vinculadas de algún modo a lo femenino.

Estas exposiciones florecieron al amparo de políticas igualitaristas aplicadas muchas veces sin rigor investigador³³², lo que ha propiciado una asociación muy negativa entre las llamadas 'exposiciones de mujeres' y cualquier proyecto serio elaborado desde espacios conceptuales relacionados con las teorías feministas,. Para las artistas Cabello/Carceller han puesto de manifiesto que "esos acercamientos intuitivos al tema podían aplicarse a una parte importante del discurso teórico y artístico en nuestro país"³³³. En esta misma línea, Estrella de

³³² Tejada, Isabel, "La exposición *Territorios indefinidos* (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España", Op. cit.

³³³ Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90", en Picazo, Glòria y Perán, Martí (eds.), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2005. p.307.

Diego³³⁴ considera que tratar temas de mujeres sin cuestionar el método mismo de la Historia del Arte –a partir de las contribuciones de los estudios visuales, los estudios de género, la teoría *queer* o los estudios poscoloniales- es hacer un catálogo sin más, desactivar las obras y el pensamiento que las produce.

En este sentido, Marta Mantecón³³⁵ habla de una institucionalización de las exposiciones de mujeres. Las dos categorías se confunden y generan modelos de exposiciones que terminan por ser los referentes que se repiten una y otra vez. Cada 8 de marzo las instituciones se esmeran en promover exposiciones o congresos de mujeres con los que contentar esas demandas de corrección política y talante conciliador o integrador, bajo la apariencia de democratización cultural y políticas de igualdad. Respecto a las cuotas Cabello/Carceller consideran que “los discursos dominantes están intentando pervertir la influencia de las políticas transgénero para transformarlas en un sencillo problema de cuotas mediante la inclusión de alguna artista nacida mujer o de algún individuo homosexual”³³⁶. Según Marta Mantecón “se aprendió a montar una exposición feminista formalmente, no conceptualmente”³³⁷; habla de dar una apariencia sin concordancia alguna con el contenido. Para ella se habría desvirtuado lo que en otros contextos -como el anglosajón fundamentalmente- había sido *underground*, revolucionario o político. Lo que ha sucedido es que estas propuestas que inicialmente eran potencialmente subversivas se han

³³⁴ “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, intervención de Estrella de Diego, Op. cit.

³³⁵ Mantecón, Marta, “‘Tú tampoco tienes nada’: arte feminista y de género en la España de los 90”, en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010.

³³⁶ *Ibíd.*

³³⁷ Mantecón, Marta, “‘Tú tampoco tienes nada’: arte feminista y de género en la España de los 90”, Op. cit.; Tejeda, Isabel, “Prácticas artísticas y feminismo en los años 70”, Op. cit, p. 100.

institucionalizado, e incluso se han manufacturado, porque este modelo “funciona, tranquiliza y cubre cuotas”³³⁸, por lo que se ha repetido hasta el hartazgo, perpetuándolo y consolidándolo. Con todo, no todos los eventos del 8 de marzo son mediocres aunque partan de una iniciativa institucional; habría que valorar cada proyecto en sus particularidades, en sus defectos y virtudes. Por ello, cabe resaltar algunas exposiciones que encargadas para esta fecha fueron pensadas desde una perspectiva feminista³³⁹, como *100%*, *Territorios indefinidos* o *Extraversiones*, como veremos más adelante.

Por su parte, Patricia Mayayo, a través de Griselda Pollock, en *Historias de mujeres*³⁴⁰, lo explica como un problema general que ha acechado a las prácticas feministas desde el principio. De todos modos, en el caso español hay que saber sacar provecho de la profusión de exposiciones de mujeres, puesto que obviándolas estamos invisibilizando a las artistas del mismo modo que siempre ha hecho la cultura patriarcal. Por ello, para Estrella de Diego³⁴¹ o para Marta Mantecón “es mejor contar con estas exposiciones por poco satisfactorias que nos parezcan, y tenerlas en cuenta aunque sólo sea para desvelar los perversos mecanismos institucionales que hay detrás”³⁴². De este modo habría que aceptar que son un producto generado por nuestro particular contexto y que debido a éste se han fraguado y constituyen una parte a estudiar, analizar y revisar dentro de la teoría del arte feminista española. Conuerdo con Mantecón

³³⁸ *Ibíd.*

³³⁹ Consúltese el apartado 1.5.1. de la presente investigación.

³⁴⁰ Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Op. cit.

³⁴¹ Diego, Estrella de, “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, Op. cit.

³⁴² Mantecón, Marta, “‘Tú tampoco tienes nada’: arte feminista y de género en la España de los 90”, Op. cit.; Tejada, Isabel, “Prácticas artísticas y feminismo en los años 70”, Op. cit, p. 100.

cuando define esta tarea como enojosa, a la par que necesaria. La dificultad proviene de que se han diluido tanto las categorías que, aún cuando seamos capaces de detectar unas y otras, ambas “se han convertido parte de un mismo núcleo en el que la percepción que tenemos del mismo no se comprende ni se puede contemplar globalmente si obviamos una u otra”³⁴³.

También se pueden encontrar artistas consideradas figuras destacadas del feminismo español tanto en exposiciones reaccionarias, como en exposiciones que sí se ajustan más a los postulados del feminismo. Por lo tanto, con frecuencia se producen contradicciones entre la selección de artistas y los textos, ya que las obras no parecen corresponderse al enfoque teórico. Un ejemplo de ello sería la exposición celebrada en el Colegio de San Agustín, que fue organizada por la Diputación de Málaga para conmemorar el 8 de marzo de 1987, y que contaba la participación de Mar Villaespesa para la elaboración del texto del catálogo³⁴⁴. Éste incluía referencias a Lucy Lippard y nociones sobre el arte feminista para referirse a autoras que, no obstante, escapan a esa categoría, como Cristina Iglesias, Ángeles Marco, Soledad Sevilla o Susana Solano, aunque efectivamente puedan interpretarse desde esa relectura feminista y pueda ser útil metodológicamente. En la exposición también participaba Eva Lootz, en cuya trayectoria sí se puede rastrear un cierto interés por estas cuestiones, aunque de forma sutil e indirectamente, de modo más poético que enunciativo.

Esta situación ambigua, y a veces contradictoria, se ha cuestionado por propiciar la despolitización del discurso de artistas que pretenden trabajar en la nómina

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Véase Villaespesa, Mar, “Mientras la forma sueña” en García Cubo, Andrés, *8 de marzo*, Diputación Provincial de Málaga, 1986.

del feminismo y que, inevitablemente, se ven sumergidas en discursos vagos y apolíticos. Para algunas teóricas y creadoras estas exposiciones pueden llegar a vulnerar los trabajos de las artistas, dado que se cuestionaría la seriedad de su trabajo si lo leemos en relación de los textos o de las ideas propuestas por la/el comisaria/o en caso de no seguir una mirada feminista. Esta situación, en parte, podría venir explicada por la necesidad de muchas artistas de mostrar su obra, dado que no resulta fácil ser llamada por una/un comisaria/o, ser representada por una galería o tener un/a cliente interesada/o en comprar obra marcadamente feminista. Es por ello, por lo que algunas artistas, sobre todo durante los noventa, preferían participar en estas exposiciones aún no coincidiendo con el planteamiento conceptual, ya que veían una oportunidad para visibilizar su trabajo. Por otro lado, también el desconocimiento de ciertas lecturas feministas, que en aquel momento eran de difícil acceso, pudo haber provocado que considerasen activismo lo que hoy se relee como una práctica desactivada y perversa. De este modo, sería conveniente que se hiciese una relectura del esencialismo anticuado que sigue acechando a muchas propuestas curatoriales instigadas desde las políticas culturales del feminismo institucional.

Entre algunas exposiciones de este tipo celebradas desde mediados de los ochenta cabe mencionar *Es de mujeres* de 1986 o *Mujeres ante el arte* de 1988. Desde mediados de los noventa proliferan este tipo de 'exposiciones de mujeres', como por ejemplo, *Arte/Mujer 94*³⁴⁵ con un texto de Victoria Combalía; *Mujer, arte y compromiso*³⁴⁶ de 1998 sobre la feminidad y la imagen

³⁴⁵ Fernández-Lavandero, Montfragüe, *Arte/Mujer 94*. Asociación de Artistas Independientes/Comunidad de Madrid, 1994.

³⁴⁶ Candal, Marisa, *Mujer, arte y compromiso*, Centro artístico SOMA, Madrid, 1998.

de la mujer; *Dime que me quieres*³⁴⁷ de 1999 o *Son mujéres*³⁴⁸ (Fig. 165) de 2000.

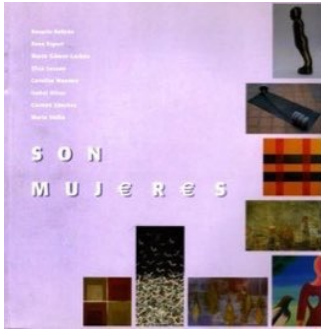


Fig. 165. Son mujéres. 2002



Fig. 166. Eva & Co. 1992



Fig. 167. Yolanda Herranz. [Azar Amar Atar]. 1990



Fig. 168. Azucena Pintor. Nombre, mujer, flor. 1986

³⁴⁷ Doctor Roncero, Rafael, *Dime que me quieres*. Sala de Exposiciones del Canal Isabel II, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1999.

³⁴⁸ Garnería, José, *Son mujéres*. Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002.

Habría que diferenciar otras exposiciones como *Eva & Co.* (Fig. 166), celebrada en Madrid en 1992, puesto que estaba organizada por asociaciones alemanas y españolas de mujeres artistas, en la línea de las reivindicativas muestras colectivas de producción autogestionada que se organizaban sobre todo en el ámbito anglosajón, o en países como Francia y Alemania, ya desde los años setenta. Entre las artistas españolas se encontraban, Concha Jérez, Yolanda Herranz (Fig. 167) y Azucena Pintor (Fig. 168), con trabajos en la línea conceptual que caracteriza sus trabajos. Además, había varios textos explicativos de las obras, información acerca de asociaciones de artistas mujeres, junto a una precoz e interesante aportación de Estrella de Diego a la relación entre arte español y feminismo, tema escasamente tratado hasta el momento.

También se han realizado varias exposiciones colectivas que recopilan obra de fotógrafas, aunque raramente tienen un posicionamiento marcadamente feminista en el contenido de las obras, como *Miradas de mujer. Mujeres miradas*³⁴⁹ (Fig. 169) de 2003, a pesar de haberse organizado con criterios de visibilización. Otras, como *Miradas de mujer. 20 Fotógrafas españolas* (Fig. 170), celebrada en 2005, han tratado de dilucidar la diferencia entre la mirada femenina y feminista tal y como expresa, muy brevemente, José María Parreño, director del Museo que acogía la exposición³⁵⁰, o en las interesantes respuestas de las propias artistas que recoge el catálogo. Se seleccionaron trabajos de Carmela García, Susy Gómez, Marisa González, Concha Prada y Eulália Valldosera junto a otras obras que redundaban en la asociación de la feminidad

³⁴⁹ *Miradas de mujer. Mujeres miradas*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2003.

³⁵⁰ Parreño, José María, "Miradas de mujer" en *Miradas de mujer. 20 Fotógrafas españolas*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2005, pp.17-22.

con lo íntimo y delicado u otras imágenes meramente documentales. Una muestra con una intencionalidad más clara es *Mujeres que hablan de mujeres*, comisariada por Alicia Murría para el Fotonoviembre de Tenerife en 2001, y que será valorada más adelante. Por otro lado habría que destacar que la muestra *Fotógrafas pioneras en Cataluña*³⁵¹ (Fig. 171) de 2009, cuya investigación fue llevada a cabo, durante tres años, por la fotógrafa Colita, junto a Meritxell Benedí y Estela Rodríguez, en colaboración con la historiadora feminista Mary Nash, quien aporta un texto para contextualizar los trabajos de estas fotógrafas catalanas. En esta exposición itinerante por bibliotecas públicas de la Generalitat de Catalunya, se mostraban los trabajos inéditos de 12 fotógrafas, desde mediados del XIX hasta la década de los setenta.

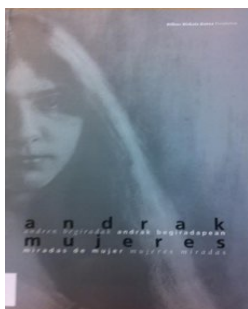


Fig. 169. Miradas de mujer. Mujeres miradas. 2003



Fig. 170. Miradas de mujer. 20 Fotografías españolas. 2005



Fig. 171. Fotógrafas pioneras en Cataluña. 2009

³⁵¹ *Fotògrafes pioneres a Catalunya*, Institut Català de les Dones, Generalitat de Catalunya, 2009.

1.4. LOS DISCURSOS FEMINISTAS A TRAVÉS DE LAS EXPOSICIONES

Consideramos como exposiciones feministas las que están planteadas desde el comisariado con una perspectiva de género, incluyendo a artistas que trabajan desde estos postulados, a diferencia de las integradas únicamente por mujeres por razón de su sexo biológico. Las exposiciones que vamos a analizar contienen artistas que se enmarcan en distintas tendencias, conviviendo esencialistas, construccionistas y *queer*.

1.4.1. DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA AL SUJETO FEMINISTA

Profundizaremos en tres exposiciones feministas que han abierto nuevos caminos expositivos por diferentes motivos; desde la pionera *100%*, comisariada por Mar Villaespesa en 1993, circunscrita al ámbito andaluz, pasando por *Territorios indefinidos*, organizada por Isabel Tejada en 1995, con la intención de abarcar todo el territorio español, y terminando con *Zona F*, ideada por las artistas Cabello/Carceller en el 2000, ya bajo el influjo de la teoría *queer* y que contaba con la presencia de autores que trabajan sobre temas de género. A diferencia de la mayoría de 'exposiciones de mujeres', estas tres muestras pioneras reúnen criterios de coherencia en su discurso curatorial en concordancia con la selección de artistas, y dejan claro su firme posicionamiento feminista a través de los textos encargados o seleccionados -generalmente traducciones de artículos clave- para el catálogo, motivos que las han erigido en obras de referencia, propiciando su repercusión en el contexto español.

1.4.1.1. 100%

La primera exposición que se puede considerar plenamente feminista en el ámbito español es *100%*³⁵² (Fig. 172), comisariada por Mar Villaespesa en 1993 y celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en la Sala del Palacio Episcopal de Málaga, bajo el patrocinio de la Junta de Andalucía.

Supuso un primer peldaño para comenzar a analizar lo que estaba ocurriendo en nuestro contexto, presentando a jóvenes artistas que en su proceso creativo se aproximaban a planteamientos feministas. Además, a través de una cuidada selección de textos sobre teoría feminista anglosajona, la comisaria aporta un marco teórico adecuado para dar respuesta a las cuestiones que ocupaban a artistas y críticos en el panorama internacional, pero que por aquel entonces eran prácticamente desconocidos en el terreno español.

Se suele considerar que como propuesta expositiva, la muestra pasó más desapercibida que la parte teórica, puesto que uno de los condicionantes era la necesidad de circunscribir la elección de artistas al ámbito geográfico andaluz. La comisaria señaló el carácter intuitivo de la obra de la mayoría de las artistas, incidiendo en la falta de conocimiento de discursos críticos por parte de las artistas y recordando que se trataba de un hecho habitual en nuestro país³⁵³.

Por otro lado, Mar Villaespesa quiso que la exposición no se viera marcada en exclusiva por el condicionante biológico de las participantes, e intentó que las artistas presentaran obras, sino feministas, al menos relativas a cuestiones

³⁵² Villaespesa, Mar, *100%*. Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de la Mujer/Consejería de Cultura y Medio Ambiente/Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.

³⁵³ Villaespesa, Mar, *100%*. Op. cit., p. 18.

significativas desde una perspectiva de género, lo que, en sus palabras, “supone un cambio considerable respecto a otros proyectos que, aún hoy, siguen amparándose en la condición de género de las artistas como único criterio de selección”³⁵⁴. Con todo, dado que se planteaba como un proyecto compuesto cien por cien por mujeres, surgieron algunas polémicas en torno al hecho de que uno de sus colectivos participantes incluyera hombres entre sus componentes.

La exposición contaba con la presencia de artistas, la mayoría muy jóvenes, que posteriormente serían habituales en otras muestras feministas, como Pilar Albarracín, presente con *Mujeres* (Fig. 173), una serie fotográfica sobre transexuales. María José Belbel, que había sido integrante de LSD durante su primera época, presentó unos carteles en los que lanzaba mensajes contradictorios a través de las imágenes, para tratar de denunciar el lenguaje dominante y la ridiculización publicitaria que padecen las mujeres, tal y como como se podía observar en *No pienso arrugarme con los años*, *Los ángeles del Papa* o *El dolor menstrual te trae sin cuidado* (Fig. 174). Nuria Carrasco y Carmen Sigler reflexionaban sobre las potencialidades del cuerpo como arma de poder y como medio de redefinición de la identidad. Otras artistas cuestionaban los roles de género, o las adscripciones genéricas impuestas por la cultura, como Victoria Gil, Nuria León y Pepa Rubio, que en la instalación *Cubiertos de grasa* (Fig. 175), incorporaba platos y copas a unos armarios encontrados en una herrería, que eran utilizados para guardar útiles de trabajo.

³⁵⁴ *Ibid.*

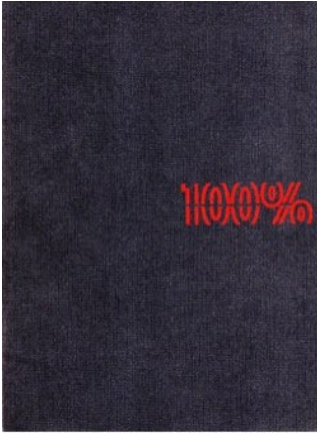


Fig. 172. 100%. 1993



Fig. 173. Pilar Albarracín.
Mujeres. 1993



Fig. 174. María José Belbel. El dolor menstrual te trae sin cuidado. 1992



Fig. 175. Pepa Rubio.
Cubiertos de grasa.
1993

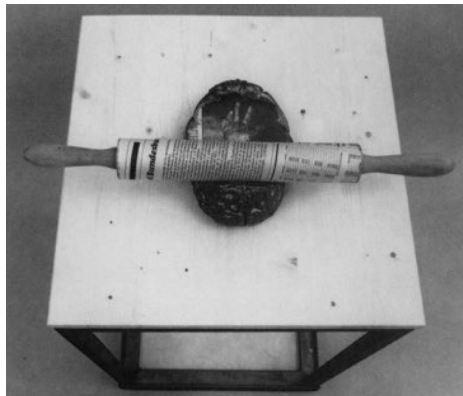


Fig. 176. Encarni Lozano.
La mejor masa.
1993

De este modo, Pepa Rubio estaba expresando la separación entre la esfera doméstica –asociada a las mujeres- y una esfera pública –asociada a los hombres-, cuestionando esta separación de papeles impuesta por la mayoría de sociedades. Mercedes Carbonell realizó una reinención de las labores asociadas al ámbito femenino como lo doméstico. Por su parte, Salomé del Campo y Encarni Lozano (Fig. 176) elaboraban propuestas muy diferentes, de lo abstracto a lo conceptual, respectivamente, en las que lo tradicionalmente femenino se rebelaba ante la hegemonía masculina.

Ángel Pérez Villén³⁵⁵ escribió en *Lápiz* que “la primera impresión aun antes de visitar la muestra [...] fue la de que se trataría de una de esas exposiciones de mujeres que con el advenimiento de las libertades democráticas solían coincidir con el Día de la Mujer [...]. Sin embargo, una vez vista [...] tiene su interés en nuestro país por cuanto supone uno de los primeros intentos –si no es el primero- de articular la práctica y la crítica artísticas femeninas (feministas) como una entidad consciente y diferenciada”, apuntando problemáticas cruciales para el arte feminista del Estado Español. En este sentido, la propia Villaespesa, casi dos décadas después, se vio impelida a reflexionar sobre la aceptación de un encargo que obedecía a unas políticas públicas de igualdad propiciadas por un feminismo institucional³⁵⁶.

100% se encuentra estrechamente emparentada con la teoría y crítica feminista constructorista y postestructuralista anglosajona de los años 80 y 90, aparte de

³⁵⁵ Pérez Villén, Ángel, “Cien por cien”, *Lápiz* nº 97, Madrid, 1993, pp. 85-86

³⁵⁶ Consúltase Villaespesa, Mar, “Por encargo o por provocación” en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates IV*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2011, pp. 200-209.

reconocer la herencia de la historia del arte feminista. La comisaria explica que intentaba tejer hilos conductores para un posible marco donde presentar las obras de arte, es decir, un marco de discusión feminista, ya que el contexto de los años sesenta y setenta “no fue fácil para propiciar la articulación de un corpus teórico que fuera el fundamento de un discurso feminista que impregnara el espacio de las artes plásticas”³⁵⁷. Villaespesa³⁵⁸ consideraba que en las propuestas de las artistas españolas hasta la generación que nació en los sesenta -a la que pertenecen la mayoría de las artistas de 100%-, el discurso feminista o las cuestiones corporales no se hacía visible, ya que se trataba de un discurso imposible, a favor del lenguaje dominante.

Para Juan Vicente Aliaga³⁵⁹ esta exposición tuvo el mérito de facilitar al público que lee en castellano un conjunto de textos del feminismo anglosajón inéditos hasta entonces. En este sentido, Estrella de Diego³⁶⁰ –que participa con un ensayo- puntualiza que este catálogo contaba con una selección de textos de teoría de género, en la cual tendría una enorme influencia África Vidal Claramonte, profesora de la Universidad de Salamanca y una de las dos editoras de los textos, que aunque formada en literatura inglesa, contribuyó a los estudios de género en relación a las artes visuales de una forma indiscutible, dando a conocer textos de la llamada postmodernidad que desde tantos puntos de vista se relacionaban con el género sobre todo en tanto subversión del

³⁵⁷ Villaespesa, Mar, *100%*. Op. cit., p. 19.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 24.

³⁵⁹ Aliaga, Juan Vicente, “La memoria corta. Arte y género” en *Revista de Occidente* n° 273, febrero 2004, p. 58.

³⁶⁰ “Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español”, intervención de Estrella de Diego en las jornadas *Subjetividades críticas/ Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español*, Op. cit.

paradigma³⁶¹. De este modo, el catálogo aporta, bajo el título de "Aracnologías", una compilación de ensayos de los 80 y 90 que, en palabras de Teresa Gómez Reus, encargada de introducir los textos, buscaba divulgar aspectos fundamentales de las investigaciones feministas de las últimas décadas y se proponían explorar un muestrario de cuestiones que en el ámbito español habían resultado ser ignoradas o pobremente debatidas. El objetivo de la compilación era intentar paliar el vacío académico, intentando aunar un abanico de temas importantes para el arte feminista. Además del texto de Estrella de Diego, centrado en la importancia de volver la mirada al pasado para recuperar a las autoras olvidadas por la historia, se tradujeron artículos de Elaine Showalter. en torno a la crítica feminista; Nancy Miller sobre el sujeto-autora; Janet Wolff sobre las vinculaciones entre el feminismo y el modernismo; Kate Linker, en torno a la representación y la sexualidad; Amelia Jones, sobre los peligros del posfeminismo; Abigail Solomon-Godeau, sobre las incompatibilidades de las prácticas críticas con el mercado del arte; Teresa de Lauretis sobre el cine feminista; y Elisabeth Dempster sobre el cuerpo y la escritura femenina.

En este sentido, para las artistas Cabello/Carceller³⁶² 100% supuso el reconocimiento de las teorías feministas como un espacio crítico complejo y el poder dar a conocer algunas estrategias políticas de construcción de la representación, hasta el momento incomprendidas y despreciadas. Un

³⁶¹ Véase Vidal Claramonte, M. Carmen África, *La feminización de la cultura. Una aproximación interdisciplinar*, Universidad Salamanca, Salamanca, 2003 o Vidal Claramonte, M. Carmen África, *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2003.

³⁶² Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90", en Glòria Picazo y Martí Perán (eds.), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2005, p.305.

desconocimiento provocado porque escaseaban traducciones de autoras clave para el desarrollo de los discursos de género y, más aún, nuevas perspectivas *queer*, frente al debate igualdad-diferencia, contruccionismo-esencialismo.

Mar Villaespesa intentó hacer un repaso a los antecedentes y analiza el contexto relativo a los estudios feministas hasta entonces, aludiendo a la precariedad del marco teórico, a la vez que apunta que la situación española posibilita nuevos modos de representación feministas, insistiendo en que frente al temor a que el feminismo se institucionalice, la construcción femenina está pendiente, en proceso de continua transformación. Añade que la discusión sobre feminismo se ha enriquecido en los últimos años al interrelacionarse con otros discursos sobre la otredad -destaca el discurso gay-, las polémicas sobre la pornografía o la androginia. Reconoce la importancia de nuevos discursos teóricos, aun sin citar a Judith Butler, pero las referencias a Adrienne Rich o Gayle Rubin resultan novedosas en un catálogo de esa época.

Por lo tanto, otro de los motivos que explican la relevancia y la repercusión de *100%* radican en que el catálogo constituyó una herramienta conceptual muy útil como punto de partida para las artistas interesadas en desarrollar un trabajo crítico desde ópticas feministas. Cabello/Carceller señalan que la "relectura de la obra de artistas españolas desde una perspectiva de género argumentada y alejada del ignorante esencialismo biologicista imperante"³⁶³ abría nuevas vías para las prácticas artísticas críticas con la categorización mujer.

³⁶³ *Ibíd.*

1.4.1.2. TERRITORIOS INDEFINIDOS. DISCURSOS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA

La exposición *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (Fig. 177) tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche y en la Galería Luis Adelantado de Valencia en 1995, y fue financiada por el Ayuntamiento de Elche, la Generalitat Valenciana y el Instituto Valenciano de la Mujer. Isabel Tejada, la comisaria de la exposición, explica en el texto del catálogo que el punto de partida era buscar mujeres artistas cuyo discurso se enfrentara al problema de la identidad, y no sólo a la demanda de una paridad que sigue siendo reivindicable³⁶⁴. Se trataba de reunir a mujeres artistas españolas, tomando como punto de partida a aquellas que habían comenzado a trabajar en los años setenta, a partir de la obra de Isabel Villar, presente en la colección del Museo³⁶⁵. Esta búsqueda realizada entre más de cien artistas españolas fue efectuada junto con Pepe Miralles³⁶⁶, y aunque extensa, admiten que obviamente no estaban todas las que podrían estar.

Años después, en una conferencia impartida en 2001, Isabel Tejada rememora este proceso de trabajo, precisando que durante el rastreo realizado algunas artistas, aunque muy pocas, se negaron a participar, considerando que la exposición incidía en la división por géneros de la sociedad y que con exposiciones como estas se alimentaban los ghettos. Tejada defiende que era “una exposición de tesis sobre las cuestiones de género en el arte

³⁶⁴ Tejada, Isabel, *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Museo de Art Contemporani de Elx/Galería Luis Adelantado, Elche/Valencia, 1995, p. 14.

³⁶⁵ La propia autora analiza el proyecto expositivo en Tejada, Isabel, “La posesión del propio cuerpo, la posesión de la experiencia propia” en *ArteFacto* nº 7, Sevilla, septiembre 1995, pp. 11-15.

³⁶⁶ Aliaga, Juan Vicente, “La memoria corta”, *Revista de Occidente*, nº 273, febrero 2004, pp. 57-68.

contemporáneo español más reciente y quienes trabajan estas cuestiones, tan en boga en aquellos momentos y aún ahora, eran fundamentalmente artistas mujeres"³⁶⁷. Para Tejeda una exposición sobre género despertaba inmediatamente las sospechas incluso de artistas cuyo trabajo rondaba abiertamente estas cuestiones. *Territorios indefinidos* se basaba en un discurso de carácter temático; aparecían algunos elementos que envuelven y construyen a las mujeres, como la infancia o la casa como el ámbito vital y el cuerpo como el espacio propio; y, finalmente, la imagen que se ha creado de las mujeres en el ámbito cultural occidental.

La exposición incluía artistas que han trabajado desde una perspectiva feminista, como Pilar Albarracín con *Sangre en la calle* (Fig. 179), una serie de acciones sobre violencia de género, Amada Esteban y Bárbara Sebastián, Victoria Gil, Ana Casas con su conocida serie de retratos con su abuela (Fig. 180), Carmen Gandía (Fig. 181) con una serie de acciones que indagan en las necesidades del propio cuerpo, Olga Adelantado, Itziar Okariz, Nuria Canal, Ana Busto, Begoña Egurbide con *Posturas* (Fig. 182), unas fotografías que exploran el cuerpo femenino, Eulàlia Valldosera, Begoña Montalbán, Marina Núñez, Paloma Navares, Ana Navarrete o Carmen Navarrete.

Por otro lado, también estaban presentes una serie de artistas cuyos planteamientos eran aparentemente menos comprometidos y parecían surgir más desde lo femenino, como las obras de Carme Saumell, Teresa Lanceta,

³⁶⁷ Tejeda, Isabel, "Ex-posiciones de mujeres", conferencia impartida en ciclo de conferencias *Contraposiciones. Mujeres en el arte actual*, coordinado por Rocio de la Villa y Jesús Carrillo, Universidad Autónoma de Madrid, 2001. Consúltese en <http://www.estudiosonline.net/temp/contraposiciones/isabeltejeda.htm>

Concha García, Patricia Gadea, Esther Mera, Mercedes Carbonell, Gema Intxausti, Alejandra Icaza, Elena Blasco y Nekane Zaldúa.

En este sentido, para Aliaga³⁶⁸ las tesis defendidas se adscribían voluntariamente al marco teórico del feminismo de la diferencia, aunque “aplaude una iniciativa tan poco común en nuestro país”³⁶⁹, cuestiona algunas posibles lecturas esencialistas de la propuesta. A este respecto, Isabel Tejada³⁷⁰ para explicar su proyecto alude a Hélène Cixous, al incidir en que es preciso que la mujer escriba sobre sí misma y que la mujer escriba de la mujer. No obstante, la propia comisaria rechaza esta adscripción³⁷¹, y de hecho en la exposición también había obras de carácter más construccionista como *Nosotras* (Fig. 178) de Carmen Navarrete. Además, para el catálogo se contó con la participación de Estrella de Diego, Carmen África Vidal Claramonte y Cabello/Carceller para la redacción de los textos críticos aportando visiones claramente no esencialistas. Años después, Tejada explicaba que inicialmente estaba previsto que Cabello/Carceller participasen como artistas, pero finalmente su presencia tuvo que limitarse a la aportación teórica, ante la imposibilidad de la comisaria para hacerse cargo de un texto más extenso, que explicase sus motivaciones curatoriales, debido a una serie de imprevistos burocráticos que dificultaron la gestión del proyecto y llegaron a poner en peligro la celebración de la exposición³⁷².

³⁶⁸ *Ibíd.*

³⁶⁹ Aliaga, Juan Vicente, “Undefined Territories” en *Frieze*, nº 25, noviembre-diciembre 1995, Londres, pp. 68-69

³⁷⁰ Tejada, Isabel, “Ex-posiciones de mujeres”, *Op. cit.*

³⁷¹ Tejada, Isabel, “La exposición *Territorios indefinidos* (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España”, *Op. cit.*

³⁷² *Ibíd.*

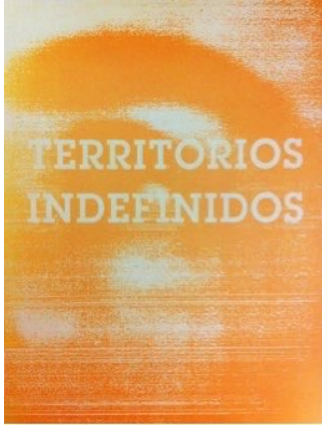


Fig. 177. Territorios indefinidos. 1995



Fig. 178. Carmen Navarrete. Nosotras. 1992



Fig. 179. Pilar Albarracín. Sin título (Sangre en la calle). 1992



Fig. 180. Ana Casas. Autorretrato con mi abuela (Serie Viena 1988-1992). 1991



Fig. 181. Carmen Gandía. Yo...Yo.



Fig. 182. Begoña Egurbide. Posturas. 1994

1.4.1.3. ZONA F. UNA EXPLORACIÓN SOBRE LOS ESPACIOS HABITADOS POR LOS DISCURSOS FEMINISTAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el intento de cubrir la diversidad de los géneros cabe destacar la exposición *Zona F. Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo* (Fig. 183), celebrada en el EACC en el año 2000, en la época en la que José Miguel G. Cortés se encontraba al cargo de la dirección del centro de arte contemporáneo ubicado en Castellón. Estuvo comisariada por las artistas Helena Cabello y Ana Carceller, quienes trataron de subrayar la pluralidad del feminismo, así como la idea de que tanto la feminidad como la masculinidad son categorías abiertas y construcciones sociales en permanente movilidad.

Zona F aportó una visión plural y diseminada de las implicaciones feministas en la práctica artística, muy diferente a las exposiciones integradas únicamente por mujeres. Cabello/Carceller explican que proponía “un acercamiento diferente a la influencia de los feminismos en el arte contemporáneo, buscando también la presencia de los mismos en trabajos que no han sido necesariamente realizados por artistas mujeres -en el sentido biológico del término-, así como apostando por proyectos artísticos que traspasan las fronteras de lo marginal”³⁷³.

Exploraron algunas nuevas posibilidades de los feminismos en el campo de la representación y se reconoció la existencia de otros ámbitos de actuación que

³⁷³ Cabello/Carceller, “Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90”, en Picazo, Glòria y Perán, Martí (eds.), *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d’Art La Panera, Lleida, 2005.

permitían discursos menos reiterativos. También reconocen que intentaron promover aportaciones teóricas y artísticas producidas fuera del ámbito estrictamente anglosajón en una posición de igualdad, aunque lo cierto es que apenas hay presencia española. Junto a Eija-Liisa Ahtila, Nicole Eisenman, Sarah Lucas, Jane & Louise Wilson y la brasileña Jac Leirner, incorporaron tan sólo a Alicia Framis y Marina Núñez.

De Alicia Framis seleccionaron los vídeos *Dark Room* (Fig. 184) y *Cinema Solo* (Fig. 185), ambos realizados a mediados de los noventa y en los que trata el tema de la soledad desde un punto de vista autobiográfico, puesto que son trabajos que parten del miedo que le producía vivir sola en una barriada conflictiva de Grenoble. Así, para *Cinema Solo* alquiló durante un mes un maniquí masculino para representar la ficción de la convivencia, lo que la llevaría a contratar los servicios de un gigolo para poder terminar de recrear la historia de amor y convivencia ficticia. De Marina Núñez seleccionaron una serie de obras de la serie *Ciencia ficción* (Fig. 186), en las que muestra extraños cuerpos Cyborg.

La novedad de su planteamiento estribaba en que incluía el trabajo de artistas hombres que toman aspectos de la práctica femenina a través de la utilización de la autobiografía y los recursos artesanales, como la costura en la obra de Jim Hodges. Así, para la elaboración de *No Betweens*, pidió colaboración a su madre, a su abuela y a amigos suyos para coser los pétalos de rosa de la instalación.

Por otro lado, resultan de gran interés para la producción discursiva de género las contribuciones teóricas del catálogo, a través de las reflexiones de las propias Cabello/Carceller sobre el feminismo contruccionista, las aportaciones de Ana Martínez-Collado junto a Ana Navarrete en torno al ciberfeminismo y las aclaraciones de Dan Cameron sobre el post y el neofeminismo. Por todas estas cuestiones el proyecto curatorial supone un enlace con las exposiciones *queer*, cuya andadura en el contexto estatal había comenzado un par de años antes con varias exposiciones que analizaremos en el siguiente apartado.

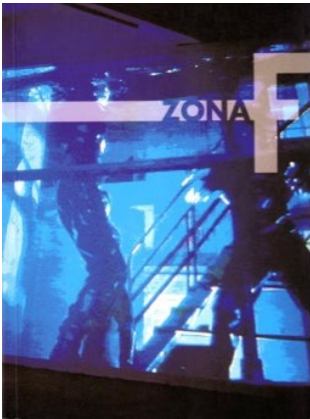


Fig. 183. Zona F. 2000



Fig. 184. Alicia Framis. Dark Room. 1996



Fig. 185. Alicia Framis. Cinema Solo. 1997



Fig. 186. Marina Núñez. Ciencia Ficción. 1999

1.4.2. AUTO-REPRESENTACIÓN Y VISIBILIZACIÓN DE LAS PROBLEMÁTICAS ESPECÍFICAS DE LAS MUJERES

Tras *100%*, *Territorios indefinidos* y *Zona F* se sucederán una serie de exposiciones colectivas con similares planteamientos, aunque generalmente más débiles teóricamente y/o menos ambiciosas en número de artistas; en cierto modo podríamos hablar de una menor repercusión a nivel estatal. O, por el contrario, se han organizado exposiciones que presentan ciertos planteamientos feministas desde el comisariado, que en el catálogo incluyen textos interesantes desde un análisis de género, junto a la presencia de algunas artistas feministas, pero no todas, o incluso ninguna de forma clara.

1.4.2.1. LOS ESTEREOTIPOS Y LAS DIFICULTADES DE SER MUJER

El cuestionamiento de la identidad femenina es el argumento central de algunas exposiciones que limitan difusamente con el esencialismo en algunos de sus planteamientos, como la exposición *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (Fig. 187) fue comisariada por Victoria Combalía, y celebrada en 1998 en la TeclaSala de Elche, la cual dirigía desde 1996, y donde había programado relevantes exposiciones a mujeres artistas, como Eulàlia Valldosera o Maya Deren. En el texto de presentación insiste que quiere huir de las “colectivas indiscriminadas”, insistiendo en que pretendía, por un lado, “indagar si existe una manera femenina de ver el mundo construida culturalmente y de qué forma este comportamiento puede atravesar la práctica artística”³⁷⁴, y, por otro, tratar los arquetipos tradicionales, para ponerlos en cuestión o reinterpretarlos. Incluía

³⁷⁴ Combalía, Victoria, “Cómo nos vemos. Revisitar las imágenes de la mujer” en *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. Centro Cultural Sala Tecla, Ajuntament de l’Hospitalet, Hospitalet, 1998, p. 10.

obras de Ana Laura Aláez, Cabello/Carceller -denominadas Ana Cabello + Helena Carceller en aquel momento-, Bene Bergado, Terry Berkowitz, Ana Busto, Maggie Cardelús, Equipo Límite, Susy Gómez (Fig. 188), Txaro Fontalba (Fig. 189), Alicia Martín, Begoña Montalbán, Natividad Navalón, Nerea Orbeagozo, Ouka Lele, Concha Prada (Fig. 190), Elena del Rivero, Estíbaliz Sádaba, Eulàlia Valldosera, Alejandra Weil y María Zárraga.



Fig. 187. *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. 1998



Fig. 188. Susy Gómez. *S. T. I.* 1994



Fig. 189. Txaro Fontalba. *Rostro útero*. 1996



Fig. 190. Concha Prada. *Tampax*. 1996

Centrándose en el tema del cuerpo de la mujer como un aspecto principal de la dominación masculina, destaca *El bello género. Convulsiones y permanencias*³⁷⁵ (Fig. 191), celebrada en la antigua Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid en 2002. Fue comisariada por Margarita Aizpuru con la colaboración de Berta Sichel, para la selección de vídeos. La comisaria critica el yugo de los cánones de belleza impuestos por la sociedad capitalista, seleccionando obras que tratan temas en torno a la cosmética, la extrema delgadez, la gordura o la cirugía estética.



Fig. 191. El bello género. Convulsiones y permanencias. 2002



Fig. 192. Ana Laura Aláez. Puntitas de lipsticks I. 1999



Fig. 193. Pilar Albarraçin. Juana Estefanía (Serie Mujeres Barbudas). 1997



Fig. 194. Carmen F. Sigler. Desmedidas. 1998

³⁷⁵ Aizpuru, Margarita de, *El bello género: convulsiones y permanencias*. Sala de Exposiciones Plaza de España, Madrid, 2002.

Participaron artistas españolas como Laura Aguilar, Ana Laura Aláez (Fig. 192), Pilar Albarracín (Fig. 193), Erreakzioa-Reacción, Nuria León, Paloma Navares, Carmen F. Sigler (Fig. 194), Estíbaliz Sádaba y Susana Vidal, junto a artistas foráneos y de reconocida trayectoria como Dara Birnbaum, Maureen Connor, Cheryl Donegan, Nicole Eisenman, Kirsten Geisler, Pierre Gonnord, Dionisio González, Ursula Hodel, Joan Jonas, Yasumasa Morimura, Beth Moysés, Juan Carlos Robles, Martha Rosler, Beverly Semmes, Andrés Serrano y Daniela Steinfeld.

Otras exposiciones realizadas por Margarita Aizpuru que insisten en problematizar la consideración de la mujer como segundo sexo, cuestionan los estereotipos y muestran las dificultades de ser mujer en una sociedad patriarcal, son *La costilla maldita* (Fig. 195) y *Carrera de fondo* (Fig. 196)³⁷⁶, ambas de 2005. La primera muestra estaba integrada por las artistas españolas Marina Núñez (Fig. 197), Carmela García, Nuria León (Fig. 198), Mar García Ranedo, Anna Jonsson, Estíbaliz Sadaba (Fig. 199), Paka Antúnez y Maria Ruido, las portuguesas Joana Vasconcelos y Sara Maia, y las latinoamericanas Priscilla Monge, Marta María Pérez Bravo, Mujeres Creando, Coco Fusco, Emilia Azcárate, Tatiana Parceró, Teresa Serrano Cecilia Paredes. Por su parte, *Carrera de fondo* estaba integrada por una combinación de artistas españolas, como Alicia Framis (Fig. 200), Anna Jonsson, Azucena Vieites, Begoña Montalbán (Fig. 201), Carmen F. Sigler, Macarena Nieves Cáceres (Fig. 202), Marisa González y

³⁷⁶ Aizpuru, Margarita de, *La costilla maldita*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, 2005; y Aizpuru, Margarita de, *Carrera de fondo*. Sala de exposiciones Santa Inés, Consejería de Cultura/ Dirección General de Museos, Sevilla, 2005.

Nuria León, junto con Ambra Polidori, Katia Bourdarel, Milagros de la Torre, Kirsten Geisler, Priscilla Monge y Vida Yovanovich.



Fig. 195. La costilla maldita. 2005



Fig. 196. Carrera de fondo. 2005



Fig. 197. Marina Núñez. Ciencia Ficción. 2003



Fig. 198. Nuria León. Sara. 2001



Fig. 201. Begoña Montalbán. The space of absence. 2003



Fig. 202. Macarena Nieves. Cuerpo a cuerpo con la madre. 2002



Fig. 199. Estíbaliz Sádaba. Erotómana. 2002-2003



Fig. 200. Alicia Framis. Anti-dog. 2002-2003

Del mismo modo, habría que destacar, la exposición *Boas pezas* (Fig. 203), comisariada por la artista Mar Caldas, concebida para la Sala X de la Universidad de Vigo en 2006. Estaba centrada en la ruptura y la rebeldía ante los estereotipos femeninos, contando con la participación de jóvenes artistas formadas en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, como Natalia Rey (Fig. 204), Mónica Cabo (Fig. 205), Andrea Costas, *Las Pingüinas* (Sara García e Natalia Umpiérrez) y Rita Rodríguez.

En 2010 se presentó *Coser y callar*³⁷⁷ en Castellón, comisariada por Maite Beguiristain, pero que inicialmente había ideado y puesto en marcha Yolanda Herranz (Fig. 206) para el ámbito gallego. Finalmente participó en la muestra junto a otras artistas, tanto gallegas como valencianas: Maribel Domènech (Fig. 207), Natividad Navalón, Uxía Blanco, Raquel Blanco, Celeste Garrido, Sonia Tourón y Concha Sáez, que narran visualmente la historia de las mujeres artistas y de las maneras que tienen de hacer arte. La comisaria explica que hablan como sujeto mujer, desde su necesidad de expresión de sus experiencias femeninas, y con una común reivindicación: las cosas de mujeres ni son banales, ni simples de comprender o construir. Beguiristain insiste en que no es una 'exposición de mujeres' y que debería ser entendida como "una revisión de la historia y del arte, de la historia de las mujeres artistas, de las maneras de hacer arte y de los materiales con los que éste se construye"³⁷⁸. Sería un homenaje a los valiosos trabajos anónimos de mujeres, en apariencia sencillos, pero muestran la complejidad de lo aparentemente simple pero imprescindible.

³⁷⁷ Beguiristain, Maite, *Coser y callar*, Fundación Caja Castellón-Bancaja, Castellón, 2010.

³⁷⁸ Entrevista a Maite Beguiristain, realizada el 15 de abril de 2010 en el periódico *El Mundo*, edición Castellón, consúltets <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/15/castellon/1271330153.html>



Fig. 203. Boas pezas. 2006



Fig. 204. Natalia Rey. Peligros en el hogar 2. 2006

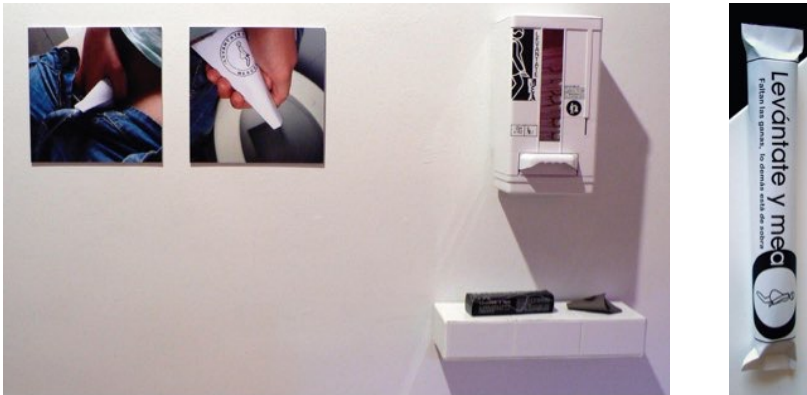


Fig. 205. Mónica Cabo. Levántate y mea. 2006



Fig. 206. Yolanda Herranz. Las manos de la artista. 2007



Fig. 207. Maribel Domènech. Para observar el mundo a una cierta distancia. 1995

En 2008 se celebró *La mirada iracunda*, comisariada por Xabier Arakistain junto con la crítica estadounidense Maura Reilly para el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria, que dirigía el propio Arakis. Proponían pensar el feminismo como una fuente de conocimiento crucial para comprender el mundo en el que vivimos, y como un marco imprescindible para profundizar en las obras visuales que abordan las situaciones de desigualdad que todavía padecen las mujeres, y en concreto las artistas, a inicios del siglo XXI. Se trataba de una exposición colectiva que reunía obras en las que 20 artistas actuales, procedentes de diversos contextos culturales, dialogaban sobre la falacia de la igualdad entre los sexos y sobre la ira que no tiene posibilidad de manifestarse. Esta exposición entroncaba con las exposiciones que, a ambos lados del Atlántico, se celebraron en 2007 en torno a las relaciones entre arte y feminismo con el fin de incorporar la vanguardia feminista a la historia del arte, y de impulsar los objetivos pendientes de la agenda política feminista.

El título de la exposición alude a una cuestión planteada en 1996 por la filósofa Amelia Valcárcel en *La Política de las mujeres*. Para ella, la mirada iracunda era la reacción que tenían las mujeres que, llegadas a los treinta años y habiendo interiorizado el espejismo de la igualdad, vivían en carne propia la desagradable experiencia de descubrir que la igualdad de la que creían disfrutar se hacía añicos al colisionar contra un inesperado techo de cristal que les impedía ascender profesionalmente. Un techo de cristal que también recubre el campo del arte y con el que se topan las artistas a lo largo de sus trayectorias profesionales.

En *La mirada iracunda* encontramos obras de cinco artistas españolas como Pilar Albarracín, Txaro Aráosla, Cristina Lucas, Itziar Okariz y Mireia Sallarès, junto a Lida Abdul, Alice Anderson, Andrea Bowers, Kathe Burkhart, Loulou Cherinet, Dorothy Cross, Lara Favaretto, Coco Fusco, Chitra Ganesh, Caron Geary, Tracey Moffatt, Curie Nagashima, Charlotte Schleiffert, A.L. Steiner y Sophie Whettnall. Como ya viene siendo habitual en los proyectos dirigidos por Arakis, con el fin de promover la comprensión y la difusión del pensamiento y las prácticas artísticas feministas, la exposición iba acompañada de un curso en el que diversas teóricas, artistas y agentes culturales y políticos analizaron las cuestiones enunciadas.

1.4.2.2. DE LA ESFERA PRIVADA A LA PÚBLICA

Otras exposiciones fueron concebidas con una mirada feminista transversal, que atraviesa las problemáticas sociales y/o políticas, así como la relación entre el ámbito privado y el espacio público. Subrayando el aspecto socio-político, Rosa Martínez prepara la exposición *Mar de Fondo*³⁷⁹ (Fig. 208), celebrada en 1998 en el entorno del Teatro de Sagunto. Reunió a un grupo de artistas mediterráneas (España, Grecia, Egipto, Israel, Turquía e Irán) para realizar una serie de intervenciones en las que proyectar la visión personal de las divergencias económicas, políticas y sociales, con sus aspectos más contradictorios y desde ciertos planteamientos feministas. Contaba con artistas españolas como Teresa Cebrián, Victoria Civera, Carmen Navarrete, Eulàlia Valllosera y María Zárraga (Fig. 209). El catálogo incluía textos de Maite

³⁷⁹ Martínez, Rosa, *Mar de fondo*. Teatre Romà de Sagunt, Generalitat Valenciana/Universitat de València, Valencia, 1998.

Beguiristain y Giulia Colaizzi, quienes realizaron análisis feministas desde la historia del arte y la semiótica de las imágenes respectivamente.

En esta línea, Rocío de la Villa realizó el comisariado de *Extraversiones*³⁸⁰ (Fig. 210) para la Sala Alameda de Málaga en 2003. Le interesaba reflexionar acerca de la transformación que se había producido en los trabajos de ciertas artistas españolas, que tras haber asumido el cuestionamiento de género y los temas asociados a la identidad y la corporalidad, habían volcado su obra hacia un creciente interés por los intersticios entre lo privado y lo público. A través de estrategias tanto espaciales como narrativas, este giro se podía constatar en las obras seleccionadas de Belén Cueto, Isabel Garnelo, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Encarni Lozano y María Zárraga. No obstante, los trabajos de Mau Monleón y Carmela García seguían enmarcándose claramente en la mirada de feminista que define su trayectoria artística. *Las elegidas* (Fig. 211) es la videoinstalación propuesta por Mau Monleón. Recoge los testimonios de diferentes mujeres afrobrasileñas de Salvador de Bahía (Brasil), que suman sus energías para defenderse a sí mismas y a su comunidad de la trama de racismo y sexismo. Resulta interesante comprobar que todas ellas son profesionales en distintas áreas, para romper los tópicos de la imagen de la mujer latinoamericana sin estudios o abocada a los cuidados de niños y ancianos. Por su parte, Carmela García (Fig. 212) explora desde una ambigüedad calculada el deseo entre mujeres, ya que en algunas imágenes el género de las protagonistas resulta indefinido. Por otro lado, al ser mujeres las que ocupan el espacio público, su obra desnaturaliza la apropiación masculina de éste.

³⁸⁰ Villa, Rocío de la, *Extraversiones*, Sala de exposiciones Alameda, Diputación Provincial de Málaga, 2003.

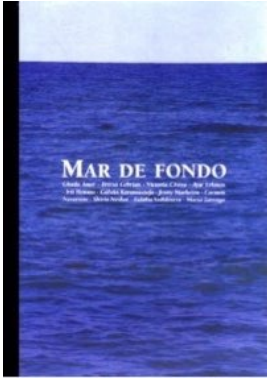


Fig. 208. Mar de fondo.
1998



Fig. 209. María Zárrega. Postizo. 1998



Fig. 210. Extraversiones.
2003



Fig. 211. Mau Monleón.
Las elegidas. 2002



Fig. 212. Carmela García. Serie Chicas, deseos y ficción. 1998

Otras exposiciones se centraron en cuestiones relacionadas con la precariedad y la explotación laboral. *Implic-arte: Maquila Boutique*, comisariada por Mar Caldas fue celebrada en la Casa das Campás de Pontevedra y realizada en colaboración con la ONG *Implicadas no desenvolvemento*. Denunciaba la precarización del trabajo textil realizado por las mujeres en este mundo "glocalizado". Proponía intervenciones específicas en telas realizadas por las artistas gallegas Almudena Fernández, Andrea Costas (Fig. 213), Berta Cáccamo, Carme Nogueira, Carmen Suárez, Itziar Ezquieta, Las Pingüinas, Renata Otero, Rosalía Pazo y la propia Mar Caldas.

Dependencias mutuas. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados, comisariada por Esther Moreno, es una exposición itinerante que se celebró en varias ciudades, incorporando algunas artistas de cada comunidad. En la celebrada en la sala de exposiciones de Torrene, en Algorta (Vizcaya), durante marzo de 2012 participaron Elena Fraj, Yolanda Herranz, Louisa Holecz, Natalia Íguiñiz, Daniela Ortiz, Martha Rosler, Dora Salazar, Territorio Doméstico y Eulàlia Valldosera. Su título, extraído del trabajo de la pieza de esta última artista, cuestiona los límites conceptuales entre autonomía y dependencia, lo público y lo privado, el trabajo y la vida, el egoísmo y el altruismo, lo económico y lo no económico, lo material y lo inmaterial. Para la comisaria poner los cuidados en el centro de los análisis sociales, políticos y económicos supone un ejercicio de subversión, puesto que son un trabajo altamente feminizado imprescindible para el óptimo funcionamiento de la sociedad, sine embargo no se encuentran suficientemente valorados. *Dependencias Mutuas* alude a ese complejo entramado de interdependencias entre el patriarcado y las mujeres, entre los

hombres y las mujeres, pero también entre unas mujeres y otras, según clase, etnia y lugar de origen, como sucede en la obra de Eulàlia Valldosera, que ha grabado a la limpiadora ucraniana de su galerista napolitana ocupando su lugar en el museo de forma simbólica, al pedirle que, a modo de performance, limpiase una estatua de un emperador romano conservada en el Museo Arqueológico de Nápoles (Fig. 214).



Fig. 213. Andrea Costas. 2007



Fig. 214. Eulalia Valldosera. Dependencia mutua. 2010

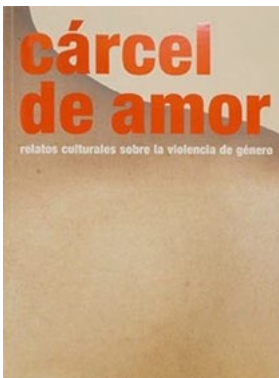


Fig. 215. Cárcel de amor. 2005



Fig. 216. Cecilia Barriga. El origen de la violencia. 2004

La violencia de género también es un tema elegido para proyectos curatoriales feministas. En 2005 Berta Sichel y Virginia Villaplana elaboraron un completo programa de video en torno a este tema, bajo el título de *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Fig. 215). El ciclo de vídeo fue pensado para el MNCARS, junto a un programa educativo adaptado a la Enseñanza Primaria y Secundaria y a actividades específicas para desarrollar en el museo. Posteriormente las sesiones de video pudieron verse en diferentes instituciones museísticas de toda la geografía española³⁸¹. Las artistas seleccionadas eran extranjeras en prácticamente toda su totalidad, pero entre ellas cabe destacar a Cecilia Barriga. Participó con *El origen de la violencia* (Fig. 216), un trabajo que simboliza perfectamente el espíritu de este comisariado, puesto que alude a los mecanismos de implantación subscientes de los modos de ejercer la violencia patriarcal. La cineasta chilena, afincada en España desde los años ochenta, grabó un escena espontánea en la que un niño golpea con fuerza a un pequeño animal simbolizando la virilidad más violenta.

En el ámbito expositivo se celebraron varias exposiciones tratando los aspectos de la violencia machista. *Fisuras en lo cotidiano. 9 narradoras en el relato de la violencia*³⁸² (Fig. 217) fue comisariada por Chus Martínez y Xosé Manuel Lens en 2008 en la Casa de la Parra, en Santiago de Compostela. Contaba con la participación de Carme Nogueira (Fig. 218), Maribel Castro, Antía Moure y Neves Seara, junto con la bailarina Bárbara Monteagudo y la escritora Anxos Sumai.

³⁸¹ En 2006 organicé el ciclo *Cárcel de amor* en la Fundación Luis Seoane de A Coruña, acompañado de las jornadas Subjetividades críticas/Narrativas identitarias. Véase el bloque 3 de esta Tesis Doctoral.

³⁸² Lens, José Manuel y Martínez, Chus, *Fisuras no cotián. 9 narradoras no relato da violencia*, Casa da Parra, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2008.

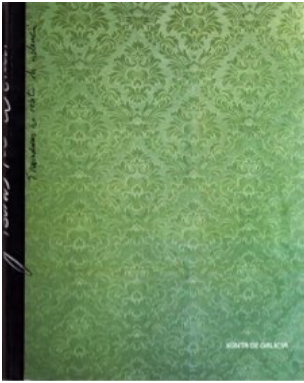


Fig. 217. Fisuras no cotián. 2008



Fig. 218. Carme Nogueira. Refugios. 2005



Fig. 219. Contraviolencias. 2010



Fig. 220. Cristina Lucas. La liberté raisonnée. 2009



Fig. 221. In-Out House. 2012



Fig. 222. Empar Cubells. Glass Ceiling. 2012

Entre 2010 y 2011 se celebró la exposición *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* (Fig. 219), comisariada por Piedad Solans para el Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia-San Sebastián y la Obra Social "Sa Nostra" de la Caixa de Balears, y se pudo ver en Ibiza, Menorca y Palma. Aborda la violencia desde diversas miradas artísticas, para cuestionar la imagen simbólica e imaginaria de la mujer víctima, con la intención de oponerse a las actitudes de sumisión, impotencia y sufrimiento que socialmente les son asignadas. Para la comisaria, mediante el arte se puede enfrentar la violencia por medio de acciones trans/políticas que subvierten el sentido y bloquean las imágenes y representaciones ofrecidas por los *mass media*. Esto es porque la cuestión artística pasa de la concepción del cuerpo privado a la del cuerpo estatal, configurando las tecnologías imaginarias y los mapas geográficos, simbólicos, políticos y sociales de la violencia. La mayor parte de la selección de artistas eran extranjeras: Shoja Azari, Nazan Azeri, Maja Bajevic, Louise Bourgeois, Stefan Constantinescu, Coco Fusco, Regina José Galindo, Sükran Moral, Beth Moysés, Alexandra Ranner, Paula Rego, Teresa Serrano. Tan sólo incluía a las artistas españolas Alicia Framis, Azucena Vieites y Cristina Lucas (Fig. 220), que presentaba *La liberté raisonnée*, una vídeo -performe en la que reinterpreta desde una perspectiva feminista el cuadro *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix. Por otra parte, incluía obras de autoras de cómics que han tratado estas cuestiones en su trabajos.

Al año siguiente se celebró *In-Out House. Circuitos de género en la era tecnológica* (Fig.221), exposición comisariada por la artista Mau Monleón, coorganizada por la Plataforma de Arte Contra la Violencia de Género (ACVG) y coordinada por el Laboratorio de Creaciones Intermedia del Departamento de

Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, con la colaboración del grupo de investigación argentino Continente. Fue expuesta por primera vez en Valencia, el 25 de noviembre de 2012, y fue mostrada al año siguiente, en torno al 8 de marzo, en la Sala X de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. El proyecto expositivo tenía por objeto la confrontación directa al grave problema de la violencia machista a través del arte feminista activista que utiliza las nuevas tecnologías y que está siendo realizado tanto en el contexto español como en el latinoamericano. Participaban 44 artistas y colectivos, incluyendo figuras internacionales como la estadounidense Suzanne Lacy, la guatemalteca Regina José Galindo o la mexicana Lorena Wolffer. También contaba con un extenso programa de video, la muestra de la Plataforma ACVG y la exposición de carteles realizada por Feminicidios.net. Entre las artistas españolas se encontraban Mercé Galán, Silvia Molinero Domingo, Ana Navarrete, Carmen Navarrete, Marina Núñez, María Ruido, Virginia Villaplana, Empar Cubells y Nùria Vergés, junto con Abraham Martínez Soriano y Pedro Ortuño. Cabe destacar el video *Glass Ceiling* (Fig. 222) realizado por Empar Cubells para llamara la atención sobre el techo de cristal o barrera que padecemos las mujeres cuando queremos acceder a puestos de poder. El catálogo contaba con interesante textos teóricos escritos por la comisaria, Rocío de la Villa, Juan Vicente Aliaga, Emilia Quiñones, Irene Ballester, Ana Navarrete y Carmen Navarrete.

Por otro lado, se han desarrollado una serie de exposiciones ciberfeministas, que incluyen obras de artistas que usan internet como medio de expresión y muchas de ellas son activistas. Estas artistas muestran en sus trabajos nuevos modelos de mujer que usan y viven en internet de forma intensa, un espacio

virtual donde se desarrollan nuevas condiciones creativas, sociales y políticas. En su mayor parte han sido planteadas por Remedios Zafra, a excepción de *Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico* (Fig. 223), una muestra centrada en una nueva concepción del espacio público como espacio político y que fue organizada por Ana Martínez-Collado en 2006 para el Espai de Art Contemporani de Castellón.

Habría que preguntarse porqué estas exposiciones apenas reciben atención por parte de la crítica que ha reflexionado acerca de las exposiciones sobre arte y feminismo realizadas en el Estado Español, a pesar de que citan otras muestras de mujeres aunque no sean completamente feministas. Quizás, esto podría venir dado debido a un cierto recelo al arte digital, unido a que la presencia española es mínima, puesto que el corpus de participantes están conformados por artistas extranjeras, con la salvedad de Dora García, que participó con *Hearbeat*³⁸³ (Fig. 224) en la muestra virtual *Mujeres que hablan de mujeres*³⁸⁴ comisariada por Remedios Zafra, y, posteriormente, también en la exposición *Cyberfem*, junto a Salomé Cuesta y Ana Navarrete, con su proyecto *N-340 Globalfem*³⁸⁵ (Fig. 225) sobre la explotación sexual de mujeres en el área valenciana. Del mismo modo, tan sólo participaba Cristina Buendía, con la pieza interactiva *No-pasatiempo*³⁸⁶ (Fig. 226), en *Violencia sin cuerpos*, la muestra net.art que preparó Zafra para acompañar a la programación de *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la*

³⁸³ *Hearbeats* de Dora García se puede consultar online en <http://aleph-arts.org/art/heartbeat/index.html>

³⁸⁴ La exposición virtual *Mujeres que hablan de mujeres* se podía visitar en <http://www.elviajero.org/mujeresque>

³⁸⁵ Puede visionarse en <http://www.n340.org/videoframes.html>. Para más información consúltese Navarrete, Ana, "N-340 Globalfem" en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates II*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2009, pp. 174-181.

³⁸⁶ El enlace <http://2-red.net/nopasatiempo/> ya no se encuentra disponible actualmente.

violencia de género. Al igual que *Cyberfem*, la selección de obras y artistas era bastante similar al apartado ciberfeminista de *Double Life*.

Como muestra con autonomía propia, Remedios Zafra presentó *Habitar en (punto) net*³⁸⁷ (Fig. 227) a través del Espai F de Barcelona en 2003. La selección incluía obras de Cornelia Sollfrank, Auriea Harvey, Natalie Bookchin, Mary Flanagan, Annie Abrahams, Laura Floyd, Tina La Porta y Margot Lovejoy. La muestra trataba tres formas de habitar como propuesta: “*Habitar los márgenes* (en un espacio donde el cuerpo queda atrás), *Habitar la casa* (repleta de fisuras tecnológicas donde esfera pública y privada se mezclan) y *Habitar la red* (como espacio político cargado de esperanzas y amenazas para la producción de subjetividad de la mujer –allí donde crece el peligro crece también lo que nos salva)”³⁸⁸. En cada apartado presentaba tres o cuatro obras, que se pueden visionar a través del enlace a la web personal de la artista. Esas formas de habitar reflexionan no sólo sobre el espacio físico de la casa, sino también sobre el entorno y sus relaciones, la manera de comportarse con la nueva interfaz, los cambios producidos a partir de la inserción de las tecnologías de la sociedad y sus reflejos en la vida doméstica. Hablan de cómo la tecnología contribuye al desarrollo de políticas activas para el cambio de una antigua visión estereotipada en relación a la mujer y su distanciamiento con los medios tecnológicos. Remedios Zafra dice que “quien habita un lugar no sólo conoce el medio sino que se lo apropia para su vida. Quien habita incita a un intercambio

³⁸⁷ Disponible en formato online a través de la página web <http://www.2-red.net/habitar/index.html>

³⁸⁸ Zafra, Remedios, *Habitar en (punto) net* en <http://www.2-red.net/habitar/castell/idea.html>

con el entorno, convierte el paisaje en hábitat, rebasa la idea de ser viajante-espectador y se convierte en habitante-actor"³⁸⁹.



Fig. 223. Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico. 2006



Fig. 224. Dora García. Heartbeat. 1999

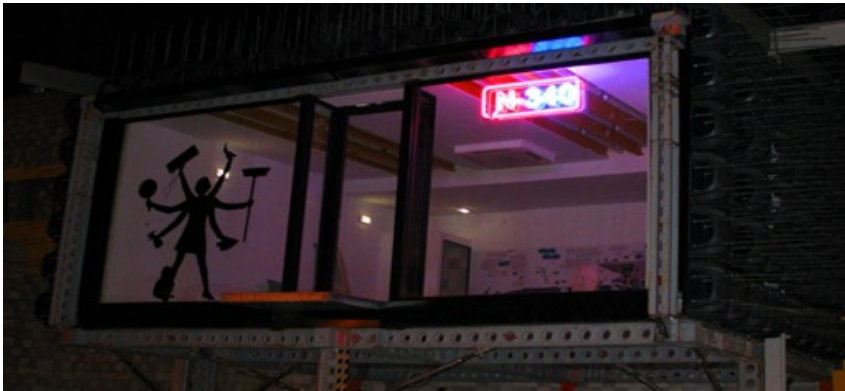


Fig. 225. Ana Navarrete. N-340 Globalfem. 2006



Fig. 226. Cristina Buendía. No-pasatiempo. 2004



Fig. 227. Habitar en (punto) net. 2003

³⁸⁹ Zafra, Remedios, *Habitar en (punto) net* en <http://www.2-red.net/habitar/tx/text1.html>

1.5. ENTRE LO FEMENINO Y LO FEMINISTA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y LOS DISCURSOS CURATORIALES

En el Estado Español ha habido una serie de exhibiciones planteadas desde una cierta ambigüedad, ya que se encuentran a medio camino entre 'exposiciones de mujeres' y exposiciones feministas. Algunas, aunque aparentemente se rodean de un halo reivindicativo, finalmente con sus textos y su criterio expositivo no hacen sino perpetuar las construcciones y clichés que han contribuido a través de los siglos a generar situaciones de desigualdad. Muchas de ellas parten de criterios curatoriales entre lo femenino y lo feminista, mezclando obras y artistas claramente feministas con otras que no se preocupan en absoluto por esas cuestiones. Incluso se producen diferencias bastante considerables en los criterios de calidad estética y que realmente se mueven en un difuso terreno.

En 1996, David Pérez organiza *Femenino plural. Reflexiones desde la diversidad* (Fig. 228), una exposición que reunía a diferentes artistas valencianas, y cuya publicación³⁹⁰ incluía textos del propio comisario y de Victoria Combalía sobre los peligros de la identidad y contra el feminismo estrecho respectivamente, Rosa Olivares sobre las mujeres artistas, Isabel Tejeda sobre el cuerpo como medio expresivo privilegiado para las artistas y Mar Villaespesa sobre otras formas de narrar. Se deduce que de tal variedad de opiniones tan dispares, la selección de obras presentadas también sería heterogénea; de este modo, junto a las obras feministas de Maribel Domènech (Fig. 229), Ana Navarrete (Fig. 230)

³⁹⁰ Pérez, David, *Femenino, plural*, Direcció General de Museus i Belles Arts/ Conselleria de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

y Equipo Límite (Fig. 231), se encontraban artistas que trabajan desde posicionamientos menos beligerantes, y enmarcadas en lo que podríamos denominar una cierta estética de lo femenino, como Blanca Camuñas, Teresa Cebrián, Teresa Cháfer, Fuencisla Francés, Natividad Navalón, Ana Teresa Ortega y Amparo Tormo.

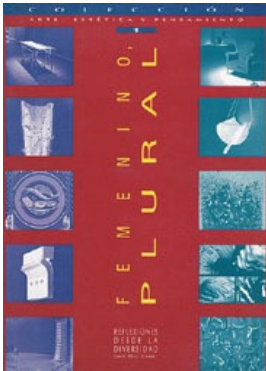


Fig. 228. Femenino Plural. 1997

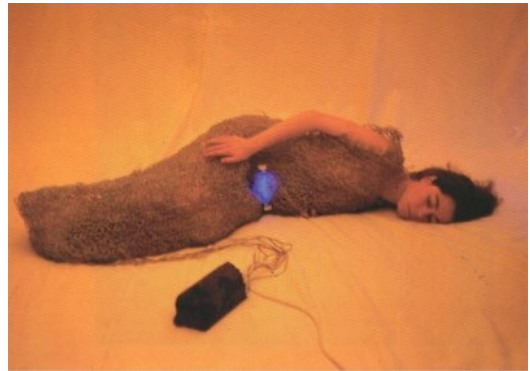


Fig. 229. Maribel Domènech. Funda-prisión. 1995-96



Fig. 230. Ana Navarrete. Indispensable para las mujeres. 1993



Fig. 231. Equipo Límite. Una, ya sabes, que su marido está en la guerra. 1996

Los aspectos más narrativos de la identidad mostrados a través de la fotografía y el vídeo fueron indagados por Alicia Murría en *Mujeres que hablan de mujeres*³⁹¹ (Fig. 232), dentro de la programación de Fotonoviembre 2001, la V Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife. El catálogo incluía una reflexión teórica sobre la mujer en el vídeo-arte elaborada por Berta Sichel para contextualizar los trabajos de las españolas Cabello/Carceller (Fig. 233), Begoña Montalbán (Fig. 234) y Eulalia Valldosera (Fig. 235), junto a un plantel internacional y multicultural integrado por Vanessa Beecroft, Elahe Massumi, Tracey Moffat, Mariko Mori, Kim Sooja y Fatimah Tuggar.



Fig. 232. Mujeres que hablan de mujeres. 2001



Fig. 233. Cabello/Carceller. Alguna parte. 2000-01



Fig. 234. Begoña Montalbán. Voces en off. 2000



Fig. 235. Eulalia Valldosera. Mujer botella. 1995

³⁹¹ Murría, Alicia, *Mujeres que hablan de mujeres*, Fotonoviembre 2001, Espacio El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

Otras podrían englobarse dentro de la categoría de 'exposiciones de mujeres', aun cuando incluyen un porcentaje de artistas que trabajan desde los feminismos o con una cierta mirada de género, junto a otras que no lo son. Algunas de ellas serían *Estación de tránsito*³⁹², *Riques i Famoses*³⁹³ (Fig. 236), que en su publicación incorporaba una valiosa aportación de Marian López Fernández-Cao al panorama de las mujeres artistas, *El puñalito y un puñao*³⁹⁴ (Fig. 237), *Pintan Mujeres: agua y aceite*³⁹⁵ (Fig. 241) o la muestra *Assujetissement*³⁹⁶, que contaba con obras de Mau Monleón e incluía un texto de Rocío de la Villa en el catálogo.



Fig. 236. Riques i famosos.
1996

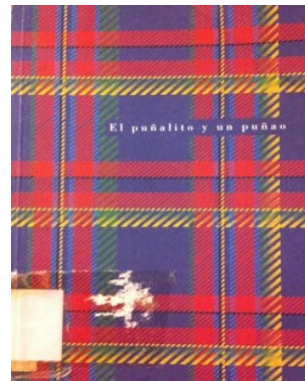


Fig. 237. El puñalito y un puñao.
1996

³⁹² Enguita, Nuria, *Estación de Tránsito*. Sala de Exposiciones Club Diario Levante/Institut de la Dona, Valencia, 1995.

³⁹³ Francés, Fernando, *Riques i Famoses*. Casal Solleric, Ajuntament de Palma, 1996.

³⁹⁴ Andireu, Rosa; Elorza, Concepción y Olaizola, Ana, *El puñalito y un puñao*. Sala de Exposiciones del Centro Cívico de "La Bolsa", Centro de Documentación y Estudios de la Mujer/Asamblea de Mujeres/Ayuntamiento de Bilbao/Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1996.

³⁹⁵ Clot, Manel, *Pintan mujeres: agua y aceite*, Junta de Castilla y León, 2000.

³⁹⁶ Castro Flórez, Fernando, *Assujetissement*. Consuelo Calvete, Natuka Honrubia, Mau Monleón. Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana /Generalitat Valenciana, Valencia, 2002.

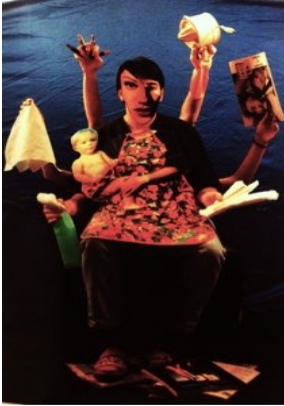


Fig. 238. Azucena Hernando.
¿Qué necesita una mujer
para ser mujer?



Fig. 239. Idoia G. Cortazar
y Ágata Gil. Todos somos
estrellas

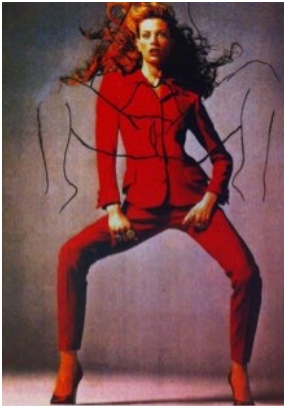


Fig. 240. Estibaliz Sádaba.
Buenos modales, buenas
composturas



Fig. 241. Azucena Vietes.
S/T

El puñalito y un puñao fue una iniciativa que se celebró en varias sedes expositivas bilbaínas con motivo del 8 de marzo en 1996, bajo la organización del Centro de Documentación y Estudios de la Mujer junto a la Asamblea de Mujeres de Bizkaia, quienes realizaban de forma periódica exposiciones de mujeres artistas y editaban el fanzine *El Puñalito*, dentro de su línea de potenciación de espacios culturales para mujeres y promoción de las actividades realizadas por éstas. Un tercio de las 56 artistas seleccionadas trabajaban desde

planteamientos de género, pero la gran mayoría de obras fueron incluidas por tratarse de creadoras vascas. Destacan los trabajos de Azucena Hernando (Fig. 238), Idoia Agata (Fig. 239), Amaia Atorrasagasti, Mertxe Olabe, junto a obras de artistas más conocidas, como Estíbaliz Sádaba (Fig. 240) o Azucena Vieites (Fig. 241). La publicación incluía reflexiones sobre la paradoja de lo femenino en el arte y la necesidad de reforzar estrategias antipatriarcales a cargo de las comisarias Rosa Andrieu, Concepción Elorza y Ana Olaizola.



Fig. 242. Estación de tránsito. 1995



Fig. 243. Marina Núñez. Sin título (Serie Locura). 1996



Fig. 244. Chelo Matesanz. Hay que quererla. 1995



Fig. 245. Itziar Okariz. Sin título. 1994

Por su parte, *Estación de tránsito* (Fig. 242), realizada a mediados de los noventa, incluía un porcentaje mayor de artistas que trabajan desde un conocimiento de los postulados feministas, como Ana Laura Aláez, Chelo Matesanz (Fig. 244), Maribel Domènech, Alicia Martín, Teresa Matas, Marina Núñez (Fig. 245), Itziar Okariz (Fig. 246), Dora Salazar o María Zárraga, no obstante su planteamiento curatorial resultaba difuso. Todavía más diluida de feminismo resultaba *Pintan Mujeres: agua y aceite*, una propuesta de Manel Clot que buscaba sumarse a la tendencia de las 'exposiciones de mujeres'. En esta exposición sobresalían los trabajos de Dora García (Fig. 247), Paloma Navares, Marina Núñez y María José Gómez Redondo, a pesar de que ésta última rechaza ser considerada una artista interesada en el universo femenino y mucho menos feminista.

Mujeres: Manifiestos de una naturaleza muy sutil (Fig. 248) destaca como ejemplar de esta ambigua dinámica. Fue comisariada por José Manuel Álvarez Enjuto para la sala de exposiciones de Plaza de España de la Comunidad de Madrid en 2001. Ante un título tan explícito de su intencionalidad discursiva no podemos dejar de rescatar las duras palabras vertidas por Juan Vicente Aliaga; en su opinión se encuentra "en las antípodas de un análisis riguroso, y cayendo en los peores tópicos sobre la feminidad vista desde una perspectiva esencialista y ramplona"³⁹⁷. Con todo, de las artistas seleccionadas habría que destacar la obra de Ángeles Agrela (Fig. 249), Rosalía Banet (Fig. 250), Carmen Blanco Luna, Pilar Lara y Paloma Navares (Fig. 251).

³⁹⁷ Aliaga, Juan Vicente, "La memoria corta", Revista de Occidente, Madrid, p.64.

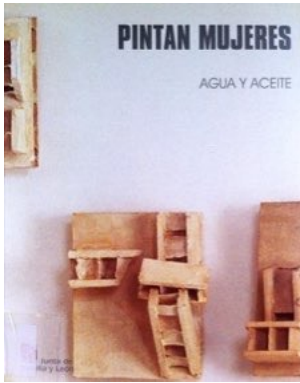


Fig. 246. Pintan Mujeres: agua y aceite. 2000



Fig. 247. Dora García. Sin título. 1999



Fig. 248. Mujeres: Manifiestos de una naturaleza muy sutil. 2001



Fig. 249. Ángeles Agrela. Camuflaje. 1999



Fig. 250. Rosalía Banet. Guisando falos. 1996-97



Fig. 251. Paloma Navares. De Leda y Judith entre Venus, ninfas y otras Evas. 1993

En otras ocasiones sucede lo contrario, cuando aportaciones teóricas y artistas con discursos reivindicativos son incluidas en exposiciones que siguen criterios menos centrados en cuestiones feministas, como por ejemplo su lugar de nacimiento. *Márgenes y mapas. La creación de género en Galicia*³⁹⁸ (Fig. 252) consistió en una amplia exposición comisariada por Chus Martínez y Xosé Manuel Lens y celebrada en el Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela, en 2008.



Fig. 252. *Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia*. 2008

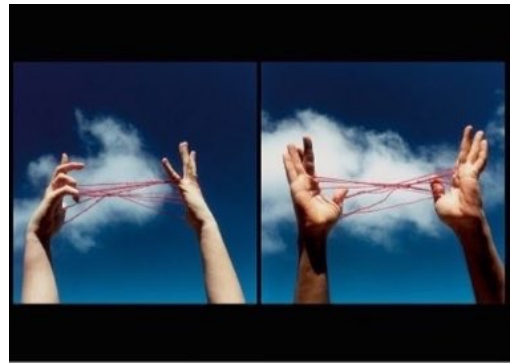


Fig. 253. Mar Caldas. *Figuras de cordel*. 1998

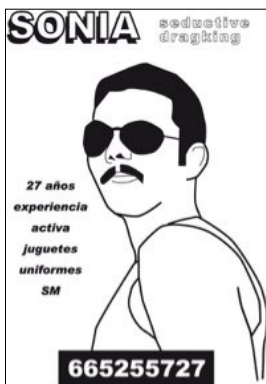


Fig. 254. Mónica Cabo. *Ridy tu pley*. 2006



Fig. 255. Sara Sapetti. *Sin Título (Serie Miss Proper)*. 2007

³⁹⁸ Lens, José Manuel y Martínez, Chus, *Márgenes e mapas. A creación de xénero en Galicia*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2008.

Seleccionaron a las principales artistas del ámbito gallego en la actualidad, pero con un afán más recopilador a pesar de lo sugestivo del título. Realmente no era una exposición caracterizada por la atención a las cuestiones de género, sino que se limitaba a agrupar a las generaciones de artistas nacidas entre mediados de los sesenta y principios de los ochenta. Entre ellas cabe destacar, por su posicionamiento feminista, a María Ruido, Carme Nogueira y Mar Caldas (Fig. 253), así como las más jóvenes Maribel Castro y María Marticorena, o la ovetense Mónica Cabo (Fig. 254) y la vallisoletana Sara Sapetti (Fig. 255), ambas formadas en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Podría afirmarse que la exposición fue entendida como la continuación de *El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX*, comisariada por Rosario Sarmiento y realizada a mediados de los noventa en la misma sala con un carácter prospectivo³⁹⁹, como veremos más adelante.

1.6. TRAZAR Y ENTRELAZAR GENEALOGÍAS DE MUJERES ARTISTAS

El primer arte feminista surgido en Estados Unidos se preocupó de revisar la historia del arte para reclamar el legado de las mujeres artistas de otros momentos históricos. A partir de mediados de los sesenta se reivindicaron artistas como Georgia O'Keefe o Frida Kahlo, además de concienciarse para crear arte político. Las siguientes generaciones de artistas, con mayor o menor dificultad, pudieron tener acceso a los trabajos de las artistas anteriores y de las feministas que trabajaron en aquella época.

³⁹⁹ Rosario Sarmiento será nuevamente la encargada de ofrecer una nueva revisión de las artistas gallegas del siglo XX en una exposición que tendrá lugar en el MARCO de Vigo en septiembre de 2016.

Por el contrario, en el Estado Español las artistas que se preocuparon por denunciar la discriminación que sufrían las mujeres durante la dictadura franquista, o que mostraron su disconformidad respecto a los roles de género preestablecidos socialmente, cayeron en el olvido hasta que comenzaron a ser rescatadas por investigaciones recientes, como ya hemos mencionado. A mediados de los noventa se realizaron algunas exposiciones que recogían nombres ya conocidos, pero no será hasta la primera década del siglo XXI cuando artistas de otras épocas sean puestas en relación con las contemporáneas, al menos de forma más generalizada, puesto que ha habido algunos intentos aislados e incipientes.

1.6.1. RECUPERAR ARTISTAS DEL PASADO

Las exposiciones de artistas históricas comenzaron a ser habituales desde la década de los setenta en otros países occidentales, sin embargo en el Estado Español hubo que esperar hasta los noventa para comenzar a ver este tipo de propuestas y entender la urgencia de trazar una historiografía. Así, desde mediados de los noventa comienzan a recuperarse artistas españolas de la primera mitad del siglo XX en diversas exposiciones colectivas.

La exposición *El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX*⁴⁰⁰ (Fig. 256) fue comisariada por Rosario Sarmiento en 1995. Realizaba un repaso del panorama de artistas en Galicia, desde las pioneras, como Maruja Mallo, Julia Minguillón, María del Carmen Corredoyra o María Antonia Dans, pasando por Elena Colmeiro, María Xosé Díaz, Victoria de la Fuente o Elena Gago, entre

⁴⁰⁰ Sarmiento, Rosario, *El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX*, Auditorio de Galicia, Santiago, 1995.

otras, hasta llegar a las actuales Berta Cáccamo, Pamen Pereira y Menchu Lamas; junto a las dos únicas artistas feministas de la muestra: María Ruido y Mar Caldas. El catálogo incluía textos de Estrella de Diego, sobre la mujer artista, y de Marisa Sobrino, sobre las prácticas artísticas femeninas. Además aportaba documentación relevante sobre el contexto en el que fueron creadas algunas obras, incorporando una cronología de las luchas de las mujeres en Galicia, así como noticias y crónicas publicadas en la prensa de principios de siglo sobre las artistas, el arte considerado femenino y el feminismo.

Otras exposiciones que buscaban recuperar artistas españolas fueron *Mujeres que fueron por delante*⁴⁰¹ fue celebrada en Valencia en 1998, ocupándose de los trabajos de las artistas del contexto valenciano Manuela Ballester, Juana Francés, Carla Dichiasso, Jacinta Gil, Beatriz Guttmann, Polín Laporta, Antonia Mir y Ana Peters. En 1999, *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española*⁴⁰² (Fig. 257), comisariada por Fernando Huici, incluía obras de María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo, junto con un texto de Estrella de Diego en el catálogo.

También se organizaron algunas muestras centradas en artistas relevantes a nivel internacional, como *Amazonas de la vanguardia*⁴⁰³, celebrada en Bilbao en 2000, que estaba centrada en las rusas Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova y Udaltsova.

⁴⁰¹ *Mujeres que fueron por delante*, Generalitat Valenciana, 1998.

⁴⁰² Huici, Fernando, *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española*. Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 1999.

⁴⁰³ *Amazonas de la vanguardia*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2000.



Fig. 256. El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX. 1995

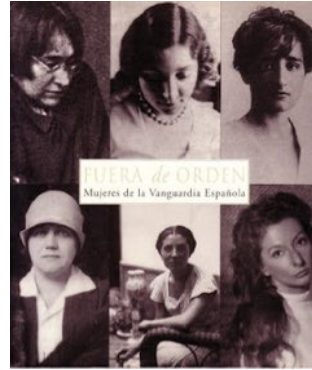


Fig. 257. Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española. 1999

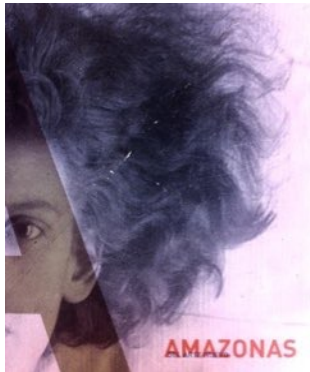


Fig. 258. Amazonas del arte nuevo. 2008

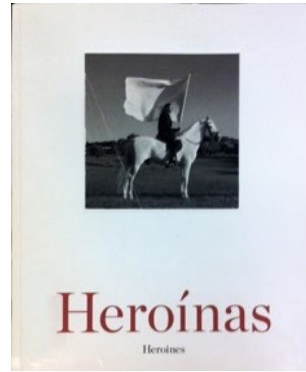


Fig. 259. Heroínas. 2011



Fig. 260. Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX. 2003



Fig. 261. 100 años en femenino. 2012

Por su parte, *Amazonas del arte nuevo*⁴⁰⁴ (Fig. 258), celebrada en Madrid en 2008, resulta más interesante que la anterior ya que contiene aportaciones al debate feminista a través de los textos de Estrella de Diego, Victoria Combalía y la traducción del fundamental texto de Linda Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”⁴⁰⁵ para acompañar una selección de artistas internacionales, como Mary Cassatt, Natalia Goncharova, Tamara de Lempicka, Georgia O’Keeffe, Claude Cahun o Dora Maar, entre otras, junto con las españolas María Blanchard, Ángeles Santos y Maruja Mallo.

En esta misma línea retrospectiva, también se celebraron exposiciones centradas en la imagen de la mujer ofrecida por los artistas junto con algunas aportaciones de las artistas. *La mujer, metamorfosis de la modernidad*⁴⁰⁶, celebrada en Barcelona en 2004 y comisariada por Gladys Fabre, presentaba obras de mujeres artistas como Tarsila do Amaral, Louise Bourgeois, Claude Cahun, Frida Kahlo, Yoko Ono, Orlan, Yayoi Kusama, Niki de Saint Phalle o Carolee Schneemann, entre otros y otras artistas; con un catálogo que incluía textos de Barbara Rose y Luce Irigaray.

En 2011 se celebró *Heroínas*⁴⁰⁷ (Fig. 259), con el objetivo de mostrar mujeres fuertes: activas, independientes, desafiantes, inspiradas, creadoras, dominadoras, triunfantes; para ofrecer modelos de empoderamiento para las propias mujeres. En la primera parte de la exposición, en el Museo Thyssen-

⁴⁰⁴ *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008.

⁴⁰⁵ Esta crucial reflexión fue publicada inicialmente como “Why Have There Been No Great Women Artists?” en *Art News*, vol. 60, 1971. Para la traducción española consúltase *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 283-289.

⁴⁰⁶ Fabre, Gladys, *La mujer, metamorfosis de la modernidad*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004-05.

⁴⁰⁷ *Heroínas*, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2011.

Bornemisza, dominaba el poder físico de las heroínas, la segunda parte, en las salas de la Fundación Caja Madrid, se exploraban los poderes espirituales.

No obstante, más interesante para profundizar en la especificidad del contexto estatal resulta *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*⁴⁰⁸ (Fig. 260) celebrada en Zaragoza en 2003. En la selección de Concha Lomba se combinan, en grupos temáticos sobre los estereotipos femeninos (el cuerpo, la esfera privada y social, el amor y el sexo o la mujer víctima), artistas -hombres y mujeres- tanto del pasado, como María Blanchard, Rosario de Velasco o Carmen Laffon, como artistas actuales: Marina Núñez, María Ruido, Paloma Navares, Eulalia Valldosera, Ana Laura Aláez, Naia del Castillo, Bene Bergado, Laura Torrado, Mapi Rivera, Carmen Molinero y María Bull. El catálogo incluye textos Estrella de Diego y Victoria Combalá.

También centrada en el contexto español, destaca la macro-exposición *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*⁴⁰⁹ (Fig. 261), celebrada en 2012 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid como conmemoración al 8 de marzo. Oliva María Rubio e Isabel Tejada prepararon una exposición que recorre los nuevos caminos emprendidos por las mujeres españolas durante el último siglo, a través de películas, fragmentos de audios seleccionados de la radio, canciones, carteles, fotografías, documentales, prensa, publicaciones, objetos cotidianos, moda y una pequeña selección de obras de arte.

⁴⁰⁸ Lomba. Concha, *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Instituto Aragonés de la Mujer, Zaragoza, 2003.

⁴⁰⁹ Rubio Oliva, María y Tejada, Isabel (Dirs.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2012.

1.6.2. RETROSPECTIVAS DE ARTISTAS FEMINISTAS

A mediados del 2000 comienzan a producirse una serie de exposiciones retrospectivas que recogían la historia del arte feminista, recuperando artistas del ámbito español. A finales de la década comenzaron a organizarse muestras en las que presentaban, por primera vez en nuestro país, obras paradigmáticas del arte feminista internacional, en ocasiones dialogando con propuestas españolas.

1.6.2.1. *DESACUERDOS. SOBRE ARTE, POLÍTICAS Y ESFERA PÚBLICA EN EL ESTADO ESPAÑOL*

El equipo de investigadores de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* trató de elaborar una genealogía feminista del Estado Español, cuyos resultados fueron presentados en el MACBA en 2005. Curiosamente, como su nombre indica generó muchos desacuerdos que llegaron a desmembrar al grupo de especialistas con el claro perjuicio del resultado final.

Antes de su culminación expositiva, mientras todavía estaba en proceso, Juan Vicente Aliaga valoraba esta iniciativa como una “prometedora tentativa de análisis de las prácticas artísticas surgidas en el Estado Español en relación con la esfera pública, que ha movilizó a un conjunto de estudiosos y estudiosas”⁴¹⁰. Con todo, ya criticaba la omisión a la autocrítica hacia los proyectos en los que se han involucrado los hacedores de la investigación, que,

⁴¹⁰ Aliaga, Juan Vicente, “El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90”, en *Impasse* 5, Op.cit., pp. 249-250

tal y como indicaba, a su vez son productores, críticos, directores de museos, articulistas y profesores. Así mismo, resaltaba la falta de rigor de algunos textos colgados en la red.

Efectivamente, supone una muestra pionera a la hora de rescatar artistas y sirve para contextualizar sus prácticas dentro de una específica, delicada y decisiva situación socio-política. Aun valorando sus logros, se esperaba más del resultado final, tal vez frustrado debido a una articulación y a una infraestructura demasiado ambiciosa, ya que *Desacuerdos* salió adelante gracias a la colaboración de varias instituciones de diferentes puntos de la geografía española; además del MACBA, participaban el Centro José Guerrero de Granada, UNIA (Universidad Internacional de Andalucía arteypensamiento), junto con Arteleku de San Sebastián.

Lo relevante para nuestra investigación, es el apartado del arte feminista español, extremadamente reducido en la versión expositiva a pesar de todos los esfuerzos previos realizados por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila⁴¹¹, que habían desarrollado una profunda investigación teórica y práctica, a partir de numerosas y valiosas entrevistas a artistas y estudiosas del tema. Por lo tanto, lo que se pudo ver en Barcelona era tan sólo una mínima parte de la intención inicial. En este sentido, supuso un intento fallido de elaborar una genealogía o historiografía del arte feminista español. A pesar del ingente material recopilado, finalmente no se llegó a realizar la exposición completa debido complicaciones internas, y de hecho, las investigadoras del apartado de

⁴¹¹ Navarrete, Carmen, Ruido, María y Vila, Fefa; "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español" en Carrillo, Jesús, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2, MACBA/UNIA/Arteleku/Centro José Guerrero/Actar, Barcelona, 2005, pp. 158-187.

feminismos –y autoras de los textos de la publicación- ya no tuvieron nada que ver con la concepción y el montaje de la exposición.

No hubo catálogo en un sentido estricto, sino dos publicaciones que recogen textos teóricos, documentos históricos, escritos de artistas y entrevistas. Posteriormente han seguido editando material relativo al concepto general del vasto proyecto, en volúmenes monográficos sobre temas concretos y cuyas ediciones todavía siguen en curso. De hecho, en 2012 han dedicado el número 7 a los feminismos en el arte español⁴¹², bajo la coordinación de Mar Villaespesa y contando con las contribuciones teóricas de Mary Nash, Patricia Mayayo, María José Belbel, Juan Vicente Aliaga y Miriam Solà, entre otras.



Fig. 262. Desacuerdos 1-2. 2005

De los setenta participaron las artistas del círculo conceptual catalán Eugènia Ballcells, Eulàlia Grau, Fina Miralles y Olga Pijoan. Estas dos últimas con sendas performances realizadas en 1973 con temática relacionada con la naturaleza: *Dona-arbre* (Fig. 263) y *Herba* (Fig. 264), respectivamente. De este época también se incluyó la performance *Íntimo y personal* (Fig. 265) realizada por

⁴¹² Villaespesa, Mar (edit.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 7, MACBA/UNIA/Arteleku/Centro José Guerrero/BNV Producciones, Barcelona, 2012.

Esther Ferrer, integrante del grupo Zaj, entre 1971 y 1975. La artista, que llegaba a estar completamente desnuda durante un momento concreto de la performance, instaba e invitaba al público a que se midiesen partes del cuerpo (desnudo o vestido) a partir de unas indicaciones⁴¹³, como ha venido siendo habitual en sus trabajos⁴¹⁴, de forma ciertamente irónica ya que se trataban de medidas inútiles sobre las que superponía números y letras. Resulta curioso que la artista donostiarra idease esta pieza dos años antes de que Martha Rosler realizase la performance *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, en la que como ya hemos visto⁴¹⁵, cuestiona las idealizadas medidas que se les presupone a los cuerpos de lo que debe ser una mujer.

Dentro del limitado panorama feminista de propuestas artísticas activistas en esa época, destaca *Discriminació de la dona* (Fig. 266). Es un trabajo realizado en 1977 por Eulàlia Grau -también autodenominada EULÀLIA- y podríamos considerarlo una obra fundamental para los orígenes del arte feminista español, a pesar de que la artista reniega de ser encuadrada como tal ya que su obra está vinculada a la lucha política y social en un sentido más amplio, centrada en la denuncia de un capitalismo clasista y represor⁴¹⁶.

⁴¹³ "Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo o midiendo al otro lentamente, la parte del cuerpo que desee. Cada vez que tome una medida pondrá sobre el lugar un punto, una nota musical o un número. Al mismo tiempo o inmediatamente después puede decir o no el número en voz alta, o tocar la nota que prefiera sobre un piano o cualquier otro instrumento musical disponible. Si le resultara más fácil, puede escribirlo en una pizarra. Las partes a medir son absolutamente libres. Las palabras ÍNTIMO y PERSONAL son únicamente informativas, pueden pegarse sobre el cuerpo o escribirse".

⁴¹⁴ La obra de Esther Ferrer se caracteriza por un minimalismo metódico, en el que los objetos cotidianos y su propio cuerpo se convierten en los principales elementos. Su concepción de la performance se aproxima al teatro de Bertolt Brecht, donde la ausencia de ficción en el escenario y el distanciamiento provocado en el espectador pretenden provocar una toma de conciencia, una reflexión crítica.

⁴¹⁵ Véase el capítulo sobre arte feminista, el apartado sobre artistas conceptuales-construccionistas.

⁴¹⁶ Para profundizar en su trabajo artístico consúltese el catálogo de la exposición individual comisariada por la conservadora de exposiciones del MACBA Teresa Grandas: "Eulàlia, no podían ser ni ángeles ni dorados" en *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, MACBA, 2013, p. 160.



Fig. 263. Fina Miralles. Dona-arbre. 1973



Fig. 264. Olga Pijoan. Herba. 1973



Fig. 265. Esther Ferrer. Íntimo y personal. 1971-75



Fig. 266. Eulàlia Grau. Discriminació de la dona. 1977



Discriminació de la dona consiste en una serie de fotomontajes en los que muestra imágenes tomadas de los medios de masas para ofrecer un doble retrato de la mujer, como un ser pasivo y sumiso en el rol de esposa, madre, criada, obrera o secretaria, a la par que mujer sexualizada, prostituta o actriz porno. Junto a estas imágenes, añade otras relativas a trastornos psicológicos o alimentarios. Fueron publicados como libro y las serigrafías fueron presentadas como carteles en varias exposiciones.

De los noventa seleccionaron *De un plumazo y Non grata*, los fanzines de los colectivos activistas La Radical Gai (Fig. 267) y LSD (Fig. 268), respectivamente. También las obras, algunas ya mencionadas anteriormente y que habían sido elegidas para exposiciones desarrolladas bajo criterios orientados a temas relativos a mujeres artistas y/o feministas como *Indispensable para las mujeres* de Ana Navarrete y *La voz humana* (Fig. 270) de María Ruido, junto con *La colonización del planeta P* de Estíbaliz Sádaba y *Cabinet des estampes* (Fig. 269) de Carmen Navarrete, una instalación inspirada en las tácticas disciplinarias y opresivas de la medicina del siglo XIX empleadas para cualificar la normalidad o el desviamiento de los individuos.

Finalmente, el panorama de la década del 2000 resultaba todavía más escaso, al incorporar tan sólo los trabajos *La force du biotavail* de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto y *Conversación_espacios* de Marisa Maza, junto a los vídeos *Tell* (Fig. 271) de Sally Gutiérrez, acerca de la importancia del lenguaje en una cultura patriarcal, así como *El camino de Moisés* de Cecilia Barriga y *Escenario doble*, en torno a la transexualidad, realizado por Virginia Villaplana junto a Angelika Levi.



Fig. 267. La Radical Gai. De un plumazo, nº 5. 1996



Fig. 268. LSD. Fanzine Non Grata nº 1. 1995



Fig. 269. Carmen Navarrete. Cabinet des estampes. 1992



Fig. 270. María Ruido. La voz humana. 1997



Fig. 271. Sally Gutiérrez. Tell. 2000

1.6.2.2. LA BATALLA DE LOS GÉNEROS

La exposición *La batalla de los géneros* (Fig. 274) fue comisariada por Juan Vicente Aliaga para el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en 2007, momento en el que, con Manuel Olveira al frente de la dirección artística del CGAC, se llevaron a cabo varios proyectos realizados desde una perspectiva feminista. Además, el 2007 resultó ser un año prolífico en relevantes exposiciones de contenidos feministas; ya sea con un carácter historicista, pero sin otorgarle al contexto la importancia que tiene, como *Wack! Art and the Feminist Revolution*⁴¹⁷, celebrada en Los Ángeles o *Kiss Kiss Bang Bang*⁴¹⁸, realizada en Bilbao, o, por otro lado, descubridoras de nuevos valores, como *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*⁴¹⁹, celebrada en Nueva York, pero pensada desde una perspectiva más colonialista que postcolonial.

Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo (Fig. 272), comisariada por Xabier Arakistain en el Museo de Bilbao, incorporaba unas pocas y destacadas figuras del feminismo español, como Carmen Navarrete, Erreakzioa, Eulàlia Valllosera (Fig. 273), Fefa Vila, Itziar Okariz y la chilena Cecilia Barriga, residente en España desde los ochenta, junto a un gran elenco de artistas foráneas de reconocida trayectoria feminista. Participaron Ana Mendieta, Barbara Kruger, Carolee Schneemann, Carrie Mae Weems, Cindy Sherman, Catherine Opie, Chicks On Speed, Elke Krystufek, Faith Ringgold, Fatima Tuggar, Guerrilla Girls,

⁴¹⁷ Butler, Connie, *Wack! Art and the Feminist Revolution*, MOCA, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, 2007.

⁴¹⁸ Arakistain, Xabier, *Kiss Kiss Bang Bang*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

⁴¹⁹ Reilly, Maura y Nochlin, Linda, *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Brooklyn Museum of Art, Nueva York, 2007.

Hannah Wilke, Judy Chicago, Martha Rosler, Mary Beth Edelson, Monica Sjöö, Nan Goldin, Nancy Spero, Nicole Eisenman, Orlan, Regina Jose Galindo, Rosemarie Trockel, Shirin Neshat, Sue Williams, Suzanne Lacy & Leslie Labowitz, Ulrike Rosembach, Ute Meta Bauer, Vallie Export, Vns Matrix, Yoko Ono y Zoe Leonard, entre otras de filiación menos clara, como Paula Rego o Tracey Moffat.



Fig. 272. Kiss Kiss Bang Bang. 2007



Fig. 273. Eulàlia Valldojera. Envases: El culto a la madre. 2009

Además, el catálogo incluía textos de las filósofas María Xosé Agra y Amelia Valcárcel, la antropóloga Lourdes Méndez, y las historiadoras del arte Linda Nochlin, Griselda Pollock y Maura Reilly para tratar de establecer una relación entre las prácticas artísticas y las prácticas políticas, sociales e intelectuales del feminismo, puesto que el comisario quería ofrecer al público un discurso didáctico que diese a conocer las luchas de las mujeres desde los sesenta.

Por su parte, Juan Vicente Aliaga introducía en un marco más amplio las aportaciones españolas a los feminismos desarrolladas durante los años sesenta y setenta. Si bien *Kiss Kiss Bang Bang* supone la primera retrospectiva del arte feminista realizada en el Estado español, *La batalla de los géneros* lo es en

abordar específicamente su período germinal, y sobre todo, y ahí radica su mayor importancia, supone el primer intento de enmarcar en un contexto más amplio las escasas aportaciones del arte español de los setenta a las cuestiones de género. De este modo, supuso la oportunidad de ver algunas de las obras fundamentales de los setenta que pocas veces habían sido exhibidas, exceptuando en su momento o en la exposición *Desacuerdos* realizada en el MACBA dos años antes.

Por lo tanto, su mayor contribución es haber incorporado el arte feminista español de los setenta al relato internacional. Además en el seminario se debatieron temas específicos del contexto español en dos de las mesas redondas, destacando las intervenciones de Carmen Navarrete, Assumpta Bassas y Jesús Martínez Oliva, así como el exhaustivo ejercicio de memoria llevado a cabo por la ya histórica feminista Empar Pineda, en torno a la evolución del movimiento feminista español durante el período de la Transición democrática, haciendo especial hincapié en algunas acciones llevadas a cabo en aquel momento, que hoy en día se calificarían de performances, pero que en aquel momento eran vistas, simplemente, como actos políticos.

La exposición (Fig. 221), al igual que *Wack!*, no sigue un criterio cronológico, sino que está organizada en bloques temáticos que aluden a cuestiones básicas para la "agenda" feminista: la violencia ejercida contra las mujeres, los estereotipos y las constricciones de la belleza, el cuerpo, la sexualidad, las consideraciones sobre el sistema sexo/género, la maternidad, la gestión de los espacios privados y públicos, la lucha socio-política, la explotación laboral o las relaciones entre etnia, raza y género.

Ante tal variedad de asuntos tratados, *La batalla de los géneros* resulta ser una amplia muestra compuesta por cincuenta artistas -entre la exposición y el ciclo de vídeo- de diferentes nacionalidades que intenta romper con la hegemonía de la mujer blanca occidental, y fundamentalmente anglosajona, que caracterizó al feminismo de aquella época. Incorpora otras realidades raciales y geográficas en régimen de convivencia, aun a riesgo de correr el peligro de descontextualizarlas como condición inevitable de sus diferentes coyunturas socio-políticas, por lo que, entre otras, hay obras de la brasileña Anna Bella Geiger o el centroafricano Samuel Fosso. Se agradece especialmente el énfasis puesto en mostrar las contribuciones latinoamericanas (México, Brasil, Chile y Argentina), en gran medida desconocidas en nuestro ámbito, a pesar de los vínculos históricos y de presentar muchas concomitancias con nuestro también precario legado feminista, en comparación a otros países europeos como Francia o Alemania.

Teniendo en cuenta que la recuperación de ese período es un proyecto que todavía está por abordar en aquel momento⁴²⁰, resulta muy interesante haber logrado integrar a las escasas artistas españolas entre las conocidas pioneras internacionales. El núcleo más activo y concienciado proviene de Cataluña, como ya hemos visto en *Desacuerdos*, y cuya procedencia, bajo influencia conceptual, quizás haya posibilitado que artistas como Fina Miralles y Eugènia Ballcells se diesen cuenta tanto de la importancia del lenguaje para nombrarse y existir, como de la función reguladora de las normas sociales para ser

⁴²⁰ Recordemos la tarea de cartografiar el vacío -y desde el vacío- la iniciaron María Ruido, Carmen Navarrete y Fefa Vila en su investigación sobre los feminismos dentro de la amplitud de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

configuradas como sujeto mujer, trabajando desde una precoz perspectiva constructorista, teniendo en cuenta el lento desarrollo del arte feminista español y el escaso acercamiento a las teorías anglosajonas hasta una mayor normalización en los noventa. Las vídeo-instalaciones *Standard* (Fig. 275) de Fina Miralles y *Boy Meets Girl* (Fig. 276) de Eugènia Ballcells, ambas de 1976, están compuestas por imágenes sacadas de los medios de comunicación que representan a los hombres y las mujeres en sus roles tradicionales, con la intención de criticar esta tiranía impuesta por la sociedad. La primera es el registro de la performance realizada por la artista, que atada a una silla es obligada a visionar dichas imágenes constructoras de la feminidad, en una acción que recuerda a la terapia visual –o intoxicación por exceso de violencia- a la que es sometido el protagonista de *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick. Por su parte, Eugènia Ballcells en *Fin*, de 1977, y *Anar y tornar*, de 1979, reelabora historias a partir de telenovelas desde una anticipadora visión deconstructiva feminista, a través de la apropiación de imágenes en el remontaje-collage de los relatos visuales que realiza en papel. En *Fin* (Fig. 277) nos invita a imaginar la nueva vida en pareja que le espera a la protagonista del supuesto final feliz de la historia.

Por lo tanto, el criterio de selección de las obras perseguía elaborar un discurso en el que se constatase la consideración del género como un constructo socio-cultural, lo que justifica la escasa presencia de artistas que aludían a una supuesta sensibilidad femenina desde prácticas de la diferencia que perseguían enaltecer técnicas artesanales como la costura. como los *femmage* de Miriam Schapiro y los *patchwork* de la afroamericana Faith Ringgold; puesto que, en su

opinión, al reforzar los estereotipos sexistas, no hacían sino perpetuar los motivos de marginación.

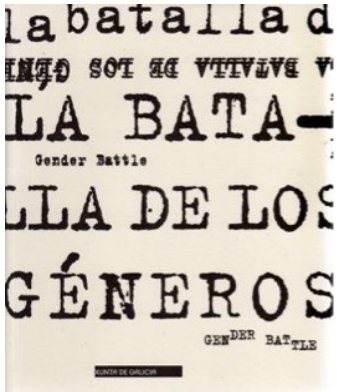


Fig. 274. La batalla de los géneros. 2007



Fig. 275. Fina Miralles. Standard. 1976



Fig. 276. Eugènia Ballcells. Boy Meets Girl. 1976



Fig. 277. Eugènia Ballcells. Fin. 1977

Al contrario, Aliaga prefiere presentar obras menos conocidas o redescubrir artistas desde una nueva óptica, como sucede con la brasileña Anna Maria Maiolino, quien a pesar de vincular la esencia femenina con la naturaleza, en sus fotografías trabaja desde una perspectiva más conceptual y psicoanalítica.

También por ello le interesa más la visión desmitificadora de la maternidad ofrecida por Mary Kelly y Jo Spence, o la sexualidad explícita y transgresora mostrada por la austríaca VALIE EXPORT y la británica Cosey Fanni Tutti. Al igual que sucede con la ironización que, a través del deseo entre mujeres, Lynda Benglis sugiere en su vídeo *Female Sensibility*. De hecho, en esta exposición la sexualidad lésbica, en oposición a la habitual invisibilidad a la que tiende a ser relegada por el orden heterosexual dominante, e incluso entre las propias feministas, ocupa un lugar destacado en las lúdicas y reivindicativas películas de Barbara Hammer, las fotografías pre-*queer* de Tee Corinne o las acciones de Gina Pane, en las que la historiografía institucionalizada suele pasar por alto su orientación sexual.

No obstante, la singularidad de *La Batalla de los géneros* reside en que, ocupándose del arte de un período en el que las mujeres encabezaron las luchas del feminismo de la segunda ola, incorpora obras realizadas por hombres disconformes con la imagen normativa de la masculinidad. A pesar de que esta decisión resulta arriesgada, teniendo en cuenta que ya desde los setenta este debate había provocado encendidos enfrentamientos⁴²¹, en su determinación para evitar realizar una exposición feminista "clásica", es decir, sólo de mujeres,

⁴²¹ Para una detenida explicación de estos enfrentamientos durante la década de los setenta véase Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 101-104.

Juan Vicente Aliaga es consecuente con su línea de investigación y sus planteamientos teóricos, más próximos a la subversiva performatividad de género y a la fluida sexualidad *queer*. Además del significativo legado del Movimiento de Mujeres, también quiere recordar las contribuciones del Movimiento Gay y Lésbico, que iniciaban su andadura en aquel momento, y que sirvieron de caldo de cultivo para los estudios sobre la identidad masculina y la homosexualidad, en su opinión, aportaciones imprescindibles para derrotar al sexismo instalado en las estructuras de poder. De esta manera, el comisario valenciano rescata unas fotografías en las que Cindy Sherman intuye la necesidad y eficacia de desmontar la mascarada masculina. O también, con esta misma intención, a la par que atravesada por la crítica al racismo, se incluyen varios trabajos del amplio proyecto *The Mythic Being* desarrollado por la afroamericana Adrian Piper.

En el que resulta ser el apartado más novedoso de la exposición se reflexiona sobre cómo la influencia que ejerció el Glam Rock -popularizado por David Bowie y Marc Bolan- en algunos artistas contribuyó a suscitar un interés por la androginia que permitió superar las rígidas y encorsetadoras fronteras que delimitan el aspecto físico y la indumentaria. Incorpora artistas que ya había seleccionado años antes José Miguel G. Cortés para la exposición *El rostro velado*⁴²², como el autorretrato de Andy Warhol travestido, las performances de Jürgen Klauke o los trabajos de artistas participantes en la exposición *Transformer*⁴²³ como Pierre Molinier y Urs Lüthi, o la valiente adopción de una

⁴²² Véase Cortés, José Miguel, G., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997.

⁴²³ Jean-Christophe Amman organizó *Transformer. Aspekte der Travestie*, una exposición pionera sobre estas cuestiones celebrada en Suiza, Austria y Alemania entre 1974 y 1975.

estética cuidada y glamurosa en contraste al estereotipo de macho imperante en aquella época llevada a cabo por Carlos Pazos en las fotografías *En la intimidad* (Fig. 278) de 1977. Mientras que las feministas realizaban una dura crítica a los cánones de belleza que imponían los medios de comunicación - como Sanja Ivekovic, la argentina María Luisa Bemberg o Dara Birnbaum- y rechazaban el maquillaje como elemento alienador y cosificador -como Eleanor Antin, Ewa Partum o Ana Mendieta-, los hombres empezaron a emplearlo como rechazo a una virilidad artificiosa. Estas pioneras propuestas demuestran que las estructuras patriarcales de la masculinidad y la femineidad realmente son difusas y se hallan interconectadas, como también se puede ver en las propuestas de Juan Hidalgo *Flor y mujer* (Fig. 279) y *Barroca alegre, barroca triste* (Fig. 280) de 1969, así como en los travestismos del chileno Carlos Leppe o de Michel Journiac.



Fig. 278. Carlos Pazos. *En la intimidad*. 1977

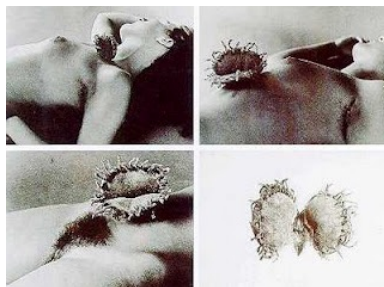


Fig. 279. Juan Hidalgo. *Flor y mujer*. 1969



Fig. 280. Juan Hidalgo. *Barroca alegre, barroca triste*. 1969

La batalla de los géneros nos recuerda las imbricaciones del arte feminista con la política y la necesidad de seguir luchando por una transformación de la realidad, por lo que también incluye propuestas activistas desarrolladas por artistas, que podrían ser calificadas como etnógrafas siguiendo a Hal Foster, ya sean las intervenciones en el espacio público de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz como crítica a la violencia machista, los fotomontajes de la estadounidense Martha Rosler, las instalaciones de la mexicana Mónica Mayer o los vídeos sobre acciones feministas promovidas por Berwick Street Film Collective.

Resulta interesante el hecho de poner en relación el fotomontaje *Discriminació de la dona* (Fig. 129), realizado por Eulàlia Grau en 1977⁴²⁴ con el contexto anglosajón. Dada su voluntad de alejarse del grupo de arte conceptual catalán, su obra también circuló por espacios no artísticos, como centros de mujeres, y fue incluida en revistas nacionalistas y anarquistas, traspasando las fronteras españolas hasta llegar a Portugal y Reino Unido durante 1978⁴²⁵. Posiblemente esta filiación anarquista de EULÀLIA, sea la que haya marcado el estilo panfletario de su trabajo, que recuerda a los murales realizados, precisamente en esa misma época, por las artistas británicas de la Women's Workshop of the Artists, que recordemos que había sido fundada en Londres en 1972. Tal y como hemos visto anteriormente⁴²⁶, en ese mismo año, Margaret Harrison y Jo Spence habían realizado fotomontajes en una línea similar, obras que también estaban presentes en esta exposición. *Homeworkers* de Margaret Harrison es un

⁴²⁴ Para más información remitimos al comentario sobre la exposición *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

⁴²⁵ Bassas, Assumpta, "El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña", Op. cit., pp. 229-230.

⁴²⁶ Véase el capítulo sobre arte feminista, el apartado sobre artistas activistas.

collage mural sobre la invisibilización del trabajo realizado en casa por las mujeres, no sólo como amas de casa sino como costureras. *Who's Still Holding the Baby?* de Jo Spence analiza y critica los condicionantes socio-políticos de las problemáticas derivadas del cuidado de los hijos, incidiendo en las dificultades de conciliación de la vida familiar y laboral.

Por otro lado, además de los extensos textos introductorios a la exposición, escritos por el director del CGAC, Manuel Oliveira, en torno al paradigma feminista, y el propio comisario, en torno a las secciones temáticas y sobre cada una de las obras seleccionadas, el catálogo incluye importantes contribuciones de teóricas foráneas. Amelia Jones reflexiona sobre el legado del arte feminista, a la vez que aprovecha para proponer un parafeminismo transversal y global, recordar el desacierto del término postfeminismo⁴²⁷, difundido por Dan Cameron en 1987 y ampliamente cuestionado todavía en la actualidad. María Laura Rosa escribe sobre el arte feminista latinoamericano, especialmente centrándose en México, Brasil, Chile y Argentina, mientras que Elisabeth Lebovici trata el arte feminista francés desarrollado en los setenta. Por último, Griselda Pollock incide en la influencia feminista en el pensamiento y el arte desde 1970, centrándose en el ámbito académico.

⁴²⁷ Dan Cameron contribuyó a difundir este concepto a partir de que su artículo "Post-Feminism" fuese publicado en la revista *Flash Art*, n° 132, pp.80-83, en 1987.

1.6.2.3. GENEALOGÍAS FEMINISTAS EN EL ARTE ESPAÑOL: 1960-2010

La exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (Fig. 281) fue comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga para el MUSAC de León en 2012. Supone la primera gran retrospectiva del arte feminista realizado en el Estado Español ya este proyecto curatorial reflexionaba sobre nuestra historia del arte reciente y su relación con el feminismo, al recoger cincuenta años de prácticas artísticas feministas. A pesar de ello no están todas las que hay y hubo, aunque sí la mayoría de las artistas interesadas en cuestionar el orden patriarcal.

Patricia Mayayo, en el texto introductorio del catálogo⁴²⁸, realiza un recorrido cronológico por ese período entre 1960 y 2010. Subraya la importancia de las genealogías para construir una tradición feminista en muchos casos olvidada conscientemente desde los discursos oficiales de la historia del arte español. Frente al modelo del feminismo anglosajón que, como ya hemos visto en los 80 empezaba a importarse, Mayayo propone la necesidad de buscar una historia propia⁴²⁹, que no necesite un refrendo constante de lo que ocurría en otros contextos. Recoge también una cita de Celia Amorós donde se defiende la necesidad de las genealogías para “recoger, seleccionar, antologizar, dar textura a la memoria crítica del feminismo, que ya de por sí es una tarea emancipatoria”.

⁴²⁸ Mayayo, Patricia, “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo” en Mayayo, Patricia y Aliaga, Juan Vicente, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, This Side UP/MUSAC, Madrid, 2013, pp. 19-38.

⁴²⁹ Consúltese una reflexión previa sobre estas cuestiones en Mayayo, Patricia, “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)” en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates I*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2008, pp. 111-121.



Fig. 281. Cartel Genealogías feministas. 2012 + Pisadas. Fina Miralles. 1976

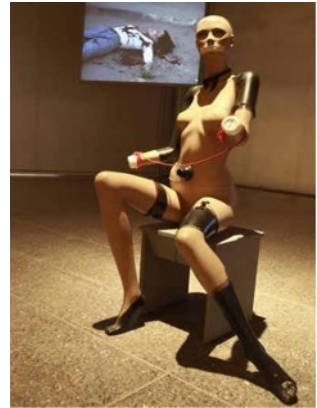


Fig. 282. Amélia Riera. Dona silenciosa

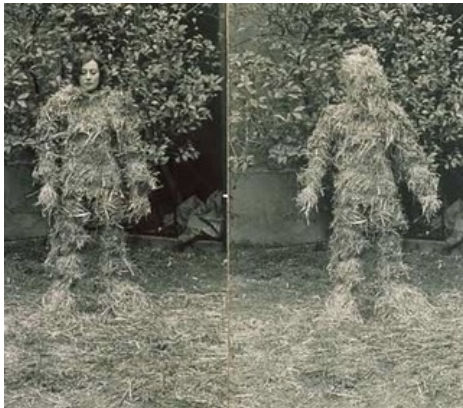


Fig. 283. Fina Miralles. El cos cobert de palla. 1975



Fig. 284. Eulàlia Grau. Aspiradora. 1973



Fig. 285. Isabel Boix. Dona que frega. 1965



Fig. 286. Isabel Villar. Embarazada en un campo verde. 1972

Como comisaria de la exposición, Mayayo defiende la pertinencia de que una exposición como ésta que se guíe por un criterio temático y no cronológico, para mostrar la no filiación entre unas artistas y otras. Juan Vicente Aliaga, el otro comisario de la muestra, en su texto⁴³⁰ realiza un recorrido por cada una de las salas que integran la exposición y analiza lo que supone cada una en concordancia con el discurso feminista militante: violencia machista, maternidad, el cuerpo, el placer, la división sexual del trabajo, la performatividad de género y la tiranía de la belleza. La decisión del equipo curatorial que les llevó a dicha organización temática -que obligaba a mezclar generacionalmente a las artistas- resultó ser cuestionada desde algunos sectores, ya que consideraban que el resultado final del montaje era confuso a la hora de elaborar una primera genealogía. No obstante, además de suponer una efectiva manera de organizar las obras en un edificio tan espacialmente complejo como el MUSAC, sobre todo ha sido un valiente modo de presentar trabajos que comparten concomitancias conceptuales y de contenido, a pesar de no haber sido realizadas en el mismo momento histórico. Como hemos visto, la cronología monodireccional no es lo que caracteriza a las prácticas artísticas feministas desarrolladas en el contexto español, más bien, se superponen tendencias ideológicas y formales que impiden trazar una linealidad que pueda dotarse de sentido alguno, por lo que el empleo de una herramienta rizomática, fluida y flexible supone el acercamiento más certero a esta cuestión.

⁴³⁰ Aliaga, Juan Vicente, "Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*" en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., pp. 48-84.

El catálogo habría que entenderlo como una continuación del discurso de la exposición, incluyendo nuevas visiones en torno a las últimas décadas del arte feminista que se ha producido en el Estado Español. Fundamentalmente, debido a cuestiones presupuestarias, funciona más como publicación teórica que como documentación de la exhibición puesto que muchas obras no han podido ser reproducidas y finalmente ha podido salir adelante gracias a la sencilla impresión en blanco y negro. Comienza con una cronología que sitúa de forma sintética y bien definida la correspondencia entre lo que ocurría en la política y en la sociedad española con lo que se producía en el plano artístico y a nivel institucional⁴³¹. También incluye algunas de las conferencias de las jornadas *En torno a Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, organizadas y celebradas a medias entre el MNCARS y el MUSAC.

Resulta muy interesante la aportación de Noemí de Haro debido a que recupera creadoras de las décadas de los cincuenta y sesenta cuyos trabajos habían sido olvidados o mal interpretados por la historiografía masculinista. Se centra en el realismo crítico para plantear que en el arte antifranquista -demasiado ocupado en la lucha contra el Régimen- se reproducían determinados estereotipos franquista acerca de la feminidad. No obstante, señala que algunas obras realizadas por mujeres plantean las imágenes de la opresión femenina y merece la pena detenerse para analizar con más atención esos trabajos. Esther Boix, que formaba parte del grupo Estampa Popular en Cataluña, se ocupó de representar la discriminación que sufren las mujeres en algunas de sus obras realizadas a

⁴³¹ Para una profundización en cuestiones cronológicas puede consultarse Aliaga, Juan Vicente, "Materiales para una construcción. Hechos significativos de una historiografía feminista (y queer) en la producción artística española del período democrático: 1972-2010" en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates III*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2010, pp. 204-215.

mediados de lo sesenta⁴³². La pintura *Planxadora III* simboliza la insatisfacción y el aburrimiento de la buena esposa, en su rol de ama de casa; o el grabado *Dona que frega* (Fig. 285), de 1965, que relaciona dos escenas diferentes para aludir a la opresión de las mujeres: tanto la falta de libertad que padecen las presas políticas en la cárcel como la esclavitud laboral a la que son sometidas las trabajadoras domésticas. En una línea más geométrica realizó *No clou*, en la que unas manos tiran de una tela que aprieta y deforma una cintura femenina.

Otras artistas, como Amèlia Riera (Fig. 282), Isabel Oliver, Ángela García Codoñer o Ana Peters, se ocuparon de criticar los estereotipos asociados a las mujeres, sorprendentemente, en una línea muy próxima a las propuestas que se estaban dando coetáneamente en otros contextos, como el anglosajón o el francés. Isabel Oliver, colaboradora del Equipo Crónica entre 1971 y 1975, reflexiona sobre la condición femenina en la serie titulada *La mujer*, realizada en 1971. En una de la obras cuestiona los estrictos cánones de belleza impuestos por la sociedad, situando a una mujer entre multitud de envases cosméticos, mientras trata de avanzar dificultosamente⁴³³. Ángela García Codoñer⁴³⁴ presentó la serie *Misses* en 1975. En uno de los collages, *Las hadas y el bordado*, se centra en los elementos que servían para conformar el rol de género de las niñas en la educación sexista. Para ello emplea fragmentos con modelos de flores para las tareas de bordado y el popular tebeo *Azucena*, que contribuyó a construir y difundir el ideal femenino del franquismo.

⁴³² Haro García, Noemi de, "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo", en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., p.161-168.

⁴³³ *Ibid.*, p.165.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.167.

Assumpta Bassas centra su artículo⁴³⁵ en Cataluña durante los sesenta y setenta a través de un capítulo organizado en tres actos: el encuentro entre Maria Aurèlia Capmany y Eulàlia; entre Mari Chordà y Sílvia Gubern; y la observación de una fotografía de Pilar Aymerich en las Primeres Jornades Catalanes de la Dona. A través de estos tres momentos hace un recorrido cronológico por la escena artística catalana durante la etapa de la Transición, incluyendo las reivindicativas acciones de Olga L. Pijoan, también presente en la muestra. Mari Chordá, que realizó varios trabajos referidos al cuerpo de la mujer, como *Vaginal* y una serie de autorretratos embarazada, entre 1966 y 1967, que Noemí de Haro relaciona con la experimentación de formas y colores que caracterizaba a las propuestas de los artistas del Equipo 57⁴³⁶.

Resulta interesante comprobar las concomitancias, tanto visuales como cronológicas, entre algunos trabajos de artistas españolas con propuestas que simultáneamente se estaban produciendo en Estados Unidos. Así, algunas acciones en la naturaleza realizadas por Fina Miralles (Fig. 283) en 1975, u otras desenvueltas en la calle -recordemos que en la "España" de aquel momento el espacio público les estaba negado a las mujeres-, como *Pisadas* (Fig. 281) en 1976, recuerdan a las *Siluetas* de la cubana Ana Mendieta, que habría podido conocer a través de Àngels Ribé, que había estado residiendo en Nueva York⁴³⁷. O tampoco pasan desapercibidas las similitudes entre el fotomontaje *Aspiradora*

⁴³⁵ Bassas, Assumpta, "Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta" en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., pp. 213-236.

⁴³⁶ Haro García, Noemi de, "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo", en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., p.168.

⁴³⁷ Con todo, habría que señalar que los trabajos de Miralles en torno a la naturaleza son anteriores a las obras de Mendieta. Consúltese la Tesis Doctoral *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé -en la década de los setenta-* presentada por Laura de la Mora Martí en la UPV, 2005; pp. 236-321.

(Fig. 284) realizado por Eulàlia Grau en 1973 y la serie *Bringing the War Home: House Beautiful* llevada a cabo por Martha Rosler entre 1967 y 1972. Marisa González es otra artista que en aquel momento se formó en Chicago y Washington, entre 1971 y 1977. Pronto comenzó a trabajar en una línea estética próximas a ciertas prácticas artísticas conceptuales, interesándose por cuestiones relativas a la violencia ejercida contra las mujeres en varios trabajos fotográficos y audiovisuales (Fig. 288) que caracterizan su trayectoria artística hasta la actualidad, en la que la experimentación con las nuevas tecnologías es un elemento clave.

Las prácticas artísticas celebradas durante los sesenta y los setenta fueron abordadas por Isabel Tejada en un texto en el que reflexiona sobre la necesidad de valorar el arte producido por mujeres no tanto por su éxito público o comercial, sino por la actividad en sí, teniendo en cuenta que a pesar de tener una formación académica superior, se seguía considerando a las artistas mujeres como *amateurs* y su actividad como un pasatiempo⁴³⁸. De hecho, era habitual que incluso llegasen a abandonar o posponer sus carreras para apoyar a sus maridos o para dedicarse al cuidado de los hijos o de otros familiares. De esa época estaban presentes en la exposición nombres de reconocido prestigio como Esther Ferrer y Eva Lootz, aunque propiamente no puedan ser consideradas artistas feministas, junto con otras de una generación anterior, como Castorina y María Antonia Dans, quienes a primera vista difícilmente podían encajarse en este proyecto, exceptuando por su interés pictórico en retratar a mujeres; ya fuesen trabajadoras (pescadoras, mariscadoras,

⁴³⁸ Tejada, Isabel, "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismo en los años sesenta y setenta" en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., pp. 179-206.

vendedoras de pescado...) o escenas de maternidad. Parece que a Mayayo y Aliaga les ha interesado el hecho de mostrar mujeres desempeñando labores tradicionalmente masculinas, además de haber podido desenvolver una trayectoria artística profesional. No obstante, no debemos olvidar que estas escenas ya habían sido retratadas con cierta frecuencia por diversos pintores⁴³⁹, puesto que en regiones como Galicia el hecho de que determinadas tareas agrícolas, ganaderas y marineras hayan sido asumidas por las mujeres -debido a la emigración masculina o la vida marinera en alta mar durante largos periodos de tiempo- está socialmente aceptado y se asume con normalidad.

En la publicación, Rocío de la Villa⁴⁴⁰ analiza qué ha ocurrido en las dos últimas décadas para que el discurso feminista se implantase con fuerza⁴⁴¹. En su opinión la falsa ilusión de que los noventa supondrían la incorporación real de la mujer en el contexto artístico no se concretó finalmente, lo que demuestra con datos que prueban que todavía existe una clara desigualdad sexista en el sistema del arte en la actualidad. Como hemos visto en el análisis de diversas exposiciones, durante la primera década del siglo XXI se establecieron en el circuito una serie de artistas que llevaban trabajando desde mediados de los ochenta y/o principios de los noventa que están presentes en esta retrospectiva, como Cabello/Carceller, Pilar Albarracín, Mar Caldas, Nuria Canal, Ana Casas Broda, Carmela García, Alicia Framis, Yolanda Herranz, Chelo Matesanz, Mau

⁴³⁹ Véanse obras de Corredoyra, Seoane, Laxeiro o Colmeiro, por citar algunos de los más conocidos.

⁴⁴⁰ Villa, Rocío "En torno a la generación de los noventa" en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., pp. 243-256.

⁴⁴¹ Consúltese también Martínez-Collado, Ana, "Apuntes de las prácticas artísticas en España desde los años noventa. Retos y desafíos de la teoría estética feminista desde un punto cualquiera del rizoma en la sociedad de la información global" en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates I*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2008, pp. 98-110.

Monleón, Begoña Montalbán, Paloma Navares, las hermanas Ana y Carmen Navarrete, Marina Núñez, Itziar Okariz, María Ruido, Carmen F. Sigler, Laura Torrado, Azucena Vieites o Eulària Valldosera. Igualmente, las cineastas Virginia Villaplana, Cecilia Barriga o las hermanas Gabriela y Sally Gutiérrez Dewar. De esta época destacamos la vídeo-performance *A mi manera* (Fig. 287), en la que Estibaliz Sádaba cuestiona de forma irónica las tiránicas dietas que la sociedad impone a las mujeres, para lograr encajar dentro de los cánones de belleza de extrema delgadez que dictan las pasarelas de moda. También con ironía, Elena del Rivero plantea en *Les amoureses (Elena & Rrose)* (Fig. 289) un hipotético encuentro con Marcel Duchamp en el que viste a la mujer desnuda de la fotografía original. Por su parte, Cristina Lucas en la serie *La anarquista* (Fig. 290) retrata a distintas mujeres que lucharon durante la República y la Guerra Civil desde planteamientos libertarios.

En *Genealogías feministas* también podían encontrarse trabajos realizados por hombres que cuestionan la masculinidad hegemónica como Carlos Pazos, o reivindican una sexualidad homosexual o alejada de los cánones, como Juan Hidalgo, Jesús Martínez Oliva o Miguel Benlloch, quien a través de la performance-show *Desidentificate* (Fig. 292) de 2010 subvertía los roles de género. O también se ofrecían imágenes de un travestismo activista que tuvo en Ocaña el mayor representante en nuestro contexto, y que en la muestra estaba recogido a través de un vídeo documental realizado junto con Vídeo-Nou; igualmente cabe destacar la presencia de Miguel Gómez/Javier Utray con la fotografía *Javier Utray como Rrose Sélavy* realizada en 1977.



Fig. 287. Estíbaliz Sádaba. A mi manera (2). 1999



Fig. 288. Marisa González. Violencia mujer. 1975-1977



Fig. 289. Elena del Rivero. Les amoureses (Elena & Rose). 2001

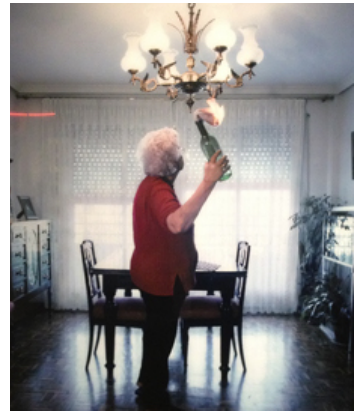


Fig. 290. Cristina Lucas. La anarquista. 2004



Fig. 291. María Llopis. La bestia. 2005



Fig. 292. Miguel Benlloch. Desidentificate. 2010

La incorporación de creadores interesados en desmontar la masculinidad dominante y heterosexista provocó ciertas polémicas entre algunas partidarias del 100% de cuota femenina en exposiciones feministas. No obstante, esta decisión -aunque en ocasiones resultaba ciertamente deslavazada, en gran medida debido a la clara minoría de trabajos seleccionados- enriquece el resultado final del proyecto expositivo, superando las estrecheces de las ya paradigmáticas 'exposiciones de mujeres' en el contexto estatal.

En este sentido, Olga Fernández⁴⁴² en la publicación realiza una aproximación al feminismo en los discursos expositivos desde los años 90, señalando la evolución desde las 'exposiciones de mujeres' a aquellos proyectos pensados con un criterio curatorial fundamentado teóricamente desde los feminismos, los cuales conscientemente tratan de diferenciar entre arte feminista y arte realizado por mujeres artistas.

Del mismo modo que la exposición terminaba con las propuestas transfeministas en una especie de cuarto oscuro en el que un cartel informaba de que a continuación se verían imágenes sexualmente explícitas, la publicación concluye con un texto de la todavía Beatriz Preciado⁴⁴³ en aquel momento. Se centra en la emergencia de algunos de los colectivos feministas surgidos en los últimos años a nivel internacional, como Mujeres creando, PorNo PorSi, Pussy Riot o Femen, entre otros. Preciado reflexiona en torno a estas nuevas formas de rebelión y resistencia que se caracterizan por un uso disidente del cuerpo en el

⁴⁴² Fernández López, Olga, "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa", en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., pp. 95-118.

⁴⁴³ Preciado, Beatriz, "Occupy Sex. Notas desde la revolución feministapornopunk" en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. cit., pp. 265-282.

espacio público. Analiza también la importancia de internet para difundir, estructurar y organizar las acciones, además de incidir en cómo la performance ha adquirido un valor nuevo en el actual contexto urbano, caracterizado por la rebelión social ante la crisis generalizada que se está dando fundamentalmente en las sociedades occidentales.

En el texto de Preciado se echa en falta una mayor atención al panorama estatal, que en cambio fue tratado muy acertadamente por Tatiana Sentamans durante durante las jornadas *En torno a Genealogías feministas*, pero que finalmente no fue incluido en la publicación. Sentamans⁴⁴⁴, investigadora e integrante del colectivo artístico O.R.G.I.A., diferencia entre transfeminismo y nuevas prácticas de representación sexual, que a veces tienden a ser considerados como definiciones intercambiables. Profundiza en el análisis de las especificidades de los colectivos postporno surgidos en el ámbito estatal, tanto desde una perspectiva estructural como estética, buscando nexos comunes como la horizontalidad, el trabajo en red, la cultura libre o el uso de herramientas tecnológicas, más allá de los contenidos sexualmente transgresores que evidentemente comparten.

En esta parte final del itinerario de la exposición podían verse piezas de artistas como O.R.G.I.A. y Mónica Cabo, junto a trabajos en vídeo de colectivos postporno como Post_Op, Medeak, Diana Pornoterrorista, las italianas ideaestroyingmuros o GirlsWhoLikesPorno, del cual cabe destacar *La bestia* (Fig.

⁴⁴⁴ Pueden consultarse estas argumentaciones, que conformaron la conferencia impartida en el MNCARS dentro de las jornadas *En torno a Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* celebradas en 2013, en Sentamans, Tatiana, "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I y II) Diagrama de flujos" en Solá, Miriam y Urko, Elena (Comp.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Txalaparta, Tafalla, 2013; pp. 31-44 y 177-192.

291). En esta vídeo-performance interpretada por María Llopis, ella libera sus instintos animales en clara alusión crítica a ciertas teorías psicoanalíticas que reprimen la sexualidad más primaria, así como a las teorías sobre la histeria femenina que habían proliferado a finales del siglo XIX. También se podía visionar el documental *Mi sexualidad es una creación artística* realizado por Lucía Egaña Rojas, donde se recogen los testimonios de las protagonistas del movimiento postporno español, fundamentalmente afincado en Barcelona.

Capítulo 2.

LA REVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS,
LOS CUERPOS Y LAS SEXUALIDADES
EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y
DISCURSOS CURATORIALES

2.1. LA APORTACIÓN DE LA TEORÍA QUEER

A principios de los noventa en Estados Unidos cobran fuerza ciertos discursos feministas focalizados en torno a cuestiones relativas a la sexualidad que fueron englobados dentro del concepto *queer*. Literalmente *queer* significa extraño, extravagante o anormal, y, por lo general, este término en inglés es utilizado como un insulto homofóbico, cuyos equivalentes en español vendrían a ser marica y bollera⁴⁴⁵. A comienzos del siglo XX, *queer* comienza a ser utilizado en el argot homosexual neoyorquino, convirtiéndose en una categoría de autoidentificación en el marco de una práctica de orgullo, mediante la cual se invierte el concepto peyorativo para resignificarlo positivamente, no sin cierta ironía.

En 1990 Eve Kosofsky Sedgwick publica *Epistemology of the Closet*⁴⁴⁶, una importante contribución a la teoría *queer*. Revisa algunos autores clásicos de la literatura y la filosofía europea, como Oscar Wilde o Nietzsche, entre otros, dentro de un marco de significación relativo a su orientación sexual. Así, desvela algunos de los aspectos clave de la construcción de la identidad gay moderna y de las relaciones sociales, psicológicas y políticas del varón moderno con el armario homosexual, un espacio de difícil salida, según la autora. De este modo, plantea la necesidad de reinterpretar los textos desde una mirada desprejuiciada y no heterosexista. Por otro lado, rechaza continuar el debate feminista entre el constructivismo y el esencialismo por considerarlo políticamente poco

⁴⁴⁵ Dorlin, Elsa, *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009, p. 91.

⁴⁴⁶ Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemología del armario*, Tempestad, Barcelona, 1998.

productivo, ya que considera, de forma poco optimista, que saber que algo está culturalmente construido no implica que sea de fácil desmantelamiento.

El texto fundacional de la teoría *queer* es *El género en disputa. El feminismo o la subversión de la identidad*, escrito por la filósofa Judith Butler⁴⁴⁷ y publicado en 1990. Supone una crítica a las ideas supuestamente esencialistas, inmutables y naturales del sistema sexo/género. Entiende el género como “el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura”⁴⁴⁸. Desarrolla el concepto de performatividad⁴⁴⁹ de género para explicar que los roles de género son construidos y moldeados en base a actos repetidos en determinados contextos socio-culturales, a pesar de tener apariencia de ser naturales. En definitiva, es lo que haces, no lo que eres, puesto que, siguiendo a Foucault, las realidades humanas son actos discursivos del lenguaje. Reintroduce el concepto de parodia de género para señalar el artificio y la teatralización, tanto de la feminidad como de la masculinidad, en el sentido de mascarada⁴⁵⁰ que apuntara precozmente la psicoanalista británica Joan Rivière en 1929 en el fundamental artículo “La feminidad como mascarada”. Realiza un interesante análisis sobre la impostura y la construcción de la mascarada femenina a través de un caso de estudio -de

⁴⁴⁷ Para una mejor comprensión del complejo pensamiento filosófico de Judith Butler consúltese la esclarecedora aportación de Femenías, María Luisa, *Judith Butler (1956)*, Ediciones del Orto, Madrid, 2003.

⁴⁴⁸ Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo o la subversión de la realidad*, Paidós, Barcelona, 2007, pp.55-56. Publicado originalmente como *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.

⁴⁴⁹ Elabora la teoría de la performatividad de género siguiendo el concepto del lenguaje como acto performativo desarrollado por el filósofo John Austin, para referirse al enunciado que no describe nada -a diferencia del constatativo, que constata algo-, sino que se realiza con un acto.

⁴⁵⁰ El artículo “La feminidad como mascarada” de Joan Rivière fue publicado en una compilación de textos sobre psicoanálisis traducida al español y publicada en los ochenta.

una supuesta paciente que resulta ser ella misma- de lo que denomina la homosexualidad intermedia. El texto fue redescubierto a mediados de los años 70 por las feministas psicoanalistas y ha adquirido una gran relevancia desde la aparición de los estudios de género y la teoría *queer* a principios de los noventa.

Retomando las tesis de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*⁴⁵¹, Butler expone que el género es instituido mediante una serie de normas reguladoras y disciplinarias impuestas por el régimen de dominación articulado en torno a la heterosexualidad obligatoria. Cierta rama del feminismo entiende el heterosexismo como un sistema político de opresión que instituye grupos supuestamente naturales de hombres y mujeres, y de ahí prácticas sexuales legítimas frente a otras fuera de las normas sociales. La idea de la naturalidad de ambas categorías de sexo es lo que permite naturalizar el sistema político de la heterosexualidad obligatoria. Según Monique Wittig⁴⁵² la opresión sistemática se funda en una explotación económica: el trabajo de reproducción de la especie recae en las mujeres, mientras los hombres se apropian tanto de ese trabajo y los productos, es decir, los hijos, como del tiempo liberado gracias a la asignación de las mujeres a las tareas de cuidados. Por ello, la condición de las mujeres como clase se emparentaría más con los esclavos que con el proletariado, debido a que toda la persona es propiedad del dominante y no sólo su trabajo. Debido a esta servidumbre a los hombres, que se apropian del cuerpo de las mujeres en toda su totalidad -reproductiva, laboral, afectiva y sexualmente- Wittig concluye que las lesbianas no son mujeres puesto que no

⁴⁵¹ Véase Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994 (Versión original: *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975).

⁴⁵² Consúltense Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Madrid, 2006 (Versión original: *The Straight Mind and other essays*, Beacon Press, Boston, 1992).

dependen económica ni emocionalmente de los hombres, provocando una brecha con el feminismo, en el que es la mujer es el sujeto político de su discurso. No obstante, fue Adrienne Rich la primera en emplear este concepto en "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" -publicado en *Signs: Journal of Women in Culture and Society* en 1980- un artículo en el que proponía la idea de un *continuun lésbico*, para explicar las estrechas vinculaciones que se dan entre las mujeres, desde el simple afecto o entendimiento amistoso hasta la relación amorosa y/o sexual.

No obstante, Teresa de Lauretis fue la primera en utilizar la denominación de teoría *queer*, en un texto-manifiesto de 1991⁴⁵³: "Théorie Queer: sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction". Planteaba que el binarismo heterosexual/homosexual resulta igual de artificioso que el modelo hombre/mujer. Las identidades lesbianas y gays se habían convertido en etiquetas que homogeneizaban el abanico de las sexualidades, a las que habría que sumar los condicionantes diferenciadores y específicos de clase o raza. Aquellas se habían conformado como eficaces sujetos políticos en las luchas de liberación sexual que durante los ochenta se habían aglutinado en torno a la epidemia del sida, debido a la falta de políticas de prevención de los gobiernos de Ronald Reagan y George Bush, así como las campañas homofóbicas lanzadas por la prensa. El problema surgido de esta importante movilización fue que el modelo de gay, blanco y económicamente acomodado había absorbido al resto de subjetividades.

⁴⁵³ Dorlin, Elsa, *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*, Op. cit., p. 94.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Judith Butler en *Bodies that matter*⁴⁵⁴, publicado en 1993, argumenta que las identidades sexuales son contingentes porque pueden ser cambiadas al modificar o quebrantar esas categorías binarias, y así, crear nuevas realidades ya no fundamentadas en oposiciones, sino más bien entendidas como múltiples y dinámicas. En definitiva, la teoría *queer* se interroga por los condicionantes personales de la esfera la sexualidad articulados con las variables de sexo, género, raza y clase. Se interesa, otorgándoles un nuevo protagonismo, por los sujetos *Drag Queen*, *Drag King*, las identidades lesbianas *Butch/Fem*⁴⁵⁵ y, como insiste Butler en *Deshacer el género*⁴⁵⁶, presta especial atención a las personas intersexuales, intergénero, transexuales y transgénero, puesto que la revolución deberá ser transfeminista⁴⁵⁷.

La subcultura *queer*, por lo tanto, surge de ramificaciones de gays y lesbianas que se separan del rígido movimiento identitario⁴⁵⁸ por considerarlo

⁴⁵⁴ Véase Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2002 (Versión original: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York, 1993). El último capítulo está dedicado al concepto *queer* y a la performatividad de género.

⁴⁵⁵ Las identidades lesbianas *butch/fem* suponen unas derivaciones de la masculinidad y de la feminidad alejadas de los roles que caracterizan a las relaciones heterosexuales, a través de un sofisticado mecanismo de deconstrucción del género, puesto que desestabiliza el sistema de pertenencia del pene con la masculinidad, al ser la *fem* la que habitualmente era dueña del objeto – así sucedía en los años veinte, no obstante actualmente los intercambios de roles son más frecuentes-, es decir, la que dota del dildo a la *butch*.

⁴⁵⁶ Véase Butler, Judith, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006 (Versión original: *Undoing Gender*, Routledge, New York, 2006)

⁴⁵⁷ Judith Butler, definiéndose como feminista antes que *queer*, afirmó en una conferencia impartida en mayo de 2008 en la facultad de Filología de la Universitat de València, que la revolución que está por venir tendrá que ser transgénero e intergénero, o no será... ya que según su opinión estas personas son las que mejor ejemplifican la ruptura y la rebeldía ante los roles de género tradicionales -considerados binarios e inamovibles-, por lo que podrían dar un nuevo ánimo al excesivamente usado concepto *queer*.

⁴⁵⁸ No se puede olvidar que el ghetto homosexual en su momento resultó imprescindible para mejorar la autoestima y generar un sentimiento de comunidad solidaria frente a las discriminaciones por homofobia.

esencialista⁴⁵⁹, en contraste con la creencia de que la sexualidad y la identidad de género son móviles, cambiantes y contingentes, dependientes de las circunstancias socio-políticas de un período histórico o contexto determinado. En este sentido, a principios de los noventa se crea el colectivo activista *Queer Nation* en Nueva York, para luchar contra las violencias homofóbicas, transfóbicas, sexistas y racistas.

La praxis *queer* suscita la subversión de las identidades sexuales para reformularlas de una nueva manera⁴⁶⁰. Este desafío es pensado en términos de epistemología política de prácticas de resistencia, inspirado en el pensamiento foucaultiano⁴⁶¹. El concepto *queer* de subversión supone que no hay posición fuera del poder, sino más bien ejercicios múltiples de resistencia. Así, no habría un fuera del sexo, y, por eso, la infinidad de prácticas e identidades sexuales, de género y sexualidad de la subcultura *queer* no pueden ser pensadas como simples imitaciones de las normas dominantes, más bien como disidencia del dimorfismo sexual (macho/hembra), de los roles de género masculino/femenino y del heterosexismo.

⁴⁵⁹ Al igual que había sucedido con las feministas de los setenta y el concepto mujer, las categorías gay y lesbiana se vuelven cerradas y universalizantes, pasando por alto diferencias obvias, de clase, raza, género y orientación sexual.

⁴⁶⁰ Dorlin, Elsa, *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*, Op. cit. 95.

⁴⁶¹ Véase Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. Vol I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

2.2. PANORAMA QUEER EN RELACIÓN A LAS ARTES VISUALES EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

En 1992 se publica *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, un ensayo fundamental escrito por Estrella de Diego, en el que para Marta Mantecón “ya se habla de género y no de feminismo, puesto que estudia el progresivo proceso de androgenización masculina al que se ha sometido la mujer como resultado del intento de equiparación social y cultural”⁴⁶². El libro se ocupa de conceptos como la mascarada y la performatividad entendidas como estrategias subversivas del poder, a pesar de que no alude de forma directa a la teoría *queer*.

En 1995 se crea el colectivo Erreakzioa-Reacción (Fig. 293), conformado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites, cuyos planteamientos suponen un acercamiento más informado a la teoría feminista en el ámbito de la producción artística. Organizaron las importantes jornadas feministas *Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*⁴⁶³, celebradas en Arteleku en 1997, cuyo plural resultado se publicaría en 1998 (Fig. 294).

En 1997 también se organiza BANG, el I Festival Internacional de Cine-Vídeo de Gays y Lesbianas de Madrid, entre abril y mayo del 1997, en la Filmoteca Española de Madrid. Destacaba la muestra de vídeo comisariada por Juan Guardiola, situada a medio camino entre las propuestas artísticas y el activismo político.

⁴⁶² Mantecón, Marta, “‘Tú tampoco tienes nada’: arte feminista y de género en la España de los 90”, en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010, p. 157.

⁴⁶³ Erreakzioa-Reacción (coord.), *Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*, Arteleku, San Sebastián, 1997.



Fig. 293. Erreakzioa-Reacción



Fig. 294. Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales. 1998

Por estas mismas fechas, se presenta *Cruising LA* en la galería Soledad Lorenzo de Madrid. Era un proyecto comisariado por el artista Álvaro Perdices que incluía obra de Catherine Opie, Martin Kersels, Paul McCarthy, Lari Pittman, Jason Rhoades y Jorge Pardo. El título y la selección de artistas parecían prometer una presencia del discurso queer en el proyecto que luego no se encuentra en los textos del catálogo. A pesar de ello, la propuesta supuso una gran novedad en el contexto español, puesto que la selección de catálogos y documentación que acompañaban la exposición resultaban prácticamente desconocidas ⁴⁶⁴.

El año 1997 también es un momento álgido en lo que se refiere a publicaciones sobre cuestiones de género, identidades sexuales y representación: *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en el arte contemporáneo* de Juan Vicente Aliaga, *Orden y caos* de Cortés, *Identidad y diferencia* de José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga, *ConCiencia de un singular deseo* de Xosé Manuel Buxán

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.315.

Bran y *Del arte impuro* editado por David Pérez, en el que se incluye un texto sobre arte y homosexualidad escrito por Manel Clot.

Hemos visto como algunas cuestiones *queer* surgen en relación a las problemáticas originadas por la pandemia del sida. En 1992 Pepe Espaliú realiza la performance *Carrying* (Fig. 295) para hacer pública su homosexualidad y su enfermedad en varias ciudades diferentes, como San Sebastián, donde es llevado a hombros por las calles, al igual que en Madrid, hasta llegar al Museo Centro de Arte Reina Sofía, en lo que se puede considerar un modo simbólico de legitimar su acción. Al año siguiente Aliaga y Cortés publican *De amor y rabia*, para denunciar la pasividad del arte español ante el sida. Artistas como Javier Codesal (Fig. 296), Jesús Martínez Oliva o Pepe Miralles (Fig. 297) también trabajarán en problemáticas en torno al sida, por lo que se abren vías de investigación y trabajo, que serán aprovechadas por algunos artistas para indagar en cuestiones de identidad sexual⁴⁶⁵. En 1994 Juan de Nieves organizó la exposición *Sida, pronunciamiento y acción* en el Palacio de Fonseca, antigua Universidad de Santiago de Compostela, en la que contará con estos artistas, junto a Alejandra Orejas y Jorge González; y un año antes se había celebrado *Members Only* en la Galería Carles Poy de Barcelona, comisariada por Ruth Turner y Lola Estrany, con una gran convocatoria de artistas, tanto extranjeros como españoles, contando con la presencia de estos mismos artistas. Una exposición más reciente sobre el mismo tema es *El arte látex: reflexión, imágenes y SIDA*, comisariada por Sofía Barrón y Judith Navarro en La Nau de la Universidad de Valencia en 2006.

⁴⁶⁵ Cabello/Carceller, "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90", Op. cit. p. 317.



Fig. 295. Pepe Espaliú. Carrying. 1992



Fig. 296. Javier Codesal. Días de sida. 1996



Fig. 297. Pepe Miralles. Mantener, sostener, sustentar. 2001

En relación a este panorama en torno al sida, Juan Vicente Aliaga destaca la influencia de las aportaciones de los críticos de arte Craig Owens y Douglas Crimp, estrechamente involucrados en las *body politics* desarrolladas durante la década de los ochenta en Estados Unidos, en un momento en el que de nuevo cobra fuerza el cuerpo en el campo de la representación; ya sea enfermo o fuerte, matérico y reflejando complejas identidades⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Aliaga, Juan Vicente, "¿Existe un arte queer en España?", Op. cit, p.59.

Juan Vicente Aliaga publica varios artículos y libros sobre las vinculaciones del arte con las cuestiones de la sexualidad y la mirada *queer* aplicada a la historia del arte. En 2004 *Cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, una recapitulación de la historia del arte feminista y de género, en la línea de los manuales editados por Nerea; y en 2007 sale a la luz *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas contemporáneas del siglo XX*.

Por otro lado, la filósofa y activista *queer* Beatriz Preciado⁴⁶⁷ -actualmente Paul B. Preciado-, que se había formado en Estados Unidos junto a Derrida, publica *Manifiesto Contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual* en 2002, un rupturista texto que se convierte en el manual de cabecera para numerosas artistas jóvenes ávidas de experimentar con las posibilidades subversivas de los dildos. Al año siguiente, en 2003, dirige el seminario *Pornografía, postpornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, dentro del *Maratón Posporno* organizado en el MACBA. Posteriormente escribe, *Testoyonqui*, publicado en 2008, un libro a medio a camino entre el diario y el ensayo, en el que relata sus experiencias postporno y *drag king*, mientras realiza un estudio de lo que denomina la sociedad farmacopornográfica, y, en 2010, publica *Pornotopías* sobre el movimiento postporno. En 2008 organiza los encuentros *El arte tras los feminismos. Hacia una historiografía postfeminista del arte contemporáneo*, en el MACBA, y *FeminismoPornoPunk* (Fig. 298), en Arteleku, donde se dieron citas las principales figuras del postporno internacional, como Annie Sprinkel, Laszlo Pearlman o Shu Lea Chang, y

⁴⁶⁷ Véase Preciado, Beatriz, *Manifiesto Contra-sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002; *Testoyonqui*, Espasa, Madrid, 2008; y *Pornotopía*, Anagrama, Barcelona, 2010.

también nacional. En este contexto habían surgido diversos colectivos, que en su mayor parte alrededor del círculo de influencia de Preciado -todavía Beatriz en aquel momento- y Virginie Despentes, autora de *Teoría King Kong*⁴⁶⁸. Entre ellos, el extinto dúo Girls Who Likes Porno -conformado por María Llopis⁴⁶⁹ y Águeda Bañón-, Post-Op (Fig. 299), Go Fist Foundation, La Quimera Rosa o las italianas Idea Destroying Muros, e individualidades como Itziar Ziga⁴⁷⁰ o Diana J. Torres o Diana Pornoterrorista⁴⁷¹ (Fig. 300), entre otras. Estos encuentros transfeministas y postporno suelen ser espacios de encuentro y visibilidad que incluyen performances e intervenciones artísticas en el espacio público y talleres.

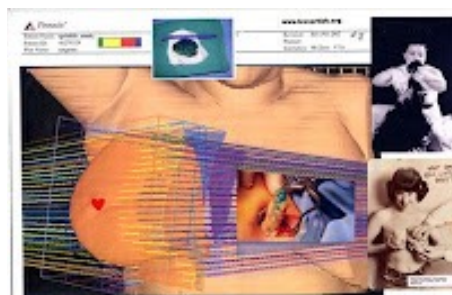


Fig. 298. FeminismoPornoPunk. 2008

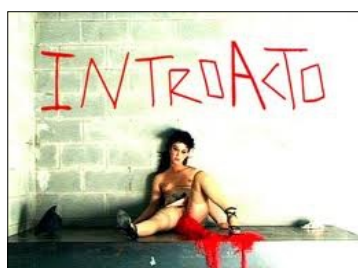


Fig. 299. Post-Op. Introakto. 2006



Fig. 300. Diana Pornoterrorista

⁴⁶⁸ Despentes, Virginie, *Teoría King Kong*, Melusina, Barcelona, 2007 (Versión original en francés: *King Kong Théorie*, publicada en París en 2006).

⁴⁶⁹ Consúltese Llopis, María, *El postporno era eso*, Melusina, Barcelona, 2010.

⁴⁷⁰ Itziar Ziga fue integrante de Ex-dones. Ha publicado dos libros sobre feminismos, pantojismo y postporno en la editorial Melusina de Barcelona: *Devenir Perra* en 2009 y *Un zulo propio* en 2010.

⁴⁷¹ Diana J. Torres es poeta y performer de lo que denomina filosofía "pornoterrorista". Ha publicado *Pornoterrorismo* en Txalaparta, Tafalla, 2011.

2.3. LA REVISIÓN DE LA MASCULINIDAD Y SU REPERCUSIÓN SOBRE LAS ARTES VISUALES EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

Teniendo en cuenta que la implantación del feminismo en nuestro país fue tardía, el cuestionamiento de la hegemonía masculina por parte de los varones españoles todavía ha sido más lenta y escasamente articulada en comparación a otros países occidentales. Por ejemplo, en el contexto estadounidense de finales de los setenta, Donald H. Bell, profesor universitario de Historia Social influido por el feminismo y afectado personalmente, realizó una investigación de campo sobre la nueva situación de los hombres, que en aquel momento se encontraban desconcertados ante la progresiva liberación de las mujeres. Para esta labor entrevistó a un grupo de hombres blancos, heterosexuales y de clase media estadounidense para indagar en sus actitudes, miedos y dudas en temas tan íntimos y privados como la repartición de las tareas del hogar, el cuidado de los hijos, la sexualidad o las relaciones sentimentales. El resultado, publicado en 1982 como *Being a Man. The Paradox of Masculinity*⁴⁷², es un esclarecedor documento sobre los nuevos retos de la masculinidad y las problemáticas originadas por tratar de mantener las conductas tradicionales o, por el contrario, intentar ensayar otros modos de comportamiento.

Tal vez el machismo imperante de las sociedades mediterráneas haya dificultado que los estudios acerca de la masculinidad hayan calado con la misma fuerza e importancia que en el contexto anglosajón, pionero en estudios de género. A este respecto, Aliaga define a la cultura española como heterosexista,

⁴⁷² Véase Bell, Donald H., *Ser varón. La paradoja de la masculinidad*, Alianza, Barcelona, 1987.

“engendradora del culto al macho, mojigata e hipócrita pese a la tolerancia de la que alardea”⁴⁷³.

Si comparamos las problemáticas recogidas por Donald H. Bell en su estudio de campo sobre los nuevos retos de los hombres en Estados Unidos, nos damos cuenta que la situación española de la misma época era ciertamente peor que la mostrada en su publicación, dado que se estaba saliendo de una dictadura enraizadamente machista y patriarcal, en la que la mujer tenía una absoluta dependencia del hombre. Si bien es cierto que en el Estado Español se acababa de aprobar una Constitución igualitaria en derechos, la situación real, o doméstica, por así decirlo, resultaba más defectuosa que en otros países con democracias más consolidadas. Bell relata cómo la influencia del Movimiento de Liberación de la Mujer -con gran fuerza desde los años sesenta- había logrado que un alto porcentaje de hombres de clase media aceptasen la igualdad social, laboral y jurídica de las mujeres, e, incluso, que algunos de ellos comenzasen a colaborar en las tareas del hogar y en el cuidado de los hijos. A pesar de ello, las incertidumbres ante el poder perdido y las inseguridades ante las nuevas exigencias de las mujeres -sobre todo a nivel afectivo y sexual- los dejaban en una situación de debilidad desconocida hasta el momento. Constata un gran avance en las mentalidades, con una mayor apertura y tolerancia hacia la consideración de iguales con las mujeres, y, de hecho, la mayoría de hombres entrevistados reconocen su preferencia por mujeres independientes y con estudios superiores, sin embargo, admiten sus deseos de continuar con la segregación de tareas en el hogar y la necesidad de seguir contando con el

⁴⁷³ Aliaga, Juan Vicente, “¿Existe un arte *queer* en España?”, Op. cit., p. 61.

apoyo incondicional de sus parejas como una fuente inagotable para mantener y hacer crecer su (frágil) autoestima, en lo que vendría a ser la petición de una actitud maternal protectora y nutriente altamente idealizada, ya que obviamente no se planteaban tener que devolver la misma actitud de ayuda y empuje en sus carreras hacia sus mujeres.

Estas ambigüedades y paradojas, en el proceso de incorporar la parte femenina y desaprender los códigos de la virilidad, son las que estarán presentes en numerosos estudios críticos. Cuestiones que de forma, tal vez más intuitiva, llevaban ya un tiempo apareciendo en la obra creativa de ciertos artistas, fundamentalmente homosexuales, aunque no sólo, ya que habría que recordar el trabajo de Carlos Pazos. Si bien es cierto que muchas feministas han apuntado la necesidad de reflexionar sobre estas cuestiones para garantizar el éxito de las luchas no sexistas, en este sentido, son los hombres homosexuales quienes más se han preocupado por las cuestiones de la representación de la masculinidad y por tratar de aportar nuevas visiones alejadas de la tradicional.

No obstante, en el contexto estatal ciertos autores y autoras también se han interesado por estas cuestiones, anteriormente de forma más aislada y recientemente de un modo más visible y organizado, tanto desde la teoría, como desde el activismo y el arte. Respecto al contexto teórico de la masculinidad en el arte, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, de Carlos Reyero, aparecido en 1996, supone una de las primeras aproximaciones historiográficas al tema, aunque habría que señalar que en este mismo año Xosé Manuel Buxán Bran presenta la Tesis Doctoral *Homoerotismo en la iconografía de San Sebastián Mártir: Una visión desde el*

presente en la Universidad del País Vasco. La línea de Reyero sería continuada con una metodología más contemporánea por Jesús Martínez Oliva en *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, su Tesis Doctoral por la Universidad Politécnica de Valencia que sería publicada en 2005. Por su parte, el año anterior José Miguel G. Cortés publica *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*⁴⁷⁴, donde indaga sobre los orígenes, las normas y la conformación de la masculinidad.

2.4. LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUEER Y REVISIONISTAS DE LA MASCULINIDAD A TRAVÉS DE LAS EXPOSICIONES

2.4.1. REPRESENTACIÓN Y CUESTIONAMIENTO DE LA MASCULINIDAD

Desde los años noventa se realizan exposiciones individuales sobre el cuestionamiento de la virilidad y la posibilidad de nuevas masculinidades en paralelo al crecimiento de los estudios de género florecientes en la década de los noventa, como las muestras *Gilbert & George* y *Pierre et Gilles* comisariadas por José Miguel G. Cortés o la contribución de Rafael Doctor, como responsable del Espacio Uno del MNCARS, muy interesado en aquel momento en mostrar las vinculaciones entre género y cultura de club. Por su parte, Agustín Pérez Rubio desarrolla una serie de exposiciones en relación a los nuevos modos de entender la masculinidad, aunque desde una perspectiva un tanto cosmética y con poco calado desde una perspectiva de género, tal y como se desprende de

⁴⁷⁴ Cortés, José Miguel G., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Egales, Barcelona-Madrid, 2004.

su aportación en la Bienal de Venecia de 2003, con la controvertida exposición *Bad Boys*⁴⁷⁵, en la que participaron Manu Arregui, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar y Fernando Sánchez Castillo.

Una de las primeras exposiciones colectivas que trata de aportar otros referentes diferentes a la masculinidad hegemónica es *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte contemporáneo*, comisariada por José Miguel G. Cortés en 1997. El mismo autor continuaría desarrollando una serie de proyectos en torno a estas cuestiones que, junto a las aportaciones de los artistas, constituyen el principal corpus discursivo sobre las masculinidades contemporáneas en el arte producidas desde el Estado Español. En 2002, profundizaría sobre esta cuestión en *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, centrándose sobre la virilidad en crisis u otras formas de ser hombre en la sociedad actual. Esta misma línea tendría su continuidad en el ensayo *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, publicado en 2004.

2.4.1.1. EL ROSTRO VELADO. TRAVESTISMO E IDENTIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La exposición *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte contemporáneo* fue comisariada por José Miguel G. Cortés y se celebró en el Koldo Mitxelena Kulturenea de Donostia-San Sebastián en 1997. Se puede considerar la primera en abordar el tema del travestismo, así como una reflexión acerca de las mascaradas de la feminidad y la masculinidad. La exposición aborda la representación del travestismo en el arte del siglo XX, pero algunos

⁴⁷⁵ Pérez Rubio, Agustín, *Bad Boys*. La Fontego dei Tedeschi, Bienal de Venecia, Venecia, 2003.

de los ensayos incluidos en el completo catálogo realizan un acercamiento antropológico y cultural a otras sociedades y/o momentos históricos⁴⁷⁶, tratando con mayor profundidad el ideal de belleza andrógino que dominó las concepciones estéticas del siglo XIX⁴⁷⁷.

El comisario parte de un posicionamiento antiesencialista a la hora de referirse tanto el género como el sexo, entendiendo que los roles cambian dependiendo de la cultura y de la época, por lo que estos pueden ser cuestionados y transformados, tal y como explica en el tercer texto. Por ello, José Miguel Cortés, asumiendo que la identidad es una construcción socio-cultural, defiende el travestismo contemplado en toda su potencialidad de agenciamiento identitario, siguiendo las teorías de performatividad del género expuestas por Judith Butler. De este modo, contribuiría a desestabilizar los planteamientos binarios que oponen hombre y mujer, heterosexual y homosexual o asocian sexo y género. Considera que cuando un hombre o una mujer se travisten se subvierten los códigos vestimentarios que nos señalan cómo se debe vestir en nuestra sociedad reglamentada, por lo que se abren múltiples posibilidades de reconfiguración del imaginario cultural: "se cuestiona el significado de cualquier identidad masculina o femenina; se abordan los miedos que el hombre tiene a la mujer y a los gays; y, se plantea una sensación de inestabilidad, anarquía y desafío que se convierte en una crítica a la posibilidad de *representación* de sí mismo"⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Cortés, José Miguel G., "El travestismo: un desafío histórico a las diferencias" en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Koldo Mitxelena Kulturenea, Donostia-San Sebastián, 1997, pp. 25-35.

⁴⁷⁷ Cortés, José Miguel G., "El andrógino en el siglo XIX: Entre el mito idealista y el deseo sexual" en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Op. Cit., pp. 51-61.

⁴⁷⁸ Cortés, José Miguel G., "Acerca de la construcción social del sexo y el género" en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Op. cit., p. 84.

Cortés se interesa por la obra de artistas que han usado el travestismo en sus trabajos, ya sea de forma puntual, como Marcel Duchamp Andy Warhol, o de manera recurrente, como Yasumasa Morimura, que se dedica a cuestionar tanto los estereotipos de género como de raza, y de cultura dominante, recreando famosas obras de la Historia del Arte occidental. Habría que puntualizar que el mero hecho de travestirse es entendido como una tendencia a usar ropas del sexo contrario sin ningún tipo de cuestionamiento crítico de los roles de género asociados, es decir, funciona como un disfraz temporal que permite asumir la mascarada femenina o masculina según el sexo biológico.

Pero también incluye obras de las décadas de los ochenta y noventa que superan el concepto tradicional de travestismo, más bien estaría refiriéndose a la performatividad del *drag* -recordemos, acrónimo de *Dress As A Girl*-, que habría que entenderlo como un activismo de género surgido dentro de las comunidades homosexuales, sobre todo en contextos anglosajones⁴⁷⁹. Es decir, estaríamos hablando de las *Drag Queen* y los *Drag King* más allá de la idea de espectáculo a la que se les suele asociar, más bien como una manifestación política, muy crítica con las identidades fijas e inmutables que se le presuponen al binomio sexo-género al que tratan de desestabilizar. José Miguel G. Cortés explica que el término *queen* se usa para referirse a gays muy femeninos, mientras que *king* se emplea para lesbianas de aspecto masculino; y ambas acepciones son representadas a través de las obras seleccionadas en la exposición.

⁴⁷⁹ Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, CENDEAC, Murcia, 2005, pp. 239-240.

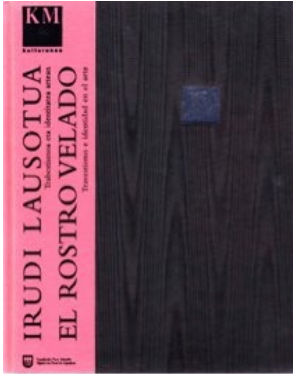


Fig. 301. El rostro velado. 1997



Fig. 302. Juan Hidalgo. Biozaj Apolíneo, Biozaj Dionisiaco. 1977

La organización de *El rostro velado* (Fig. 301) distribuía las obras seleccionadas en torno al travestismo en tres apartados que se corresponden a tres períodos del siglo XX, que a su vez tienen su correlato en tres ensayos en el catálogo. La mayor parte de artistas y obras seleccionadas en *El rostro velado* son similares a otras exposiciones realizadas sobre estas cuestiones en el ámbito internacional, como las ya mencionadas *Rose is a Rose* y *Double Life*. La primera parte abarca las primeras décadas del siglo XX⁴⁸⁰ y recoge obras de artistas que han jugado con su identidad, ya fuese de forma puntual como Marcel Duchamp, Man Ray y August Sander, o de forma continuada y como *leit motiv* de su trabajo, como Claude Cahun.

El segundo apartado se ocupa de los años setenta, una época subversiva para los roles de género debido al éxito y a la aceptación de la estética “transformista” por parte del ambiente musical⁴⁸¹, generando un enriquecedor

⁴⁸⁰ Cortés, José Miguel G., “La ambivalencia de la máscara. De Rose Sélavy a Claude Cahun” en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Op. Cit., pp. 107- 119.

⁴⁸¹ Cortés, José Miguel G., “Pierre Molinier y el auto-fetichismo de los años setenta” en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Op. Cit., pp. 163-164.

trasvase entre la cultura popular y la alta cultura. Las actitudes sexualmente ambiguas, así como la utilización de ropas femeninas junto a llamativos maquillajes, habría que entenderlas como un gesto transgresor y provocador de las estrellas del Rock como Frank Zappa, Alice Copper, Lou Reed o incluso The Rolling Stones en algún momento, pero sobre todo, Marc Bolan de T-Rex y David Bowie⁴⁸², los artífices del Glam Rock⁴⁸³ que llegó a denominarse también Gay Rock, a pesar de que la la homosexualidad abierta no era tan positivamente aceptada en esa época, a diferencia de la bien recibida bisexualidad. Para ilustrar este período, caracterizado por un clima de aparente mayor libertad sexual, Cortés seleccionó artistas como Pierre Moliner, Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Michel Journiac y Juan Hidalgo -como único artista en la exposición- que participa con *Biozaj Apolíneo*, *Biozaj Dionisiaco* (Fig. 302) de 1977, un fotomontaje en el que genera un cuerpo andrógino.

El tercer bloque está dedicado a las décadas de los ochenta y noventa⁴⁸⁴ en toda su pluralidad de cuerpos y sexualidades, reflejadas a través de los retratos de hermafroditas de Joel Peter Witkin, los transexuales y travestis fotografiados por Nan Goldin, imágenes de la serie sobre *drag kings* y transexuales de Catherine Opie, fotografías de Zoe Leonard acerca del travestismo masculino y sobre el hirsutismo femenino, obras de Cindy Sherman en las que se adopta

⁴⁸² Recordemos la canción "Rebel Rebel", publicada en el álbum *Diamond Dogs* de 1974, que comienza expresando que una madre está preocupada porque no sabe si su hijo es un chico o una chica, y continúa aludiendo al vestido que se pone para salir a bailar. Consúltese el videoclip en https://www.youtube.com/watch?v=Sa6bl_95G9I

⁴⁸³ Habría que resaltar que los inicios del Glam Rock no fueron fáciles; el propio Bowie, ataviado con lycras brillantes y botas altas, fue abucheado en el concierto de presentación de su breve andadura con el grupo The Hype en febrero de 1970. Consúltese Sandford, Christopher, *Bowie, amando al extraterrestre*, T&B Editores, Madrid, 2008, pp. 65-66.

⁴⁸⁴ Cortés, José Miguel G., "Explorando la identidad y el deseo. De Cindy Sherman a Pierre et Gilles" en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Op. Cit., pp. 219-235.

roles masculinos o directamente abyectos y difíciles de identificar, los autorretratos travestidos de Andy Warhol y Robert Gober, la serie *Violeta la Burra* de un travesti catalán que el argentino Humberto Rivas -afincado en Barcelona desde 1976- ha retratado desde finales de los setenta en sucesivas ocasiones, y, finalmente, una serie de rebuscados personajes gays, travestis, drags y trans reflejados en las sofisticadas composiciones que caracterizan los trabajos de Pierre et Gilles.

2.4.1.2. HÉROES CAÍDOS. MASCULINIDAD Y REPRESENTACIÓN

La exposición *Héroes caídos. Masculinidad y representación* (Fig. 303) fue comisariada por José Miguel G. Cortés, y tuvo lugar en el Espai d'Art Contemporani de Castelló en 2002, siendo acompañada por el seminario titulado *Constuyendo masculinidades* y una extensa publicación a modo de catálogo. Con anterioridad, en el contexto estatal apenas se había planteado el tema de la masculinidad en proyectos curatoriales que versasen sobre estas cuestiones. Jesús Martínez Oliva⁴⁸⁵ nos recuerda que la excepción sería *Machos y muñecas, imágenes acerca de la masculinidad*, una exposición producida por la University of Westminster y que pudo verse en la Casa Elizalde de Barcelona en 1999; para la ocasión editaron un catálogo que incluía un texto de Juan Vicente Aliaga. En aquella muestra se ofrecía una visión de la masculinidad en el ámbito británico desde una perspectiva intercultural y multirracial, incluyendo artistas como Ben Joiner, Jim Mooney, Timo Lehtonen, Jeremy Muivey y Keith Piper.

⁴⁸⁵ Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Op. Cit., p. 249.

Cortés explica en el texto introductorio⁴⁸⁶ que los planteamientos de los artistas, ya trabajen de modo irónico o de forma más personal e íntima, conllevan una clara intención de representar el cuerpo masculino, así como sus valores y actitudes, desde unos parámetros muy diferentes a los convencionalismos. *Héroes caídos* buscaba desmontar los estereotipos, mostrando imágenes que tratan de cuestionar los valores hegemónicos de la masculinidad. Por lo tanto, son imágenes “que reflejan los aspectos más frágiles y vulnerables, que plasman los temores y las inseguridades a los que el hombre contemporáneo se enfrenta”⁴⁸⁷

La exposición exploraba el desvanecimiento de la supuesta identidad masculina universal, que no olvidemos que se limita a definir a un determinado sujeto varón, blanco y heterosexual. De ahí han surgido ciertas tensiones desde finales del siglo XX, derivadas de las problemáticas que ha supuesto la pérdida de terreno de la virilidad tradicional, puesto que esta situación ha generado angustia, ansiedad y confusión, así como escapismo e infantilismo, o incluso violencia. “En definitiva, ser hombre hoy se ha vuelto (también) algo complicado”⁴⁸⁸, tal y como expresa Silvia Martí Marí en su investigación acerca de los nuevos modos de representar la intimidad y la cotidianidad en el arte contemporáneo. Por lo tanto, Cortés buscaba demostrar que la masculinidad hegemónica está en crisis y que toda una serie de nuevas masculinidades vendrían a reemplazarla. Tras esa caída de los héroes afloran otras

⁴⁸⁶ Cortés, José Miguel G., "Introducción", en *Héroes caídos*, Op. cit., p. 15.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Consúltese *El impacto de lo cotidiano: realidad, sujeto e intimidad en el arte (fotográfico) de los años noventa*, Tesis Doctoral presentada por Silvia Martí Marí en la Universidad Politécnica de Valencia, 2003, p. 317.

masculinidades más porosas: unos nuevos hombres que pueden mostrarse pasivos, torpes, débiles o deteriorados⁴⁸⁹, características que tradicionalmente estaban asociadas -despectivamente- a las mujeres. Cortés se inspira en las teorías construccionistas del género -que al igual que la feminidad, entienden la masculinidad como una mascarada-, y también acoge la aportación de los gay y *queer studies*, que defienden una nueva idea de masculinidad más flexible y alejada de los tópicos acerca de la belleza del cuerpo musculoso y fuerte, epítome de la valentía y el coraje que se le presupone a todos los hombres.

En opinión de Jesús Martínez Oliva⁴⁹⁰ esta visión de unas nuevas subjetividades masculinas alejadas del canon tradicional resulta bastante optimista, y en cierto modo utópica, puesto que en la realidad del día a día, los modelos que todavía alimentan a la cultura patriarcal se siguen asentando en los rígidos códigos que tradicionalmente han posibilitado la construcción de la masculinidad en todas las sociedades, relacionando *sine qua non* el ser hombre con el ejercicio de la fuerza y la violencia. A pesar de que se han producido considerables cambios, esas masculinidades alternativas aún siguen siendo manifestaciones minoritarias y elitistas que no han acabado de insertarse en el tejido social. Jeffrey Weeks explica en su texto del catálogo que las relaciones que se dan entre hombres y mujeres están siendo revisadas pero "dentro de unas condiciones que garantizan la hegemonía del hombre dentro de las áreas dominantes del poder"⁴⁹¹, con lo cual la caída de esos héroes sigue sin ser una realidad.

⁴⁸⁹ Cortés, José Miguel G., "Héroes caídos, Masculinidad y representación" en *Héroes caídos, Masculinidad y representación*, EACC, Castellón, 2002, pp. 55-57-65.

⁴⁹⁰ Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Op. Cit., p. 250.

⁴⁹¹ Weeks, Jeffrey, "¿Héroes caídos? Todo sobre los hombres" en *Héroes caídos*, Op. Cit., pp. 132-196.



Fig. 303. Héroes caídos. Masculinidad y representación. 2002



Fig. 304. Javier Codesal. Un hombre sin niño. Ciclo de películas. 2001



Fig. 305. Juan Pablo Ballester. S. T. (Serie En ninguna parte). 1999-2000



Fig. 306. Juan Martínez-Oliva. <http://male/amateur>. 2001

Los trabajos artísticos mostrados ofrecen diversos matices sobre estas otras masculinidades -mucho más sensibles- que fueron realizados durante la década de los noventa. Fundamentalmente domina el tratamiento de la masculinidad desde el punto de vista gay, pero también se ha buscado la perspectiva transgénero, también a través de la ironía y el humor, o desde la plenitud de la madurez.

En relación a la homosexualidad el dúo Gilbert & George participaron en la exposición con unas composiciones que mezclaban sus propios retratos, ataviados a la manera de un clásico *gentleman* inglés, junto a reproducciones fotográficas de anuncios recortados y extraídos de la prensa británica. Estos anuncios mostraban un abanico extenso de posibilidades de hombres y de deseos eróticos que superaban ya no sólo la idea de masculinidad heterosexual, sino que también transgredían los estereotipos que existen sobre el mundo gay. Los melancólicos autorretratos de Mark Morrisroe ahondan en la idea de la fragilidad de los cuerpos heridos y la necesidad de los afectos para calmar el dolor, en este caso debido a la pandemia del sida padecida durante los años ochenta. La serie fotográfica *En ninguna parte* (Fig. 305) de Juan Pablo Ballester -cubano afincado en Barcelona desde 1992- aborda las variables de raza, nacionalidad y clase social en la construcción de la identidad masculina, a través de una serie de inquietantes retratos, en su mayor parte hombres que encontraba por las calles; ya fuesen paquistaníes vendedores de flores, chicos de origen árabe, *skin heads/mods* seguidores de algún equipo de fútbol o jóvenes integrantes de bandas callejeras en estética "chandalera". También se incluían otros proyectos de dos artistas españoles que iban más allá de la sala expositiva: el ciclo de cine *Un hombre sin niño*, seleccionado por Javier Codesal

(Fig. 304), y que recogía una serie de películas de las que se substraen una cierta frustración ante la imposibilidad de la maternidad; y un proyecto en internet desarrollado por Jesús Martínez Oliva (Fig. 306), en el que se visualizaban distintos tipos de hombres y prácticas sexuales a través de sus perfiles en páginas webs de contactos; y que se expandió a la intervención en algunos libros de la biblioteca del EACC.

Por su parte, el artista transgénero Del LaGrace Volcano ofrece visiones de la masculinidad que son aportadas por mujeres biológicas, a través de propuestas *drag king* y *trans*. Ya sea a través de esos ejercicios de transformación momentánea o desde la transexualidad medicalizada (pero no siempre intervenida quirúrgicamente), diluye las fronteras entre sexo y género, superando el binarismo de masculinidad y feminidad. Para Judith Halberstam las formas abyectas de masculinidad que ofrecen el hombre gay y, muy especialmente, la mujer masculina expanden la estrecha concepción de los géneros de forma plástica y subversiva⁴⁹².

A través de la ironía, y desde una actitud que ha sido denominada "infantil" por Hal Foster⁴⁹³, Paul McCarthy deconstruye la masculinidad con cinismo y abyección en tres trabajos escultóricos en los que incluye elementos de la niñez como juguetes y peluches, a los cuales sexualiza y transforma en nuevas formas bizarras y seres aberrantes que son penetrados o sugieren que podrían llegar a penetrar, en una atmósfera de soterrada violencia. En la misma línea que trata

⁴⁹² Halberstam, Judith, "El arte de lo feo: masculinidad femenina y estética de la modernidad" en *Héroes caídos*, Op. Cit., p. 263.

⁴⁹³ Martí Marí, Silvia, *El impacto de lo cotidiano: realidad, sujeto e intimidad en el arte (fotográfico) de los años noventa*, Op. Cit., p. 318.

de ridiculizar los artificios de la masculinidad, pero empleando unas estrategias más propias del teatro del absurdo, Peter Land en sus vídeos muestra una suerte de antihéroe masculino, alejado de las habilidades que se le presuponen al género masculino, como el control, el talento o la eficacia. Por último, destaca la representación del cuerpo del hombre adulto, incluso envejecido, por parte John Coplans, una visión muy poco habitual en las imágenes fotográficas, audiovisuales o publicitarias, en contra de de los cánones de belleza que imponen la juventud como requisito imprescindible para ser hermoso y sexualmente deseable.

2.4.2. QUEERIZANDO EL ARTE: VISIBILIZANDO OTROS CUERPOS Y OTRAS SEXUALIDADES

La exposición *Transgénéric@*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa en 1998, introdujo la teoría *queer* en en el ámbito expositivo español, por lo tanto se podría considerar la pionera, además se convirtió en modelo para otras que vendrían después, ofreciendo una visión renovada de la creación plástica comprometida con cuestiones de género. Un año después, *Trans Sexual Express*, organizada por Xabier Arakistain y Rosa Martínez, mostraba el panorama internacional junto a creaciones de artistas procedentes de las comunidades relativas a las distintas ciudades -Bilbao, Barcelona, A Coruña- donde fue exhibida. Las siguientes exposiciones se caracterizan por la inclusión de artistas postcoloniales, tanto en *Fugas subversivas*, comisariada por Guillermo Cano, Rían Lozano y Johanna Moreno en 2005, al igual que *En todas las partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, organizada por Juan Vicente Aliaga en 2009.

2.4.2.1. TRANSGENÉRIC@S. REPRESENTACIONES Y EXPERIENCIAS DE LA SOCIEDAD, LA SEXUALIDAD Y LOS GÉNEROS EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

La exposición *Transgénéric@s. Representaciones y experiencias de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (Fig. 307), comisariada por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa en 1998 para el Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián, perteneciente a la Diputación Foral de Guipuzkoa, es la primera exposición en la que se introduce de forma clara y evidente la teoría *queer* en el Estado Español. Se centraba en la temporalidad y en la espacialidad de ese momento en ese contexto concreto, tratando de entenderlo y mostrando una pluralidad tanto de cuerpos como sexualidades, más allá de los habituales referentes extranjeros que ya se habían podido ver en otras muestras anteriores, como *El rostro velado*⁴⁹⁴ de José Miguel G. Cortés, pero también superaba los límites del feminismo histórico, yendo más allá del debate del binarismo de género, aunque también estaba presente en *Transgénéric@s*.

Años más tarde, Aliaga rememora que “se trataba de una tentativa por abarcar a artistas de todo el espectro español; de ahí que se recogieran obras tanto de mujeres como de hombres, que habían desarrollado su práctica artística en los noventa”⁴⁹⁵. Explica que amparaban su razonamiento en distintas teorías feministas antiesencialistas, como Donna J. Haraway y Carole S. Vance, y en particular en el pensamiento *queer* de Judith Butler, cuyos libros permanecían inéditos por aquel entonces en el Estado Español. Por otro lado, deja claro que

⁴⁹⁴ Cortés, José Miguel G., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, Op. cit.

⁴⁹⁵ Aliaga, Juan Vicente, “La memoria corta”, *Revista de occidente*, 2003, p.61.

el proyecto perseguía separarse de las exposiciones consideradas “femeninas” o de “arte de mujer” que se realizaban con motivo del 8 de marzo. En su opinión, dichas exposiciones sólo reunían a artistas consideradas biológicamente mujeres aunque su obra no tuviese ningún planteamiento crítico o cuestionado de los valores hegemónicos machistas o sexistas⁴⁹⁶. Aliaga insiste en la imbricación del proyecto expositivo con el activismo social, puesto que considera fundamental poner en valor y recordar la importante labor que habían desempeñado los colectivos feministas y, sobre todo los grupos de gays y lesbianas, para luchar contra el discurso del odio generado por la demonización de los enfermos de sida⁴⁹⁷. De este modo, el texto de Juan Vicente Aliaga se ocupa del origen político del movimiento *queer*, relacionado con grupos activistas como *Queer Nation* en Estados Unidos u *Outrage* en Reino Unido, herederos de los grupos activistas de lucha contra la pandemia del sida y la homofobia, entre los que sobresalía especialmente *Act Up* y su vertiente artística *Gran Fury*. Aliaga considera que una de las tareas imprescindibles del movimiento *queer* estriba en tender puentes de entendimiento, conocimiento y establecer un diálogo abierto entre la comunidad heterosexual y homosexual, transexual, bisexual o sadomasoquista⁴⁹⁸. La desintegración de lo que se considera normal, la defensa de las identidades fluctuantes como una forma de renegociar esa pretendida normalidad, así como la crítica a las estructuras de poder opresivas que la sostienen, son algunas de las claves del pensamiento de Foucault, del cual precisamente ha partido Judith Butler para desarrollar la teoría *queer*.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, p.62

⁴⁹⁷ *Ibíd.*

⁴⁹⁸ Aliaga, Juan Vicente, "Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría *queer* y plasmación en el activismo y el arte contemporáneo" en *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián, 1998, p. 19.

El texto de Aliaga introduce en el Estado Español una serie de propuestas artísticas que se estaban dando, sobre todo en el contexto anglosajón, en torno a lo *queer*. De igual modo, analiza exposiciones que considera relevantes para estas cuestiones, como *fémininmasculin*, *In a Different Light*, *Bad Girls* y *What She Wants*. En este sentido, el catálogo también recoge la traducción de los textos de los comisarios de *In a Different Light*. *Visual Culture, Sexual identity, Queer Practice*, Nayland Blake y Lawrence Rinder; cabe recordar que ésta fue una de las primeras muestras abiertamente *queer* y la que más repercusión ha tenido desde su celebración en 1995, por lo que Aliaga admitía su influencia en *Transgénic@s*.

No obstante, el texto de Mar Villaespesa resultaba de mayor utilidad para comprender el contexto español. Se ocupa del estado de la cuestión de los debates sobre las identidades de género y cómo estos se han reflejado en el panorama de las artes visuales. Las obras seleccionadas son de artistas que buscan subvertir la representación de los géneros "para zafarse de los terrenos acotados como posiciones intocables, a los que han llegado tanto los feminismos como los estudios gays, lésbicos y bisexuales"⁴⁹⁹.

Las artistas, en diferentes propuestas, ofrecían diversos modos de entender y cuestionar los estereotipados y encorsetadores roles de la feminidad. En el vídeo de Nuria Canal *Muchas veces mucho*, de 1998, se reflexiona sobre la condición femenina, mientras sus amigas hablan de sí mismas, de los hombres, en definitiva, de su intimidad. Nuria León en los fotomontajes *Modelos*,

⁴⁹⁹ Villaespesa, Mar, "Hablemos de lo que pasa" en *Transgénic@s. Representaciones y experiencias de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Op. cit., p. 63.

realizados entre 1994 y 1997, crítica el estereotipo de belleza que la sociedad impone, tal y como se había visto en otras exposiciones feministas. También participan Eulàlia Valldosera, con la serie *Apariencias de 1995* dedicada a la cosificación de la mujer, y, Marina Núñez, con obras de la serie *Monstruas*, realizada entre 1997 y 1998; unos trabajos que ya habían sido seleccionados en anteriores muestras feministas. Chelo Matesanz participó con una instalación inspirada en la iconografía de los cuentos infantiles y de los dibujos animados de Walt Disney, como Mickey Mouse y Blancanieves, pero desprovistos de toda ingenuidad para narrar un universo perverso y lleno de connotaciones sexuales.

En relación a la sexualidad, Cabello/Carceller presentaron *Sin título (Duelo)* (Fig. 308), un trabajo de finales de los noventa, en el que hablan de su relación sentimental y artística, así como de las dificultades de hablar del amor entre mujeres en el arte español. El colectivo LSD (Fig. 309) recalca la necesidad imperiosa de crear imágenes eróticas por y para lesbianas, incluyendo la reinención de la imaginaria popular. Azucena Vieites ofreció un imaginario colectivo de signos corporales y referencias culturales, musicales y deportivas, a través de sus sutiles dibujos en los que la ingenuidad está calculada y cargada de significados para el mundo lésbico. Por otro lado, otras artistas exploraron cuestiones en torno a la masculinidad, como Carmen Navarrete, en la instalación *Museo del hombre (1996)*, donde analiza los códigos de representación de la imagen del hombre ofrecida por la publicidad y los medios de masas; Txaro Fontalba (Fig. 310), que juega con lo femenino-masculino duchampiano, en unos autorretratos que están a medio camino entre un urinario de hombres y un útero; o Victoria Gil con *Houdina (1994)*, donde de forma humorística la protagonista se escapa de los valores socialmente impuestos a las mujeres.



Fig. 307.
Transgenéric@s. 1998



Fig. 308. Cabello/Carceller. Sin título (Duelo). 1998



Fig. 309. LSD. 1998



Fig. 310. Txaro Fontalba.
Autorretrato con barba. 1994

Villaespesa se ocupa extensamente de la pionera obra de Juan Hidalgo, al considerarla como uno de los “precedentes de la iconografía generada a partir del cuestionamiento del sujeto patriarcal”⁵⁰⁰, es decir, de esa identidad esencial masculina, entendida como inmutable. Destaca las provocativas acciones fotográficas que inicia en 1969, bajo el título de *Erótica*, que llaman la atención por el uso explícito de la sexualidad en un momento tan restrictivo con las libertades como era la dictadura franquista, y nos recuerda que uno de los pilares sobre los que se asentaba el grupo Zaj, imbuido por el movimiento

⁵⁰⁰ Villaespesa, Mar, "Hablemos de lo que pasa" en *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Op. cit., p. 79.

Fluxus, y al cual pertenecía Hidalgo, era precisamente cuestionar la cultura tradicional y sus monolíticas estructuras⁵⁰¹. Villaespesa también destaca la obra de Carlos Pazos, surgido del panorama del conceptual catalán y muy influenciado por el pop. Durante los setenta y los ochenta realiza una serie de piezas de *body art* en las que se convierte sí mismo una estrella del *star system*, mediante maquillaje, vestuario y cuidadas puestas en escena e incluso eventos⁵⁰². En la exposición también participaron Carles Santos, Juan Pablo Ballester y Humberto Rivas con unos trabajos sobre travestismo, éste último, con la serie *Violeta La Burra*, ya presente en *El rostro velado*.

Una buena parte de la selección de obras se ocupaban del tema de la masculinidad, como Ricardo Cotanda (Fig. 311), quien revisaba de forma perversa los accesorios del novio en el acto del matrimonio; así mismo, Joan Morey (Fig. 312), en su línea habitual de trabajo, ahonda en la compleja y vampírica relación entre el ámbito de la moda y las cuestiones de género; mientras que Carles Congost ofrecía su versión pop, más edulcorada, en su estilo caracterizado por estar a medio camino entre lo *naif* y lo sofisticado. Por su parte, Juan Luis Moraza también se ha ocupado de cuestionar la construcción cultural de las identidades femeninas y masculinas a lo largo de su trayectoria artística.

En relación a la sexualidad se incluyeron algunos trabajos que suscitaron polémica "resquemores sexófobos"⁵⁰³, como *Perdiendo aceite* (Fig. 314) de Alex Francés, que se ocupaba de las relaciones sadomasoquistas y los intrincados

⁵⁰¹ *Ibíd.*, p. 81.

⁵⁰² *Ibíd.*

⁵⁰³ Aliaga, Juan Vicente, "La memoria corta", *Revista de occidente*, 2003, pp. 66-67.

vínculos que se generan, pero evitando la clásica estética de cuero negro; *De miedos y fobias* (Fig. 313) de Jesús Martínez Oliva, que muestra “la anialidad construida como una forma de abyección por la masculinidad normativa y la imagen física -desarrollo muscular- del hombre como una mascarada o una forma de maquillaje”⁵⁰⁴; y las fotografías de Juan Pablo Ballester. Tal y como recuerda Aliaga hubo “conatos de censura por parte de la institución organizadora, pero se vieron atajados”⁵⁰⁵.



Fig. 311. Ricardo Cotanda. Vértigo. Serie “Llegar a la nieve” (Composturas e imposturas). 1995



Fig. 312. Joan Morey. Promotion. 1998



Fig. 313. Jesús Martínez Oliva. S/T (Serie Miedos, fobias). 1995-1998



Fig. 314. Álex Francés. Perdiendo aceite. 1996

⁵⁰⁴ Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Op. Cit., p. 243.

⁵⁰⁵ Aliaga, Juan Vicente, “La memoria corta”, Op. Cit., p.62.

2.4.2.2. *TRANS SEXUAL EXPRESS: A CLASSIC FOR THE THIRD MILLENNIUM*

Trans Sexual Express: a classic for the third millennium fue comisariada por Xabier Arakistain y Rosa Martínez entre 2001 y 2002. Supone una ampliación de una exposición anterior realizada en Bilbao también titulada *Trans Sexual Express* y comisariada por Arakistain en 1998. Para esta nueva edición, la selección de los artistas es más amplia, y además presta especial atención al lugar de exhibición, ya que para cada una de ellas aporta nuevos artistas, vinculados a las comunidades autónomas donde estaba previsto presentarse. De este modo, mostraba el panorama internacional de artistas que trabajan en torno a cuestiones relativas a las sexualidades no normativas, junto a creaciones de artistas españoles, especialmente vascos, catalanes y gallegos, puesto que fue exhibida en salas municipales de Bilbao Art, Centre d'Art Santa Mónica en Barcelona y Kiosco Alfonso en A Coruña.

El texto de introducción del catálogo, titulado "Sex und romance", consiste en una conversación entre Arakis y Rosa Martínez en la que tratan de desgranar de forma informal los intereses que les llevaron a plantear el proyecto expositivo. Comentan de forma bastante somera cuestiones sobre el género y la sexualidad, explicando que han tomado como punto de partida los comportamientos disidentes de la práctica política *queer*. Explican que les interesa ahondar en todo lo relativo al placer y ante todo buscan cuestionar las identidades fijas y estereotipadas, que nos definen como seres masculinos o femeninos.

A la exposición *Trans Sexual Express* (Fig. 315) se le ha achacado de adoptar un planteamiento demasiado frívolo y tendente hacia lo espectacular. De hecho consiguió una notable repercusión mediática, y, en gran parte debido a que se generó bastante polémica en torno a la exhibición pública de ciertas imágenes. Por ello una obra fue censurada, aunque paradójicamente no era una de las imágenes que socialmente podrían resultar más chocantes, puesto que se situaron en el interior de la sala expositiva, al contrario, los motivos fueron otros, y el detonante resultó ser la colocación de *I've Got it All* (Fig. 316) de Tracey Emin en el exterior. En A Coruña la fotografía provocó tanto rechazo que tuvieron que retirarla. Las protestas vinieron por parte de padres y madres a los que esa imagen, dispuesta a gran escala en una valla publicitaria sobre la puerta de entrada, ya que había sido elegida para anunciar la exposición, les parecía poco adecuada para el lugar en el que está situada la sala de exposiciones: en unos jardines en los que habitualmente juegan niños y niñas. Por su parte, en Barcelona sucedió algo semejante, pero en este caso las quejas vinieron a causa de no herir la sensibilidad de las prostitutas que ejercen su trabajo en las Ramblas del Raval, donde está situado el Centre d'Art de Santa Mónica.

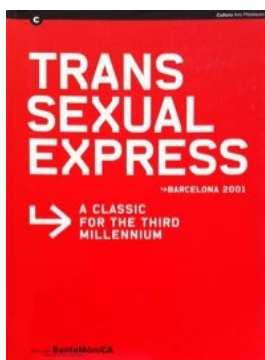


Fig. 315. *Trans Sexual Express*. 1999-2002



Fig. 316. Tracey Emin. *I've Got it All*. 2001

En este sentido, para Jesús Martínez Oliva el tono general de la exposición, a excepción de algunos trabajos, era “el de una gran fluidez de las identidades centrada en el disfraz y el travestismo, así como de un polimorfismo y de una especie de pansexualismo demasiado naif y poco articulado en el tejido social y político”⁵⁰⁶.

Entre el elenco de artistas seleccionadas se encontraban algunas de reconocido prestigio en el panorama internacional como Janine Antoni, con *Mom and Dad* (1994), fotografías en las que mediante el maquillaje y la indumentaria, transforma a su padre en madre y viceversa; las videoartistas Monica Bonvicini, Patty Chang, Priscilla Monge, Elahe Massumi y Sala Tykkä, finlandesa *de moda* en aquel momento con *Lasso* (2000), donde reflexionaba amargamente sobre las relaciones de pareja heterosexuales, aludiendo a la fragilidad de la feminidad frente a la dureza masculina; o también la propia Tracey Emin, muy popular en aquel momento por haber sido finalista del Premio Turner con *My bed* (1999), polémica instalación donde mostraba su cama con las sábanas manchadas, así como condones usados y bragas con sangre menstrual esparcidos por el suelo. Resulta interesante recordar que Joana Vasconcellos empleo tampones (sin usar) para elaborar *A novia* (2001), una espectacular lámpara de araña que no es lo que parece ser, también presente en la muestra. Merece la pena detenerse en *A Kiss is not a Kiss* (2000) de la iraní Elahe Massumi, uno de los trabajos más comprometidos y estremecedores de *Trans Sexual Express*. Esta vídeo-instalación en cuatro monitores abordaba el espinoso tema de la prostitución infantil en la India, donde cada vez aumenta más el porcentaje de menores

⁵⁰⁶ Martínez Oliva, Jesús, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Op. Cit., p. 247.

obligados a ejercer este trabajo sexual debido a la errónea creencia de que las niñas y niños vírgenes no pueden contagiar el VIH.

La mayor parte de artistas seleccionados mostraban diferentes facetas del travestismo, desde el más carnavalesco y festivo de Divine David y Leigh Bowery, hasta la sofisticada aceptación operística de *Diva, a portrait* (2000) de Vasco Araújo y las reivindicativas acciones de Chris Korda, como *Eat a queer fetus for Jesus* (2000), pasando por las aportaciones pop de los españoles Miguel Ángel Gaüeca (Fig. 317) y Carles Congost (Fig. 318) o las propuestas más comprometidas de Manu Arregui, que en el vídeo *Coreografía para 5 Travestís* (Fig. 319), presentado en 2001, trata de reivindicar la homosexualidad por la que tantas veces se sintió discriminado, y, especialmente, Ocaña, popular travesti agitador de calles, que en la instalación *Divina pastora* (Fig. 320), fechada en 1982, presenta una serie de figuras en papel maché que conforman un altar alternativo inspirado en las tradiciones populares y rituales andaluces relacionados con el catolicismo.

Otros trabajos estaban centrados en el cuerpo, la sexualidad y el disfrute, son los autorretratos del griego Nikos Navridis, las fotografías de tipo sexual con caballos realizadas por el ucraniano Oleg Kulik, las imágenes documentales de parejas, prostitutas y transexuales tomadas por Cristina García Rodero y los espacios de (auto)placer planteados por Ana Laura Aláez. Por su parte Santiago Sierra participó con el vídeo, grabado en Salamanca en el año 2000, de la polémica y perversa acción de tatuar una línea horizontal en la espalda de cuatro prostitutas yonquis, a cambio del precio de una dosis de heroína, una adicción más cara que un servicio sexual. Por último, los artistas gallegos Xoan Anleo

(Fig. 321) y María Ruido (Fig. 322) planteaban discursos de retórica visual y lingüística sobre las nociones de la feminidad y la masculinidad, respectivamente, tratando de darle la vuelta a estos conceptos.



Fig. 317. Miguel Ángel Gaüeca. Intentando enfocar los pies de la mujer ideal. 1994



Fig. 318. Carles Congost. The Amateur. 2001

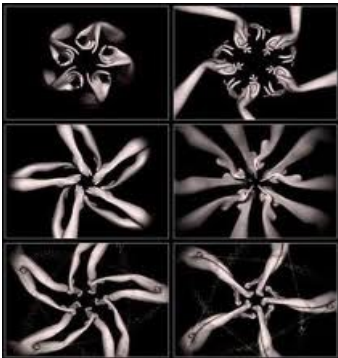


Fig. 319. Manu Arregui. Coreografía para 5 Travestís. 2001



Fig. 320. Ocaña. Divina pastora. 1982



Fig. 321. Xoan Anleo. My Lady. 2002



Plug Your Brain Into This Powerful Mind Machine To Zap Stress, Boost Mental Powers, And Launch Your Mind Into Virtual Reality-Like Sensual Fantasies. Plus Get 4 "Virtual Sex" Experiences Free!

Fig. 322. María Ruido. Sin título (Serie The Best for You). 1997-2002

2.4.2.3. FUGAS SUBVERSIVAS. REFLEXIONES HÍBRIDAS SOBRE LAS IDENTIDADES

Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades fue ideada por un equipo curatorial conformado por tres jóvenes investigadores que en aquel momento, 2005, trabajaban sobre cuestiones de género como Rían Lozano, desde la alteridad, la otredad y las imágenes de la a-normalidad; la revisión de la masculinidad por parte de Guillermo Cano; y, Johanna Moreno, desde la estética. Supone una evolución de *Transgenéricas*, de la cual es directamente heredera, actualizándola a los nuevos debates candentes del momento, como el enfoque postcolonial. De este modo, junto a las y los artistas españoles, incluyeron algunos autores latinoamericanos.

La exposición fue modesta –en presupuesto económico y en espacio, ya que tan sólo ocupó una pequeña sala de La Nau, en el antiguo edificio de la Universitat de València-, no obstante el extenso catálogo está concebido como una publicación teórica, para poder usarlo como referencia, ya que busca aportar nuevos contenidos a los debates en torno al arte y a las cuestiones de género. Incluye textos de algunos de los y las participantes en el seminario que acompañó a la muestra, práctica que ya viene a ser habitual en la mayoría de las exposiciones con carácter crítico. En los debates participaron profesores y artistas, en su mayoría procedentes de la Comunidad Valenciana: Giulia Colaizzi realizó un repaso a las autoras que han desarrollado las tecnologías de género (Teresa de Lauretis, Judith Butler y Eve Kosofsky Sedwig), Pilar Pedraza habló de la tipología de las mujeres felinas, Virginia Villaplana sobre prácticas audiovisuales *queer*, Juan Vicente Aliaga habló sobre la masculinidad en el arte,

al igual que Guillermo Cano, que reflexionó sobre la masculinidad en el accionismo vienés. También participaron Ana Martínez-Collado, que impartió una charla sobre ciberfeminismo y, por último, Judith Halberstam, como invitada extranjera, teórica especializada en la masculinidad femenina.

Algunas de estas intervenciones fueron incluidas en el catálogo, junto con otras contribuciones de María José Belbel, Fefa Vila y artistas de la exposición como Corpus Deleicti y Ana Lozano, O.R.G.I.A. o Virginia Villaplana, así como el texto de Juan Vicente Aliaga, una reflexión sobre las prácticas artísticas desarrolladas en el Estado Español durante los noventa.

A pesar sus limitaciones presupuestarias y espaciales, *Fugas Subversivas* (Fig. 323) resultó ser muy interesante a nivel de propuestas artísticas, ya que sobre todo ofrecía un panorama de la creación artística del ámbito valenciano desde una perspectiva *queer*, como Carmen Navarrete, con *La bella indiferencia* (Fig. 324), una instalación sobre la construcción de la histeria femenina; Mercè Galán con *Interactúa*, un trabajo que evidencia los tipos de violencia ejercida por causa de la discriminación sexual; Virginia Villaplana y Angelika Levi con *Escenario Doble* (Fig. 325), un vídeo en el que habla de las transexualidad y de la performatividad de género a través de un espectáculo de danza y del testimonio de Marco, un trans de mujer a hombre; Noelia Muriana y Sofía Reales con *Patrón XX* (Fig. 326), un vídeo en el que con humor cuestionan la construcción de la feminidad; y Jesús Martínez Oliva, con un par de trabajos, en fotografía y formato web, que mostraban diferentes identidades homosexuales.

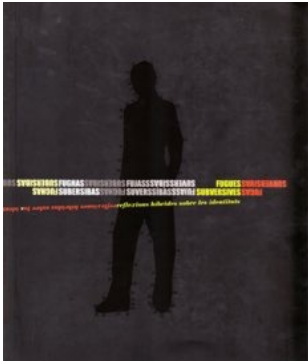


Fig. 323. Fugas subversivas. 2005

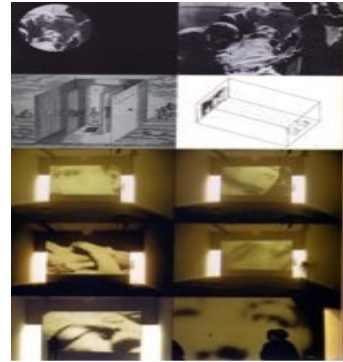


Fig. 324. Carmen Navarrete. La bella indiferencia. 1996



Fig. 325. Virginia Villaplana y Angelika Levi. Escenario doble. 2004

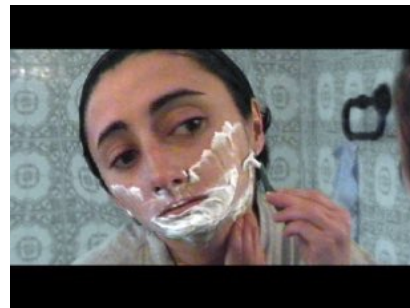


Fig. 326. Noelia Muriana y Sofía Reales. Patrón XX. 2004



Fig. 327. Cabello/ Carceller. Autorretrato como fuente. 2001



Fig. 328. Itziar Okariz. Mear en espacios públicos. 2001

Por otro lado, también participaron Cabello/Carceller con *Autorretrato como fuente* (Fig. 327), en el que las artistas aparecen de espaldas en unos urinarios masculinos simulando ser hombres; e Itziar Okariz, en una línea similar con el vídeo de la serie de acciones *Mear en espacios públicos* (Fig. 328). *Erreakzioa/Reacción y LSD* estaban presentes con sendas recopilaciones de sus trabajos anteriores; María Ruido con su conocida video-performance *La voz humana* de 1997, y, Valle Galera de Ulierte con *E-mail en el servicio de señoras*, una pieza interactiva en la que el espectador podía entrar en contacto con la artista, para poner en evidencia los deseos y diluir las fronteras entre lo público y lo privado. Por su parte, *Corpus Delecti* –del círculo barcelonés en torno a Beatriz Preciado– realizó la performance inaugural.

El colectivo artístico O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos, compuesta por Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans y, en aquel momento, también por Malva G. Tawada), que participaron en la exposición con *Serie Verde* (Fig. 329), unas fotografías que se burlan de la masculinidad castiza, como actividad complementaria organizaron un taller *drag king: Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española* (Fig. 330). Cabe resaltar esta propuesta debido a lo novedoso de su planteamiento, al contribuir a generar un nuevo tipo de *kings* adaptados al contexto español. A diferencia de otros talleres de este tipo, impartidos por artistas anglosajonas como Diane Torr por ejemplo, que “obligaban” a familiarizarse con unos estereotipos ajenos, tal y como Del La Grace Volcano se ha encargado de retratar (rockabillys a la manera de Elvis Presley, leñadores, cowboys, raperos afroamericanos...). En su lugar, las integrantes de O.R.G.I.A. trabajaron e investigaron sobre nuestro propio

imaginario, incorporando referentes de lo *typical spanish* en la vertiente más rancia y “cañí” de los años sesenta. Como resultado surgió el vídeo *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (Fig. 331), realizado a partir del remontaje de escenas de las películas de Alfredo Landa y anuncios de la televisión, cuya proyección serviría para construir los personajes que vertebrarían el taller. De este modo, entendidos desde la parodia de corte pop, aparecieron diferentes variantes de la masculinidad española de aquella época: el encorbatado trabajador gris de clase media (oficinista o funcionario de la Administración), el rudo y sexualizado obrero de la construcción o mecánico, el aristócrata (en su vertiente refinada y /o hortera) y el vividor, mujeriego y juerguista, concedor de todos los bares. Todos ellos vigilados por un policía de género interesado en que se reprodujesen correctamente los códigos visuales –gestuales, corporales, indumentarios, actitudinales- de la masculinidad normativa.

Por su parte, los artistas del ámbito latinoamericano introducían la cuestión postcolonial desde un ácido e irónico posicionamiento, como en los trabajos del chicano-mexicano Guillermo Gómez-Peña, de la cubana Carmelita Tropicana y el puertorriqueño Pepón Osorio, en los que revisitan o se reapropian de los elementos indígenas de sus culturas, para devolver el estereotipo que les viene impuesto por la mirada colonialista, a la que están sometidos constantemente como latinos residentes en Estados Unidos. Estas aportaciones fueron completadas y contextualizadas con los textos de los propios artistas, y en el catálogo fueron incluidos ensayos de la escritora multicultural Pat Mora nacida en El Paso, la artista cubana residente en Nueva York Coco Fusco, la poeta chicana Gloria Anzaldúa, y, por último, el historiador y crítico mexicano Antonio Prieto realizó un estudio sobre el arte latinoamericano actual.



Fig. 329. O.R.G.I.A. Serie verde. 2005



Fig. 330. O.R.G.I.A. Bastos, copas, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española. 2005

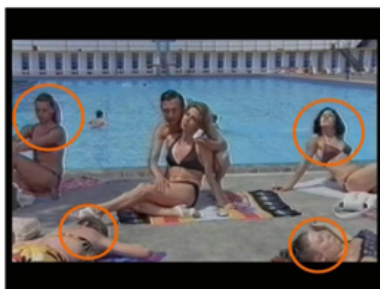


Fig. 331. O.R.G.I.A. P.N.B. (Producto Nacional Bruto). 2005

2.4.2.4. RADICALES LIBRES. REPRESENTACIONES GAYS Y LÉSBICAS EN EL ARTE PENINSULAR

Radicales Libres. Representaciones gays y lésbicas en el arte peninsular (Fig. 332) supone la primera revisión historiográfica, pasada por el filtro *queer*, sobre la homosexualidad y el lesbianismo en el arte español y portugués desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, aunque con mayor presencia de autores españoles. Xosé Manuel Buxán Bran, comisario de la exposición celebrada en 2005, en la sala municipal Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela, explica que se habla de “una experiencia homosexual mucho más cuestionadora de los roles preestablecidos, menos cosmética y glamurosa, menos fácil también”⁵⁰⁷, ya que las obras presentadas versan sobre la experiencia homosexual entendiéndola como “una compleja composición intelectual e ideológica que supera el consumo rápido de placeres y deseos”⁵⁰⁸.

Buxán Bran explica que tuvo muchas dificultades para sacar adelante este proyecto dado el carácter explícito –por terminológico– con el que ha abordado esta tarea. Señala que es una investigación referida al mundo de las experiencias gays y lésbicas, pero sin ahondar en su propia orientación sexual o en las vidas privadas de las y los artistas⁵⁰⁹. Lo que le interesaba es el producto artístico en sí mismo, como narración y expresión de la realidad o irrealidad de lo gay o lo lésbico⁵¹⁰. Las cuestiones lésbicas, que habitualmente se mantienen en una

⁵⁰⁷ Buxán Bran, Xosé Manuel, “Introducción”, *Radicales libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*, Auditorio de Galicia, Santiago, 2005, p.270.

⁵⁰⁸ *Ibíd.*

⁵⁰⁹ *Ibíd.*

⁵¹⁰ Para un análisis de estas cuestiones en el arte occidental puede consultarse Cooper, Emmanuel, *Artes plásticas y homosexualidad*, Laertes, Barcelona, 1991.

mayor privacidad que las homosexualidad masculina, estaban reflejadas en menor proporción a través de varios trabajos de las portuguesas Ana Vidigal y Ana Pérez-Quiroga, autorretratada como una joven *teenager* de internado en uno de los tres trabajos seleccionados; y de las españolas Cabello/Carceller, Azucena Vieites, con la serie de dibujos *Juguemos a ser prisioneras* (Fig. 333), realizados entre 1992 y 1998, Carmela García y el colectivo LSD, con fotografías de la serie *Es-Cultura Lesbiana* (Fig. 335), en las que se autorrepresentan al margen de la mirada *vouyerista* masculina, mostrando sus cuerpos y visibilizando el deseo lésbico con humor, ironía y rebeldía, reivindicando el goce del cuerpo de las mujeres para y por las mujeres.

Helena Cabello y Ana Carceller trabajan en pareja sobre la representación de la mujer desde la existencia lésbica. Merece la pena detenerse en el vídeo *Un beso* (Fig. 334), en el que se ven dos rostros que se funden en un primer plano, lo que erróneamente ha supuesto que fuese entendida como un homenaje a *Female Sensibility*⁵¹¹ de la estadounidense Lynda Benglis, un trabajo que conocerían poco después⁵¹². Al incorporar una conversación de fondo, esta muestra efusiva de afecto es contextualizada en el espacio público. De este modo, convierten este beso en un acto provocativo, puesto que mostrar los sentimientos homosexuales en público podría ser tabú, motivo de burla, rechazo, o incluso castigo físico y/o penal. Las besadas públicas (*kiss-in*) de los activistas homosexuales comenzaron a ponerse en práctica a finales de los años setenta. Ha habido numerosas acciones por toda la geografía occidental, mientras que

⁵¹¹ Consúltese el apartado de artistas de los años setenta en el capítulo sobre el arte feminista en esta Tesis.

⁵¹² Véase la nota 357 de la Tesis Doctoral defendida por Carceller, Ana, *Estéticas feministas en los años 70*, Universidad de Vigo, 2012, pp. 230-1.

en otras latitudes, como ciertos países de religión musulmana, besarse y abrazarse en la calle o pasear cogidos de la mano podría constituir motivo de pena de muerte⁵¹³.

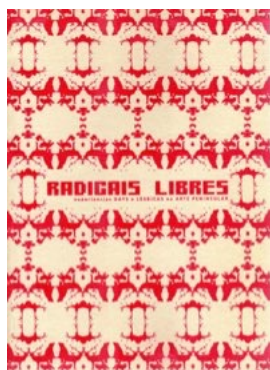


Fig. 332. Radicales Libres. 2005



Fig. 333. Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras. 1992-95

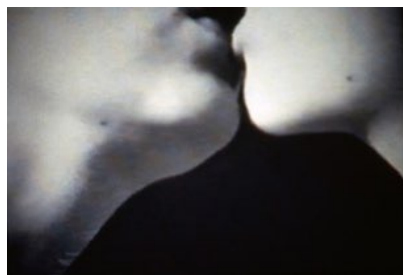


Fig. 334. Cabello/Carceller. Un beso. 1996



Fig. 335. LSD (Fefa Vila). Es-Cultura Lesbiana. 1994

⁵¹³ Un ejemplo de besada pública en el contexto español, sería la acción reivindicativa sucedida en el bar Manhattan Plaza en A Coruña, en octubre de 1989. En señal de apoyo acudió un grupo amplio de personas de todas la orientaciones sexuales, y una vez solicitadas las consumiciones, se besaron al unísono y luego se marcharon sin pagar. Fue organizada por el C.G.C. (Colectivo Gai da Coruña) en respuesta a la actitud homófoba del establecimiento, que días antes había expulsado a una pareja de gays, invocando a la moral pública y a la decencia. Véase <http://contenedordefeminismos.org/es/docu-accion/como-se-origino-el-dia-del-orgullo-gay-en-galicia>

A Buxán Bran le interesaba establecer vínculos y paralelismo entre "la sensibilidad orientalizante, de la rareza y de lo singular de Morcillo en los principios de siglo"⁵¹⁴, o las sugerentes fotografías y dibujos de escritores como Eduardo Blanco-Amor y Federico García Lorca, en una clara estrategia de ocultación, frente a la mayor crudeza de los artistas de la segunda mitad del XX. Así, encontramos la mirada canalla, pornográfica y desestabilizadora del sistema ofrecida por Nazario (Fig. 336), pasando por la visión sucia y onanista del portugués Pedro Gomes, que contrastan con la refinada estética operística del portugués Vasco Araújo. También se recoge la lucha en torno al SIDA de Pepe Miralles, Javier Codesal y Pepe Espaliú (Fig. 337). Está presente la reivindicación de la simbología gay post-Stonewall de Joao Pedro Vale, así como el sexo ritualizado de Guillermo Pérez Villalta (Fig. 338) y la poética encontrada en la pornografía bajada de Internet por Nuno Alexandre; el juego de mesa de Diego del Pozo Barriuso que sugiere "inversiones" sexuales; junto con una los encuentros sexual representados por Roberto González Fernández o la tensa atmósfera de hombres, camuflados y enmascarados, recreada por Txomin Badiola. También participaban Juan Hidalgo, Darío Villalba (Fig. 339), Pablo Pérez-Mínguez (Fig. 340), el gallego Álex Mene (Fig. 341) y Álex Francés con trabajos fotográficos en los que retratan cuerpos masculinos y/o el deseo homoerótico. No obstante, Juan Vicente Aliaga recuerda que, siguiendo a Foucault, imaginar un acto sexual no conforme a la ley establecida no es lo que inquieta a la sociedad heterosexual, pero que algunos individuos del mismo sexo empiecen a amarse sí que supone un problema para ellos⁵¹⁵.

⁵¹⁴ *Ibíd.*

⁵¹⁵ Aliaga, Juan Vicente, "¿Existe un arte queer en España?" en *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el Arte Contemporáneo*, nº3, Madrid, octubre 1997, p.63.



Fig. 336. Nazario. Abecedario para mariquitas. 1977



Fig. 337. Pepe Espaliú. El nido. 1993



Fig. 338. Guillermo Pérez Villalta. Dos mujeres contemplando a dos hombres. 1995

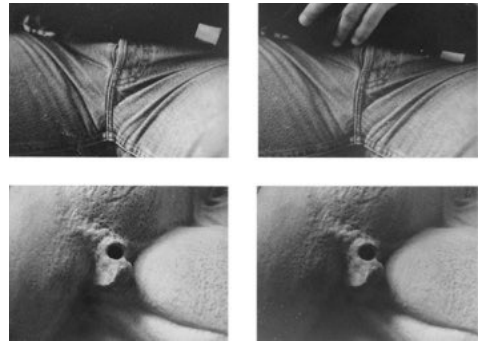


Fig. 339. Darío Villalba. Jeans-mármol 2001



Fig. 340. Pablo Pérez-Mínguez. Soy homosexual (serie A)



Fig. 341. Álex Mene. Dos hombres en un sofá. 2002

En este sentido, en algunos de estos últimos trabajos, como *Quiero estar dentro de ti* de Álex Francés, destaca la valentía en la exploración de prácticas sexuales no mayoritarias, como sesiones sadomasoquistas y *fist-fucking*, que según Aliaga supondría una expansión de la iconografía coital, al ampliar el imaginario erótico a prácticas sexuales marginadas incluso en la homosexualidad⁵¹⁶.

Se constata que ha preferido seleccionar a artistas de generaciones anteriores, o con una trayectoria ya consagrada, puesto que se podrían haber incorporado algunos nombres de generaciones más jóvenes, a los/las que incluso les ha podido llegar a dar clase en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, como Félix Fernández, Pablo Pérez Sanmartín y Mónica Cabo⁵¹⁷, u otras procedentes del ámbito valenciano y murciano, como Virginia Villaplana, Mercé Galán, O.R.G.Í.A. o Noelia Muriana, la andaluza Valle Galera de Ulierte⁵¹⁸.

En relación a los textos incluidos en el catálogo, Buxán Bran introduce la exposición, para a continuación pasar a explicar cada obra y artista por separado. Por otro lado, incluye unas interesantes entrevistas con Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y Cabello/Carceller, en las que se desgranar los entresijos de sus trabajos, teniendo como telón de fondo el arte centrado en cuestiones de género desarrollado en el Estado Español de los años ochenta y noventa.

⁵¹⁶ *Ibíd*, p.62.

⁵¹⁷ Al año siguiente de realizar esta exposición colectiva, Xosé Manuel Buxán Bran le dedicaría una individual a la artista asturiana Mónica Cabo en la Sala Alterarte de Ourense, dentro de los ciclos coordinados por él mismo entre 2004 y 2006. Véase *Ridy tu pley*, Sala Alterarte, Ourense, 2006. Consúltese el texto del catálogo en el anexo de esta Tesis Doctoral.

⁵¹⁸ El colectivo O.R.G.Í.A., Valle Galera de Ulierte, Monica Cabo fueron seleccionadas por Xosé Manuel Buxán para participar en la exposición *Fantasías republicanas*, realizada en el Museo Etnológico de Rivadavia entre 2006 y 2007.

2.4.2.5. EN TODAS LAS PARTES. POLÍTICAS DE LA DIVERSIDAD SEXUAL EN EL ARTE

La exposición *En todas las partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (Fig. 342), comisariada por Juan Vicente Aliaga en 2009, se enmarca dentro de la programación de la etapa de Manuel Olveira al frente del CGAC, en una línea expositiva interesada en mostrar problemáticas de género que permitió que se hayan podido ver y escuchar en Santiago de Compostela artistas cruciales en el campo de las micropolíticas sexuales. La exposición surge justo en el punto donde había terminado *La batalla de los géneros*, dedicada al período germinal del arte feminista y que se había celebrado tan sólo dos años antes. En este caso está centrada en la representación de las diferentes sexualidades y de las políticas LGBTQ en el arte. Abarca desde el momento de eclosión de la libertad sexual que se vivió durante los años setenta, posibilitando así la creación de los primeros movimientos gays y lésbicos, hasta hoy en día. Hace especial hincapié en la pandemia del VIH que asoló la década de los ochenta, lo que propició un recrudecimiento de la homofobia en el mundo occidental, a lo que reaccionaron diversos colectivos activistas como Act-Up. De hecho el mismo Aliaga fue un reconocido activista y en *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*⁵¹⁹, ensayo escrito junto a José Miguel G. Cortés, ya se había interesado en 1993 por las manifestaciones creativas en relación esta enfermedad.

⁵¹⁹ Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel G., *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1993.

"La sexualidad, lo sabemos, está en todas partes, en todos los espacios de la vida, impregnando el orden simbólico y sus posibles fisuras"⁵²⁰; Aliaga explicaba con estas palabras la motivación que le había llevado a organizar unas jornadas sobre la sexualidad en el arte y en la literatura. Una declaración de intenciones que le sirvió, ocho años después, para titular una exposición sobre las representaciones visuales de las diferentes sexualidades en esta sociedad globalizada y llena de desigualdades, que oscilan entre el derecho de algunos países europeos al matrimonio homosexual a la cárcel, o incluso la pena de muerte en determinados países árabes.

Desde una mirada *queer* seleccionó artistas de diferentes nacionalidades interesadas/los en mostrar realidades y modos de vida que a día de hoy siguen escandalizando, de hecho, en la prensa de corte más conservador se generó una cierta polémica en torno al contenido sexualmente explícito de la exposición. Actitudes como estas validan y corroboran la necesidad, e incluso la urgencia, de estas iniciativas, por la capacidad de visibilización y reflexión que conllevan. Precisamente si en algo insiste *En todas las partes* es en el valor documental, al querer rescatar los momentos importantes de la historia de los movimientos de la liberación sexual, como la fotografía de Herbert Tobias tomada en una de las primeras manifestaciones del Orgullo Gay, en New York en 1979. Un Gay Pride actualmente ya fagocitado tanto por las instituciones como por la superficialidad festiva de corte apolítico, pero que sin embargo en sus inicios había significado un empoderamiento identitario de gran valor. A este respecto también se incluían dibujos de Roberto González Fernández, de la serie *Parade* (Fig. 345),

⁵²⁰ Aliaga, Juan Vicente (ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València y Universidad Politécnica de Valencia, 2001, p. 7.

realizada durante su estancia en San Francisco en 1980.

Las otras secciones de la amplia exposición, que ocupó dos plantas del museo, apuntan a la normalización de estas formas de sexualidad en el mundo occidental frente a la penalización en países del llamado Tercer Mundo, aportando nombres prácticamente desconocidos en el contexto estatal y que resultan de gran interés, como el indio Sunil Gupta, el libanés Akram Zaatari o el iraní Tariq Alvi entre otros. Y aquí radica una de las principales aportaciones de esta exposición, cuyas obras fueron contextualizadas por algunos de los propios autores en las mesas redondas celebradas como actividad complementaria; al igual que en relación a la parte latinoamericana, para la que Justo Pastor Mellado contribuyó con un ensayo sobre las cuestiones homosexuales en el arte chileno.

Por otro lado, otro de los apartados está focalizado en los usos y disfrute del espacio público como lugar en el que fluyen los deseos, que superando la seguridad del privado invaden calles, parques, carreteras, urinarios, playas o descampados. En los dibujos *En el deseo* (Fig. 343), donde recrea diferentes fantasías sexuales, o la instalación *Paisajes*, de Jesús Martínez Oliva, muestra zonas de *cruising*, es decir, lugares de contacto entre personas del mismo sexo, como baños públicos o parques. A En esta misma línea, Alexander Apóstol recoge testimonios de la prostitución transexual de las autovías venezolanas, Zoe Leonard fotografía las pintadas e inscripciones de los baños públicos, sobre todo de bares y discotecas de ambiente, y Carmela García (Fig. 344) recrea fotográficamente momentos de deseo entre mujeres que circulan por las calles o jardines.

En todas las partes insiste en la última tesis de Judith Butler, cuando afirma que la revolución que está por venir tendrá que ser transgénero e intergénero, ya que según su opinión estas personas son las que mejor ejemplifican la ruptura y la rebeldía ante los roles de género tradicionales, considerados binarios e inamovibles, por lo que podrían dar un nuevo impulso al concepto de lo *queer*. Se pudieron ver imágenes de cuerpos híbridos, en proceso de transformación o después de la misma a cargo de autores trans como Loren Cameron o Del LaGrace Volcano, así como un mural -hecho específicamente para el CGAC- realizado por el artista hermafrodita Ins A. Kromminga. Y sin modificar el cuerpo -hormonal o quirúrgicamente- estaban el travestismo de Andy Warhol, MacNamara y Almodóvar (Fig. 347) retratados por Pablo Pérez-Mínguez, así como las populares *drag queens*, a veces acusadas de perpetuar los valores machistas y patriarcales de la feminidad; o la mascarada de la masculinidad y de la feminidad recreada en la vídeo-performance de la artista india Tejal Shah. Por su parte, en el vídeo *Asuntos internos* (Fig. 346), de los gallegos Xoán Anleo y Uqui Permui, se trataba la experiencia trans de Laura Bugalho, destacada activista de los derechos de las personas migrantes, y que desde 2009 se encuentra en un proceso judicial debido a su valentía profesional.

Incluso aspectos poco habituales como el hirsutismo femenino son recogidos en esta exposición. *N.Lo. Body* es una instalación audiovisual de los suizos Renate Lorenz y Pauline Boudry en la que se recrea la historia real de la mujer barbuda Annie Jones, contextualizada con el material fotográfico que había recogido Magnus Hirschfeld en sus investigaciones para el Instituto Sexual de Berlín de principios del siglo XX.



Fig. 342. En todas las partes. 2009



Fig. 343. Jesús Martínez Oliva. En el deseo. 1995-1998



Fig. 344. Carmela García. Sin título. (Serie Chicas, deseos y ficción). 2000

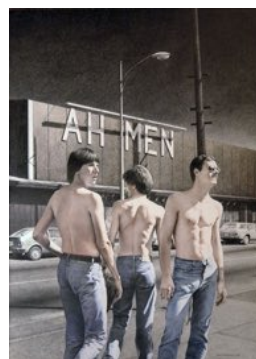


Fig. 345. Roberto González Fernández. Parade IV – Ah Men, 1980



Fig. 346. Xoán Anleo / Uqui Permui, Asuntos internos. 2007



Fig. 347. Pablo Pérez Mínguez. P. Almodóvar y Fabio MacNamara en Rock Ola. 1983

También nuevas formas de relacionarse cómo pareja y de generar modos alternativos de familia son tratados por Aliaga, pero habría que recalcar la notable ausencia de *Domestic Series*, las fotografías sobre la comunidad lésbica estadounidense realizada por Catherine Opie, presente aquí a través de un autorretrato con su hijo adoptado en brazos, a modo de madonna con estética *leather*, luciendo tatuajes y escarificaciones. Aún centrándose en la sexualidad en todas sus diferentes manifestaciones, las prácticas sexuales postporno, una de las aportaciones más controvertidas del feminismo *queer*, estaban tan sólo representadas por un vídeo de Annie Sprinkel, programado en el ciclo de vídeo. Por otro lado, en las proyecciones también se pudieron visionar varios trabajos cinematográficos de Barbara Hammer realizados a finales de los setenta, en los que mostraba los juegos, las exploraciones sexuales y las relaciones sentimentales sus amigas.

En relación al contexto español, se incluía una serie de dibujos inspirada en las formas culturales creadas por lesbianas, como *Elastica Album Sleeve* (Fig. 348) de 1995, donde de Azucena Vieites reproduce la portada del disco del conocido grupo británico de post-rock, conformado en su mayor parte por chicas. En la vídeo-instalación *Casting: James Dean Rebel Without a Cause* (Fig. 349), de Cabello/Carceller, diferentes mujeres ensayan la mascarada de la masculinidad representando un fragmento de la película *Rebelde sin causa*. Al igual que había sucedido con la exposición *Radicales Libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*, comisariada por Xosé Manuel Buxán Bran en 2005, es destacable la presencia proporcionalmente bastante menor de lesbianas, lo que alude a las la doble discriminación que sufren, tanto como mujeres como por causa de orientación sexual.

La exposición presenta concomitancias con otras muestras internacionales: la parte gay y queer recuerda a la presentada en *The Eight Square*; por otro lado la estructura por temas es similar a *In a Different Light*; comparte el enfoque queer con *In the Corner of the Eye*; y, por último, los artistas y las obras seleccionadas para la sección de masculinidad y travestismo prácticamente son los mismos que en *Rose is a Rose* y *Double Life*.

Acompañando a la exposición se celebró un ciclo de vídeo y un seminario titulado “¿El declive de la ortodoxia? En torno a las políticas de la diversidad sexual” en el que hubo mesas redondas y conferencias sobre los temas planteados por la muestra, es decir, activismo LGTBQ y la representación de sexualidades no heteronormativas, al igual que los temas tratados en el catálogo por Manuel Oliveira, Elisabeth Lebovici y Catherine Lord.



Fig. 348. Azucena Vieites. *Elastica* Album Sleeve. 2004



Fig. 349. Cabello/Carceller. Casting: James Dean Rebel Without a Cause. 2004

PARTE III.

**LA PRODUCCIÓN DEL DISCURSO DE LAS IDENTIDADES
DE GÉNERO EN LA PRÁCTICA CURATORIAL FEMINISTA DE
ANXELA CARAMÉS (2006-2015)**

1. REFLEXIONES SOBRE LA GESTIÓN CULTURAL FEMINISTA

La gestión cultural abordada desde una perspectiva de género supone entender esta labor profesional en su acepción más amplia y plural; sintetizando todos sus múltiples matices, supondría organizar un evento cultural bajo un determinado tema o concepto vinculado a una perspectiva feminista⁵²¹.

Los feminismos defienden unas dinámicas asociativas, en red y para tejer red, para generar comunidad, grupo o manada, utilizando palabras de Itziar Ziga⁵²²; y de este modo también interesa incorporar afectos inclusivos de todas las subjetividades. abogan por unas prácticas culturales no jerárquicas, horizontales, colaborativas⁵²³. Tratan de cuestionar, poner el dedo sobre la llaga, abrir debate, fomentar el diálogo, así como el intercambio de opiniones y de conocimiento. Por lo tanto, aspiran a convertirse en un foro de encuentro, a ser transversales, abarcativas y multidisciplinares. También, en ocasiones, tratan de romper con la idea de autoridad y autoría⁵²⁴, desafían y buscan alejarse de la actitud del comisario estrella, que sería el equivalente a la idea romántica de genio. En algunos casos se produce una fusión entre la teoría y la práctica, es decir, entre el discurso teórico, la creación artística y el activismo.

⁵²¹ Consúltense las preguntas relativas a esta cuestión en las entrevistas a comisarias/os que trabajan desde una perspectiva feminista y que están recogidas en el anexo de esta Tesis Doctoral.

⁵²² Véase Ziga, Itziar, *Devenir perra*, Ed. Melusina, Barcelona, 2011.

⁵²³ Aramburu, Nekane, "Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español", pp. 141-142; Solans, Piedad, "Feminismos y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial", pp. 128-130 y 135, en MAV (eds.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, Exit Publicaciones, Madrid, 2012; Mayayo, Patricia, "Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes" en *Investigaciones Feministas*, vol. 4., Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 29.

⁵²⁴ Solans, Piedad, "Feminismos y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial", Op. cit., p. 130.

Estos modos de hacer es lo que Laura Trafí-Prats denomina “políticas de saber feministas en el museo”⁵²⁵, que emplean la institución como apoyo, pero en muchas ocasiones trascienden sus límites, saliendo al espacio público. Lo deseable sería que las instituciones se permeabilizasen de estos modos de trabajo para poder incorporar no sólo proyectos específicamente feministas, sino también con contenidos transversales. De ahí surgen proyectos curatoriales feministas que ante todo tratan de crear espacios de encuentro donde poder compartir experiencias y conversaciones. Incluyen actividades variadas; desde exposiciones a talleres, pasando por ciclos de vídeo, mesas redondas y conferencias, o actividades escénicas como performance, teatro, danza y música.

Entre ellas destacan las grandes exposiciones, colectivas y retrospectivas, que debido a la mayor repercusión y presupuesto han tenido un mayor calado, como ya hemos visto, a pesar de haberse producido fundamentalmente en centros periféricos como Andalucía, Comunidad Valenciana, País Vasco, Galicia y Castilla-León⁵²⁶. En este sentido, Juan Vicente Aliaga⁵²⁷ ha insistido, desde diferentes proyectos expositivos, en la importancia de acompañar estos proyectos con actividades complementarias, como conferencias y mesas redondas junto a una programación de vídeos en consonancia con el contenido de la muestra.

⁵²⁵ Trafí-Prats, Laura, “De la cultura feminista en la institución arte” en Villaespesa, Mar (Edit.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, vol. 7, Op. Cit., p. 227.

⁵²⁶ Fernández López, Olga, “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos desde los años noventa” en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Op. Cit., pp. 107-108.

⁵²⁷ Aliaga, Juan Vicente, *La batalla de los géneros*, CGAC, Santiago de Compostela, 2008; Aliaga, Juan Vicente, *En todas las partes. Políticas LGTBQ en el arte*, CGAC, Santiago de Compostela, 2010; Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2013*, MUSAC, León, 2013.

En otra línea de trabajo, más allá de la idea de comisariado, cabe recordar relevantes jornadas que ya hemos mencionado, como las celebradas en Arteleku, en San Sebastián: *Sólo para tus ojos. El factor feminista en las artes visuales*⁵²⁸, organizadas en 1997 por el colectivo Erreakzioa-Reacción, y *Feminismo Porno-Punk*, dirigidas por Beatriz Preciado en 2008. Ambos eventos feministas se eran también experimentales, interdisciplinares y activista. Englobaban conferencias, mesas redondas, talleres prácticos, performances, proyecciones de vídeo, música e incluso una pequeña muestra de trabajos artísticos.

Por todo ello, la labor de divulgación del pensamiento y de la praxis feminista es fundamental. Los objetivos serían dar a conocer, visibilizar y fomentar la producción discursiva feminista, entendiendo por ésta, tanto el pensamiento como la cultura que de ahí se derivan. De algún modo, se podría hablar de un cierto componente didáctico que viene dado por el énfasis en la autoformación inculcado por el movimiento feminista. Si desde las instituciones y medios de comunicación no se enseña ni aporta un conocimiento no machista ni patriarcal sobre el mundo, la historia, la sociedad, la cultura y las relaciones personales, las feministas proponen que nos organicemos nosotras mismas, siguiendo el lema DIY (Do It Yourself) popularizado por el movimiento punk, es decir, el "Hazlo tú mismo", que has sido muy usado -sobre todo desde los noventa, en relación a las Riot Girls o Grrrrls en el feminismo más guerrillero, joven y activista, ámbitos en los que la autogestión es prácticamente el único modo de sacar adelante iniciativas de este tipo.

⁵²⁸ Erreakzioa-Reacción, *Sólo para tus ojos. El factor feminista en las artes visuales*, Arteleku, San Sebastián, 1997.

No obstante, habría que señalar que a pesar de la precariedad de recursos, en ocasiones se puede lograr más efectividad -desde una perspectiva intrínsecamente feminista- a través de unas jornadas de conferencias, un ciclo de vídeo o una exposición modesta, siempre y cuando estén planteadas desde un posicionamiento contundente, frente a una muestra realizada con un elevado presupuesto en una importante sala institucional, pero que simplemente reúna artistas por el mero hecho de ser mujeres o incluso habiendo sido planteada desde criterios feministas⁵²⁹.

En esta línea cabe destacar la pequeña, pero cargada de sentido, exposición en formato documental organizada por Mar Villaespesa bajo el título *Múltiplo de 100. Archivo feminismos posidentitarios*, que se acompañó de talleres y proyecciones audiovisuales. Se celebró en 2014 en el CAS (Centro de las Artes de Sevilla), en colaboración con UNIA, como complemento de la ya mencionada *Múltiplo de 100*, veinte años después de *100%*. Giraba en torno a las teorías y prácticas feministas surgidas a partir de la performatividad de género abanderada por el pensamiento *queer*, como se constataba en la cuidada selección de publicaciones que se podían consultar en sala (Fig. 350). Estaba conformada por cartelera de relevantes jornadas feministas y reivindicaciones activistas (Fig. 351), junto con fanzines feministas y algunas obras, sobre todo dibujo, vídeo y fotos- de María José Belbel, Azucena Vieites, Cabello/Carceller, LSD, Cecilia Barriga, Sally Gutiérrez, O.R.G.I.A., Post-Op, Pepe Miralles y Miguel Benlloch, junto a otras artistas extranjeras. A Mar Villaespesa le interesaba

⁵²⁹ Sobre el alcance y las limitaciones del modelo de "exposición temporal feminista", así como algunas sugerencias de expansión de los discursos feministas en los museos, puede consultarse Mayayo, Patricia, "Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes" en *Investigaciones Feministas*, Op. Cit., pp. 25-37.

plantear que tanto una fotocopia o un *flyer* activista, como un vídeo o una obra fotográfica pueden gozar del mismo estatus; es decir, que no hubiese un tratamiento ni una ubicación jerárquica al respecto, sino que se fuesen cruzando y tramando los relatos, en la idea foucaltiana de archivo abierto y flexible. Por otro lado, desde el montaje expositivo se quería fomentar el uso de la sala como un espacio de trabajo, vivo y activo⁵³⁰.



Figs. 350-351. Múltiplo de 100. 2014

⁵³⁰ Conversación mantenida con Mar Villaespesa a través de correo electrónico entre el 14 y el 15 de septiembre de 2015.

2. PROYECTOS CURATORIALES DESDE LOS FEMINISMOS A TRAVÉS DE MI PROPIA EXPERIENCIA

Desde que finalicé la licenciatura de Historia del Arte en 1999, he trabajado ejerciendo diversas labores en torno a la cultura contemporánea, inicialmente en la didáctica artística y desde 2005 en la gestión cultural. Como crítica de arte he publicado en diferentes medios especializados y como investigadora en arte feminista he impartido diversas conferencias en Universidades, centros de arte y galerías. Asimismo, también he trabajado como comisaria independiente, organizando diferentes actividades culturales. En la mayoría de las ocasiones, los proyectos en los que ha participado estaban claramente posicionados hacia las prácticas artísticas feministas y las cuestiones de género, por lo que profesionalmente he seguido una orientación inclinada hacia la gestión cultural feminista.

Por lo tanto, he tomado mi propia práctica curatorial como muestra de lo que he venido a denominar gestión cultural desde los feminismos. A continuación profundizaré en algunos proyectos en torno a estas premisas y temáticas que he promovido desde 2006, tanto en exposiciones como en jornadas de conferencias, así como en intervenciones artísticas en el espacio público, en ciclos de vídeo o en actividades escénicas, incluyendo performance, teatro, danza o música.

2.1. SUBJETIVIDADES CRÍTICAS/NARRATIVAS IDENTITARIAS. FEMINISMOS Y CREACIÓN CONTEMPORÁNEA EN EL ESTADO ESPAÑOL



Fig. 352. Folleto Subjetividades críticas/Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español. 2006

Subjetividades críticas/Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español (Fig. 352) fueron unas jornadas de debate articuladas en torno a un ciclo de conferencias, unas mesas redondas y un taller de crítica de arte, celebradas en la Fundación Luís Seoane de A Coruña en marzo del 2006. En tres sesiones intensivas de mañana y tarde se pretendía reflexionar alrededor de las estrategias de acción y los modos de lectura de las producciones culturales interesadas en los procesos de re-definición de las subjetividades socio-sexuales, repensando las relaciones conceptuales e ideológicas que se dan entre la creación contemporánea y los diferentes feminismos.

Buscaba aproximarse a las implicaciones y aportaciones de los feminismos en relación al arte contemporáneo, profundizando en las prácticas discursivas contrahegemónicas, las cuales, mediante la articulación de discursos críticos en torno al género, el sexo y la sexualidad, intentan traspasar el pensamiento dominante sobre la identidad. Intentaba trazar un mapeado del panorama de la teoría crítica feminista vinculada al arte contemporáneo que se ha producido en el contexto del Estado Español. Se realizaban un repaso de las diferentes tendencias teóricas que se han desarrollado durante los últimos veinte años, ya que se perseguía rellenar el vacío existente -sobre todo en aquel momento- en la historiografía feminista española. De este modo, podría considerarse como el primer congreso que abordaba una temática tan concreta sobre el estado de la cuestión, y para ello se contó con la presencia de las y los principales especialistas en el tema.

Susana Blas habló sobre las videocreadoras españolas y Remedios Zafra sobre ciberfeminismo; Giulia Colaizzi se centró en los modelos alternativos de feminidad aportados por el cine español en comparación al cine clásico; María Ruido realizó un repaso del arte feminista español de los noventa, como conclusiones a su participación en el polémico proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado Español*; Juan Vicente Aliaga analizó la crítica de arte y las exposiciones sobre temas de género; y, finalmente, Estrella de Diego se remontó a los inicios de la historia feminista de la arte para exponer su desarrollo en el contexto estatal.

En las mesas redondas debatimos sobre la situación de la creación feminista en Galicia. Del ámbito literario participaron Beatriz Suárez Briones, María Jesús

Fariña Busto, Elena González, Teresa Moure y María do Cebreiro; mientras que en la mesa redonda dedicada a la producción visual participaron Marina Núñez, Carmen Nogueira, Uqui Permui y Xosé Manuel Buxán Bran. También se reflexionó sobre la representación de la violencia de género en los medios audiovisuales, en estrecha vinculación al ciclo de video *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Fig. 353), que había sido programado por Berta Sichel y Virginia Villaplana, junto a la muestra de net.art *Violencia sin cuerpos* comisariada por Remedios Zafra, para el MNCARS en 2005 y que se movió a diferentes centros culturales españoles. Paralelamente, a lo largo de ese mes de marzo, se programó este ciclo en varias sesiones, alterando el orden en función a los contenidos de las jornadas. En el debate sobre estas cuestiones participaron Remedios Zafra, Giulia Colaizzi, Rita Radl (profesora de sociología feminista de la USC) y Pilar González, psicóloga en casos de violencia de género y encargada de varios proyectos pioneros sobre casas de acogida en Galicia.



Fig. 353. Folleto Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género. 2006

En la semana siguiente a las jornadas se desarrolló el taller de crítica feminista de arte *De las arquitecturas del deseo al género de los espacios*, impartido por José Miguel G. Cortés. Consistió en un seminario para un grupo reducido de personas en el que se analizó la relación de la arquitectura con el cuerpo, el sexo y el poder; reflexionando acerca de cómo se construyen las ciudades en vinculación al modo de ejercer el control social e interrogándose sobre si los espacios tienen género, o si existen espacios *queer*, a partir de varios textos teóricos y del visionado de imágenes de diferentes propuestas artísticas.

Inicialmente estaba prevista la publicación de los textos de las ponencias para el mismo año de celebración de éstas, en 2006, sin embargo, por distintos motivos relativos a diversos cambios en la dirección del centro, el proceso de edición estuvo paralizado hasta el año 2015, momento en el que se decidió presentar públicamente estas aportaciones teóricas para la primavera de 2016. Algunos textos se han mantenido intactos, entendidos como fruto de un espacio-tiempo concreto, mientras que otros han sido modificados o actualizados. Complementando a estos documentos de una época -que ya fue, aunque sigue vigente en muchos aspectos-, otras tres intervenciones se celebraron entre noviembre y diciembre de 2015. En primer lugar, Rocío de la Villa, ex-presidenta de MAV, explicó el funcionamiento de la asociación y sus logros, a través de datos comparativos entre la presencia de hombres y mujeres en el sistema del arte. A continuación, Tatiana Sentamans, componente del colectivo artístico O.R.G.I.A., se ocupó de las prácticas culturales transfeminismos, en las que se incluye el movimiento postporno, surgidas durante la última década en el ámbito estatal. Por último, Ana Carceller impartió una conferencia en la que reflexionó sobre lo que supone ejercer la práctica artística feminista y *queer* en

nuestro ámbito geográfico partiendo de las experiencias de Cabello/Carceller. Además impartió el taller *Degenerar las imágenes, degenerar las narraciones, degenerar las políticas: estrategias de subversión*, planteado como un encuentro experimental en el que se revisaron diferentes estrategias visuales, así como de presencia pública, que permiten construir imaginarios alternativos en un mundo saturado de imágenes. Se emplearon herramientas críticas feministas y *queer* en sesiones en las que se analizaron tanto creaciones propias, como de las personas asistentes al taller, mediante un proceso de análisis colaborativo y desjerarquizado.

2.2. LA REVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS

La revolución de los géneros fue un número especial dedicado al arte contemporáneo y a los feminismos en Galicia, del que me ocupé para el suplemento cultural *Nós del Xornal de Galicia*, con el cual colaboraba desde sus inicios en 2008. El nº 25 de *Nós*, publicado el último fin de semana de mayo del 2009, suponía una panorámica de la transgresión de género en el arte del contexto gallego, coincidiendo con la gran exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga *En todas las partes. Políticas de la diversidad sexual*⁵³¹, que estaba siendo celebrada en el CGAC en ese momento. Incluyo esta incursión editorial porque la coordinación de este suplemento cultural fue concebida como si de un proyecto curatorial se tratase, entendiendo las páginas como si fuesen las paredes de una sala expositiva.

⁵³¹ Véase el análisis de *En todas las partes. Políticas de la diversidad sexual* en el apartado de exposiciones *queer*.

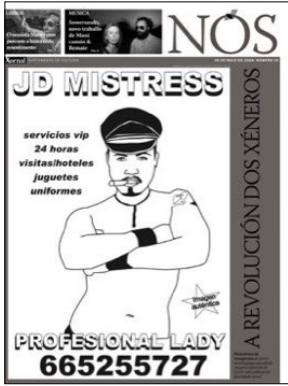


Fig. 354. Portada Nós n° 25. 2009



Fig. 355. Sabela Dopazo. Entomofilia. 2005



Fig. 356. El ama de casa pervertida. Los huevos y la leche. 2009



Fig. 357. Salvador Cidrás. Consumiendo juventud. 2006

Original en gallego:

A escritora colleu o dicionario
buscando palabras perfectas.

Dezasete palabras colleron a vida
buscando á escritora perfecta.

Traducción al castellano:

La escritora cogió el diccionario
buscando palabras perfectas.

Diecisiete palabras cogieron vida
buscando a la escritora perfecta.

Fig. 358. Poema de Bárbara G. Vilariño

La portada (Fig. 354) fue diseñada a partir de una obra de Mónica Cabo, un cartel en el que jugaba con la estética *drag king*, perteneciente a la exposición *Ridy tu pley*, comisariada por Xosé Manuel Buxán Bran en 2006⁵³².

En el interior se incluían dos dobles páginas sobre cuestiones de género, comenzando con mi artículo sobre la evolución de lo femenino a lo feminista en el arte producido en Galicia⁵³³. Mi reflexión se ilustraba con tres imágenes de obras de artistas jóvenes, como Sabela Dopazo -integrante del grupo O.R.G.I.A.- con *Entomofilia* (2005) (Fig. 355), un dibujo que plantea las hibridaciones de los sujetos múltiples, así como el hirsutismo femenino; la vallisoletana Sara Sapetti -formada en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra- con dos imágenes de la serie fotográfica *Miss Propper* (2006), en la que a partir de útiles de limpieza construye otros elementos, como en este caso una bayeta reconvertida en un muñeco en forma de oso, que parece querer aludir a la connotación femenina de las tareas domésticas; y, finalmente, el dúo artístico El ama de casa pervertida, que estaba conformado por Cristian Gradín y Pablo Huertas, con *Los huevos y la leche* (2009) (Fig. 356), un dibujo de la serie dedicada a la educación sexista durante en el franquismo. Además, incorporaba unos versos de Bárbara G. Vilariño -periodista especializada en temas de género y colaboradora de *Píkara Magazine*- sobre el poema "perfecto" de la escritora "perfecta" (Fig. 358).

⁵³² Consúltese en el anexo el texto "Juguemos a performar el género y la sexualidad en el arte", en el catálogo de la exposición *Ridy tu pley*, Sala Alterarte, Ourense, 2006.

⁵³³ Consúltese en el anexo el texto "De lo femenino a lo feminista" en *Nós* (suplemento cultural Xornal de Galicia), nº 25, A Coruña, mayo 2009.

Por su parte, Xosé Manuel Buxán Bran contribuía con un texto sobre las masculinidades en Galicia, "Entre o vigor e a graza" ("Entre el vigor y la gracia"), representado a través de las fotografías de Salvador Cidrás de la serie *Consumiendo Juventud* (2006) (Fig. 357).

En la siguiente doble página, Héctor Sanz Castaño aportaba sus reflexiones sobre la exposición *En todas las partes*. También se le daba voz al colectivo activista *queer* Maribolhèras Precàrias, a través de una entrevista realizada a medias con Lucía Bello.

Por último, la contraportada fue dedicada en exclusiva al proyecto *Contenedor de feminismos*⁵³⁴, incorporando el texto escrito por Carme Nogueira para la web, así como varias imágenes documentales -inéditas en aquel momento- de la primera docu-acción llevada a cabo con varias mujeres implicadas en el sector de la conserva en Vilagarcía de Arousa, como veremos a continuación en *Contra Viento y marea. Palabras y huellas de los feminismos*.

⁵³⁴ <http://www.contenedordefeminismos.org>

2.3. CONTRA VIENTO Y MAREA. PALABRAS Y HUELLAS DE LOS FEMINISMOS



Fig. 359. Folleto Contra viento y marea. Palabras y huellas de los feminismos. 2009

Bajo el título *Contra viento y marea. Palabras y huellas de los feminismos* (Fig. 359) se aglutinaban unas jornadas de conferencias, artes escénicas y propuestas artísticas en torno a los diversos feminismos, celebradas en septiembre del 2009 y organizadas junto con Xulia Santiso, conservadora de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, de A Coruña. El lema "Contra viento y marea" había sido elegido por Emilia Pardo Bazán para reivindicar su compromiso con el trabajo intelectual, teniendo en cuenta las trabas a las que tuvo que enfrentarse a principios del siglo XX. Por esto propusimos un acercamiento a las cuestiones de género a través de dos bloques temáticos, "Pioneras y anónimas" por una parte, y, por otro lado, "Feminismo(s)", planteando un recorrido desde las primeras luchas feministas del siglo XIX hasta la actualidad y haciendo especial hincapié en el ámbito gallego. Tratábamos de mostrar una panorámica amplia y plural – teoría, activismo, literatura, arte-, fusionando la teoría y la práctica, a través de conferencias y debates, junto con teatro y danza para finalizar cada sesión, además de las intervenciones artísticas realizadas en el espacio público.

En el apartado de "Pioneras y anónimas", participaron las profesoras universitarias de literatura feminista María Jesús Fariña Busto, que habló sobre Emilia Pardo Bazán, y Carmen Blanco que analizó la figura de Rosalía de Castro, ambas desde una perspectiva de género. Aurora Marco rescató figuras femeninas anónimas u olvidadas en el ámbito gallego, así como las mujeres pioneras del siglo XIX -predecesoras o coetáneas a Emilia Pardo Bazán- en las luchas feministas. Se planteó una mesa redonda sobre las problemáticas de las empleadas del hogar, en la que participaron diferentes colectivos: Carmela Casal, directora de Xiara (Asociación de Empleadas del Hogar de Santiago de Compostela); Paula Lobagueira, responsable del proyecto "Equal-En plan de igualdad" -que se focaliza en la revalorización ocupacional y la regularización de la actividad de las empleadas domésticas- promovido por el Centro Atención Hogar-Cáritas; Marta Casal de la ONG ACSUR (desde donde desarrollan actividades de apoyo a mujeres de países del Tercer Mundo fundamentalmente); y Rocío Fraga⁵³⁵, del colectivo feminista Nomepisesofreghao⁵³⁶ de A Coruña, quienes promovieron, junto a otros grupos feministas, la Campaña del 8 marzo del 2009, que estaba centrada en las problemáticas del trabajo doméstico.

En el apartado de "Feminismos", Rosa Cobo, profesora en la facultad de Sociología de la UDC, en su conferencia analizó y explicó las diversas corrientes feministas de la segunda ola, desenvueltas en la segunda mitad del siglo XX, como el feminismo de la igualdad, de la diferencia, o el construccionista, hasta llegar la teoría *queer*. En la mesa redonda sobre las revistas feministas gallegas

⁵³⁵ Rocío Fraga, socióloga y Máster en Género, actualmente ejerce como concejala de Igualdad y Diversidad por la plataforma ciudadana Marea Atlántica en el Ayuntamiento de A Coruña, que gobiernan por mayoría desde los comicios municipales de mayo de 2015.

⁵³⁶ Participé y colaboré en el colectivo Nomepisesofreghao desde sus inicios en 2007 hasta 2009.

María Xosé Queizán y Nanina Santos, responsables de *A Festa da Palabra Silenciada* y *Andaina*, respectivamente, presentaron sus proyectos editoriales, acercándose al intenso debate entre la igualdad y la diferencia surgido durante los años setenta. Y en la mesa redonda sobre la revolución de los géneros se habló de sexualidades no normativas: Beatriz Suárez Briones, profesora universitaria de Teoría Literaria Feminista en la UVigo, introdujo algunos conceptos de la teoría *queer* y Rubem Centeno Paradela, activista de Maribolheras Precàrias, revisó de forma crítica el movimiento LGTBQ, acusando a ciertos sectores de adormecimiento y servidumbre capitalista.

Las jornadas se clausuraron con el espectáculo *Los dildos (Making-off de género)* (Fig. 360) de la compañía Chévere, una versión de la obra de teatro *Testosterona* realizada por las mismas actrices, Patricia de Lorenzo y Natalia Outeiro. Incluía una charla para-teatral sobre la construcción y la deconstrucción de los géneros, partiendo de Beatriz Preciado y de la experiencia vivida durante los ensayos de la obra, así como las reflexiones obtenidas a partir de la realización del taller *drag-king Ser hombre por un día*, realizado en colaboración con la maquilladora Fanny Bello, y, por otra parte, la actuación punk-rock de *Os Dildos*, un concierto con letras inspiradas en el *Manifiesto Scum* de Valerie Solanas.

Contamos con varios espectáculos realizados de forma exclusiva para las jornadas. Las actrices Elina Luaces y Laura Ponte, de la compañía Teatro do Morcego se adaptaron a nuestra propuesta, representando sus mismos diálogos en la obra completa- la beata y la intelectual respectivamente- de la adaptación teatral llevada a cabo por Celso Parada de la novela *El club de la calceta*, escrita por María Reimóndez (Fig. 361), que también estuvo presente en las jornadas,

debatido sobre cuestiones de su libro en la sesión de apertura de las mismas, dentro de las tertulias del primer jueves de mes que acostumbra a organizar la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.



Fig. 360. Escena de Los dildos (Making-off de género). 2009



Fig. 361. Cartel Tertulias de los Jueves. 2009



Fig. 362. Cartel Maribingo. 2009

Experimentadanza-teatro estrenaron *La cita*, un espectáculo que combinaba danza, Carlota Pérez, y teatro, Xoan Carlos Mejuto, y que fue preparado específicamente para estas jornadas. Abordaba la violencia de género de forma poética al tiempo que contundente. Por último, el colectivo Maribolheras Precàrias prepararon un *Maribingo* (Fig. 362) especial para las jornadas, presentando una curiosa y cómica genealogía de Emilia Pardo Bazán. En estas

actuaciones recuperan los tradicionales bingos en los que las mujeres de generaciones anteriores encontraban un lugar para poder reunirse y hablar de sus asuntos, superando el ámbito doméstico y equiparándose con las actividades masculinas de carácter social. El colectivo reinventa este formato añadiéndoles contenido crítico respecto al género, sin olvidar el componente lúdico de la fiesta, en la línea de sus acciones políticas y producciones creativas.

Paralelamente a dichas actividades se realizaron intervenciones artísticas en la calle, puesto que tomar el espacio público significa recuperar un ámbito que anteriormente había dejado de lado a las mujeres, secularmente relegadas al espacio privado. En este sentido, desde una perspectiva feminista resulta transgresor traspasar los límites entre lo personal/doméstico y lo público/social. Las instalaciones fueron realizadas y pensadas específicamente para el marco de las jornadas.

Mónica Cabo en *Juego de damas. Construcción de espacios de recreación* (Figs. 363-4), planteó una gran instalación en la que intervino dos grandes superficies en una zona ajardinada del Paseo Marítimo, inspirándose en el *patchwork*. Ésta es una técnica iniciada por mujeres, consistente en la realización de colchas elaboradas a partir de trozos de telas diferentes en las que se intercalaban los motivos geométrico-decorativos con las historias personales. Mónica Cabo empleó muestras de sintasol -habitual en los suelos las cocinas y de los cuartos de baño a partir de los años setenta- en un intento de homenajear a esas mujeres anónimas, en su mayor parte amas de casa, que habitan y trabajan en sus hogares.



Figs. 363-364. Mónica Cabo. Juego de damas. 2009



Fig. 365. Inauguración de Juego de damas. 2009

La artista modificó estos característicos diseños para introducir mensajes ocultos empleando lenguaje de jerga homosexual, como la bandera *leather* (en relación a las prácticas sexuales S/M), unas tijeras (en alusión a ciertas prácticas sexuales lésbicas), además de unos corazones, ya que el amor también está presente, y de los múltiples colores que, en parte, podrían simbolizar la bandera arco iris con la que se identifica al colectivo homosexual.

Más que invadir el espacio público a través de prácticas del ámbito personal, la artista pretendía crear un lugar que aludiese a la memoria colectiva, recuperando materiales de construcción, presentes en nuestras casas, como puede ser el sintasol. Sería una transferencia desde el ámbito de lo privado a lo público; es decir, suponía recrear espacios públicos mediante actividades recreativas particulares.

De este modo, inauguramos la instalación dándole un uso real a la pieza, tal y como deseaba Mónica Cabo. Esa tarde, mantuvimos una conversación con la artista, mientras estábamos sentados sobre su obra, ya que su intención era que, a través de una experiencia lúdica, se pudiera convertir en un nuevo lugar de ocio para los ciudadanos (Fig. 365).

Lo curioso de la otra pieza es que acabé siendo artista de un proyecto que organizaba como comisaria. En un primer momento invité a Carmen Nogueira a participar con una intervención artística en el espacio público, en consonancia con la línea de trabajo que la caracteriza. No obstante, la artista me lanzó una contra-oferta, proponiendo materializar la idea que manejábamos de archivo móvil desde 2007 y, que tras varios intentos institucionales frustrados, se

encontraba paralizado, a la espera de obtener recursos económicos para acometer un proyecto inicialmente denominado “Sin consigna”, en alusión al carácter plural e inclusivo de la iniciativa. Esta doble función o papel me provocó extrañeza durante el proceso, ya que era la primera vez que me encontraba ejerciendo ambos roles a la vez.

Esta otra propuesta artística fue *Contenedor de Feminismos*⁵³⁷, un proyecto de archivo móvil ideado para el espacio público ideado por Uqui Permui y por mí junto con Carme Nogueira. Tiene la finalidad de recuperar, documentar y visibilizar las historias de las mujeres, los feminismos y las luchas por la liberación sexual de los últimos treinta años en Galicia. El dispositivo ha sido pensado para recoger este material, para mostrarlo y difundir lo recopilado de un modo no jerárquico y con afán de crear redes. El contenedor físico fue diseñado por Carme Nogueira y fue producido para estas jornadas. Está pensado para poder adaptarse tanto al contexto como al relato a documentar, gracias a los estantes, a la mesa que se despliega en su interior, y a través de la pizarra de uno de sus lados exteriores.

Nos interesaba hablar del lugar intermedio entre lo público y lo privado, recuperando a las personas que están detrás de los procesos colectivos, para rescatar esa otra memoria. Así que para la primera docu-acción contamos con la participación de cuatro protagonistas de las luchas en las que estuvieron involucradas las trabajadoras de la industria del sector de la conserva en el área de Vilagarcía de Arousa.

⁵³⁷ <http://contenedordefeminismos.org>



Fig. 367. Docu-acción Contenedor de feminismos. Vilaxoán. 2009



Fig. 368. Fotografías del encierro de la fábrica Orosa y de las reivindicaciones de las trabajadoras de las conserveras. 1989



Fig. 369. Docu-acción Contenedor de feminismos. A Coruña. 2009

A finales de febrero de 2009, frente a una antigua fábrica conservera en Vilaxoán, entrevistamos a las trabajadoras Loly Álvarez y Carmen Ferro, la abogada laboralista Mari Luz García Vigo y la sindicalista Mar Suárez (Figs. 366-367). La conversación sirvió para recuperar material documental (Fig. 368) y restaurar el material videográfico: una deteriorada cinta vhs sobre el cierre de la fábrica conservera "Odososa", la historia de una huelga convocada por un centenar de mujeres que se encerraron durante el mes de agosto de 1989 para impedir el despido indiscriminado de toda la plantilla.

La segunda docu-acción tuvo lugar a comienzos de septiembre de 2009 en el Obelisco, en el centro de A Coruña (fig. 369). Reunimos a Nanina Santos, "Chicha", Aurora Abascal y Ana Arellano, activamente implicadas en las Asambleas de Mujeres de A Coruña y Santiago de Compostela desde finales de los setenta. Se trató de recuperar la historia de las manifestaciones del Orgullo Gay en Galicia, que aunque fraguadas en algunas de estas reuniones, la primera se celebraría en Vigo en 1981, según nos aclaró el activista gay Xosé Díaz durante las jornadas, ejemplo de que se convirtieron en un auténtico foro de debate. En la docu-acción se habló sobre las dinámicas del movimiento feminista durante los primeros años ochenta, y especialmente se abordaron las cuestiones de la visibilidad y la sexualidad lésbicas. También recordamos la acción contra la homofobia, emprendida por el Colectivo Gay de A Coruña, llevada a cabo en la cafetería Manhattan Plaza.

Días después, el *Contenedor de Feminismos* fue instalado en los Cantones coruñeses (figs. 370-371), acompañado de una vigilante-guía que explicaba a los paseantes el contenido allí expuesto en torno a las luchas obreras de Vilagarcía

de Arousa. Se podían consultar un par de libros-fanzines (fig. 372) realizados por Carme Nogueira a partir de noticias de periódicos, artículos –algunos escritos por las protagonistas entrevistadas-, pasquines de manifestaciones y fotografías de la huelga y de las concentraciones que llevaron a cabo en diferentes ciudades de la geografía gallega. También se podía visionar la copia restaurada del vídeo-documental grabado por los sindicalistas y las propias mujeres durante los días del encierro en la fábrica Odoa.



Figs. 370-371. Contenedor de feminismos. A Coruña. 2009

Fig. 372. Libros-fanzine Vilaxoán. 2009

2.4. MUARTECH. ACCIONES HÍBRIDAS DESDE EL GÉNERO Y LA TECNOLOGÍA

Muartech. Acciones híbridas desde el género y la tecnología (Fig. 373) consistió en una semana de actividades en torno a cuestiones relativas al arte, los feminismos, las mujeres y la tecnología, celebrada en marzo de 2011, dentro del ciclo "Encuentros con artistas y público" propuesto por Espacio Menosuno de Madrid y creado para fomentar el debate artístico. Fue una de las actividades del I Festival Miradas de Mujer, que en esa primera edición estaba localizado únicamente en la capital española.

Las jornadas estaban compuestas de una serie de charlas, performances, proyecciones de vídeo, junto con la exhibición de trabajos artísticos. Coincidió con la exposición *Generación 011: identidades líquidas* (Fig. 374) de Francesca Mereu, directora de la sala. También se expuso la obra en papel *La muerte ficcionada de Amelie* (2004-11), un periódico falso en el que la artista Anna Katarina Martin transforma a Audrey Tatou, de actriz protagonista y modelo de feminidad, a icono para las jóvenes feministas europeas, tras su violenta muerte a manos de su novio (Fig. 373).



Fig. 373. Muartech. Acciones híbridas desde el género. 2011

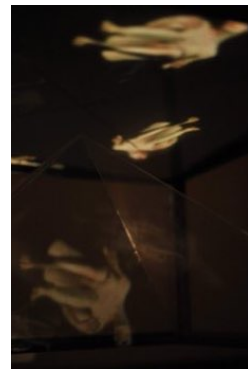


Fig. 374. Francesca Mereu. Generación 011. 2011

Comenzamos con la presentación del libro *Capitalismo Gore* de Sayak Valencia, centrado en la construcción de la masculinidad del narco mexicano como medio de subsistencia o única escapatoria, ante un entorno hostil, en el que el malo tradicional se convierte en héroe, hasta que lo matan o lo encarcelan. Continuamos con las charlas de Marina Núñez sobre su proyecto *Cyborg* y Noni Lazaga sobre el MAV.

Se presentó por primera vez el proyecto performativo, concebido para estas jornadas, *Sí/Escúchame a los ojos* de Sayak Valencia y Julia-Cristina Monge, que cruzaron en este espacio compartido lo íntimo con lo público. Exploraron la feminidad entendida como el acto perpetuo de asentir y las huellas que se inscriben en nuestros cuerpos a través de las embestidas del afuera. *Sí* (Fig. 375) es la performance de Sayak Valencia en torno a la comunicación y a la incomunicación: conceptos, sentimientos y aseveraciones; borrón y cuenta nueva. *Escúchame a los ojos* (Fig. 376) era música privada interpretada por Julia-Cristina Monge, en formato de cita o de confesión; una actuación de tú a tú.

En la primera sesión de vídeos, titulada "Revisión de las identidades femeninas", se contó con la presencia de Eclosiónarte y Elizabeth Ross para presentar sus trabajos. El colectivo Eclosiónarte estaba formado por la valenciana Ana Herrero, la chilena Mariana Moreno y la mexicana Andrea Gussi. Presentaron por primera vez *Fronteras corporales* (Fig. 377) de 2010, tres maneras distintas de afrontar la identidad femenina a partir de diferentes visiones culturales. Son tres performances registradas en vídeo que manifiestan desde una manera personal y colectiva, metafórica o implícita, de denuncia o de introspección, el papel de la mujer y su identidad en el mundo actual.



Fig. 375. Sayak Valencia. Sí. 2011



Fig. 376. Julia-Cristina Monge. Escúchame a los ojos. 2011

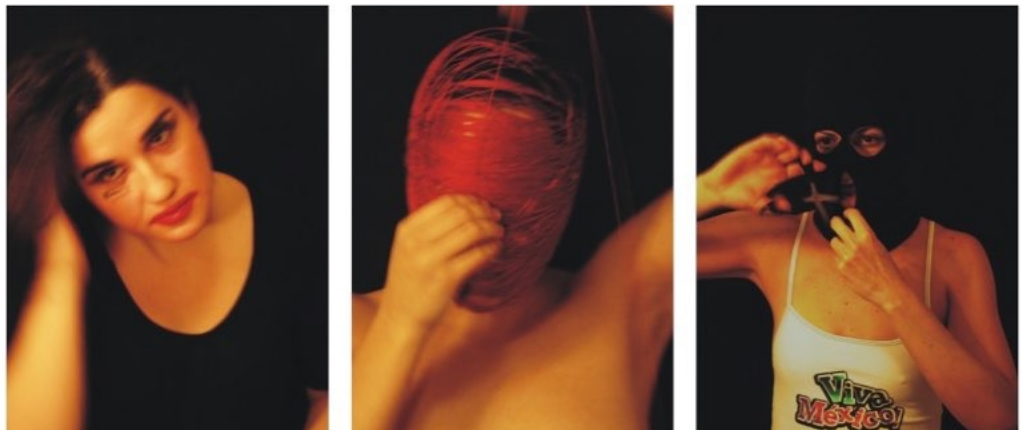


Fig. 377. Eclósiónarte. Fronteras corporales. 2010

También se proyectaron los vídeos *Construcción* (2010) y *Copymachine* (2010) de Ana Herrero; dos trabajos de apropiación que recogen imágenes cinematográficas, televisivas y de internet para mostrar el estereotipo de mujer como objeto de representación estético y sexual.

Por su parte, la mexicana Elizabeth Ross presentó el proyecto colaborativo de fotografía en la web *Eyeseverywhere/ojospsortodoslados*. Surgió en el 2006 con la finalidad de entablar relaciones humanas con mujeres dedicadas al arte en otras naciones, de ofrecer una propuesta estética que permitiera un flujo constante. El vídeo resume cuatro años de presencia semanal en la red de las 11 artistas seleccionadas: Àgnes Bttfn, Aimee Lee, Carolina de la Peña, Inge Hoonte, Inka Resh, Lau Mun Leng, Marta Rial Vázquez, Merdedes Fidanza, Nicole Rademacher, Sandra Petrovich y la propia promotora Elizabeth Ross. También explicó el *work in progress Muro de Besos* y llevó a cabo una nueva acción participativa en la calle, delante de la sala, para construir lo que denomina *un muro de besos* contra el odio y a favor de la vida (Fig. 378). Las mujeres y hombres que participan lo hacen con la decisión de contraponer a la violencia su convicción de que el camino es la conciencia y el amor a la vida, y lo hacen regalando uno o más besos, junto con su nombre y un mensaje. Los besos son las huellas de los labios sobre un papel, por lo tanto, resultan ser algo íntimo y muy personal a pesar de aceptar otorgarlo para una causa social y pública. Finalmente, se proyectó su vídeo-performance *Yo (no) objeto* (Fig. 379), una revisitación de *Semiotics of the kitchen* de Martha Rosler realizada en 2010.



Fig. 378. Elizabeth Ross. Muro de besos. 2011



Fig. 379. Elizabeth Ross. Yo (no) objeto. 2010



Fig. 380. Mónica Cabo. Rompiendo los huevos por las claras. 2006



Fig. 381. Sonia Tourón. A vueltas con la peana. 2007



Fig. 382. Noelia Muriana. Me llaman la Mari... 2007



Fig. 383. Claudia Brenlla. Bata por dentro, mujer por fuera. 2008

La segunda sesión de vídeos, "Los géneros revolucionados", consistió en una proyección de los trabajos de varias artistas. Noelia Muriana se centra en la posición de la mujer, cuestionando la mascarada de lo masculino y lo femenino; *Patrón XX* (2004) es una revisión de la estigmatización de la mujer donde es esclava de los cánones de belleza establecidos en la sociedad actual; *Me llaman la Mari...* (2007) (Fig. 382) muestra de forma divertida actitudes y modales masculinos de las mujeres que denominamos marimacho; y, la última pieza, *De fresco a congelado* es el testimonio de un mujer de la generación de los cincuenta, a través de una conversación entre madre e hija grabada en 2010. El colectivo O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos conformada por Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen Muriana, y Tatiana Sentamans) presentó *Horror Vacui*, un trabajo de 2004 que se podría considerar postporno, ya que recrea una conversación erótica mantenida vía chat cuyo clímax sexual es representado metafóricamente mediante imágenes culinarias de la elaboración de un postre, unido al tratamiento sonoro que remite a gemidos; *J.oda a Man Ray v.1* (2004) (Fig. 386) es una visión ácida de cómo en la historia del arte el cuerpo de la mujer ha sido instrumentalizado por los artistas, para ello, una de las integrantes del colectivo, asistida por dos vejigas de vaca curadas, transmuta el cuerpo de una mujer biológica tanto en un aparato reproductor masculino como femenino, en un cuestionamiento de los roles de género; y, por último, *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)*, fruto de una investigación realizada en 2005, supone una revisión de los estereotipos y modelos de conducta masculinos generados y consolidados durante la dictadura franquista.

Por otro lado, participaron las artistas de origen o formación gallega, como la asturiana Mónica Cabo, con la vídeo-performance *Rompiendo los huevos por las claras* (2006) (Fig. 380), en la que bate huevos con un dildo, en una acción crítica hacia las formas de sexualidad legitimadas; Sonia Tourón con la vídeo-performance *A vueltas con la peana* (2007) (Fig. 381), que surge de la reflexión en torno al papel de la mujer en la historia del arte, como musa en lugar de creadora; o la cineasta Claudia Brenlla, cuyo cortometraje experimental *Bata por fuera, mujer por dentro* (2008) (Fig. 383) constituye una alegre oda a la modernidad de la tradición de la herencia femenina, es decir, un tributo al simbolismo de la bata-mandilón, una prenda de trabajo que ha acompañado a las mujeres gallegas durante décadas. Finalmente Julia-Cristina Monge presentó varios trabajos: dos vídeo-performances de la serie *No Hay Artista Sin Deportista*, donde busca la ignorada, pero profunda relación entre el arte y el deporte: *Pelotari. Batallas personales* (2008) (Fig. 384) y *Con flores a rodar* (Fig. 385); y también los video-clips de sus canciones *Más Turbación* (2006) y *Bronca* (2010), en los que habla del amor y desamor con otra mujer.

La semana concluyó con la presentación del proyecto audiovisual Teratok (Fig. 387), una sinfonía de *techno* y *postporno queer* que reclama la emocionalidad visceral de lo que se considera monstruoso o abyecto. Consistió en una sesión de música electrónica a cargo de Sophie Camara aka Magicsof dj, junto con visuales en directo realizados por Macarena Moreno aka VJMAC, una pionera del *live cinema queer*, puesto que desde 2006 trabaja en la evolución de un nuevo imaginario sexual femenino apoyándose en las tecnologías de la imagen y el espacio público como lugar de manifestación de su obra.



Fig. 384. Julia-Cristina Monge. Pelotari. Batallas personales. 2008



Fig. 385. Julia-Cristina Monge. Con flores a rodar. 2008



Fig. 386. O.R.G.I.A. J.oda a Man Ray v.1. 2004



Fig. 387. Teratok. 2011

Las jornadas *Muartech* fueron el germen de M-Artech Platform, plataforma para la difusión de los trabajos artísticos de mujeres en relación a la tecnología, puesta en marcha por Francesca Mereu en colaboración con Elizabeth Ross, y de la cual también formo parte. Fue presentada en el Media Lab-Prado de Madrid, en marzo del 2012, dentro del Festival Miradas de Mujeres organizado por MAV.

2.5. DESNUDAS

La muestra efímera *Desnudas*, que tuvo lugar el 17 de junio de 2011 en Valencia, fue comisariada para Otro Espacio/Sin Espacio dentro del ciclo *Clero 7/Russafa* (Fig. 388), organizado por Juan José Andrés Martín y Alba Braza. Editaron un pequeño catálogo que recogía imágenes de las obras y textos de los comisarios de las tres exposiciones que participamos en el ciclo.

Consistió en una performance de Rita Rodríguez y una vídeo-instalación de Anna Katarina Martin. Las artistas se desnudaban simbólicamente para cuestionar el rol pasivo, objetualizado y normativizado de la mujer, tanto en el arte como en la imaginería de la cultura popular, ya que desnudas es como habitualmente han sido mostradas las mujeres. Por otro lado, en esta crítica a la representación, no sólo reflexionan sobre los mecanismos de poder y control de la mirada voyeurista masculina, sino que también revisan su propia práctica artística.



Fig. 388. Clero 7. Russafa.
2011

Performance clásica a la manera tradicional (Fig. 389) supone una vuelta de tuerca a las primeras performances de los años sesenta, en las que las mujeres trataban de buscar una voz propia dentro del mundo del arte, movidas por los contestatarios discursos sociales y políticos del momento, y, en especial, del pensamiento feminista. De este modo, Rita Rodríguez revisa el estereotipo de la performer "clásica", la cual buscaba adueñarse de su propio cuerpo, pero que paradójicamente ha acabado siendo absorbida por el sistema del arte. El hecho de que desnudarse continúe siendo para las mujeres la manera más rápida y efectiva de entrar a formar parte de un museo, supone haber perdido gran parte de su carga subversiva inicial. La artista ironiza sobre este uso del cuerpo realizando una acción en la que se desviste en la entrada de la sala para terminar mostrando realmente un disfraz de desnuda en lugar de su propio cuerpo. Así, "vestida de desnuda", completa el ritual performático paseando por las calles próximas, para de este modo tratar de transgredir los límites entre espacio público y privado.



Fig. 389. Rita Rodríguez. *Performance clásica a la manera tradicional*. 2011

En *Pin-up* (colocar una imagen en la pared con una punta o chincheta) (Fig. 390) Anna Katarina Martin busca aproximarse al concepto de la *femme fatale* cinematográfica, entendida como mujer seductora y peligrosa, aunque en esta pieza parte de imágenes de las *pin-up* que se popularizaron en las revistas de los años cincuenta. Para este vídeo ha seleccionado mujeres, en su mayor parte rubias, cosificadas y sexualizadas, para auto-radiografiarse de forma ficticia, mostrándose en un doble juego de identidades cruzadas. A la artista le interesa enmarcar a esas otras mujeres, que contrastan con ella misma al no ser ni tan femenina ni la "típica rubia", puesto que sus rasgos mestizos son fruto de la unión de su madre sueca y su padre español. Busca hacer hincapié en los trucos utilizados en la construcción de cualquier imagen, que nunca es inocente. Por lo tanto, el marco tiene la función de enfocar la mirada y llamar la atención sobre el contenido, estableciendo, de este modo, un diálogo entre el dentro y el afuera, es decir, como mujer-objeto (*pin-up*) y como mujer-sujeto (creadora).

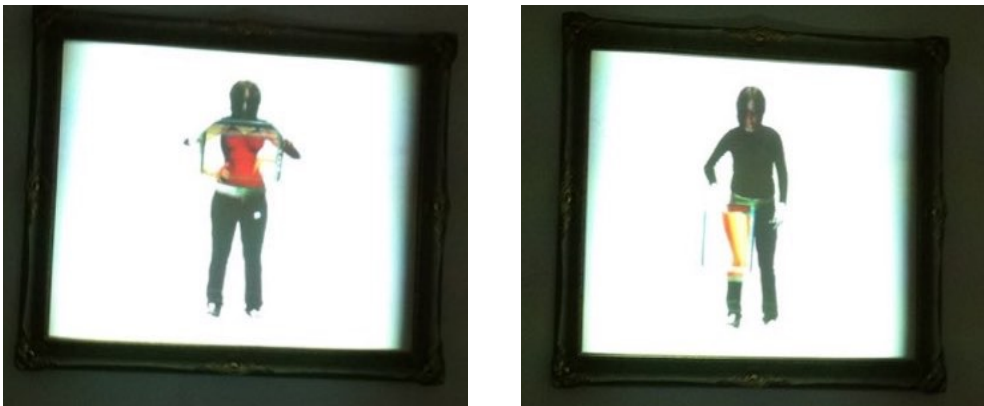


Fig. 390. Anna Katarina Martin. *Pin-up* (colocar una imagen en la pared con una punta o chincheta). 2011

2.6. SUJETOS EMERGENTES. SEXUALIDADES Y FEMINISMOS CONTEMPORÁNEOS

Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos (Fig. 391) fue un curso de verano ofertado por la Universidad de A Coruña en septiembre del 2011. Estaba dirigido académicamente por la profesora de Sociología Antía Pérez Caramés, quien nos encargó la co-dirección y co-organización por un equipo conformado por Pablo Andrade y Rubem Centeno Paradela, miembros del colectivo Maribolheras Precárias, y yo misma. Como actividades complementarias a las jornadas de conferencias, se programó una actuación teatral, una exposición fotográfica, y dos ciclos de vídeo, de los cuales me encargué en su totalidad, junto una nueva intervención del *Contenedor de feminismos* en la sala de Normal, espacio de intervención cultural de la UDC.



Fig. 391. Cartel Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos. 2011

El curso tenía como propósito fundamental dar a conocer las nuevas corrientes teóricas y prácticas del pensamiento crítico feminista y de los movimientos de liberación sexual actuales. El enfoque partía de la idea de una dislocación múltiple del sujeto feminista, toda vez que, desde el cuestionamiento de la identidad moderna, la homogeneidad y la esencialidad del sujeto "mujer" comenzó a ser redefinido, diversificado y afinado por la intervención de nuevos sujetos que emergieron desde entornos geográficos y políticas alejadas de la tradicional centralidad política feminista. Estaba articulado en cuatro bloques temáticos que trataban de las relaciones entre arte, género y activismo en Galicia, la teoría *queer* y el transfeminismo, el enfoque postcolonial alrededor del género y la sexualidad, y la representación de las mujeres en el medio audiovisual.

En los últimos años asistimos en el contexto gallego a una efervescencia en los discursos y prácticas políticas feministas relacionadas con la producción artística en Galicia. La interrelación entre "Género, arte y activismo", título del primer apartado temático, posibilita nuevos lenguajes y formas de comunicación que se incorporan tanto a las políticas de los movimientos sociales como a la creación artística. Este trasvase entre las estrategias feministas de las esferas de lo socio-político y lo cultural son habituales en contexto anglosajón desde los años sesenta, no obstante en el ámbito estatal hasta finales de los setenta no se verían los frutos de estos entrecruzamientos, y aún tendrían que esperar algunos años más en Galicia. Con la difusión del pensamiento *queer*, este diálogo entre arte y activismo fue implementado de forma evidente. Ésta fue una de las primeras cuestiones abordadas en las jornadas, en una mesa redonda integrada por tres colectivos gallegos que emplean determinados recursos del lenguaje

artístico como práctica y herramienta política feminista en sus campañas activistas: las compostelanas *Mulheres Transgredindo* y los grupos coruñeses *Maribolheras Precárias* y *Nomepisesofreghao*, cuyos carteles fueron expuestos en las paredes del aula donde se celebraban las jornadas (Fig. 392). Por otra parte, los carteles, revistas, pegatinas, folletos y vídeos de estos colectivos activistas gallegos, junto con el material de las ourensanas *Lerchas*, integraban el contenido del *Contenedor de feminismos* (Figs. 393-394) que, de este modo, instalado en la sala de exposiciones de la Normal, se convirtió en un espacio documental para algunos de los actuales colectivos *queer* de Galicia.

De una de las autoras de este proyecto de archivo feminista, Uqui Permui, también se proyectó –con posterior debate– *Doli, doli, doli con las conservas. Registro de trabajo* (Fig. 395), un largometraje documental grabado durante 2009 y 2010, a partir de la primera docu-acción realizada en Vilaxoán, utilizando el vídeo restaurado del encierro de las trabajadoras de la fábrica de Odoa, junto con nuevo material que recoge el día a día de la jornada laboral de Loli Álvarez, también presente en la primera conversación del *Contenedor de feminismos*. También pudo grabar una de las huelgas de las trabajadoras en la actualidad, estableciendo un paralelismo con lo sucedido a mediados de los ochenta (Fig. 396). Uqui Permui y Carme Nogueira también participarían en otra mesa redonda, junto con María Ruido, en la que hablamos sobre los diferentes procesos de trabajo feminista en las prácticas artísticas, a partir de diversos proyectos realizados de forma conjunta, al igual que en sus trabajos individuales, en los que siempre muestra un gran compromiso feminista.



Fig. 392. Exhibición de pósters de colectivos queer de Galicia en el aula de las jornadas Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos. 2011



Fig. 393. Contenedor de feminismos: colectivos queer de Galicia. 2011



Fig. 394. Contenedor de feminismos + Y, ¿dónde están las mujeres? de Elizabeth Ross 2011



Fig. 395. Uqui Permui. Cartel Doli, doli, doli con las conserveras. Registro de trabajo. 2010



Fig. 396. Uqui Permui. Doli, doli, doli con las conserveras. Registro de trabajo. 2010

Además, como programación complementaria para este mismo apartado, en la sala Cubo de Normal se proyectaron una serie de creaciones audiovisuales que constituyeron uno de los ciclos de vídeo de las jornadas: *Sujetos emergentes. Artistas gallegas que trabajan desde los feminismos*. Entre ellas estaban Carme Nogueira y María Ruido, participantes en las charlas. La segunda con su ya "clásica" *La voz humana* (1997), una vídeo-performance sobre la violencia del lenguaje patriarcal y reflexiona sobre la voz de las mujeres, en relación a la utilización pública de la palabra, mimetizando estrategias para poder acceder a una cuota de ejercicio de poder. *25'05" diarios* (2003) es un recorrido de Carme Nogueira, cámara en mano, por el interior su casa. Nos muestra los espacios y objetos que la conforman, y como estos aparecen, ordenándose ante nuestros ojos. Entre estos objetos se encuentra el libro *Cuerpos que importan* de Judith Butler, que ressignifica la postura de la artista. También participaron artistas más jóvenes con otros videos, como Mónica Cabo con *Rompiendo los huevos por las claras* (2006), Sonia Tourón con *A vueltas con la peana* (2007), que ya habían sido seleccionadas para *M-Artech. Acciones híbridas desde el género y la tecnología*. Junto a ellas, María Marticorena participó con *Asuntos laterales* (2005) (Fig. 397), una muestra de autoerotismo a partir del encuentro sensual con dos sillas, que danzan a golpes, al ritmo de su propio cuerpo en una pulsión sexual ascendente, y *Silbando mis tormentos* (2009) (Fig. 398), una crítica irónica a la masculinidad de la cultura del Lejano Oeste protagonizada por la figura del cowboy o vaquero, imbuida de su estancia en Texas. Finalmente, la actriz y fotógrafa Clara Gayo también estuvo presente con *Si quieres que te lo diga, espera* (2009) y *Privado* (2010), autoexploraciones del yo individual de la soledad de la mujer creadora y de la erótica del propio cuerpo.



Fig. 397. María Marticorena. Asuntos laterales. 2005



Fig. 398. María Marticorena. Silbando mis tormentos. 2009



Fig. 399. Peque Varela. 1977. 2007



Fig. 400. Post-Op. Implantes. 2003



Fig. 401. Iria Pinheiro y Clara Gayo. Área de descanso. 2011



Finalmente, Post-Op -dúo conformado por la gallega Majo Pulido y la vasca Elena Urko- presentaron *Implantes* (2003) (Fig. 400), trabajo en el que analizan la identidad de género como el conjunto de una serie de tecnologías biopolíticas. Por otro lado, las cineastas Peque Varela, con la animación titulada *1977* (Fig. 399), realizada en 2007, que alude a su fecha de nacimiento como metáfora para hablar de su propia identidad como lesbiana masculina, y Claudia Brenlla, con el cortometraje *Bata por fuera (mujer por dentro)* de 2008, que también había participado en las jornadas celebradas en Espacio Menosuno.

En el segundo bloque, centrado en los “Enfoques y debates en torno al feminismo y los movimientos de emancipación sexual” se trataron diferentes cuestiones. En el diálogo entre María José Belbel y Beatriz Suárez Briones se trazó una genealogía del pensamiento *queer*, desde la teoría y la praxis, recuperando pensadoras feministas clave y mujeres históricas que lucharon por los derechos de las mujeres, haciendo especial hincapié en el caso español. Mónica Bar Cendón, en la conferencia *Feminismo gallego, antecedentes de una revolución en marcha* fijó una historiografía del movimiento de las mujeres en Galicia, a través de los principales colectivos y revistas, además de los avances legislativos obtenidos en las diversas campañas realizadas de la agenda feminista clásica: el divorcio, los anticonceptivos, el aborto, los derechos laborales de las mujeres.

Por último, se revisaron los estereotipos femeninos en el cine durante la conferencia sobre teorías fílmicas feministas impartida por David Castro. Se trataron conceptos como la escotofilia y el voyeurismo, desenvueltos en el pionero artículo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”, en el que

aborda una deconstrucción de la mirada masculina desde una perspectiva psicoanalítica y de análisis de la imagen en movimiento, que sentaría las bases para que una serie de directoras y videoartistas comenzaran a producir un nuevo imaginario de mujeres como sujetos activos y deseantes, ya no objectualizadas y sexualizadas según un canon masculinista y heterosexual. Y finalmente, las cuestiones tratadas se llevaron a la práctica a través de la representación teatral de la obra *Área de descanso* (Fig. 401) , una road-movie feminista a cargo de las actrices Iria Pinheiro y Clara Gayo. Es una obra mordaz, en clave de humor, que transmite el verdadero sentido de amistad de dos mujeres que, al estilo *Thelma y Louise*, huyen de la aburrida rutina de sus vidas.

En el apartado “Migraciones, género y sexualidad”, se abordaron diversas cuestiones desde una perspectiva postcolonial. Los propios discursos postcoloniales o las diferentes prácticas políticas autónomas, desde los movimientos civiles de las mujeres en el Magreb hasta la subversión del derecho propuesta por el transfeminismo ecuatoriano promueven nuevos análisis desde las fronteras del feminismo, donde las variables de etnia, clase o religión son determinantes a la hora de explicar la heterogeneidad del sujeto. Esta realidad, unida a la migración o al exilio por discriminación sexual, así como la aparición de discursos racistas e islamófobos en las comunidades feministas y LGBT europeas ponen de manifiesto a necesidad de autocrítica, articulando políticas inclusivas basadas en valores igualitarios y antirracistas dentro de los propios movimientos sociales. Maggie Schmitt y Pedro Malpica se ocuparon de los feminismos y de los movimientos de emancipación sexual en los países del Magreb y Oriente Medio, tratando de romper con los tópicos de la homofobia islámica promovidos desde Occidente. Leil-Zhara Mortada, cofundador de

Helem, el primer colectivo homosexual del Líbano, abordó la historia del movimiento LGTB en su país. Además, a partir de su propia experiencia durante la Primavera Árabe, explicó las dinámicas de género en la revuelta que tenía como centro neurálgico la plaza Tahir, en el Cairo, mostrando material fotográfico y audiovisual inédito del interesante trabajo artístico que estaba desarrollando.

Los proyectos audiovisuales de la artista mexicana de origen asturiano Elizabeth Ross sobre las problemáticas, angustias, dudas, nostalgias y anhelos del nomadismo y la migración de las mujeres, tanto activa como pasiva -sufrida cuando sus maridos emigran buscando un supuesto mejor porvenir-, constituían el segundo ciclo de vídeo *Sexualidades emergentes. Mujeres migrantes*, celebrado en la sala Cubo de la sala Normal (Fig. 394). Se proyectaron *Nómada, las mujeres se mueven (Todas y las mariposas y Nómada, las mujeres se mueven)* de 2008-2009, y, por otro lado, *Y, ¿dónde están las mujeres?*, unas vídeo-entrevistas realizadas en 2010 a tres mujeres mexicanas que viven en A Coruña (*Ritos de Pasaje: del sueño a la vida real, Me lo dijo Adela y Lourdes, clara y directa*).

En esta misma línea, relativa a las migraciones, estaba planteada *Miradas*, una exposición -instalada en la sala principal de la Normal- que mostraba los trabajos fotográficos desenvueltos por un grupo de mujeres migrantes (Neide Catoira, María José Achicharres Costa, Verónica Silva (Fig. 402), Cristina Velásquez (Fig. 403), Gladys Manrique (Fig. 404), Anouchk (Fig. 405), María Isabel Ayala, Gabriela González, Sandra Pabón, durante el taller de Fotografía Documental realizado en Cataluña e impartido por Adriana Leira, bajo la

organización de la ONG Acsur-Las Segovias. Profundizaron sobre el tema elegido por cada una de las alumnas, surgiendo cuestiones como la búsqueda incansable de empleo, el dolor por la distancia con los hijos, las dudas y el esfuerzo por encontrar un camino propio y los miedos que esto representa, así como la construcción de una nueva identidad como mujer inmigrante.



Fig. 402. Verónica Silva. 2011



Fig. 403. Cristina Velásquez. 2011



Fig. 404. Gladys Manrique. 2011

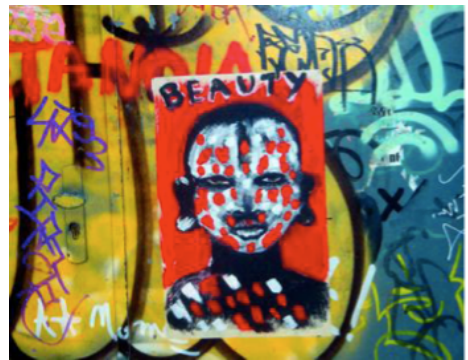


Fig. 405. AnouchK. 2011

En relación a los derechos de ciudadanía, Laura Bugalho se ocupó de las migraciones trans/queer segundo su experiencia como mediadora para obtención de papeles legales, trabajo por lo que actualmente está inmersa en un injusto proceso judicial que deseamos que se resuelva favorablemente.

Por su parte, el también activista trans Pablo Kagu Vergara habló de la teoría de los conjuntos difusos de Quim Pérez, y también explicó casos reales de la incompreensión médica y psicológica que padecen personas en proceso trans.

En clara alianza con la teoría *queer*, surgió el movimiento postporno, bautizado así por la ex-actriz porno Annie Sprinkle⁵³⁸, actualmente artista performer. Son trabajos audiovisuales y/o performativos en los que ya no se busca el placer del espectador, sino provocar una reflexión sobre los comportamientos sexuales normativos para actuar como crítica al sistema patriarcal de producción de imaginario pornográfico. Promueven nuevos modelos de feminidad y masculinidad, son trabajos que visibilizan otras sexualidades y otros cuerpos, por lo que funcionan como un método de empoderamiento. Frente a la industria cinematográfica beben de la cultura punk DIY, es decir, hazlo tú mismo, con tus propios medios.

En el apartado focalizado en las "Auto-representaciones del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres", se proyectó el documental *Mi sexualidad es una creación artística* (Fig. 406) de Lucía Egaña Rojas, realizado en 2011. Lleva a cabo un repaso a la escena postporno barcelonesa articulada en torno a Paul B. Preciado como motor teórico. Para ello ha entrevistado a Diana Pornoterrorista, La Quimera Rosa, Go Fist Foundation, y también, a María Llopis y al colectivo Post-Op -Plataforma de investigación de género y post-pornografía- presentes en las jornadas para hablar acerca de sus trabajos. Finalmente, María Llopis mostró uno de sus últimos trabajos, un film en torno al sexualidad virtual/on-line, a través de avatares ciborg y también nos habló de su actual investigación en

⁵³⁸ Véase el apartado sobre artistas *queer* en el primer capítulo.

torno la sexualidad escasamente explorada de las embarazadas, así como nos confesó su experiencias con los abortos espontáneos, en una vuelta hacia hacia sí misma y su creciente interés por las denominadas “maternidades subversivas”.



Figs. 406. Lucía Egaña Rojas. Mi sexualidad es una creación artística. 2011

En definitiva, las jornadas trataron temas desde diversos enfoques, en la línea de lo que se viene a denominar transfeminismo, como un movimiento feminista aglutinador de luchas anticapitalistas y por la liberación sexual, así como en defensa de la otredad no occidental. Cabría destacar el nexo común de tratar de aunar el activismo y la teoría junto con las manifestaciones artísticas, en una mezcla que raras veces logra entrar en la academia, si bien es cierto que cada vez más las instituciones públicas se encuentran interesadas en estas cuestiones.

2.7. ENSAMLANDET (TIERRA DE SOLEDAD)

La exposición *Ensamlandet (Tierra de soledad)* de la artista Anna Katarina Martin fue encargada para la Sala Alterarte de Ourense, perteneciente a la Vicerrectoría de Cultura de la Universidad de Vigo. Se celebró entre enero y marzo del 2012, como parte de la programación del Ciclo *Estado crítico. 10 comisarios, 10 artistas* (Fig. 407), dirigido por Manuel Buxán Bran, profesor en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. El catálogo colectivo se publicó en 2013, una vez finalizadas todas las exposiciones previstas⁵³⁹.



Fig. 407. Invitación Ensamlandet. 2012

En un doble movimiento performativo, Anna Katarina Martin habla a través de su madre, al tiempo que la hace hablar, más allá de los lazos familiares y bajo una mirada artística más que doméstica. Se expresa con sus palabras en la traducción española del testimonio materno grabado en sueco y también la sustituye fotográficamente en la recreación de un momento familiar concreto (Fig. 408), en el mismo lugar donde había sido tomada la instantánea original (Fig. 409). Así, le da voz a Ulla Kruse (Fig. 410), que representa a las primeras

⁵³⁹ Puede consultarse el texto completo de *Ensamlandet* en el anexo.

generaciones de mujeres emancipadas y liberadas profesionalmente en Suecia, que comenzaron a trabajar fuera del hogar, en contraste con la opresiva situación española de la época. En esta narración visual y sonora de sus antepasadas -su madre y su tía son las mujeres que aparecen en las imágenes de 1972- busca recorrer las huellas de su madre para reconstruir su propia historia, poder conocerla mejor y conocerse a sí misma. Por lo tanto, quiere rendirle un homenaje a Ulla Kruse, que, desde la humildad de la cotidianidad, es retratada como una heroína anónima en un mundo patriarcal. Desde este respeto hacia su madre, la artista se suma, pero sin hacerlo conscientemente, a la voluntad reconciliadora del matrilinaje propuesto por ciertos feminismos.

Ensamlandet hace referencia a la tierra de soledad que Ulla Kruse encontró en España. Tiene que ver con la incompreensión del personaje interpretado por la actriz sueca Ingrid Bergman en *Stromboli. Terra di Dio*, película dirigida por Roberto Rossellini y localizada en un pequeño pueblo de una isla italiana. En ella encarna a una intrusa en un mundo cerrado y anclado en el tiempo; siente las tradiciones mediterráneas tan ajenas a su propia experiencia que son percibidas como una cárcel cultural, sentimental y física. Anna Katarina Martin parte de este referente cinematográfico para recrear la historia de su madre, estableciendo sutiles paralelismos entre las situaciones vividas y las narradas filmicamente, y, por tanto, entendiendo a Ulla Kruse como la eterna extranjera en una tierra hostil. La exposición funciona como una instalación audiovisual en sí misma, que habla de una sociedad anticuada y machista, en la que la artista se sirve del mito de la sueca para tratar de explicar el choque cultural entre la llamada modernidad nórdica frente al retraso social de los países mediterráneos de la década de los sesenta.



Fig. 408. Anna Katarina Martin. Ulla Kruse. 2012

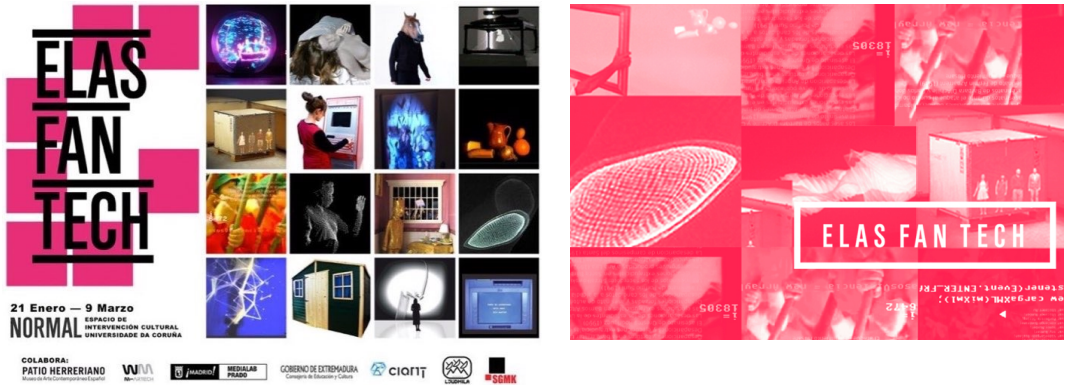


Fig. 409. Anna Katarina Martin. Parque San Juan Bautista, Madrid. 1972



Fig. 410. Anna Katarina Martin. Parque San Juan Bautista, Madrid. 2012

2.8. ELAS FAN TECH



Figs. 411-412. Tarjeta de invitación y cartel *Elas Fan Tech*. 2013

*Elas Fan Tech*⁵⁴⁰ (*Ellas Hacen Tech*) (Figs. 411-412) se celebró en Normal, sala de exposiciones de la Universidad de A Coruña, entre enero y marzo de 2013, donde varias de estas obras fueron creadas en residencia artística para *Elas Fan Tech*. Posteriormente, entre noviembre y diciembre de ese mismo año, una selección de obras fueron mostradas en la Sala X de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Fue el único evento en Galicia enmarcado dentro del II Festival Miradas de Mujer, que en esta edición buscaba expandirse más allá de la ciudad madrileña.

En este proyecto expositivo, surgido de la colaboración con *M-Artech* - plataforma de mujeres, arte y tecnología creada en 2012 por Francesca Mereu-, se trataba de conectar, divulgar y visibilizar trabajos en los que la presencia femenina en el mundo digital se afirma con potencia y rotundidad. Cuando

⁵⁴⁰ Para más información consúltese <http://cargocollective.com/elasfantech/>

desde la anterior Vicerrectoría de Cultura⁵⁴¹ me propusieron comisariar la exposición se buscaba una exposición que reuniese mujeres artistas y que se alejase de planteamientos claramente feministas, no obstante, este criterio conseguí introducirlo a través de la visibilización de mujeres tecnólogas en un mundo mayoritariamente masculino. De este modo, *Elas Fan Tech* reunía a 12 artistas españolas e internacionales que exploran las posibilidades expresivas de los medios tecnológicos en su obra, a través de la elección de las técnicas empleadas y las intenciones. Estas artistas se apropian de esa herramienta, que tradicionalmente ha sido considerada masculina, para abordar diferentes posicionamientos conceptuales y romper estereotipos. Lo lúdico y lo científico se entrecruzan, junto con el humor, la fantasía o la política, mezclando estética y ciencia en múltiples propuestas artísticas en las que el espectador se vuelve activo. Por ello, se buscaba que el público interviniese, jugase y se interrogase sobre lo que estaba sucediendo, ya que estaba siendo confrontado con espacios y obras que habían dejado de ser estáticas.

En estas últimas décadas se ha cuestionado como el arte es producido, e incluso también como es mostrado, a través de los diversos medios electrónicos; desde el net-art, el ciberactivismo, el ciberfeminismo, el arte interactivo, la vídeo-instalación, el vídeo-arte, la fotografía digital, el arte sonoro, la realidad virtual o la realidad aumentada. Esto conlleva una nueva valoración de sus contenidos, así como su función en la sociedad. Es por ello, por lo que la mayor parte de las obras eran instalaciones audiovisuales interactivas, apostando por un tipo de piezas que habitualmente están ausentes de las salas expositivas.

⁵⁴¹ El proyecto expositivo surgió durante una legislatura que estaba finalizando, por lo que finalmente la gestión la llevó a cabo un nuevo equipo rectoral.

Constelaciones (2011) (Fig. 413) de Mariana Carranza (Montevideo, Uruguay, 1960) funcionaba a partir de la presencia del público, que activaba un proceso computacional -usando algoritmos de la Inteligencia Artificial y la Dinámica Molecular, que junto al procesamiento de la imagen en tiempo real- generaba diversas figuras a modo de constelaciones que nunca se repiten. Está inspirada en la fascinación que nos produce el cosmos, esta obra permitía al visitante dibujar constelaciones de estrellas gracias al movimiento de su cuerpo, proponiendo una reflexión sobre el cosmos y el individuo. Por lo tanto, se trataba de un proyecto de carácter inmersivo donde el o la visitante eran el creador de su realidad. El sonido era el resultado de la composición aleatoria de cada estrella unido a un ruido blanco sometido a un *band-pass* interactivo con el público.

De forma similar, *Origin Story* (2013) (Fig. 414) de Chris Sugrue (Milford, Connecticut, Estados Unidos, 1978) es instalación interactiva creada específicamente para esta exposición. Reflexiona sobre la creación, la destrucción y la interconectividad a través de un campo de líneas y partículas que componen un universo latente. Al acercarse un o una visitante, el paisaje explota con movimientos y figuras con aspecto de fósiles que emergen de la proyección. Cada figura está conectado a un individuo, y, a su vez, también está conectado a los otros. Una entrada o una salida afecta a todo el sistema, revelando su precaria interdependencia. Estas misteriosas figuras responden a los movimientos y gestos de las personas que se acercasen al campo de interacción.



Fig. 413. Mariana Carranza. Constelaciones. 2011

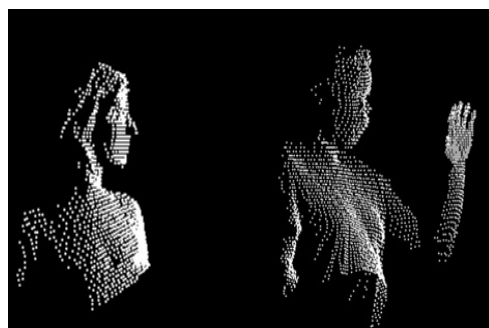


Fig. 415. Francesca Mereu. Visions Project. 2012



Fig. 414. Chris Sugrue. Origin Story. 2013



Fig. 416. Yasmina Morán. ¿Por qué estaría mal? Naturaleza muerta. 2008

Por su parte, *Visions Project* (2012) (Fig. 415) de Francesca Mereu (Cagliari, Cerdeña, 1977) se basa en un dispositivo piramidal que permite la visualización volumétrica de objetos en 3-D y su interacción con el usuario. Los objetos se proyectan sobre una estructura piramidal con un monitor LCD, y, debido a la especial geometría de la estructura, el espectador ve cómo estos objetos flotan dentro de la pirámide desde cualquier dirección. El dispositivo utiliza una cámara-sensor de proximidad Kinect -al igual que las dos obras anteriores- para la captura de objetos en 3D utilizando el *Point Cloud* (nube de puntos) de Processing.

Otra obra que necesitaba del movimiento del público, era *¿Por qué estaría mal? Naturaleza muerta* (2008) (Fig. 416) de Yasmina Morán (Ponferrada, 1981), una instalación interactiva-reactiva, en la que al mover un marco se giraba también la imagen de la proyección de un bodegón tenebrista. Los objetos que lo conforman se animan, desplazándose por el campo de la imagen, casi siempre en movimientos naturales según la ley de la gravedad; esto es, al inclinar el marco hacia la derecha los vídeos se desplazan para ese lado con cierta inercia. Yasmina Morán también participó con otra instalación interactiva, cuyo prototipo fue iniciado en y como pieza fue terminada para *Elas Fan Tech*. Mediante el trabajo de programación logró una interfaz que emula a la bancaria, para convertir un cajero automático en un dispositivo de participación democrática en *Televotón* (2013) (Fig. 417). Al introducir cualquier tarjeta, permite votar sobre diversas propuestas legislativas, presentadas tanto al Parlamento Nacional como al Europeo.

Fátima Castaño (Villanueva de Iana Serena, Badajoz, 1980) también alude de forma directa a la actual situación de crisis de un sistema económico que se tambalea, con la base cimentada en el capitalismo, el materialismo y la búsqueda insaciable de poder y posesión por parte de los individuos que la conforman. Para la instalación escultórica-audiovisual *Mutaciones del poder* (2013) (Fig. 418) recogió diversos vídeos -descargados de internet- que muestran las protestas sociales que se han dado en estos últimos años en diferentes partes del mundo, como la Primavera Árabe o el 15M, estableciendo, en la parte tridimensional de la pieza, un paralelismo con el cuento del Rey Midas.



Fig. 417. Yasmina Morán.
Televotón. 2013



Fig. 418. Fátima Castaño.
Mutaciones del poder.
2013



Fig. 419. Inés Parceró.
Red Ola. 2009



Fig. 420. Bego M. Santiago. Little Boxes. 2012

Por su parte, *Red Ola* (2009) (Fig. 419), una Jukebox de los años cincuenta que fue re-programada por Inés Parceró (Cangas, 1981), refleja -sin pretenderlo inicialmente- las huellas de la crisis. Esta pieza interactiva audiovisual está conectada a Internet y, tras apretar el botón de selección de la canción, la estructura lírica va tejiendo secuencialmente su propia red entre distintos enlaces a páginas web, que mantienen un cierto grado de aleatoriedad, ya que cada palabra de la canción está asociada a varios dominios de Internet (.com, .eres o .net); pero muchas de estas páginas web que funcionaban en 2009 ya no existían en el 2013.

La crítica a las dinámicas perversas del sistema político de las sociedades occidentales también es evidente en *Little Boxes* (2012) (Fig. 420) de Bego M. Santiago (Santiago de Compostela, 1980). Esta obra fue finalizada durante un período de residencia artística en Normal durante diciembre de 2012. Es una vídeo instalación interactiva-reactiva formada por varios elementos: unas cajas para mercancías frágiles, una vídeo-proyección y un audio que se activan por la presencia del espectador gracias al sistema de vídeo-tracking con Kinect. La pieza reflexiona acerca de la angustia de toda civilización a ser destruida y la utilización de dicho miedo como medio de control. Se inspira en el género cinematográfico de terror y catástrofes, películas en las que los monstruos se convierten en metáforas de los conflictos culturales. *Little Boxes* se presenta como un juego ingenuo -y casi infantil- siendo en realidad una sátira profunda al uso del terror como una herramienta de control social. En esta propuesta, lo absurdo del juego recae en saber que aquello que genera el miedo somos nosotras/os misma/os, que, convertida/os en gigantes parecería que fuésemos a aplastar a las pequeñas figuras proyectadas, representantes de la sociedad civil.

En una línea temática similar, la instalación audiovisual *Warmikuna Yuyariniku* (2007) (Fig. 421) también se trataba de cuestionar el control de la información ejercido por el poder político, funcionando como una estrategia de resistencia activista a la vez que se centra en el papel del código fuente como práctica estética. En el vídeo se recoge la búsqueda de coincidencias de los conceptos “mundo andino”, “mujer” y “violencia política” en la base de datos de YouTube. En esta pieza de *software art*, Lilia Villafuerte (Lima, Perú, 1977) quería visibilizar los daños ocasionados por la guerra civil peruana, sufrida desde 1980 hasta 2000 y que costó 69.000 vidas, entre personas muertas y desaparecidas. Sin embargo, en internet la información se encuentra tan férreamente controlada que es difícil saber lo que ocurrió entonces y lo que sigue ocurriendo a nuestro alrededor.

Por otro lado, en una línea autorreferencial, la instalación audiovisual interactiva *Cronopia* (2013) (Fig. 422), ideada por Anna Katarina Martin (Estocolmo, Suecia, 1976), supone una reflexión sobre el papel de la artista así como el papel del espectador, puesto que en este caso es la obra la que nos mira, invirtiendo sus papeles habituales. Gracias a un sensor que detecta el movimiento, la protagonista del vídeo -en patines y con la cara cubierta por una máscara de caballo- se para, fijando la vista en nosotros, y luego continua su devenir; es decir la obra nos mira, invirtiendo los roles tradicionales.

Anaisa Franco (Sao Paulo, Brasil, 1981) también interpela al espectador en *Frustration* (2012) (Fig. 423), un espejo interactivo digital que devuelve la imagen del cuerpo de la persona reflejada en cientos de trozos, como si se hubiera roto ante nuestro fatal reflejo. Forma parte de la serie *Psychosomatics*,

compuesta por varias esculturas electrónicas, en la que cada una de ellas representa un tipo de emoción humana. A través del contacto con la obra, el espectador podrá experimentar y revivir esas emociones, creando un diálogo potenciado con el uso de interfaces. Las emociones tratadas son la ansiedad, el miedo, la histeria, la confusión, la vergüenza y la frustración.

La otra pieza Anaisa Franco, *Floating Land* (2010) (Fig. 424), es una escultura kinético-lumínica, en la que a través de la emisión de luz a alta velocidad, debido al uso de un aparato mecánico que hace girar la esfera, logra dibujar imágenes que parecen estar suspendidas. Las animaciones muestran el mundo onírico y de fantasía de una niña que flota y vuela.

Por su parte, en *G011: Generación Androide* (2011-2013) (Fig. 425), Francesca Mereu una ambientación audiovisual interactiva creada con vídeohologramas en 3D, que permite la interacción del usuario gracias a la utilización de un biosensor que controla el ritmo cardíaco. Gracias a esta conexión el espectador deviene parte activa de la instalación ya que su pulso acciona una vídeo-proyección en la que unas células surgen y proliferan en un entorno acuático - tipo plancton- mezclado con los cables LAN de la red internet. Nos introduce en una atmósfera uterina ya que le interesa tratar el concepto del espacio líquido conectado a los sistemas de realidad virtual y a los espacios digitales. El espacio líquido habría que entenderlo como una metáfora de un estado del cuerpo semiconsciente, donde vuelve a la memoria el ambiente del vientre materno.



Fig. 421. Lilia Villafuerte. Warmikuna Yuyariniku. 2007



Fig. 422. Anna Katarina Martin. Cronopia. 2013



Fig. 424. Anaisa Franco. Floating Land. 2010



Fig. 423. Anaisa Franco. Frustration. 2012

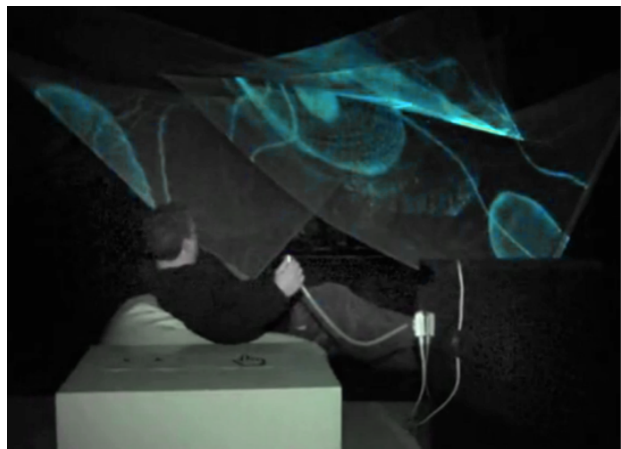


Fig. 425. Francesca Mereu. G011: Generación Androide. 2011-2013

Por último, se seleccionaron una serie de piezas en las que es destacable el uso del tratamiento digital de las imágenes reales para transformarlas en otras diferentes o darles movimiento. Se mostraron tres fotografías de Victoria Diehl (La Coruña, 1978) de la serie *Vida y muerte de las estatuas* (2004) (Fig. 426), en las que muestra el sufrimiento de las estatuas. Presenta las esculturas de manera que, ante su gran similitud con un ser humano, seamos capaces de conmovernos y llegar a creer que estamos ante algo vivo.

En *Retrato de familia* (2009) (Fig. 427), Bego M. Santiago ofrece, a través de la técnica del *morfin* y de la animación fotográfica por pixelación, un retrato atemporal donde la experiencia de vida de cuatro generaciones de mujeres de una misma familia se funden en una: la artista, la sobrina, la madre y la abuela. Forma parte del proyecto *Loops Diarios*, una colección de vídeos que funciona a modo de diario íntimo y que fue presentado como Live Cinema en diciembre de 2012 en Normal.

Las animaciones de Nuria Cano (Montijo, Badajoz, 1982) también pertenecen a otras piezas, en este caso dos libros interactivos. *Cuaderno de viaje* se presentó inicialmente como una instalación que tomaba forma de casa⁵⁴² de madera (Fig. 429); en su interior se encontraba el libro, cuyas páginas al abrirlo cobraban vida a través de audiovisuales proyectados en tiempo real cada vez que se pasaba la página, sincronizada con un sensor.

⁵⁴² Véase el vídeo del proceso de montaje en <http://vimeo.com/17787367>

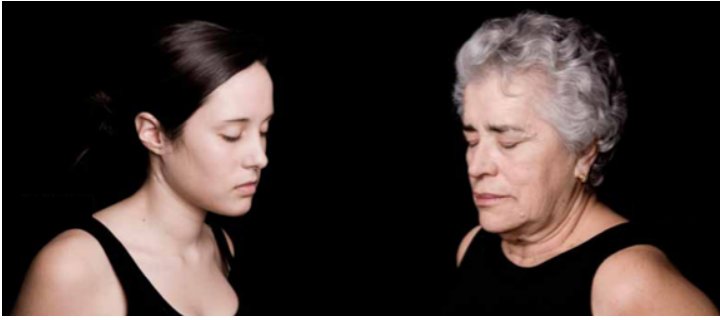


Fig. 427. Bego M. Santiago. Retrato de familia. 2009



Fig. 429. Nuria Cano. Cuaderno de viaje. 2008



Fig. 428. Nuria Cano. Cuaderno de viaje (Detalle). 2008



Fig. 430. Nuria Cano. Tomo I (La mujer de Dallas). 2008



Fig. 426. Victoria Diehl. Vida y muerte de las estatuas. 2004

De este modo, las animaciones *Cuaderno de viaje* (2008) (Fig. 428) forman parte del libro que estaba realizado con collage, dibujos y fotografías encontradas. Mezclando la poesía con el surrealismo, muestra una nueva representación visual de lo que sucedió dentro de un instante determinado, y, como a través de otro punto de vista, esas imágenes adquieren un nuevo significado.

Por su parte, *En Tomo I (La mujer de Dallas)* (2010) (Fig. 430) el libro fue realizado a partir de una serie fotográfica a tamaño carnet que había sido encontrada por la artista. Estas imágenes fueron tomadas al largo de la vida de una mujer desconocida. Se cuenta tan sólo con una única información: las fotografías fueron hechas en Dallas. Fueron colocadas a modo de álbum fotográfico, para que al abrirlo y pasar las páginas, esos rostros cogiesen movimiento en tiempo real, rejuveneciendo o envejeciendo, además de enmascarar su carácter con otras indumentarias.

Por otro lado, se organizaron varias actividades complementarias a *Elas Fan Tech*, como un ciclo de video, performances, talleres y charlas. Las dos sesiones de vídeo se pudieron visionar - en la Sala Cubo de Normal o en un ordenador de consulta en la Sala X- a modo de documentación audiovisual del proceso de creación de las obras mostradas, junto con otros de sus trabajos que permitían profundizar en la trayectoria de las artistas.

La artista uruguaya Mariana Carranza realizó la performance *Mares y malabares* (Fig. 431), en colaboración a dos malabaristas, que con su movimiento generaban el oleaje de un mar digital. Cada pelota generaba una ola, y estas las olas se sumaban, o se reflejaban, para componen un mar que iba

modificándose, en tiempo real gracias a la programación interactiva, en función de los patrones de movimiento.



Fig. 431. Performance Mariana Carranza. Mares y malabares. 2014



Fig. 432. Francesca Mereu en presentación M-Artech. 2014

En la Sala Cubo de Normal Francesca Mereu presentó la plataforma M-Artech⁵⁴³, una red de interconexiones entre mujeres activas en el ámbito social, político, artístico y tecnológico. que ha fundado. El objetivo principal de M-Artech es conectar artistas e investigadoras/es que trabajan en arte, ciencia y tecnología y fomentar el diálogo y la divulgación de sus obras y conocimientos a través de la organización de ciclos de encuentro, charlas, debates, talleres, exposiciones y del uso de una plataforma Web como medio tecnológico de conexión y difusión, con la creación de un archivo *online* para el intercambio de investigaciones, ensayos y trabajos entre artistas, científicas/os o grupos de investigación tecnológica.

⁵⁴³ <http://martechplatform.wordpress.com/>

En la Sala Cubo de Normal hubo varios *workshops* impartidos por Chris Sugrue sobre OpenFrameworks, Bego M. Santiago sobre vídeo *mapping* y Marta Paz en torno al software libre y la relación con la construcción de género y las mujeres programadoras.

También se organizaron un par de conferencias en dos facultades de la Universidad de A Coruña, con la intención de expandir los límites de la sala expositiva y acercar el proyecto expositivo *Elas Fan Tech* al alumnado universitario. En la facultad de Informática, Francesca Mereu impartió una conferencia sobre Ada Lovelace (Fig. 432), considerada la madre y fundadora de la informática, con su estudios sobre la máquina analítica. En la charla también daba a conocer el trabajo de otras mujeres científicas que han sido importantes en la historia o son importantes en la actualidad, para reivindicar su repercusión en la ciencia, así como reflexionar sobre el papel de la mujer tecnóloga en el siglo XXI. Finalmente, en la Facultad de Humanidades del campus de Ferrol, Cristina Justo Suárez, socióloga, experta en género y políticas de igualdad, analizó la relación entre el feminismo, las mujeres y la tecnología en la sociedad actual, el tema de su Tesis Doctoral.

2.9. MIRADAS DE MUJER SOBRE LA GUÍA POSTAL DE LUGO DE MARUJA MALLO



Fig. 433. Cartel Miradas de mujer sobre la Guía postal de Lugo de Maruja Mallo. 2014

Miradas de mujer sobre la Guía postal de Lugo de Maruja Mallo (Fig. 433) surgió a partir del encargo de Encarna Lago, responsable gerente de la Red Museística de la Diputación de Lugo, para comisariar la exposición entre ambas. Se celebró durante los meses de marzo y abril en el Pazo de San Marcos, sala de exposiciones de la Diputación de Lugo, siendo la sede elegida para presentar el inicio del *Festival Miradas de Mujeres 2014* de MAV en Galicia, coordinado a nivel gallego por Paula Cabaleiro. El acto inaugural, el 7 de marzo, se acompañó de una performance inspirada en el *butoh*, estilo de danza contemporánea japonesa que practica el Colectivo Tanuki, conformado por Nieves Neira y Cristina Sánchez. Se titulaba *Deriva Maruja Mallo* (Figs. 434-435) y estaba en estrecha vinculación con la pieza de vídeo-danza presentada en la exposición, pero en este caso se acompañaba del recital de un texto poético que aludía a conceptos que habían sido tratados metafóricamente durante el proceso creativo.



Fig. 436. Maruja Mallo. Guía postal de Lugo. 1929



Figs. 434-435. Colectivo Tanuki. Deriva Maruja Mallo (Performance). 2014



Figs. 437-438. Colectivo Tanuki. Deriva Maruja Mallo (Video). 2014

Esta exposición giraba alrededor de *Guía Postal de Lugo* (Fig. 436), un cuadro de la época madrileña de Maruja Mallo -nacida en Viveiro, Lugo- que forma parte de la colección del Museo Provincial de Lugo. Fue pintado en 1929 por encargo de la Diputación, para ilustrar las páginas del libro *Lugo y su provincia (Libro de Oro)*. La artista ofrece su visión de la región lucense a través de un collage de diversos lugares, a modo de postales superpuestas, mezclando modernidad y tradición con su propio imaginario -muy subjetivo, ya que la artista apenas residió en Viveiro-, dando lugar a una obra muy rica en significados y matices, donde lo real se funde con lo irreal.

Se invitó a 10 mujeres artistas a recrear y reinterpretar la obra original utilizando diferentes técnicas y conceptos. Se buscaba relacionar el lenguaje plástico e innovador de Maruja Mallo con las tendencias visuales actuales, estableciendo vínculos y diferencias, para mostrar las múltiples posibilidades de abordar el tema tratado en *Guía Postal de Lugo*, así como establecer un puente o un homenaje a la figura de Maruja Mallo, con su impronta rupturista en la época que le tocó vivir.

En la muestra se podían apreciar aproximaciones muy variadas en nueve proyectos inéditos, entre los cuales algunas propuestas parten de la idea del collage presente en el cuadro original. El *butoh* era el componente central del vídeo *Deriva Maruja Mallo* (Fig. 437) presentado por el Colectivo Tanuki, quienes también impartieron un taller para niños y niñas con la misma temática. La danza partía de los espacios recogidos en el cuadro para trazar una cartografía de Lugo desorientada por la deriva. Sirviéndose de este concepto situacionista, emprendieron el viaje acompañadas por un papel -conformado por la fusión de

varios mapas-, que era llevado por el viento mientras recorrían calles y lugares de la provincia de Lugo. Se trataba de un papel gigante, un cuerpo extraño que desautomatizaba los espacios por los que pasaba, construyendo nuevas situaciones y propiciando encuentros con la gente y los lugares. Terminaron el viaje-deriva en la playa de Viveiro, vestidas con bañadores negros similares a los pintados por Maruja Mallo (Fig. 438).

Por su parte, la lucense Paulova (Paula López Vallejo) reinterpretó en un tríptico (Fig. 439) elementos presentes en la obra original, trasladándolos a los escenarios propios de su universo, siempre kitsch, donde la fauna y los elementos voladores cobran protagonismo. Esta recreación es completada por un retrato de la artista posando como como Maruja Mallo, recreando su extravagante maquillaje de colores. En contraste, se encontraba la línea intimista de Antía Moure en *Recuerdos de Lugo*, dibujos oníricos, entendidos a modo de cadáver exquisito al mezclar fragmentos del cuadro, que evocan los recuerdos de su Lugo natal desde Madrid, la ciudad en la que vive, al igual que Maruja Mallo cuando abordó el encargo. Los dos cuadernos se presentaron como si fuesen reliquias en una vitrina antigua.

Vistas postales de Lugo de Xisela Franco también seguía esta línea collage, pero en formato audiovisual. La cineasta capturó en movimiento esas imágenes de la ciudad a modo de "flaneur" que recorre sus calles y su historia, sin esconder la mirada de una turista que observa los monumentos más típicos. Rememorando en la forma las primeras películas del cine primitivo, se dejó llevar por la ciudad, mezclando el uso del vídeo como documento objetivo con la mirada cinematográfica del tomavistas de súper 8, de forma más personal, puesto que

en algunos de estos fotogramas insinúa un hipotético encuentro erótico entre una monja y un cura, representados por ella misma y su marido, tanto en el espacio público como en la intimidad de un hotel. La distancia objetiva de las imágenes se contraponía a la intimidad del sonido: la voz femenina de una guía turística que iba narrando lo que se puede ver en el cuadro de Maruja Mallo.

La fotografía en pequeño formato, aludiendo a la idea de postal, fue otro de los medios elegidos para hablar de la visión utópica y urbana de Maruja Mallo, mostrada junto a su pasado histórico en tres de las instalaciones presentadas en la exposición. Carla Andrade, en *Variaciones, repeticiones y transfiguraciones (para una lectura transversal de la Guía postal de Lugo de Maruja Mallo)* a partir de las tres ideas que sustentan la obra de Maruja Mallo: el binomio tradición/modernidad, la huida de la realidad y la búsqueda de un orden geométrico interno en la naturaleza. El que ya fue, el tradicional -que en el cuadro serían los edificios históricos-, paradójicamente es representado por un medio tecnológico moderno como es el vídeo, mostrando un Lugo eterno e inmutable a través del paisaje, el mar, las montañas y las nieblas. El Lugo utópico del futuro - representado por Mallo a través de los aviones, los coches y los rascacielos- surge a partir del diálogo que se produce en la mezcla de fotografías de paisajes actuales junto a postales antiguas, en un juego de transposiciones y abstracciones entre las referencias originales y las ofrecidas por Carla Andrade, que no siempre se corresponde con imágenes reales de Lugo, pero simulan serlo en un juego engañoso, a la vez que sugerente que subliman la idea romántica e idealizada de paisaje gallego montañoso.



Fig. 439. Paulova. Sin título. 2014



Fig. 440. Carmen Llonín. Guía emocional, urbanística y monumental de Lugo. 2014



Fig. 441. Mónica Cabo. Alrededor del bloque. 2014



Fig. 442. Carolina Cruz Guimarey. Tierra. Postales para Lugo. 2014



Fig. 443. Mónica Alonso. Cuestionario. 2014

Carmen Llonín, en *Guía emocional, natural, urbanística e monumental de Lugo* (Fig. 440), ofrece una visión emocional y monumental de un Lugo fundamentalmente natural -a diferencia del cuadro de Maruja Mallo-, a través de ochenta imágenes fotográficas impresas en formato postal y colocadas en un postalero a disposición del público, para que pudiesen ser enviadas. Por el contrario, Mónica Cabo, en *Alrededor del bloque* (Fig.441), buscaba un punto de vista distinto, como si pudiéramos descubrir la parte posterior de la imagen al girar el cuadro, o dar la vuelta a la manzana y observar la parte trasera, lo que no se ve porque no interesa, porque no es normativo ni correcto, desde una perspectiva *queer*. Muestra esa parte informal, desordenada y no controlada que nunca es fotografiada porque es fea, por ser una zona descuidada o por estar más relacionada con lo familiar y lo personal. La instalación consistía en una proyección de diapositivas que recogía estas partes de atrás de los edificios pintados en *Guía Postal de Lugo*, en una antítesis de la postal turística.

Por otro lado, hubo dos propuestas de tipo colaborativo. En *Tierra, Postales para Lugo* (Fig. 442), Carolina Cruz Guimarey también se basó en la idea de postal para elaborar una instalación compuesta de sobres rellenos de tierra enviados por lucenses residentes fuera de la provincia, para hablar sobre los que ya no están. Su estancia en Nueva York la llevó a interpretar el cuadro desde la idea del exilio, la ausencia y la distancia; a partir de las postales y las cartas que se enviaban antaño, el viaje, la memoria, la nostalgia y el territorio. La artista realizó una evocación poética de la idea de hogar y de identidad, usando sobres con forma de casa, para reflexionar sobre la pertenencia y el abandono de la tierra natal. En *Percepción de los colores de invierno y los colores de verano en la ciudad de Lugo* de Mónica Alonso, se ofrecen los resultados de sus

investigaciones en sus propias teorías del psicoespacio, con el fin de averiguar la estación del año en la que Maruja Mallo se inspiró para pintar el cuadro. Para ello pidió a chicas y chicos de entre 20 y 30 años -en alusión a la franja de edad en la cual la artista pintó el cuadro- que cubriesen un cuestionario (Fig. 443) -diferenciando sexo biológico- con una serie de preguntas acerca de las tonalidades grises, verdes y azules presentes en la obra original, para que relacionasen estos colores con las sensaciones, emociones y recuerdos que les provocaban.

El proyecto expositivo se enmarcaba dentro del programa *El arte de ser mujer en un mundo por compartir 5.0*, una iniciativa centrada en la visibilización de las mujeres en el campo creativo, llevada a cabo por la propia Red Museística Provincial de Lugo. Para Encarna Lago era necesario incluir una mirada masculina como una estrategia de subversión; esta participación masculina servía para poner en evidencia los mecanismos que permiten asumir, sin cuestionamiento alguno, la minoría o ausencia de sexo femenino en determinados proyectos culturales, los cuales jamás son denominados como una "exposición de hombres" a pesar de que todos lo sean. En esta edición, Vari Caramés participó con una fotografía tomada en la Muralla de Lugo, lugar emblemático que aparece en el cuadro de Maruja Mallo. La obra está integrada en la publicación *Miradoiro Galicia*, una serie concebida para un proyecto del Xacobeo 2010, que nunca había sido producida ni expuesta. En este trabajo fotográfico ofrece su mágica y sugerente visión sobre Galicia, entre la contemporaneidad y la tradición popular, al igual que la artista viveirense en la obra referenciada.

Junto a estas piezas, físicamente presentes en la sala, también formaban parte de la exposición una serie de trabajos artísticos digitalizados, pensados tanto para ver proyectados en la sala como online, en una exposición virtual⁵⁴⁴ integrada por las 22 obras recibidas de mujeres creadoras de todas las disciplinas. Las obras, que en su gran parte fueron realizadas específicamente para la exposición, aunque no todas eran inéditas, se enviaron a partir de una convocatoria pública lanzada a través de las redes sociales, el blog de Enredarte y la página web del Museo Provincial de Lugo.

Hubo propuestas muy diferentes en distintas técnicas, como la pintura empleada por Cristina Fernández Núñez, Ángeles Sales, Marta Stella y Maribel Valdivieso Varela, que también participó con fotografía, como Ángeles Aldariz, Cristina Anllo (*Microprojects/Yes I Can-Tree*), Marta Capote, María Nogueira y Olga Osorio, quien además empleó la web como propio soporte. También hubo reinterpretaciones en collage, como el presentado conjuntamente por Carmen Chacón y Verónica Martínez Delgado, o los de Eva Arëla, Dolores Guerrero, y Marcela Mastroianni. Por último, se presentaron vídeos como los enviados por Adriana Pazos Ottón y Carmen Portero; así como la pieza sonora de Sabela Arias. Cabe reseñar algunas obras planteadas desde una mirada feminista, como las presentadas por Mar Caldas, Luz Darriba, Pilar Boullosa, Tician Ghiglione, Marta Paz y Uxía Amigo, que explicaré a continuación.

Mar Caldas en *Guía Postal de Lugo 1936-1976* (Fig. 444), realizado en 2011, reúne 17 imágenes fotográficas extraídas del Archivo Histórico Provincial de Lugo, que coloca nuevamente empleando la misma proporción y la disposición

⁵⁴⁴ <https://olladasdemuller.wordpress.com/>

apaisada de la obra de Maruja Mallo. Escogió imágenes que recogen a la actividad laboral de las mujeres en Lugo en un período posterior al cuadro de Maruja Mallo, entre 1936 a 1976, durante el periodo del franquismo. Mientras el discurso oficial relegaba la mujer al ámbito doméstico y la educaba para eso, en el servicio social de la Sección Femenina, la realidad es que las mujeres contribuyeron a la economía desarrollando diversos trabajos en el espacio público. En la obra se recogen refranes que expresan el “saber popular” con el que se inculcaban los comportamientos que debían de tener las mujeres, los ámbitos que les pertenecían, los valores que debían asumir, el reparto de poder.

Luz Darriba en *Maruja guiando Lugo hacia el futuro* (2014) (Fig. 445) realiza una recreación de Metrópolis de Fritz Lang, incorporando los monumentos más emblemáticos de Lugo junto con edificios futuristas y helicópteros de guerra. Maruja Mallo sobrevuela esta ciudad, sobre la que se inscribe la historia de las mujeres, que no están no visibles completamente, pero distinguimos a algunas de las mujeres más conocidas del ámbito cultural: Simone de Beauvoir, Virginia Woolf o Rosalía de Castro.

Pilar Boullosa en *Todos mis amigos están desterrados o enterrados* (2014) (Fig. 446) se centra en el exilio forzado que sufrió Maruja Mallo, aludiendo al período de soledad que vivió en la última etapa de su vida, tras su regreso a España, cuyo sentimiento queda recogido en el título de la pieza, que es una frase de la propia pintora. Ésta ha sido bordada en punto de cruz, una labor ligada al mundo femenino. El hilo cose en una acción de unir el pasado con el presente, trayendo sus palabras, dejando que estas no mueran y formen parte del sentido de esta obra.



Fig. 444. Mar Caldas. Guía Postal de Lugo 1936-1976. 2011



Fig. 446. Pilar Boulosa Álvarez. Todos mis amigos están desterrados o enterrados. 2014

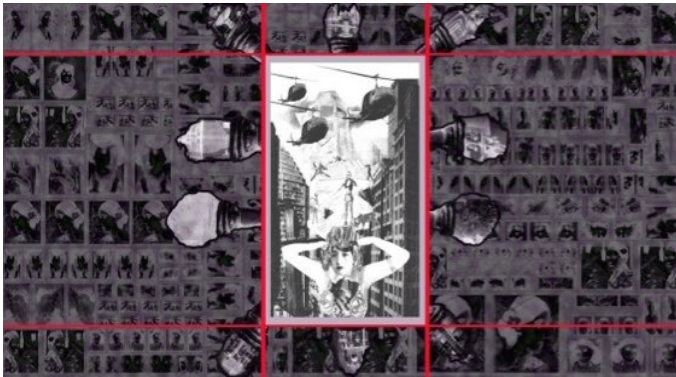


Fig. 445. Luz Darriba. Maruja guiando Lugo hacia el futuro. 2014



Fig. 447. Tician Ghiglione. Visita al museo. 2014



Fig. 448. Marta Paz. Maruja Mallo. 2012

Ticiano Ghiglione realiza en *Visita al museo* (2014) (Fig. 447), una viñeta de cómic feminista. Su protagonista es Dina Mita, una niña de nueve años a través de la cual Ticiano cuestiona la realidad social, política y económica y la situación de las mujeres en este mundo.

Maruja Mallo (Fig. 448) de Marta Paz forma parte del proyecto *Maisquepublicanas* (2012), un juego de palabras entre mujeres republicanas y mujeres públicas: mujeres que trabajaron también fuera de la casa, en el espacio público, un espacio tradicionalmente asignado a los hombres. A partir de códigos Qr integrado en la pintura, se puede acceder a un blog con la documentación de cada mujer representada. El proyecto nació de la necesidad constante que tenemos las mujeres de rescatar del olvido a nuestras antepasadas; mujeres que a lo largo de la historia han hecho mucho por construir un mundo mejor, más igualitario y más justo.

Por último, Uxía Amigo en *Manchas de nacimiento* (2014) recuerda la ciudad de una forma surreal, con elementos reales e irreales, como en la obra de Maruja Mallo las avionetas que surcan el cielo. En este autorretrato fotográfico los colores ácidos destacan las marcas de nacimiento que tiene en la piel, que intentaron borrarle con láser. La artista rechazó esta supuesta limpieza de su cara por considerarlo un dictamen del canon patriarcal que piensa que puede decidir sobre el aspecto de las mujeres. Por otro lado, en Lugo existe un refrán popular que dice que si una mujer embarazada come pulpo, el resultado será una niña "sucía". Su madre recuerda haber comido pulpo pocas horas antes del nacimiento programado. Haciendo caso a la leyenda, se podría pensar que gracias al pulpo, Uxía nació "sucía", o como ella prefiere: guerrillera y feminista.

3. OTROS PROYECTOS FEMINISTAS RELACIONADOS CON MI PRÁCTICA CURATORIAL Y ARTÍSTICA

De todo ello se substraen que mi propia práctica de gestión cultural feminista busca ser expansiva, plural, flexible y multidisciplinar; trata de expandirse más allá de los límites del espacio expositivo, siempre que sea posible, ya fuese realizando intervenciones en el espacio público u organizando eventos que incluyesen diversas actividades como ciclos de vídeo y artes escénicas, además de generar canales abiertos de debate y producción de pensamiento.

Esto es lo que provoca que, en determinadas ocasiones, sobre todo cuando existe la oportunidad de producir obra nueva, mi práctica curatorial trata de generar una relación estrecha con la creadora, a veces diluyendo los límites entre comisaria y artista. Los procesos de trabajo se comparten, llegando a aportar cuestiones que son propias y exclusivas del acto creativo, como en algunos comisariados de proyectos muy concretos, limitados a una sola pieza, ya sea una performance, una intervención en el espacio público, una instalación o incluso unos dibujos. Esto se ejemplifica de forma muy evidente en algunos casos que explicaré con mayor profundidad a continuación.

3.1. INTERFERENCIAS

Interferencias (Fig. 449) surgió a partir de las conversaciones mantenidas con la artista Mónica Cabo, para darle forma a su propuesta de intervención artística en el espacio público para la exposición *Irmos de Escaparates* (II Outonarte), celebrada en A Coruña en octubre de 2009 y de la cual era comisaria adjunta de Nilo Casares⁵⁴⁵. La artista quería trasladar la forma de comunicación rural de las *cantareiras* gallegas a un entorno urbano, donde los ruidos de los coches y el bullicio de las personas alteran o dificultan el proceso de recepción del mensaje.

Colaboraron en la performance el grupo de *cantareiras* coruñesas Con Canto Donaire, cuyas voces tuvieron que rivalizar con las gaviotas y con el sonido de los barcos allí atracados. Divididas en cuatro grupos, de aproximadamente unas cuatro integrantes, y ubicadas a diferentes niveles, entre las terrazas inferiores y superiores de los dos edificios que se encuentran en el puerto, se fueron respondiendo por turnos hasta terminar cantando al unísono⁵⁴⁶. Para esta performance seleccionaron coplas tradicionales que se pudiesen trasladar a los nuevos tiempos, algunas de las cuales fueron adaptadas por Olga Kirk, directora de la formación, quien también escribió las estrofas que enmarcan dichas historias en la propia ciudad.

Antiguamente, las *cantareiras* utilizaban el canto para comunicarse entre sí de campo a campo, o de monte a monte, mientras trabajaban en labores agrícolas o ganaderas. De ahí que algunas de las canciones hablen, a veces de forma

⁵⁴⁵ Consúltese el catálogo *Irmos de escaparates*. II Outonarte, Ayuntamiento de A Coruña, 2010, pp. 120-121, y 177.

⁵⁴⁶ *Switch Game* de Rita Rodríguez, para la galería A.dfuga de Santiago de Compostela en 2012.

velada para no ser descubiertas por los hombres, sobre la camaradería entre mujeres; ya que entre ellas se protegían y ayudaban, aconsejándose en asuntos personales y domésticos, como por ejemplo, las infidelidades (Fig. 450). En aquel momento, esta actitud, junto al hecho de que eran creadoras de música en lugar de tan sólo ejecutoras, suponía un acto de rebeldía.

Finalmente, el resultado no fue el deseado por la artista debido a diferentes factores que complicaron la performance. Por una parte, el lugar elegido por el comisario del proyecto global, y donde la institución obtuvo el permiso no resultó ser acústica ni visualmente el más adecuado. Por otro lado, las *cantareiras* no llegaron a comprender claramente la diferencia entre una actuación y una performance, y resultó difícil que se alejaran de su rol de intérpretes de música tradicional.

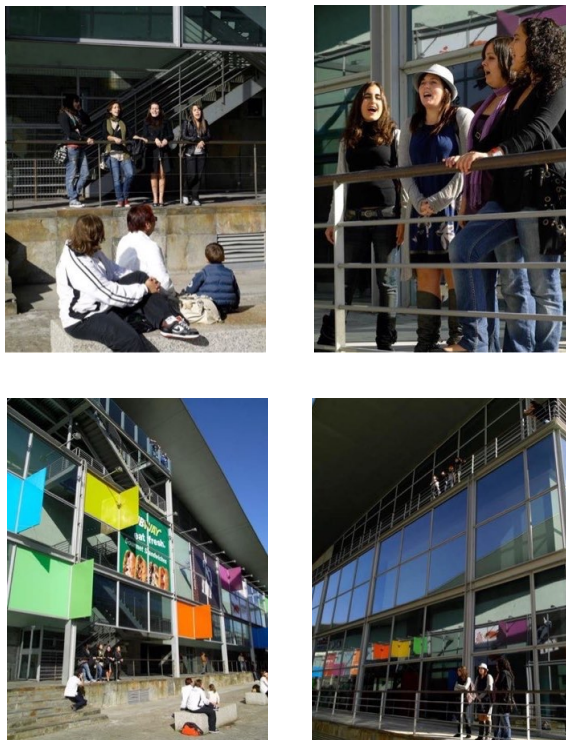


Fig. 449. Mónica Cabo. Interferencias. 2009

Fig. 450. Estrofas originales en gallego:

1. Axudádeme a cantar-e
rapaciñas da Coruña
axudádeme a cantar-e
que os que miran non axudan
(Olga Kirk)

2. Innda che hei de botar unha
inda che hei de botar outra
inda che hei de botar unha
que che hei de queima-la roupa
(Tradicional)

3. Esta miña compañeira
que teño ó lado dereito
nin enriba nin embaixo
non hai outra ó meu xeito
(Tradicional)

4. Hei de cantar todo o día
a mais mañán toda a noite
que non penso pasar penas
por culpa de ningún home
(Tradicional adaptada por Olga Kirk)

5. Se canto chámanme tola
e se río advertida
xa que estamos no mundo
non sei de qué modo viva
(Tradicional)

6. Moreniña resalada
arriba que vai a miña
para cantar e mandar
as mulleres d'hoxe en día
(Tradicional adaptada por Olga Kirk)

7. Cantade todas a ieito
cantade todas a ieito
onde levamo-la sona
levaremo-lo proveito
(Tradicional)

8. A muller que ama a dous homes
non é tonta que é entendida
cando unha vela se apaga
a outra queda encendida
(Tradicional)

Ai ai sae lúa sae lúa
Ai ai sae dentre os anubrados
Ai ai que estas mozas da Coruña
Ai ai pasan por aquí cantando
(Tradicional adaptada por Olga Kirk)

Traducción al castellano:

1. Ayudadme a cantar
chicas de La Coruña
ayudadme a cantar
que los que miran no ayudan
(Olga Kirk)

2. Todavía voy a echar una
todavía voy a echar otra
todavía voy a echar una
que te voy a quemar la ropa
(Tradicional)

3. Ésta, mi compañera
que tengo al lado derecho
ni arriba ni abajo
no hay otra a mi manera
(Tradicional)

4. Voy a cantar todo el día
además de la mañana toda la noche
que no pienso pasar penas
por culpa de ningún hombre
(Tradicional adaptada por Olga Kirk)

5. Si canto me llaman loca
y si río advertida
ya que estamos en el mundo
no sé de qué modo viva
(Tradicional)

6. Morenita resalada
arriba que va la mía
para cantar y mandar
las mujeres de hoy en día
(Tradicional adaptada por Olga Kirk)

7. Cantad todas sin interrupción
cantad todas sin dejar nada atrás
donde llevamos la fama
llevaremos el beneficio
(Tradicional)

8. La mujer que ama a dos hombres
no es tonta que es entendida
cuando una vela se apaga
la otra queda encendida
(Tradicional)

Ay ay sal luna sal luna
Ay ay sal de entre los nubarrones
Ay ay que estas chicas de La Coruña
Ay ay pasan por aquí cantando
(Tradicional adaptada por Olga Kirk)

3.2. SWITCH GAME

En esta misma línea de comunicación interrumpida, pero en este caso debido a las dificultades técnicas, se realizó *Switch Game*, un proyecto con Rita Rodríguez (Fig. 451) realizado en mayo de 2012. Es una performance que surgió fruto de la estancia de ambas, tanto como residencia artística como de comisariado, en el Centre d'Art Contemporani Addaya de Alaró, en Palma de Mallorca. Coincidió con una propuesta de Paula Cabaleiro -en ese momento una de las socias directivas de la galería A.dfuga- para las jornadas de mesas redondas y performances *Da arte feminina á arte feminista* (Del arte femenino al arte feminista) que dirigía. Fue llevada a cabo en el entorno de la galería mallorquina mientras era retransmitida en tiempo real para el público de Santiago de Compostela, que podían seguir la acción desde la galería A.dfuga a través de la conexión Internet, vía skype, gracias a la mediación ante el público de la propia comisaria, ante la sorpresa de quienes esperaban encontrar a la artista físicamente.

Bajo petición e idea de la artista, la performance fue organizada y planificada por mí. Escribí el guión de la performance sin que Rita Rodríguez supiese lo que iba a tener que hacer. La artista delegó en la comisaria todo el control de la acción, por lo que se trastocaron los roles, los límites de las funciones de una y otra se diluyeron, se invirtieron los papeles⁵⁴⁷, produciéndose ambigüedades y

⁵⁴⁷ La artista ya había ensayado este intercambio de roles en otras ocasiones. Véase la colaboración performativa entre Rita Rodríguez y Álex Brahm para la 3ª Edición de "Se busca Curator, un ensayo curatorial de la Pinta presentado en octubre del 2010 en el MACBA. Se les ocurrió trabajar sobre la idea de transmutación, algo que le interesaba a Rita, y sobre la idea de identidad, algo que le interesaba a Álex, sobre todo las subjetividades y actitudes *queer*. Decidieron cambiar los papeles: Rita asumió ser él y Alex asumió ser ella. Finalmente ambos asumieron el rol de comisario y de artista.

Puede consultarse el vídeo de la performance en <https://vimeo.com/21527774>

ambivalencias; una complementaba a la otra para que la acción se llevase a cabo de forma satisfactoria. Hice lo que ella me pidió para que luego fuese Rita la que ejecutase lo que yo le pidiese. La interacción de la performance se buscaba a través de la sumisión de la artista, que no obstante había decidido dejarse ir y exponerse a la voluntad del otro. No obstante, ¿quien controlaba lo que estaba sucediendo?. Realmente no estaba claro. En el fondo una era la ama y la otra la esclava, al igual que en las relaciones y prácticas sexuales S/M; y ambas sabíamos que jugábamos con los límites. Además existía una clave para parar el juego: *Switch Game*. Rita sabía que podía pasar cualquier cosa, que yo podía pedirle hacer algo que ella no quisiese, y, llegado ese punto, haría un gesto o una señal para finalizar la performance, algo que finalmente no sucedió ya que, como veremos, continuó hasta el final.

Durante el proceso adopté el papel de Rita trabajando en su taller, partiendo de su idea para que luego ella actuase según mis órdenes. Recorrí las calles del pueblo mallorquín buscando los espacios más adecuados para desarrollar la performance, y planificar lo que luego haría ella. Al principio no fui consciente de la intención profunda de la artista, pero una vez escrito el guión entendí el motivo del intercambio de roles y asumí que una vez que ya había decidido participar, ya estaba jugando. Por otro lado, si no hubiese otros colaboradores en Alaró, que también aceptaron jugar, la performance no se habría podido llevar a cabo. Hay que recordar que en su trabajo, Rita Rodríguez busca explorar los límites y provocar extrañeza en el espectador o en las personas implicadas en el acto performativo⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ Rita Rodríguez explica en su *stament* que su obra pretende transmitir la tensión generada entre la esencia irracional del ser humano y las pautas sociales.

Así, en mi nuevo alter ego de artista, reconvertida en Rita, me vi impelida -y no porque ella me lo hubiese solicitado- a hablar con algunas personas del entorno más próximo para que fuesen cómplices de la performance. De este modo, la señora que atiende el ultramarinos que está situado al lado de la galería, la camarera del bar de enfrente, el pintor uruguayo Marcelo Víquez -residente en Palma pero con el estudio ubicado en esa misma localidad-, o los propios galeristas Tomeu Simonet y Nadège You, se vieron involucrados en esta especie de yincana que debía resolver Rita en directo. Les di una serie de instrucciones a cada uno de ellos; algunos debían transmitirle un mensaje oral, mientras que otros le pasarían mensajes en notas de papel que había elaborado previamente.

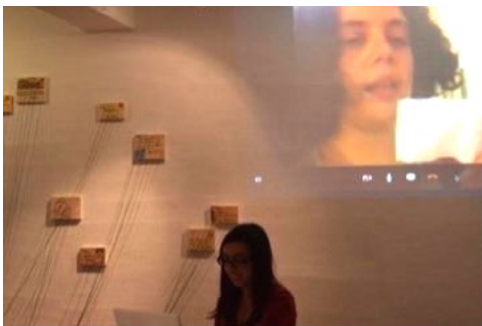
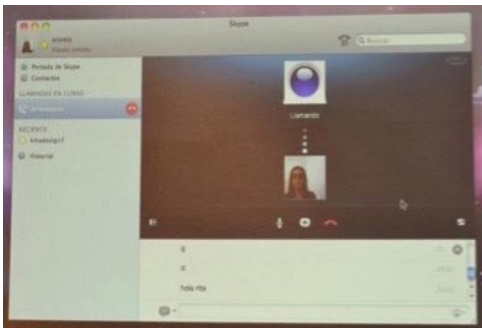


Fig. 451. Rita Rodríguez. Switch Game. 2012

Rita Rodríguez debía ir averiguando las pistas hasta llegar a un final o clímax que no esperaba de ningún modo. A ella le gusta provocar, descolocar o hacer pensar; y no sólo a nivel artístico, sino también en el plano personal. Siempre ha evitado posicionarse de forma pública en relación a su orientación sexual fluctuante, aunque básicamente lesbiana. Sin embargo aquí se hacía necesario - arte y vida a veces se juntan- tanto por sus circunstancias personales, como por la dinámica perversa de la performance o el proceso creativo en el que me vi envuelta. Dado que Rita estaba forzando mi nivel creativo obligándome a hacer algo nuevo para mí, mientras que yo la llevé a su límite personal. De este modo, la "obligué" -aunque, insisto, tenía la libertad de negarse a hacerlo- a reafirmar su amor en público, besando a su novia que la visitaba en esos días tras una crisis de pareja. No fue algo premeditado por mi parte, la historia fue fluyendo de ese modo, aunque es cierto que me interesaba remarcar el aspecto identitario. Más bien podría decirse que estábamos trazando un paralelismo entre las dificultades que hay que superar tanto en las relaciones amorosas como en la trayectoria artística para que éstas prosperen, siempre con esfuerzo y dedicación. Por lo tanto, se trataba de una reflexión tanto sobre la identidad como sobre el proceso creativo, así como acerca de los roles del artista y el comisario.

En este sentido, Rita Rodríguez en sus últimos trabajos se había cuestionado sobre la disciplina y el esfuerzo que requiere el trabajo del artista, generando complejas piezas performativas en las que se representaba a sí misma como vaga, amante de la fiesta e irresponsable, y también había reflexionado sobre su

posición como performer frente al cuerpo comisarial⁵⁴⁹. Paralelamente a mi estancia en Alaró realizó una performance en esta línea⁵⁵⁰, en la que mostraba estas cuestiones con una gran dosis de ironía. El público inicialmente lo interpretó como una gran osadía, o incluso una broma, a pesar de que realmente era una pieza en la que el trabajo previo de planificación y de puesta en escena podía superar a otros proyectos anteriores de la artista. En su obra previa había preferido otorgarle mayor protagonismo al componente del azar y de la improvisación frente a un guión completamente cerrado. No obstante, para esta pieza había grabado varios vídeos representando el papel de artista "pasota", tal y como ella lo denomina.

Por lo tanto, ambas nos llevamos al extremo, nos pusimos en situaciones incómodas y desagradables, o más bien nos expusimos públicamente. En mi caso, por dislocar mi posición, tanto por la responsabilidad de planear y crear por primera vez una performance; y, por otro lado, por tener que representar en la galería un papel que se suponía que le correspondía a la artista. El público asistente la esperaba a ella, puesto que en ningún momento explicamos que sería una performance virtual. En su lugar encontraron a la comisaria ocupando

⁵⁴⁹ El concepto de cuerpo comisarial ha sido desarrollado tanto en la praxis como en la teoría a través de una serie de performances-presentación y talleres llevados a cabo por el comisario Manuel Segade. Reflexiona sobre el comisariado entendido como una modalidad performativa, asumiendo esta práctica como un repertorio de gestos. En sus últimos proyectos intenta ofrecer formas de acercamiento gestual al comisariado como otros modos de distribución discursiva, en formatos de pedagogía y educación y en acciones curatoriales cercanas a la performance. En su opinión, un comisariado puede considerarse una performance intermitente.

⁵⁵⁰ A este respecto, véase otra colaboración performativa entre Rita Rodríguez y Álex Brahm para *Interferències 11 – Cuestión de disciplina*, un ciclo de acciones llevadas a cabo en la casa Soler i Palet de Terrasa el 21 de abril de 2012, coincidiendo con mi estancia en Alaró. La artista participó en el Ejercicio 3: con/disgregación, sobre las cuestiones de arte para/por disciplina, disciplina para/por arte.

Puede consultarse el programa completo en <http://www.tea-tron.com/murotron/blog/2012/01/20/oraculo-ejercicio-1-de-cuestion-de-displina-21-de-enero-19h-terrassa/>

la escena, a modo de actriz-presentadora que debía mantener, dificultosamente, la atención del público, cada vez más enojado y aturdido, por la peculiar trama montada entre las dos. Me convertí en performer ante un auditorio que nunca tuvo claro qué es lo que estaba sucediendo, ya que no eran conscientes de que yo también estaba actuando. Creían que Rita sabía realmente lo que estaba haciendo, no obstante, era yo la que guiaba a la artista, muy sutilmente, para que pudiese seguir avanzando; ambas disimulábamos e interpretábamos nuestro papel sin desvelar la realidad. A día de hoy, a excepción de nosotras y de la galerista, Paula Cabaleiro, pocas personas tienen un conocimiento claro sobre lo que allí sucedió, debido a que, por decisión de la artista, se planeó mantenerlo en secreto hasta que más adelante ella divulgase el vídeo de la performance junto con una explicación.

En mi opinión, se debió aclarar el proyecto una vez finalizada la performance, puesto que la intención no quedó suficientemente clara y el público se marchó realmente confundido. Obviamente generar esta provocación rodeada de un halo de misterio era la intención de Rita, y, aunque difería de mi criterio, ella seguía siendo la artista. Esto no evita que haya sentido una sensación de impotencia y frustración provocada por el hecho de haber estado realmente a su merced durante prácticamente todo el proceso, y, por lo tanto, esto suponía no haber podido controlar el resultado final de una performance en la que había participado activamente, aunque fuese desde la sombra.

En definitiva, era una cuestión de poder, de tener y perder el control, sobre todo un asunto de confianza mutua, algo que también sucede en otros proyectos, aunque no sea de forma tan evidente, y esta confianza mutua es fundamental en

determinados procesos de trabajo entre mujeres, en los que suele ser necesario navegar de forma conjunta contra las injerencias, muchas veces de índole patriarcal.

En la gestión cultural feminista las dinámicas tienden a ser diferentes, los roles se transforman, la horizontalidad se dispara y surge la colaboración y el entendimiento (o no) entre mujeres. En palabras de Nekane Aramburu, los proyectos dirigidos por mujeres ya no abordan la proyección internacional como recurso propagandístico o curricular, sino más bien funcionan como un caldo de cultivo "donde se fraguan, parten, van y vienen las vidas y los proyectos personales"⁵⁵¹. Es por ello, por lo que en mi práctica curatorial comienza a ser habitual trabajar de forma continuada y repetida con algunas artistas, creciendo y aprendiendo juntas sobre temas de género y arte, compartiendo experiencias vitales y profesionales, así como activistas y feministas.

⁵⁵¹ Aramburu, Nekane, "Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español", Op. cit., p.154.

3.3. THE STORY BEHIND

De nuevo los límites entre comisaria y artista se diluyeron en el comisariado a Isabel Brisón para revista erótica María Ozámiz: trabajamos sobre la mirada erótica femenina sobre el cuerpo masculino, aportando nuestras ideas, reflexiones, experiencias. Incluso la propia editora también se convirtió en artista.

Este trabajo se enmarca dentro del proyecto editorial *The Story Behind*⁵⁵² (Figs. 452-453), realizado por María Ozámiz durante el período de residencia artística en el MAC, en A Coruña durante la primavera de 2013. *The Story Behind* es una experiencia editorial que explora, a través de los trabajos de ocho artistas y comisarias, las demarcaciones de la mirada erótica femenina a través de aquellas historias que están detrás y determinan cómo identificamos, nombramos y habitamos el deseo. Se trata de una revista erótica pensada para mujeres y desde una mirada femenina y/o feminista. María Ozámiz agrupó a cinco comisarias con otras tantas artistas que nunca habíamos trabajado juntas.

Mediante una dinámica de intercambio de materiales se formularon preguntas y se propusieron códigos propios para dar respuesta a cuestiones como la configuración del desnudo masculino, la relación entre arquitectura y seducción, la fascinación por lo posible y lo difuso, o el placer de mirar y ser mirados. Todo ello en una suerte de tráfico versátil entre el discurso teórico y la formalización visual. Esta experiencia se materializó en un fanzine de edición limitada que configura la obra en sí.

⁵⁵² Véase <http://thestorybehindfanzine.org/>

Tal y como explica María Ozámiz, el carácter procesual y abierto del ejercicio, asegura la construcción del proyecto alrededor de sensibilidades únicas. Los presupuestos iniciales fueron transformándose en contacto con las diferentes aportaciones, señalando la dificultad o inquietud a la hora de abordar lo genérico, la necesidad de superar el canon heteronormativo o la revisión de la propia producción artística o práctica curatorial. *The Story Behind Fanzine* es una publicación que recoge los materiales generados en esta experiencia colaborativa en una edición de 50 ejemplares impresos y que se pueden descargar también online⁵⁵³.

María Ozámiz nos nos pidió colaboración para que, junto con la artista portuguesa Isabel Brisón, reflexionásemos sobre las construcciones eróticas que se producen en el espacio privado; ya que le interesaba reevaluar este enclave tradicionalmente considerado como un ámbito femenino. Tras numerosas conversaciones⁵⁵⁴, finalmente Isabel Brisón elaboró una serie de ilustraciones y dibujos (Figs. 454-455-456) en los que retrató a su novio con flores, como un efebo, aniñado, andrógino... Lo más importante es que se invertían los roles de género, dándole la vuelta, asumiendo nosotras el rol activo y ellos convirtiéndose en nuestro objeto de deseo, al verlos como seres sexualizados.

⁵⁵³ <https://thestorybehinddotorg.files.wordpress.com/2013/08/the-story-behind-m-ozamiz-2013.pdf>

⁵⁵⁴ Pueden consultarse estas conversaciones en el anexo.



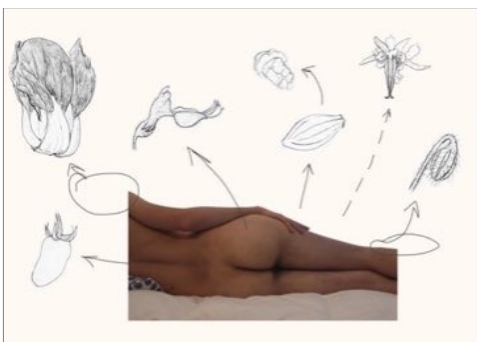
Fig. 452. Fanzine The Story Behind. 2013



Fig. 453. Portada The Story Behind. 2013



Fig. 454. Ilustraciones de Isabel Brisón. 2013



Figs. 455-456. Ilustraciones de Isabel Brisón. 2013

3.4. CONTENEDOR DE FEMINISMOS

Estos proyectos en los que los límites entre la práctica curatorial y la práctica artística quedan tan difusos, me llevan a rescatar de nuevo el archivo móvil *Contenedor de feminismos*, para profundizar en cómo a partir de una invitación por mi parte, como comisaria, a una artista, para que plantease una intervención en el espacio público, termino siendo otra artista del proyecto.

3.4.1. CONTENEDORES LEÓN

El contenedor de feminismos formó parte de la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960 - 2010*, un proyecto ideado por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga para el MUSAC (Fig. 457). A partir de este contexto, Belén Solá, del DEAC del Museo, junto con varias asociaciones feministas de León (Simone de Beauvoir, ADAVAS, Isadora Duncan, Flora Tristán, Clara Campoamor, Mujer y revolución y Líneas de fuga), realizaron una activación del contenedor en varios lugares de la ciudad para reivindicar la importancia de los centros de salud sexual y reproductiva para las mujeres.

La primera docu-acción (Fig. 458) giró alrededor de la creación del Centro de Planificación Familiar, donde mantuvieron una conversación sobre el origen de éste. El Contenedor fue llevado a las calles de León en varias ocasiones para hablar de temas relacionados con la sexualidad de las mujeres: salud reproductiva (Fig. 459) y el derecho al aborto (Fig. 460), invitando a todas las personas interesadas a acompañarlas y participar en este acto de reconocimiento de la actividad reivindicativa de las asociaciones de mujeres feministas de la ciudad.



Fig. 457. Contenedor de feminismos. Exposición Genealogías feministas. MUSAC. 2012



Figs. 458-459. Docu-acción Contenedor de feminismos. Centro de planificación familiar. León. 2012



Fig. 460. Docu-acción Contenedor de feminismos. Campaña a favor del aborto. León. 2012

3.4.2. MEMORIAS SONORAS DE LAS MUJERES EN EL AGRA DEL ORZÁN

Para el proyecto *Música en blanco. Memoria del Agra del Orzán*, organizado por SinSal, propusimos trabajar con las memorias musicales y sonoras de las mujeres migrantes, tanto gallegas como extranjeras, que fueron llegando al multicultural barrio del Agra do Orzán de A Coruña desde los años sesenta.



Fig. 461. Docu-acción Contenedor de feminismos. Mujeres Agra del Orzán. A Coruña. 2013

El 3 de julio de 2013 se realizó, en la plaza del Centro Socio-Cultural Ágora, una docu-acción del *Contenedor de Feminismos* (Fig. 461) sobre las diferentes realidades de las vecinas del Agra do Orzán con la música como hilo conductor.

Los testimonios de las mujeres mezclaron diferentes realidades que hicieron muy interesante la conversación, pues no sólo se habló de las vivencias en torno a la música, sino también de como esas formas de vida tan diferentes implicaban diferentes maneras de entender la maternidad, la educación, las tradiciones o el idioma propio de cada lugar. Mujeres que llegaron de distintos países, como la senegalesa Elisabeth Ndyae, que también cantó algunas de sus canciones; luchadoras políticas como Sara Cao, Araceli Barros y Rosa Pereiro o alguna de las más nuevas, como Noa Seixo, interesada en la música tradicional gallega, fueron algunas de nuestras contertulias, junto con Ramona del Prisco, directora del Coro de Mujeres del Barrio da Silva.

3.4.3. MUJERES BERTSOLARIS

Para la exposición *El contrato* (Fig. 462), comisariada por Bulegoa Z/B, realizamos una docu-acción sobre las mujeres bertsolaris. Tanto la actuación de las bertsolaris, como la charla-debate realizada a posteriori, se centraron en la presencia de las mujeres en el bertsolarismo. La docu-acción se realizó el 20 de agosto de 2014, delante de la Alhóndiga Bilbao (ahora Azkuna Zentroa) (Fig. 463).

El bertsolarismo es una tradición oral de improvisación en euskera y en verso, con unas pautas mínimas de tonalidad, rima y métrica, en la que las mujeres tuvieron históricamente muy poca visibilidad en esta tradición. Diversas investigaciones apuntan a que existieron desde el siglo XV en la figura de las plañideras y las damas que con tono satírico participaban en fiestas y eventos públicos, sin embargo hasta los años ochenta no se popularizó la presencia de

mujeres bertsolaris en certámenes y fiestas. Cristina Mardaras es la primera que participa en un concurso en 1986 y Maialen Lujanbio es la primera en ganar en 2009 el concurso nacional; por lo que se ha convertido en un mito y un referente. En los últimos años, la incorporación de las mujeres a las plazas y a los festivales de bertsolaris creó un efecto expansivo, siendo en este momento la perspectiva de género uno de los temas de interés para estudios y convocatorias de festivales.

Para comenzar la acción le propusimos a Ainhoa Agirreazaldegi, Uxue Alberdi y Ane Labaka algunas referencias visuales para reflexionar sobre cuestiones que nos interesaban: las jornadas feministas de Euskadi celebradas en diciembre de 1977, la campaña en defensa de las "11 mujeres de Bilbao" acusadas de practicar aborto en 1979 o las bertsolaris Mikaela Elizegi (1869-1967) y Maialen Lujanbio. También incluimos los bertsos que Lujanbio cantó cuando fue galardonada con la *txapela* de campeona de bertsolaris de Euskal Herria:

Gogorutzen naiz lehengo amonen
zapi gaineko gobaraz
gogorutzen naiz lehengo amonaz
gaurko amaz ta alabaz

Me acuerdo de la colada
sobre el paño de las abuelas de antaño,
me acuerdo de la abuela de antes,
la madre y la hija de hoy

Con sus palabras trataba de homenajear a las mujeres que antiguamente llevaban la ropa sucia sobre la cabeza, en un cesto apoyado sobre el *gobaraz* o pañuelo tradicional empleado para este uso⁵⁵⁵.

⁵⁵⁵ Agradecemos la traducción de los bertsos de Maialen Lujanbio, así como sus pertinentes explicaciones cerca del *gobaraz*, a Paula Kasares, Profesora del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Navarra.

Después de la actuación propiciamos una conversación sobre la emoción, el cuerpo, el sentir que es importante tu voz, el bertsu feminista, el grupo de género en la asociación de Bertsolaris, la teoría y práctica del bertsolarismo en relación al feminismo (Fig. 462).

Los dos vídeos grabados durante esa tarde, así como toda la documentación textual y visual en torno al tema, se incorporaron -junto con materiales de las anteriores docu-acciones- al Contenedor, que estaba situado en la sala expositiva (Fig. 463). Posteriormente, las integrantes de Bulegoa Z/B organizaron una mesa de trabajo a partir de la documentación generada en la docu-acción.



Fig. 462. Docu-acción Contenedor de feminismos. Mujeres bertsolaris. Bilbao. 2014

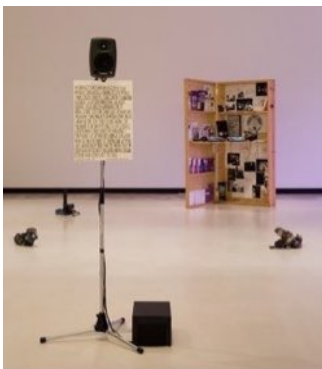


Fig. 463. Contenedor de feminismos. Exposición El Contrato. Azkuna Zentroa. Bilbao. 2014

CONCLUSIONES

Los feminismos atraviesan transversalmente el desarrollo del arte contemporáneo desde 1960, trazando un panorama amplio y con una gran diversidad de posibilidades. En el arte feminista germinal, y sobre todo en su vertiente más activista, se primaba el concepto antes que un tratamiento formalista de la obra de arte, y, por lo tanto, en ocasiones era más relevante el contenido que la estética debido a que mostraba un claro interés por comunicar o informar, hacer reflexionar, provocar o sacudir pensamientos culturalmente adquiridos. En definitiva, trataba de generar otro imaginario visual alejado de la tradición masculina de la Historia del Arte; es decir, pretendía construir y difundir otras imágenes de las mujeres y de los hombres, diferentes a las ofrecidas por la cultura patriarcal. De este modo, buscaba romper con los estereotipos y los límites estrechos del binarismo de género, mostrando las interrelaciones entre la masculinidad y la feminidad.

Las prácticas artísticas desarrolladas desde los feminismos muestran problemáticas específicas que rara vez eran tratadas antes -o al menos desde esta nueva mirada- como la maternidad, los estereotipos y las constricciones de la belleza, el cuerpo de las mujeres y otros cuerpos no normativos, las mascaradas femenina y masculina, las consideraciones sobre el sistema sexo/género, la sexualidad femenina y otras sexualidades no heteronormativas, la violencia machista y la agresión homofóbica, la gestión y el uso de los espacios privados y públicos, la lucha socio-política, la explotación y discriminación laboral, las relaciones entre etnia, raza y género; o la memoria cultural de las mujeres y homosexuales.

Inicialmente, durante los sesenta y lo setenta, se trató de liberar la imaginación, la sensualidad y la sexualidad femeninas⁵⁵⁶; se buscaba un lenguaje propio, a la vez que se quería recuperar el espacio tradicionalmente marginado de lo femenino, ya fuese físico o emocional. Posteriormente, a finales de los setenta y sobre todo durante los ochenta, se reapropiarían del lenguaje patriarcal para subvertir el sistema desde dentro y con las mismas herramientas. En las décadas posteriores, y hasta la actualidad, se retomarán estas prácticas y estrategias artísticas, diversificando técnicas, temáticas e intenciones en función del contexto, tanto local como internacional.

Reflexionando sobre los trabajos de las artistas feministas de los noventa, vemos como en los países anglosajones -influidos por el ambiente político conservador- se produce un retorno al esencialismo a través del uso de tejidos y una vuelta a lo femenino, en una revisión de las primeras experiencias feministas, criticando la falta de emoción de las artistas que surgieron desde finales de los setenta, enmarcadas dentro de las corrientes de pensamiento crítico postmoderno, de carácter desconstruccionista y apropiacionista, como Cindy Sherman, Sherry Levine, Barbara Kruger o Jenny Holzer.

Mientras tanto, en el Estado Español se introducía la teoría *queer* y se traducían algunos textos feministas importantes. Como apenas se contaba con un legado reconocible de artistas feministas españolas, irrumpieron con fuerza las creadoras estadounidenses de los 80, como buque insignia de esa postmodernidad tan anhelada dentro de nuestras fronteras. Así, el discurso se intelectualizó y las nuevas generaciones de artistas abrazaron las últimas teorías

⁵⁵⁶ Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", Op. Cit. p. 57.

feministas, produciéndose obras altamente conceptuales. Se observa una clara influencia de los estudios de género, y de este modo, las identidades homosexuales y la revisión de la identidad masculina se unen a temas clásicos de la agenda feminista; a partir de este momento abundarán los temas que abordan la sexualidad y las normas de género. Podría afirmarse que frente a la linealidad cronológica de la evolución del arte feminista anglosajón, en el contexto estatal se han dado todas las fases a la vez, o de manera superpuesta o incluso de forma desordenada si tomamos como referencia a la historia "canónica" contada por las teóricas estadounidenses⁵⁵⁷.

Podríamos llegar a pensar que el feminismo *queer* en cierto modo se institucionaliza en el arte español a partir de algunas de las exposiciones que adquieren mayor protagonismo y repercusión, así como a través de cierta crítica de arte, y tal vez esto suceda en mayor medida que en los países exportadores de este pensamiento. Esto sucede porque en primer lugar el arte feminista surgió en Estados Unidos y rápidamente se propagó hacia Reino Unido, con lo que su legado y reconocimiento es indiscutible a nivel de la historia oficial del arte, a diferencia de la situación española, donde apenas fructificó la semilla feminista en el arte de los sesenta. No obstante, la realidad es que siguen abundando las exposiciones de mujeres artistas, con criterios únicamente biologicistas, y a veces esencialistas, a la hora de seleccionar obras e integrantes.

⁵⁵⁷ Mayayo, Patirica, "Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes" en *Investigaciones Feministas*, Op. Cit., p. 36.

Debido a las singularidades socio-políticas del contexto español conviven la tendencia esencialista, que revaloriza la identidad femenina desde la diferencia, junto con una línea construccionista, que entiende el género como una construcción socio-cultural, entreverada con la perspectiva *queer*, que reivindica otros cuerpos y otras sexualidades no normativas, mientras revisa las mascaradas performativas de la feminidad y de la masculinidad. De algún modo, se produce un cierto antagonismo entre un discurso teórico altamente politizado e intelectualizado, que logra ser legitimado frente a un discurso más visceral y/o emocional en relación a lo femenino, que se podría definir como una especie de esencialismo actualizado o neoesencialismo, que es arrollado por aquel, legitimado por sí mismo y ayudado por quienes lo subscriben. La predominancia de textos teóricos enmarcados en las tendencias construccionista y *queer* frente a la corriente esencialista, alude a la entrada de golpe de un feminismo de tercera generación ante un débil feminismo de la diferencia -desarrollado durante los sesenta-setenta-, cuestión que indica un acceso tardío a las teorías internacionales. Esto explica que se hayan producido ciertas contradicciones a la hora de tratar de generar un discurso feminista propio, a la vez que se basaban en recursos visuales y teóricos extranjeros.

Por ello, lo que diferencia al arte feminista realizado en el Estado Español es el hecho de no haber pasado por una etapa esencialista coetánea al momento de surgimiento y afluencia. Con todo, no se debe olvidar el legado conceptual desarrollado durante los años setenta, que, a pesar de no ser muy conocido por generaciones posteriores, parece haberse mantenido como si de un *continuum* cultural se tratase. Las propuestas feministas esencialistas de los años sesenta se

mantienen hoy en día en obras de artistas que no están tan legitimadas por el discurso crítico hegemónico de las principales exposiciones feministas, y de igual modo ciertas tendencias conceptuales-construccionistas, como por ejemplo ciertos trabajos iniciales de María Ruido -realizados a mediados de los noventa- en relación a las video-performances de Martha Rosler de finales de los setenta.

Por lo tanto, podríamos concluir que los proyectos culturales sobre temas de género desarrollados en el contexto estatal se articulan en torno a cuestiones relativas a las mujeres artistas, las artistas feministas, así como las y los artistas *queer*, entremezclando todo ello con las luchas activistas feministas.

De ahí que podamos afirmar que la producción artística realizada en el Estado Español desde los 90 hasta la actualidad estuvo condicionada por la situación local, social y personal de las artistas. Al carecer de referentes claros y de modelos a imitar o seguir, cada artista ha buscado su propio camino, y es por ello por lo que resulta tan complejo clasificar sus trabajos sin caer en el reduccionismo y en la incorrección teórica.

Las artistas de los sesenta y setenta trabajaban desde una mirada feminista por la necesidad personal de conseguir el reconocimiento de una serie de derechos fundamentales, entre los que se incluía la libertad sexual y corporal o la independencia económica y profesional, y por ello se sumaban al activismo, más que desde una reivindicación política, teórica o artística consciente; o simplemente eran autoras que quisieron expresarse de un modo que podríamos denominar feminista en sus maneras, como Esther Ferrer, quien, no obstante, no

apenas ha trabajado desde estos planteamientos, a pesar de haber escrito reivindicando la visibilización del trabajo de las mujeres artistas y de haber defendido la utilidad del feminismo a la hora de posicionarse como mujer artista en un contexto claramente sexista⁵⁵⁸.

Por su parte, la mayor parte de las artistas españolas de los noventa trabajaban más desde la intuición que desde postulados teóricos. Así, el cuerpo se convierte en pieza fundamental de estudio, como en los trabajos de Ana Casas o Paloma Navares, entre otras. Se produce una obsesión por lo doméstico, como un territorio del cual escapar o como un lugar que reivindicar y politizar, tal y como sucede en las obras de Eulalia Valldosera, Eugènia Ballcells o Concha Prada. Estos son temas que habrían podido ser considerados como esencialistas y anticuados en comparación con lo que se hacía fuera, pero que sin embargo son los comienzos de una línea de trabajo interesada por cuestiones feministas en el Estado Español.

Con todo, otras autoras son más conscientes de la teoría feminista y tratan temas desde un posicionamiento más político, como Marina Núñez, imbuida por las teorías cyborg de Donna Haraway. Otras están preocupadas por la ocupación y transgresión del espacio público, como Pilar Albarracín y Itziar Okariz, o reflexionan sobre su condición sexual e identitaria como Azucena Vieites y Cabello/Carceller.

⁵⁵⁸ Consúltese la entrevista a Esther Ferrer realizada por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido, publicada en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 1*, MACBA, Barcelona, 2005, p. 130-131.

Por otro lado, como ya se ha insinuado, se observa una predominancia de los discursos se centran sobre todo en la sexualidad y en las identidades de género. Se produce una especial insistencia en la revisión de la masculinidad tanto por parte de los hombres, en la crítica a la masculinidad entendida como virilidad monolítica hegemónica, como de las mujeres, que con el auge de las *drag king* se produce una reivindicación de una masculinidad subversiva por parte de cierta comunidad lésbica. Quizás en parte porque se observa un mayor dinamismo intelectual y artístico, así como un mayor compromiso activista, desde las posiciones de la homosexualidad militante; véase Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, Xosé Manuel Buxán Bran, María José Belbel, Fefa Vila, Cabello/Carceller o Paul B. Preciado, por poner algunos ejemplos de figuras relevantes en los estudios *queer* en relación a las artes visuales desarrollados en el Estado Español.

Hemos llegado a estas conclusiones tras el análisis de la producción discursiva en torno a las identidades de género en relación al arte contemporáneo que se ha desarrollado en el contexto estatal, en donde, como ya se ha señalado, es clara la predominancia de textos teóricos enmarcados en las tendencias construccionista y *queer* frente a los esencialistas, lo que indica un acceso tardío a las teorías internacionales. Estaríamos refiriéndonos a la entrada de golpe de un feminismo de tercera generación, ante un débil feminismo de la diferencia de los setenta, ya que en el ámbito visual interactuó de forma aislada y minoritaria. No obstante, no debemos olvidar que en el terreno de la historia del arte feminista que se ocupa de períodos anteriores al actual, la tendencia del feminismo de la diferencia es mayoritaria.

Por otro lado, habría que distinguir entre textos historiográficos y críticos. Los primeros en muchas ocasiones suponen un híbrido entre el feminismo de la diferencia y las teorías postestructuralistas, por lo que resultan los más difíciles de catalogar. Suelen ser textos que conforman libros y que se inspiran en las estrategias de la teoría literaria para recuperar artistas olvidadas o marginadas por la historia del arte canónica, y por ello estarían hablando de arte de mujeres o femenino, más que feminista⁵⁵⁹. Resulta significativa la publicación, en 1987, de la tesis doctoral de Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas más)*, iniciadora de un camino inexistente en el ámbito español.

Los textos críticos resultan mucho más comprometidos políticamente y son más claramente identificables con los estudios de género, el feminismo construccionista y la teoría *queer*, lo que se refleja en las artistas seleccionadas para las exposiciones⁵⁶⁰. Esto supone que la mayoría de textos teóricos feministas se encuentren dispersos en catálogos y en revistas; motivo que nos ha llevado a revisar artículos de publicaciones periódicas y de libros de arte con un carácter más amplio⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ A este respecto véanse Muñoz López, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Op. cit. y Porqueres, Beatriz, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Op. cit.

⁵⁶⁰ Consúltense Villaespesa, Mar, *100%*, Op. cit.; Cortés, José Miguel G., *El rostro velado (Travestismo e identidad en el arte)*, Op. cit.; Aliaga, J.V. y Villaespesa, Mar, *Transgenéric@s. Experiencias y representaciones sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Op. cit.; y, Cabello, Helena y Carceller, Ana, *Zona F*, Op. cit.

⁵⁶¹ Diego, Estrella de, "Figuras de la diferencia" en Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Barcelona, 1996; Navarrete, Carmen, "Re-visión. Notas para un debate sobre arte y feminismos", Op. cit.; Beguiristain, M^a Teresa., "Aportaciones del movimiento feminista al arte contemporáneo" en Cortés, José Miguel G. (coord.), *Crítica cultural y creación artística*, Generalitat Valenciana, 1998.

También son habituales las compilaciones de textos que muestran un amplio espectro de opiniones entremezclando varias tendencias⁵⁶² o más claramente constructorista, como la exposición *Femenino plural: reflexiones desde la diversidad*, organizada por David Pérez en 1997. Por su parte, Patricia Mayayo en *Historias de mujeres, historias del arte*, publicado en 2003 y Juan Vicente Aliaga en *Cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, publicado en 2004, trazan una evolución de las diferentes corrientes feministas en el arte del siglo XX.

De todos estos textos sobresalen claramente, tanto por la abundancia de escritos como por su significación en la construcción de un discurso feminista crítico y dentro de los estudios de género, los escritos por Juan Vicente Aliaga, Estrella de Diego, Mar Villaespesa, Isabel Tejada, Cabello/Carceller, Patricia Mayayo, Ana Martínez-Collado o Rocío de la Villa sobre feminismos y José Miguel G. Cortés con varias publicaciones en torno a la masculinidad.

Habría que valorar tres ejes temáticos alrededor de los cuales han girado y tienden a articularse las exposiciones sobre cuestiones de género en el contexto estatal, más allá de las mujeres artistas: artistas feministas, la mirada *queer* y la revisión de la masculinidad. Estos serían los ejes conceptuales más difundidos desde el comisariado y la crítica de arte. Se podría trazar una cronología de estas tendencias en el contexto español, señalando el punto de arranque de cada bloque temático.

⁵⁶² Véase África Vidal, M. Carmen, *La feminización de la cultura*, 2003 y López-Fernández Cao, Marián, *Creación artística y mujeres*, Narcea, Madrid, 2000.

En 1993 se produce *100%*, comisariada por Mar Villaespesa, la primera exposición que se puede considerar plenamente feminista. Tuvo que limitarse a trabajar con artistas andaluzas debido a los requisitos del encargo, pero supuso un cambio de paradigma. Sobre todo a nivel teórico, puesto que el proyecto permitió traducir importantes textos, eso sí bajo el peso de una gran influencia de la historia y la teoría del arte feminista anglosajona. Podría decirse que terminó siendo casi más importante por los textos que aporta que por las artistas incluidas. Continuando esta línea, dos años después, en 1995, Isabel Tejada plantearía *Territorios indefinidos*, con la intención de abarcar todo el territorio español. En 1998 se realiza *Transgenéric@s*, comisariada por Vicente Aliaga y de nuevo Mar Villaespesa, que sirve para introducir la teoría *queer* en las prácticas artísticas españolas. Y por último, en 2002 se realiza *Héroes caídos*, comisariada por José Miguel G. Cortés, que se puede considerar la primera reflexión desde el arte centrada en la masculinidad. Explicar estos tres ejes y por qué son las que han tenido más repercusión a nivel discursivo; es decir, el concepto, el enfoque, los textos incorporados a los catálogos y la selección de artistas incluidos, es de lo que ha tratado la segunda parte de esta investigación.

Se ha visto que se han producido ciertas contradicciones a la hora de tratar de generar un discurso propio mientras la base consistía en recursos visuales y teóricos foráneos. Al examinar ciertos catálogos de exposiciones extranjeras hemos detectado influencias en algunas exposiciones españolas, especialmente en las comisariadas por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. La estructura por temas de *In a Different Light* es similar a *La Batalla de los géneros* y *En todas las partes* de Aliaga. Las exposiciones sobre travestismo *Rose is a Rose* y *Double Life* recuerdan a *El rostro velado* de Cortés y a la parte de

masculinidad y travestismo de *La Batalla de los géneros* y *En todas las partes* de Aliaga, es decir, son prácticamente los mismos artistas y las mismas obras. Por su parte, *Femininmasculinin* ha supuesto una panorámica sobre arte y género que ha influido directamente en nuestro contexto, ya que es una de las primeras exposiciones extranjeras que, en su momento, más reseñas críticas recibió por parte de las revistas especializadas, lo que contribuyó a que sus presupuestos conceptuales y algunos de los artistas seleccionados se difundiesen y se diesen a conocer. Por otro lado, la parte ciberfeminista de *Double Life* recuerda a las muestras virtuales de *Cárcel de amor*, la exposiciones de Remedios Zafra y Ana Martínez-Collado. En el caso concreto de *The Masculine Masquerade*, podría parecer que tiene relación con *Héroes Caídos* por la cuestión de la masculinidad y porque comparten subtítulo, pero Cortés la enfoca de otro modo. Y finalmente, la parte gay y *queer* de *The Eight Square* es muy similar a los apartados sobre esas cuestiones de la exposición *En todas las partes* de Aliaga.

En el contexto español hemos visto como las exposiciones con verdadero contenido feminista comienzan a producirse a partir de los años noventa, mientras que durante los ochenta casi exclusivamente se realizan muestras de mujeres artistas con textos que laudan la creatividad femenina; una tendencia que en parte sigue activa en ciertas exhibiciones denominadas despectivamente como 'exposiciones de mujeres'. De este modo, habría que establecer una distinción entre exposiciones feministas de la diferencia y exposiciones interesadas en cuestiones de género o feministas constructoras.

100% de Mar Villaespesa, *Territorios indefinidos* de Isabel Tejada, *Zona F* de Cabello/Carceller, y, en menor medida, *El bello género*, *La costilla maldita* y

Carrera de fondo, comisariadas por Margarita Aizpuru, nacieron con planteamientos claramente construccionistas, frente a otras que se encuentran a medio camino entre éstas y ciertos postulados esencialistas, a pesar de que sus promotoras y promotores conciben el género como una construcción social, tal y como sucede en *Femenino Plural* de David Pérez, *Cómo nos vemos* de Victoria Combalá y *Mujeres que hablan de mujeres* de Alicia Murría.

Por otro lado, en las exposiciones ciberfeministas –en menor medida– y en las revisiones historicistas –sobre todo–, la estrategia más reciente busca reunir a los grandes iconos del arte feminista de diversas nacionalidades, sobre todo anglosajonas, junto con las autoras españolas, como sucede en *La batalla de los géneros* de Aliaga o las comisariadas por Xabier Arakistain, *Kiss Kiss Bang Bang* y *La mirada iracunda*. Estas exposiciones sirven para enmarcar a las artistas españolas dentro de un panorama más amplio y en diálogo con las tendencias internacionales.

De lo femenino a lo feminista o de las exposiciones de mujeres artistas a las exposiciones feministas, a veces sin planteamientos teóricos feminista, pero sí las artistas o viceversa, fundamentalmente artistas de lo femenino o feministas esencialistas; cuotas, discriminación positiva, lo políticamente correcto y políticas culturales más locales. Éste es el panorama que se perfila en nuestro ámbito, en el que frente a una teoría más próxima a postulados *queer*, ante todo domina una cierta escena de artistas esencialistas, en la que se prima lo experiencial femenino y el cuerpo de las mujeres. En el Estado Español, estos son unos modos de hacer que se mantienen como en un *continuum* femenino que desde los sesenta llega hasta hoy, a pesar de que en el momento presente,

las y los artistas más jóvenes cuestionan esa unicidad universal para hablar de múltiples subjetividades, ya desvinculadas a los binarios roles de género masculino y femenino, tradicionalmente considerados como opuestos, más que complementarios. Por lo tanto, conviven exposiciones sobre mujeres, 'exposiciones de mujeres' y exposiciones feministas y/o *queer*.

En nuestro contexto, abundan las 'exposiciones de mujeres', organizadas con el único argumento de la pertenencia a un sexo biológico por parte de las artistas que integran esas muestras. Algunas de cuales se presentan como más moderadas en las formas y en el lenguaje, y a veces rechazan su adscripción a los feminismos, a pesar de colindar con ciertas estrategias. Y esto provoca que sean más fácilmente asimiladas por los intereses políticos, para, de este modo, poder desarrollar desde las instituciones museísticas sus políticas culturales relacionadas con los valores de género, localizada en torno a fechas emblemáticas como el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer Trabajadora, o el 25 de noviembre, Día Internacional contra la violencia machista. En ocasiones, aunque no siempre, éstas se producen en espacios expositivos de menor relevancia, que normalmente son de titularidad municipal o también pueden ocupar los museos provinciales, sobre todo en ciudades de mediana o pequeña escala. Obviamente no cuentan ni con un gran presupuesto ni con grandes medios técnicos, tampoco con un espacio expositivo de gran tamaño, ni medios humanos, ni la misma capacidad de impacto mediático que caracteriza a los grandes centros de arte de carácter autonómico o estatal que se encuentran en las principales ciudades españolas.

Resulta interesante constatar la evolución que ha habido desde *100%*, celebrada en 1993, hasta *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades y Radicales Libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*, ambas de 2005, es decir, se ha pasado de una exposición compuesta sólo por mujeres a la teoría *queer* y la homosexualidad presentadas a debate desde una cierta normalización de los conceptos, que ya se habían manejado en relevantes exposiciones como *El rostro velado*, organizada por José Miguel G. Cortés en 1997, y *Transgeneric@s*, comisariada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga en 1998. En este sentido habría que destacar la importante y fundamental labor llevada a cabo por Cortés y Aliaga para la visibilización de la cultura gay y de las problemáticas originadas por el sida, desde escritos teóricos -artículos y ensayos - y exposiciones o jornadas de conferencias, como *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, celebradas en Valencia en 2001 y co-organizado por Juan Vicente Aliaga.

Por otro lado, habría que diferenciar entre diferentes ámbitos teóricos, visuales, activistas e institucionales, y, a partir de ello, remarcar varios circuitos artísticos que, a grandes rasgos, tienden a demarcar dos amplias tendencias, tal y como hemos visto. Una más hegemónica o legitimada por los espacios donde se producen -o lo que es lo mismo, los principales centros de arte españoles- en la que se aprecia una orientación hacia cuestiones relativas a la visibilidad y representación de otros cuerpos y sexualidades, no heteronormativos, desde unos postulados teóricos *queer*, revisando y desmontando los conceptos de feminidad y masculinidad imperantes en la sociedad. La otra tendencia con menos relevancia teórica, son las denominadas peyorativamente 'exposiciones de mujeres' u otros proyectos ambiguos en sus criterios curatoriales, que se

mueven entre lo femenino y lo feminista. En ocasiones la persona encargada de la selección ni siquiera tiene intereses en cuestiones de género, y por lo general su elección no hace sino perjudicar la labor de las artistas feministas incluidas junto a otras que no lo son. Además es habitual que los criterios de calidad estética y formal también sean dispares. Con todo, en ocasiones, sucede que una exposición mal planteada por el comisario o comisaria, al que alguna institución municipal o autonómica le ha encargado el trabajo, incluye en su catálogo –normalmente modesto– un texto especializado, que contribuye a generar más interés por esa publicación, al margen de los criterios artísticos. De este modo, se produce una reflexión acerca de la relación entre la teoría o la producción de discurso intelectual y la práctica o la creación artística, planteando fusiones, a la vez que se producen desajustes entre la calidad de los textos del catálogo y las obras seleccionadas en la exposición, y viceversa. Por otro lado, estas exposiciones también interesan para elaborar un archivo de mujeres artistas españolas actuales, sean o no feministas, para que no se pierdan en el olvido, independientemente de la pertinencia o no de sus propuestas desde una perspectiva feminista. Estaríamos hablando de dos niveles superpuestos y complementarios: historia feminista del arte junto a la historia del arte feminista.

Por lo tanto, se podría hablar de una cierta preponderancia de la crítica de arte *queer* en determinados circuitos intelectuales. Lo particular de la situación es que esto sucede frente al menor número de exposiciones, inferior a las exposiciones de mujeres, y también en relación al menor número de artistas *queer* en el contexto español. No obstante, las artistas mujeres feministas esencialistas tienen más presencia tanto en las exposiciones realizadas como en

el panorama artístico, a pesar de la menor cuota de poder institucional y teórico, y por ello, una menor repercusión.

Esta paradójica circunstancia contribuye a otorgarle una mayor importancia a las inicialmente denostadas 'exposiciones de mujeres' a la hora de comprender el contexto del arte feminista español. Cuando menos, estas muestras suponen una importante labor de visibilización de artistas mujeres. Normalmente se descartan las 'exposiciones de mujeres' por considerar que sus planteamientos son obsoletos y/o simplistas o ni siquiera feministas, sin embargo, a veces incluyen interesantes aportaciones teóricas al debate feminista, a pesar de que en la mayoría de ellas las artistas seleccionadas trabajan al margen del feminismo o desde criterios excesivamente esencialistas, o simplemente desde lo femenino, sin cuestionar críticamente esta categoría, sino asumiendo toda la carga patriarcal implícita en la definición del sujeto mujer. En otras ocasiones, una buena representación del arte feminista español presente en dichas muestras dignifica un inexistente enfoque teórico desde el comisariado, o incluso pueden ir acompañadas de textos más esencialistas que las obras, de carácter más construccionista.

A lo largo de esta Tesis Doctoral hemos visto cómo se producen ambigüedades, contradicciones e incongruencias que impiden categorizar o sistematizar de forma rígida la profusión de exposiciones con temática de género; los límites son difusos, movedizos y se deslizan entre varias categorías. Por ello, desde esta investigación no se pretende presentar un estudio historicista o cerrado, sino más bien un mapeado de las exposiciones más relevantes con temática feminista que se han desarrollado en el Estado Español durante los últimos

veinte años, para poder así valorar el estado de la cuestión y comprender nuestro contexto, con sus especificidad y características propias.

Otro aspecto que se subtrae del material revisado a lo largo de esta Tesis Doctoral, es que a partir del 2005 fundamentalmente se han realizado exposiciones de carácter historiográfico, tanto de artistas feministas como *queer*. Véase, las ya mencionadas, *Desacuerdos*, *Kiss Kiss Bang Bang* de Xabier Arakistain, *La Batalla de los géneros* y *En todas las partes*, comisariadas por Juan Vicente Aliaga, o la ya citada gran exposición que ha reunido a diferentes generaciones de artistas españolas, *Genealogías feministas en el arte español*, comisariada también por Aliaga, junto a Patricia Mayayo.

También hemos constatado que en estos primeros años del siglo XXI se produce el fin de un determinado modelo de producción cultural, basado en las grandes exposiciones realizadas en las principales instituciones museísticas, y, frente a ellas, comienzan a proliferar eventos más modestos, realizados con menor presupuesto y en espacios culturales más pequeños. En ocasiones, estas limitaciones contribuyen a implementar la capacidad para generar un diálogo real con el público, y por lo tanto generar un mayor calado feminista. A partir de esta diseminación proliferan las jornadas feministas que proponen un modelo de trabajo y de producción de conocimiento menos jerarquizado y más colaborativo. Cobran una mayor relevancia los congresos feministas, que incluyen actividades paralelas como ciclos de vídeo, performances, actuaciones musicales y talleres prácticos, como productores de discurso feminista definidos por la fusión de teoría y práctica. Algunas emplean una metodología feminista de producción de sentido basada en la horizontalidad, colectividad, el diálogo,

el debate, el intercambio, las redes de contacto, las comunidades; en definitiva, todas ellas prácticas asociativas y “políticas de saberes feministas”.

Por otro lado, se podría plantear que algunos de los discursos feministas más frescos, actuales y renovados, tal vez hayan producido de forma más contundente en nuevas prácticas asociativas y en el trabajo en red. En este sentido, se ha llegado a producir un mayor nivel de debate discursivo en los encuentros feministas -autónomos o complementarios a exposiciones- que han conseguido dinamizar un cierto grado de estancamiento en los estudios de género en el ámbito español. En relación al panorama estatal, habría que tener en cuenta que en algunos de los principales congresos -como los organizados por Xabier Arakistain o Margarita Aizpuru, por poner ejemplos de eventos de realización anual ya consolidados en el contexto vasco y andaluz, respectivamente- se ha contado, fundamentalmente, con ponentes españolas, mientras que para muchas de las exposiciones más relevantes desde una perspectiva teórica se ha contado con más artistas extranjeras que españolas. Esto ha propiciado que en algunas de las jornadas se haya reflexionado sobre el contexto estatal, y se haya hablado de sus problemáticas y sus potencialidades. Así, en estos espacios se ha llegado a producir un acercamiento entre la teoría y la práctica, entre la crítica y la acción y/o creación feminista, en ocasiones vinculadas al activismo, que no deberíamos olvidar ni dejar de lado para futuras investigaciones sobre esta temática.

En este sentido, sería necesario revisar la labor de la promoción artística y curatorial de Paul B. Preciado en el ámbito estatal, entendida como producción de discurso artístico vinculado a cuestiones de género, para valorar qué tipo de

prácticas artísticas produce o genera. Sin olvidarnos de artistas que llevan décadas trabajando desde planteamientos teóricos y generando contexto, como Cabello/Carceller por ejemplo; el de Preciado es uno de los pocos discursos teórico-práctico desarrollado desde el Estado Español pensado para ser aplicado a este contexto, aunque parta claramente de teorías anglosajonas. Es por ello por lo que se ha producido un auge del movimiento postporno, de los transfeminismos y del movimiento *drag king* desde finales de la década de 2000. No obstante, no debemos olvidar que se ha llegado a considerar que una parte de la subversión y radicalidad intrínseca de estos discursos se ha debilitado tras el uso continuado por parte de la institución arte, léase, MACBA, MNCARS o Arteluku, en ofrecimiento directo desde la organización y mediación de Paul B. Preciado.

Previamente, a finales de los noventa, recordemos que ya se había realizado *Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*, organizado en 1997 por Erreakzioa-Reacción en Arteleku. Resultó ser un evento significativo y rupturista con determinadas dinámicas institucionalizadas, abriendo camino a futuras jornadas, como *Cuerpos de producción. Miradas críticas y relatos feministas en torno a los sujetos sexuados*, organizadas en 2003 por María Ruido y Uqui Permui en el CGAC.

Estas iniciativas y estos debates han contribuido a la construcción de un corpus teórico y de crítica feminista, en algunos casos casi en mayor medida o trascendencia que los discursos de los comisariados, puesto que en muchas ocasiones los textos suelen aludir al contexto extranjero, e incluso son escritos por autores de fuera o se realizan traducciones de textos clásicos -lo cual, no

obstante es fundamental para el fortalecimiento de la producción discursiva feminista española-, mientras que las obras están realizadas por artistas españolas/es. Sin embargo, en la mayoría de las jornadas se trabaja, se habla y reflexiona más sobre el contexto estatal: sus problemáticas y sus potencialidades; se trata de valorar lo que tenemos, exponer el estado de la cuestión. Así se produce un acercamiento entre la teoría y la práctica, entre la crítica y la acción y/o creación feminista. La/El artista asume el papel de auto-representarse en todos los sentidos, y la crítica no se queda sólo en el papel, sino que pasa a la acción, es decir, se vincula al activismo.

Si bien en los primeros años noventa el panorama era escaso, titubeante y con miras a experiencias anglosajonas, actualmente se trata de mirar para dentro, de construir un discurso teórico y práctico feminista acorde a las necesidades propias. Es cierto que se sigue mirando hacia el exterior, puesto que continúan marcando el rumbo de las últimas prioridades y las más novedosas motivaciones: *queer*, postporno y transexualidad. A este respecto, la propia Judith Butler, difusora de la teoría *queer*, ha dicho que habría que revisar dicho concepto, puesto que ha quedado agotado, encorsetado y normativizado, y, por lo tanto, a veces puede resultar inútil para subvertir normas y categorías de género. De este modo, propone la lucha transfeminista y transgénero como el paso siguiente a dar en el compromiso feminista. En el Estado Español las propuestas comienzan a adaptarse a los nuevos desafíos, que realmente no lo son, puesto que dichas problemáticas siempre habían existido, pero a la cola de la agenda feminista. De este modo, desde finales de la primera década del siglo XXI se producen numerosos encuentros y debates, y surgen colectivos que reivindican la despatologización de la transexualidad, que supera la categoría de

hermafroditismo al incluir también personas trans, que están en proceso de cambio o transformación de sexo debido a un tratamiento hormonal, pero que no desean operarse, es decir, que prefieren mantener sus genitales biológicos. En la actualidad se insiste desde este terreno, no sin conflictos entre el feminismo denominado clásico o institucional -más centrado en cuestiones de la diferencia y de la igualdad-, el *queer*, el postcolonial y el transfeminismo. Por lo tanto, conciliar cada vez más diferencias son los nuevos retos de los feminismos.

En este panorama, entendido como un hervidero social, activista, político y teórico, el arte se nutre de ideas, polémicas y experimentaciones. Por primera vez se ha conseguido hermanar un discurso teórico con la creación artística feminista para generar un movimiento; o por lo menos, en ciertos ambientes o a través de ciertos colectivos. Surgen nuevas generaciones de teóricas y artistas que se conocen y trabajan de forma conjunta de forma natural, y no como excepcionalidad. Cada vez más se incluyen estudios feministas en las universidades y planteamientos feministas en museos y revistas de arte. Con todo, el umbral sigue siendo bajo y el techo de cristal sigue existiendo; mucho ruido y pocas nueces o lo justo para llamar la atención y para no parecer una moda pasajera, pero escaso para llegar a popularizarse y a normalizarse en los discursos del arte contemporáneo. Tan sólo en determinados contextos, los más intelectuales, interesados en el pensamiento crítico de la postmodernidad, pero únicamente como la llave que les permita cubrir esa parcela para ser considerados suficientemente progresistas, de izquierdas o postmodernos. Se prefiere utilizar la más neutra denominación de estudios de género o "postfeministas" para evitar cualquier vínculo con lo que se considera feminismo clásico, y por ello, abrazan sin problemas el transfeminismo, en su

tangencialidad con el anticapitalismo y la antiglobalización y los movimientos de liberación de los pueblos o comunidades oprimidas. No obstante, siguen sin comprender la potencialidad del feminismo, tal y como lo explica Amelia Jones, historiadora del arte feminista, cuando propone el parafeminismo como un nuevo feminismo global y transversal, dado que sus aportaciones son cruciales para los acontecimientos sociales acaecidos en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, esto todavía no ha sido asimilado por el discurso hegemónico que narra la Historia en mayúsculas.

A pesar de diversos intentos, está todavía pendiente la tarea de elaborar una historiografía completa y profunda sobre las prácticas artísticas españolas. A nivel expositivo cabe destacar el impulso inicial desde el equipo investigador de feminismos -conformado por María Ruido, Carmen Navarrete y Fefa Vila- para el amplio proyecto *Desacuerdos* celebrado en 2005; y, más recientemente, en 2012, Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga contribuyeron con el notable esfuerzo de *Genealogías feministas en el arte español*, que además de la macro-exposición, con un carácter revisionista y abarcador, ha dado como resultado una importante publicación que trata de sintetizar y recoger las diferentes fases y estrategias artísticas desde los años sesenta hasta la actualidad. A nivel teórico, algunas hemos intentado hacer un mapeado del estado de la cuestión de las aportaciones de los feminismos al arte contemporáneo español en diversas jornadas feministas de conferencias y debates: *Subjetividades críticas/ Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español*, organizadas por mí en 2006 y 2015, en la Fundación Luis Seoane de A Coruña; *Una historia pendiente*, planteadas por Julio López Manzanares y Marta

Mantecón en Universidad de Palma de Mallorca en 2008; o, *Tras los feminismos*, dirigidas por Beatriz Preciado en el MACBA, en ese mismo año.

Concordamos con Estrella de Diego en que ha sucedido algo disfuncional en el Estado español⁵⁶³, puesto que frente a lo que ha pasado en otros países de nuestro ámbito occidental, esa primera y elemental fase de reconstruir la historia, recuperar a las artistas "locales", no se ha llevado nunca a cabo de manera sistemática. En primer lugar se han incorporado a las teóricas y a las artistas anglosajonas, y tan sólo recientemente es cuando se ha comenzado a recuperar a las artistas españolas del pasado. En el caso de los estudios de género hemos pasado directamente a la postmodernidad, por llamarlo de algún modo, sin haber pasado por la modernidad. Quizás por este motivo, el arte producido por mujeres en los países periféricos del ámbito europeo, caso del Estado español, ha ocupado hasta una época reciente un lugar poco destacado en el panorama internacional. En parte ha podido ser debido a un problema tangible de desfase respecto al ámbito anglosajón a la hora de establecerse la teoría de género como lugar de discusión, y, por otro lado, debido al carácter rezagado de las vanguardias de los 60-70, y no sólo en el caso de las artistas mujeres. Ésta es la esencia de país periférico, que resume muchas de las ausencias y los malentendidos que se producen en el arte español vinculado a cuestiones de género.

En relación a esta situación, habría que recordar la escasa tradición de crítica feminista en al área de la historia del arte. Durante demasiado tiempo entre las

⁵⁶³ Diego, Estrella de, "Cuando Alice no vivía aquí. Un paseo por los estudios de género en el Estado Español", Op. cit.

mujeres que hablaban de otras mujeres artistas se encontraban dos categorías, tal y como recuerda Estrella de Diego: aquellas que procedían de territorios afines como filosofía o literatura y que abordaban la crítica del arte de modo interdisciplinar, frente aquellas que ejercían la crítica de forma ocasional, es decir, mujeres que desconociendo por completo la teoría feminista como disciplina se lanzaban a hablar de mujeres pensando que estaban capacitadas para hacerlo por el mero hecho de serlo ellas también.

Habría que reflexionar porqué apenas se han tomado como punto de discusión a algunas de nuestras artistas activas en los sesenta y setenta, que a pesar de su activismo vanguardista, no se reconocían feministas y, estrictamente hablando, no todas sus obras lo eran, como Concha Jérez, Esther Ferrer, Eulàlia Grau, Olga Pijoan, Fina Miralles o Isabel Villar. Y es que, con todo, aún no planteando propuestas tan abiertamente feministas como las de sus coetáneas estadounidenses, la mera búsqueda de un espacio diferente, la ruptura formal que se manifiesta en la obra de algunas de esas mujeres o el modo de perseguir esas rupturas -como se estaba haciendo desde posiciones masculinas- era, tal vez, otra forma de hacer feminismo, por lo que tiene de subversión en un país como la "España" de esos años.

La propia lógica del sistema las emborronó; hizo que tardasen en llegar a posiciones relevantes en el contexto estatal y que por ello pasaran desapercibidas. Resulta curioso que se haya difundido más y se conozca mejor la obra de artistas más jóvenes. Además, hablar de ejemplos extranjeros era un modo de revalidar(se) en la periferia. Quizás nos cuesta admitir el retraso, queríamos equipararnos al resto de Europa, cuando en determinados aspectos

somos periferia, tal y como se está demostrando con la brutal crisis económica de estos últimos años. Tal vez haya que mirarse con humildad y no pretender ser como las anglosajones, a las que se ha tomado como modelo ideal a imitar, ya que esto no es sino reproducir un canon con unas normas a las cuales no podemos adaptarnos dado que nuestras historias socio-políticas y culturales son diferentes. El orden

Esta amalgama de factores, desde los ya mencionados referentes extranjeros, la excesiva teorización del discurso de la historia del arte, entendida con frecuencia como simple mimesis o traducción del discurso importado, la falta de una discusión académica real en el Estado Español y la ausencia de revistas científicas, han dado como fruto un curioso discurso bastante colonizado. En éste, dependiente de la condición de periferia, hemos adoptado los discursos de otredad prestados sin haber abordado antes nuestros auténticos problemas locales, ya que, tal y como recuerdan Estrella de Diego o Patricia Mayayo, resulta extraño hablar del otro desde nuestro ámbito sin antes haber tratado con seriedad el tema de la comunidad gitana o la herencia musulmana.

Para poder superar la historia es preciso conocerla, y normalmente reconstruirla, y este trabajo es el que ha faltado, ya que el precio de la transición democrática ha pasado por el olvido y el silencio; nos hemos negado a recordar o no nos lo han permitido. De este modo, la apropiación de la imagen y la historia de las mujeres es a su vez víctima del discurso colonial mismo; o, dicho de otro modo, que ha sido colonizado por un discurso foráneo que no siempre se adapta a nuestras circunstancias. Concordamos con Patricia Mayayo cuando insiste en encontrar herramientas historiográficas que sirvan para analizar las

singularidades de las prácticas artísticas feministas realizadas en el Estado Español, sin intentar encajarlas artificiosamente en unos esquemas importados⁵⁶⁴. Faltaría recuperar a esos nombres del pasado, para dignificar las artistas, es decir, elaborar esa anhelada historiografía del arte feminista español, a la que algunas investigadoras como Assumpta Bassas, Isabel Tejada y Noemí De Haro, entre otras, han contribuido durante esta última década.

Finalmente, confiamos en que esta Tesis Doctoral, con el objetivo fundamental de mostrar el estado de la cuestión de la práctica y la teoría feminista, así como los estudios de género, en el contexto del Estado Español, pueda contribuir a construir -poco a poco y en comunidad- una historiografía, dentro de las posibles historias del arte feminista, como diría Patricia Mayayo. La misma reflexión que vertían Cabello/Carceller sobre su obra, se podría aplicar al arte feminista realizado en el Estado Español, situado entre lo que *ya fue* y lo que *todavía no ha sido*, pero que, sin lugar a dudas, está siendo.

⁵⁶⁴ Mayayo, Patricia, "Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes" en *Investigaciones Feministas*, Op. Cit., p. 35.

BIBLIOGRAFÍA

I. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

1. COLECTIVAS EN ESPAÑA

100%. Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.

A arte inexistente. As artistas galegas do século XX, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1995.

Amazonas del arte nuevo, Fundación Mapfre, Madrid, 2008.

Amazonas de la vanguardia, Museo Guggenheim, Bilbao, 2000.

Arte/Mujer 94, Asociación de Artistas Independientes/Comunidad de Madrid, 1994.

Assujetissement. Consuelo Calvete, Natuka Honrubia, Mau Monleón, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana, Valencia, 2002.

Atlántica, 1980-1986, MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo), Vigo, 2002.

Boas Pezas, Sala X, Facultad de Bellas Artes, Universidade de Vigo, Pontevedra, 2006.

Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.

Carrera de fondo. Sala de exposiciones Santa Inés, Consejería de Cultura/Dirección General de Museos, Sevilla, 2005.

Clero 7. Russafa, Otro Espacio / Sin Espacio, Valencia, 2011.

Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos, Centro Cultural Sala Tecla, Ajuntament de l'Hospitalet, Hospitalet, 1998.

Contraseñas. Nuevas representaciones sobre la feminidad (1-13), Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2007-2012.

Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer, Koldo Mitxelena Kulturunea/Fundació "Sa Nostra" Caixa de Balears, Donostia-San Sebastián, 2010.

Coser y cantar, Fundación Caja Castellón-Bancaja, Castellón, 2010.

Cruising Danubio, Consejería de las Artes, Madrid, 2003.

Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico, EACC, Castellón, 2006.

Dime que me quieres, Sala de Exposiciones del Canal Isabel II, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1999.

Ecós: cinco mujeres artistas ante la historia del arte, Sala Patio de los Gigantes Ayuntamiento, Pamplona, 2006.

El bello género: convulsiones y permanencias, Sala de Exposiciones Plaza de España, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002.

El puñalito y un puñao, Sala de Exposiciones del Centro Cívico de "La Bolsa", Centro de Documentación y Estudios de la Mujer/Asamblea de Mujeres/Ayuntamiento de Bilbao/Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1996.

El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997.

En todas las partes. Políticas LGTBQ en el arte, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2009.

Estación de Tránsito, Sala de Exposiciones Club Diario Levante/Institut de la Dona, Valencia, 1995.

Estado Crítico. 10 artistas/10 comisarios. Campus de Ourense, Universidad de Vigo, 2013.

Extraversiones, Sala Alameda, Diputación de Málaga, Málaga, 2003.

Fantasías republicanas, Museo Etnológico de Rivadavia, 2007.

Femenino, plural, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

Fisuras no cotián, 9 narradoras no relato da violencia, Casa da Parra, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2006.

Fotògrafes pioneres a Catalunya, Institut Català de les Dones, Generalitat de Catalunya, 2009.

Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española, Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 1999.

Fugas subversivas: reflexiones híbridas sobre las identidades, Sala Thesaurus de la Nau, Universitat de València, Valencia, 2005.

Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, This Side UP/MUSAC, Madrid, 2013.

Habitar en (punto) net, Espai F, Barcelona, 2003.

Héroes caídos. Masculinidad y representación, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2002.

Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX, Instituto Aragonés de la Mujer, Zaragoza, 2003.

In-Out house. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica, Sala de exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia, UPV, Valencia, 2012.

Irmos de escaparates. II Outonarte, Ayuntamiento de A Coruña, 2010.

Kiss Kiss Bang Bang, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2007.

La batalla de los géneros, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007.

La costilla maldita, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

La mirada iracunda, Centro Cultural de Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2008.

La mujer, metamorfosis de la modernidad, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004-05.

Machos y muñecas, imágenes acerca de la masculinidad, Barcelona, en la Casa Elizalde/University of Westminster, 1999.

Mapas, cosmogonías e puntos de referencia, CGAC, Santiago de Compostela, 2007.

Mar de fondo, Teatre Romà de Sagunt, Generalitat Valenciana/Universitat de València, Valencia, 1998.

Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia, Auditorio de Galicia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela/Diputación

de A Coruña, Santiago de Compostela, 2008.

Members Only, Galería Carles Poy, Fundación La Caixa/Ayuntamiento de Barcelona/Generalitat Catalunya, Barcelona, 1993.

Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968, EACC, 2003.

Miradas de mujer. Mujeres miradas, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2003.

Miradas de mujer. 20 Fotografías españolas, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2005

Mona Hatoum, Centro de Arte de Salamanca/Centro Galego de Arte Contemporánea, Consorcio de Salamanca/Xunta de Galicia, Salamanca/Santiago de Compostela, 2002.

Mujer, arte y compromiso, Centro artístico SOMA, Madrid, 1998.

Mujeres de las dos orillas, Sala Parpalló Valencia/Sao Paulo, Generalitat Valenciana, 2000

Mujeres en el arte español (1900-1984), Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984.

Mujeres impresionistas. La otra mirada: Marie Bracquemond, Mary Cassatt, Eva Gonzalès y Berthe Morisot, Museo de Bellas Artes de Bilbao/Fundación BBK, Bilbao, 2001.

Mujeres que fueron por delante, Generalitat Valenciana, 1998.

Mujeres que hablan de mujeres, Fotonoviembre 2001, Espacio El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

Mujeres: manifiestos de una naturaleza muy sutil, Sala de Exposiciones Plaza de España, Comunidad de Madrid, 2000-01.

Picturing the Modern Amazon, New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 2000.

Pintan mujeres: agua y aceite, Junta de Castilla y León, 2000.

Radicais libres. Experiencias gais e lésbicas na arte peninsular, Auditorio de Galicia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela/ Diputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 2005.

Riques i Famoses, Casal Solleric, Ajuntament de Palma, 1996.

Sida: pronunciamiento y acción, Pazo de Fonseca, Universidade Santiago de Compostela, Santiago, 1994.

Son mujÉres, Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002.

Trans Sexual Express, Bilbao Art, Bilbao, 1999.

Transgénéric@s. Experiencias y representaciones sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo, Koldo Mitxelena Kulturanea, San Sebastián, 1998-99.

Territorio de mujeres, Fundación Caixa Galicia/IVAM, A Coruña/Valencia, 2006-2007.

Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina, Museu de Art Contemporani de Elx/Institut de Cultura Juan Gil Albert/ Departamento de Arte y Comunicación Audiovisual/Galería Luis Adelantado, Elche/Valencia, 1995.

xf. Xénero Feminino, Galería ArteBronce, A Guarda, 2010.

Zona F, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2000.

2. COLECTIVAS INTERNACIONALES

Bad Boys, La Fontego dei Tedeschi, Bienal de Venecia, Venecia, 2003.

Bad Girls, ICA, Londres, 1994.

Bad Girls, New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1994.

Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art, Whitney Museum, Nueva York, 1994.

Cooling Out. On the Paradox of Feminism, Kunsthau Baselland de Muttentz/Basel, Suiza/Halle für Kunst de Lüneburg, Alemania/Lewis Glucksman Gallery de la University College Cork, Irlanda, 2006.

Désordres. Galerie du Jeu de Pomme, París, 1992.

Dialogue with the Other, Kunsthallen Brandts Klaederfabrik, Odense, 1994.

Difference on Representation and Sexuality, MOMA, Nueva York, 1984.

Disidentico maschile femminile. Immagini della differenza, Palazzo Branciforte, Palermo, 1998.

Double Life. Identity and transformation in contemporary arts, Generali Foundation/Verlag der Buchhandlung Walther König, Viena/Köln, 2001.

elles@centrepompidou. Women Artists in the collection of the Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle, Centre Pompidou, Paris, 2009.

fémininmasculin. Le sexe de l'art, Centre Georges Pompidou, París, 1995.

From the Corner of the Eye, Stedelijk Museum de Amsterdam, 1998.

Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art, Brooklyn Museum of Art, Nueva York, 2007.

In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity y Queer Practice, University Art Museum de Berkeley, Universidad de California, 1995.

Inside the Visible. An elliptical Traverse of 20 th Century Aty. In, of, and from the feminine, ICA, Boston, 1996.

Oh boy, it's a girl!, Kunstverein de Munich y Kunstraum, Viena, 1994.

Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Guggenheim Museum, Nueva York, 1997.

Sense and Sensibility: Women and Minimalism in the Nineties, MOMA, Nueva York, 1994.

Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History, UCLA, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, 1996.

The Eight Square. Gender, Life and Desire in the Arts since 1960, Museo Ludwig, Colonia, 2006.

The Masculine Masquerade (Masculinity and Representation), Mitt List Visual Arts Center de Cambridge, Massachusetts, 1995.

Vraiment. Féminisme et art, Laura Cottingham, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, 1999.

Wack! Art and the Feminist Revolution. MOCA, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, 2007.

Women Artists. 1550-1950, Los Angeles County Museum of Art y Brooklyn Museum, Nueva York, 1978.

Women. The Feminist Avant-Garde from the 1970s. Works from the SAMMLUNG VERBUND, Sammlung Verbund, Vienna, 2013.

3. INDIVIDUALES EN ESPAÑA

Adrian Piper. Desde 1965, MACBA/Actar, 2003.

Álex Francés. El niño llorón, Fundación Cañada Blanch/Club Diario Levante, Valencia, 1998.

Álex Francés. Presagio húmedo, Espai d'Art A. Lambert, Xàbia, 1997.

Ana Mendieta, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

Ana Navarrete. la conquista del filósofo, Galería El diente del tiempo, Valencia, 1992.

Cabello/Carceller. El jo divers, Fundació La Caixa, Barcelona, 1998.

Cabello/Carceller. Sin necesidad aparente de título (capítulo II), Sala La Gallera, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

Cabello/Carceller, Galería Buades, Madrid, 2001.

Cabello/Carceller. En construcción, Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura Región de Murcia, Murcia, 2004.

Claude Cahun, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2001.

Eulàlia Valldosera. Obras 1990-2000, Fundació Antoni Tàpies/Witte de With, Barcelona/Rotterdam, 2000.

Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats, MACBA, Barcelona, 2013.

Guerrilla Girls (1985-2013), Alhóndiga Bilbao/Matadero Madrid, 2013-2015.

Gilbert & George (1986-1997), Drassanes, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

Gillian Wearing. Fundació La Caixa/Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona/Santiago de Compostela, 2001.

Hannah Höch, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.

Jesús Martínez Oliva. Sujeciones, Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

Marina Núñez. Ciencia-ficción. Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Marina Núñez. Carne, Sala Verónicas, Consejería de Educación y Cultura Región de Murcia, Murcia, 2001.

Marina Núñez, Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca, Consorcio de Salamanca, Salamanca, 2002.

Martha Rosler. Posiciones del mundo real, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999.

Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Powerless structures, Fig 229, Helga de Alvear, 2000.

Mónica Cabo. Ridy tu pley, Sala Alterarte, Ourense, 2006.

Naia del Castillo. Trampas y seducción, Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Deportes, Madrid, 2004.

Nancy Spero, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2004.

Pepe Espaliú. 1986-1993, Pabellón Mudéjar, Junta de Andalucía, Sevilla, 1994.

Pierre Molinier, IVAM, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

Pierre & Gilles, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1998.

Rebecca Horn, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

Ricardo Cotanda... que no desemboca, Sala La Gallera, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Susy Gómez. Algunas cosas que llamaba mías, IVAM Centre del Carme, Valencia, 2000.

Tracey Moffatt, Fundació La Caixa/Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona/Santiago de Compostela, 1999.

Ulrike Ottinger, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.

Valie Export. Un día en 1967, CAAC, Sevilla, 2004.

II. PUBLICACIONES SOBRE ARTES VISUALES

1. ARTES VISUALES Y CULTURA CONTEMPORÁNEA

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, DOMINGO (Edit.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.

NAVARRO, JOSÉ ANTONIO, *La nueva carne. Una estética del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.

PAYNE, MICHAEL (edit.), *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Paidós, Barcelona, 2002.

RIEMSCHENEIDER, BURKHARD y GROSENICK, UTA, *Art at the Turn of the Millenium/Arte para el siglo XX*, Taschen, 1999.

SANDFORD, CHRISTOPHER, *Bowie, amando al extraterrestre*, T&B Editores, Madrid, 2008.

SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*, Alfaguara/Santillana, México, 2006.

SONTAG, SUSAN, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Santillana, Barcelona, 1980.

TAYLOR, BRANDON, *Arte hoy*, Akal, Barcelona, 2000.

2. CUESTIONES DE GÉNERO, ARTE FEMINISTA E HISTORIA FEMINISTA DEL ARTE

ALIAGA, JUAN VICENTE, "Undefined Territories" en *Frieze*, nº 25, Londres, noviembre-diciembre 1995.

ALIAGA, JUAN VICENTE, *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en el arte contemporáneo*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

ALIAGA, JUAN VICENTE, "¿Existe un arte queer en España?" en *Acción Paralela*, nº 3, Madrid, octubre de 1997.

ALIAGA, JUAN VICENTE, "La memoria corta: arte y género" en *Revista de Occidente*, nº 273, febrero 2004.

ALIAGA, JUAN VICENTE, "Notas sobre la representación de las problemáticas de género en las prácticas artísticas europeas. El caso español" en *Nancy Spero*, CGAC, Santiago de Compostela, 2004.

ALIAGA, JUAN VICENTE, *Cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2004.

ALIAGA, JUAN VICENTE, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas contemporáneas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.

ALIAGA, JUAN VICENTE (ed.), *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, CGAC, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008.

ALIAGA, JUAN VICENTE y CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1993.

ALIAGA, JUAN VICENTE y CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Egales, 1997.

ALIAGA, JUAN VICENTE, HADERBACHE, AHMED, MONLEÓN, ANA Y PUJANTE, DOMINGO (coord.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València, Valencia, 2001.

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

ARAMBURU, NEKANE; SOLANS, PIEDAD y DE LA VILLA, ROCÍO (edit.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, MAV/Exit Publicaciones, Madrid, 2012.

ARAKISTAIN, XABIER y MÉNDEZ, LOURDES, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates I-IV*, Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento Vitoria-Gasteiz, 2008-2011.

AYALA, MARTA, FERNÁNDEZ, EMELINA y FERNÁNDEZ DE LA TORRE, MARÍA DOLORES (coord.), *Actas Jornadas de Comunicación y género. Asociación de Estudios históricos sobre la mujer*, Instituto Andaluz de la Mujer/Diputación de Málaga, Málaga, 2001.

BEGUIRISTAIN, M. TERESA, "Aportaciones del movimiento feminista al arte contemporáneo" en CORTÉS, J.M.G. (coord.), *Crítica cultural y creación artística*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus y Belles Arts Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

BLAS, SUSANA, "Apuntes sobre vídeo y feminismo" en especial "Arte y feminismo en España (1990-2005)", *Exit Express*, nº 12, Madrid, mayo 2005.

BORNAY, ERIKA, *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1990.

BORNAY, ERIKA, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1995.

BORNAY, ERIKA, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Cátedra, Madrid, 1998.

BROUDE, NORMA y GARRARD, MARY D., *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1994.

BUXÁN BRAN, XOSÉ MANUEL, *ConCiencia de un singular deseo*, Laertes, Barcelona, 1997.

CABALLERO, JUNCAL, *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Universitat Jaume I, Castellón, 2002.

CAMACHO MARTÍNEZ, ROSARIO y MIRÓ DOMÍNGUEZ, AURORA (coord.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Centro de Ediciones de la Universidad de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001.

CARAMÉS LAGE, JOSÉ LUIS y GONZÁLEZ, SANTIAGO (coord.), *Género y sexo en el discurso artístico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995.

CARAMÉS, ANXELA, "Suxeitos emerxentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos" en *Andaina. Revista galega de pensamento feminista*, nº 59 (pp.44-49), Santiago de Compostela, 2011.

CARAMÉS, ANXELA, "Do feminino ao feminista" en suplemento cultural *Nós "A revolución dos xéneros"*, nº 25 (junio), *Xornal de Galicia*, 2009.

CARAMÉS, ANXELA, "Sexualidade(s) e representación das políticas LGBTQ na arte" en *Andaina. Revista galega de pensamento feminista* nº 52, Santiago de Compostela, 2009.

CARAMÉS, ANXELA, "Un, dous, tres! Preparadxs para a revolución postporno?" en *Protexa*, nº8, Revista de *Tempos Novos*, 2008.

CARAMÉS, ANXELA, "La batalla de los géneros o cuando lo personal es político se transforma en arte" en *Andaina. Revista galega de pensamento feminista* nº 48, Santiago de Compostela, 2007.

CARAMÉS, ANXELA, Recensión crítica de *Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espazos públicos* en anuario "Feminismos del siglo XXI", *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 12, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006.

CABELLO, HELENA y CARCELLER, ANA, "Feminismos: más allá de la utopía" en *Creación. Estética y Teoría de las Artes*, nº 13, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, febrero 1995.

CABELLO, HELENA y CARCELLER, ANA, "Mirando hacia dentro: la situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual" en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1998.

CARCELLER, ANA, *Estéticas feministas en los años 70*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2012.

CHADWICK, WHITNEY, *Mujer, arte y sociedad*, Destino-Times & Hudson, Barcelona, 1992.

CAMERON, DAN, "Post-Feminism" en *Flash Art*, nº 132, pp.80-83,1987.

CLOT, MANEL, "Los pronombres de Sodoma (Tradición de la ausencia como síntoma postmoderno)" en PÉREZ, DAVID (coord.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

COLAIZZI, GIULIA, "Dones i cinema/A cura de Giulia Colaizzi" en *Lectora. Revista de Dones i textualitat*, nº 7, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001.

COLAIZZI, GIULIA (edit.), *Feminismo y teoría fílmica*, Episteme, Valencia, 1995.

COLAIZZI, GIULIA, *La construcción del imaginario socio-sexual. Eutopías*, vol. 18, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo/Episteme, Valencia, 1993.

COLAIZZI, GIULIA, "Visiones de lo contemporáneo: cuerpos reales/sujetos virtuales", VILA, FEFA, "De la igualdad a la diferencia: mujer y género" y SANFELIÚ, LLUM, "De la igualdad a la diferencia: mujer y género" en CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. (coord.), *Crítica cultural y creación artística*, Dirección General de Promoció Cultural, Museus y Belles Arts Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

COLAIZZI, GIULIA, *Womanizing Film. Dorothy Arzner's "Dance, girl, dance"*, *Eutopías*, vol. 12, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo/Episteme, Valencia,1993.

COLOMINA, BEATRIZ (edit.), *Sexualitat i espai*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura/Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. UPV, Valencia, 1998.

COOPER, ENMANUEL, *Artes plásticas y homosexualidad*, Laertes, Barcelona, 1991.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., "Acerca de la construcción social del sexo y el género", y ALIAGA, JUAN VICENTE, "Pujanzas (y miserias) de un nombre: sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo" en PÉREZ, DAVID (edit.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., "Cindy Sherman" y "Louise Bourgeois" en CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., General de Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *Gilbert & George*, Nerea, San Sebastián, 2005.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Egales, Barcelona-Madrid, 2004.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., "La búsqueda de identidad o la acción *queer*" en CORTÉS, J.M.G. (coord.), *Crítica cultural y creación artística*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus y Belles Arts Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., "Robert Gober" en CORTÉS, J.M.G., *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*, Direcció General de Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

DEEPWELL, KATHY (Edit.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1998.

DIEGO, ESTRELLA DE, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas más)*, Cátedra, Madrid, 1987.

DIEGO, ESTRELLA DE, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Visor, Madrid, 1992.

DIEGO, ESTRELLA DE, "Figuras de la diferencia" en Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, col. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1999.

DIEGO, ESTRELLA DE, "Femeninas, feministas, guerrilleras" en *Descubrir el arte*, Madrid, 2001.

DONAPETRY CAMACHO, MARÍA, *Toda ojos*, KRK, Oviedo, 2001.

DURÁN, MARÍA ÁNGELES (coord.), *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinarias, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

ECKER, GISELA (edit.), *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona, 1986.

ERREAKZIOA-REACCIÓN (Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites)(coord.), *Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*, Arteleku, San Sebastián, 1997.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, MARÍA TERESA, *La mujer y el arte en Asturias durante el siglo XX*, Instituto Asturiano de la Mujer, Oviedo, 2004.

GROSENICK, UTA, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Colonia, 2002.

GUASCH, ANNA MARÍA, "El intento de un nuevo arte político: el posmodernismo activista y el arte feminista" en GUASCH, A. M., *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

GUASCH, ANNA MARÍA, "De la diferencia sexual al transgénero" en GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multocultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000, pp. 529-556.

JONES, AMELIA, "Herejías feministas: el arte 'coño' y la representación del cuerpo de la mujer" en MARZO, JORGE LUIS (edit.), *Heresies/Herejías (Crítica de los mecanismos)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995.

KAPLAN, ANN E., *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1998.

KAUFFMAN, LINDA S., *Malas y perversas: fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 2000.

KRUGER, BARBARA, *Mando a distancia. Poder, cultura y el mundo de las apariencias*, Tecnos, Madrid, 1998.

KUHN, ANNETTE, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.

LAURETIS, TERESA DE, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1992.

LEBRERO, JOSÉ, "Arte y feminismo. Un debate a penas comenzado" en *Lápiz*, n° 63, Madrid, diciembre 1989.

LEDO, MARGARITA, "Mujeres viendo mujeres" y PALENCIA, ROSA MARÍA, "La mirada femenina frente a la representación cinematográfica de las mujeres" en *Jornadas sobre Comunicación y Género, Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer*, Universidad de Málaga, 1999.

LINKER, KATE, "Representación y sexualidad" en WALLIS, BRIAN (edit.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

LIPPARD, LUCY, "Caballos de Troya: arte activista y poder" en WALLIS, BRIAN (edit.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

LIPPARD, LUCY, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's", en *Art Journal*, otoño-invierno 1980, p. 362.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, MARIÁN, "MAV te observa, entraremos en acción: Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad en *Investigaciones feministas. Papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, vol. 4, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 91-110.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, MARIÁN, *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*, Horas y Horas, Madrid, 2010.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, MARIÁN, *Creación artística y mujeres*, Narcea, Madrid, 2000.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, MARIÁN y MARTÍNEZ DÍAZ, NOEMI, *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*, Horas y Horas, Madrid, 2000.

LLOPIS, MARÍA, *El postporno era eso*, Melusina, Barcelona, 2010.

MANTECÓN, MARTA, "Mujeres, feminismos y género en España" en *Exit Express* n° 58, abril-mayo 2011, p.p. 15-29.

MANTECÓN, MARTA, "Tú tampoco tienes nada: arte feminista y de género en la España de los 90", en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010, p.p. 155-167.

MARTÍNEZ-COLLADO, ANA, "Arte y red en España" en especial Arte y feminismo en España (1990-2005), *Exit Express*, nº 12, Madrid, mayo 2005.

MARTÍNEZ-COLLADO, ANA, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia, 2005.

MARTÍNEZ OLIVA, JESÚS, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, CENDEAC, Murcia, 2005.

MARTÍNEZ, ROSA, "Mujeres de ojos rojos. Poéticas de la experiencia o el devenir mujer a través del arte" en *Creación. Estética y Teoría de las Artes*, nº 13, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, febrero 1995.

MARTÍNEZ, ROSA, "Soy artista y soy mujer" en *Descubrir el arte*, Madrid, 2001.

MARZO, Jorge Luis, "La revisión feminista de la historia del arte" en *Lápiz*, nº 78, Madrid, junio 1991.

MAYAYO, PATRICIA, "Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes" en *Investigaciones Feministas*, vol. 4., Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 25-37.

MAYAYO, PATRICIA, "¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español" en RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (Ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 296-233.

MAYAYO, PATRICIA, "Arte y feminismo: un recorrido bibliográfico" en *Exit Book. Revista de libros de arte y cultura visual*, nº 3, Madrid, 2004.

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

MAYAYO, PATRICIA, *Louise Bourgeois*, Nerea, San Sebastián, 2002.

MUÑOZ LÓPEZ, PILAR, *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*, Síntesis, Madrid, 2003.

MULVEY, LAURA, "Placer visual y cine narrativo" en WALLIS, BRIAN (edit.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

NAVARRETE, CARMEN, "Re-visión. Notas para un debate sobre arte y feminismos", en CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. (coord.), *Crítica cultural y creación artística*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus y Belles Arts Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

NAVARRETE, CARMEN, "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia" en MURRÍA, MURRÍA, ALICIA (edit.), *Futuro-presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999-2000.

NEAD, LYNDA, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998.

OWENS, CRAIG, "El discurso de los otros: feministas y posmodernismo" en FOSTER, HAL, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

OZÁMIZ, MARÍA, *The Story Behind*, MAC, A Coruña, 2013.

PENLEY, CONSTANCE, "Un cierto rechazo a la diferencia: feminismo y teoría cinematográfica" en WALLIS, BRIAN (edit.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

PÉREZ, DAVID (ed.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

PHELAN, PEGGY y RECKITT, HELENA (ed.), *Arte y feminismo*, Phaidon, Londres, 2005.

POLLOCK, GRISELDA, "Mujeres ausentes (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)" en *Revista de Occidente*, nº 127, Madrid, 1991.

POLLOCK, GRISELDA y PARKER, ROZSIKA, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement. 1970-1985*, Harper Collins Publishers, Londres, 1987.

POLLOCK, GRISELDA y PARKER, ROZSIKA, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge, Londres, 1981.

PERMUI, UQUI, y RUÍDO, MARÍA, *Corpos de producción. Miradas críticas e relatos feministas en torno aos suxeitos sexuais*, Concejalía de la Mujer del Ayuntamiento de Santiago de Compostela / CGAC / Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

PORQUERES, BEATRIZ, *Diez siglos de creatividad femenina: otra historia del arte*, Universidad Autónoma de Barcelona/ Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995.

PORQUERES, BEATRIZ, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Ed. Horas y horas, Madrid, 1994.

QUANCEY, ROBERTA ANN, *Mujer o árbol Mitología y modernidad en el arte y literatura de nuestro tiempo*, A. Machado Libros S.A., Madrid, 2000.

REYERO, CARLOS, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996.

RINCÓN GARCÍA, WIFREDO (coord.), *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos Consejo Superior de investigaciones, C.S.I.C./Ed. Alpuerto, Madrid, 1997.

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, PALOMA (coord.), *Arte y mujer. V Cursos de Verano en San Sebastián*, Universidad País Vasco, Bilbao, 1987.

RUBIO, PILAR, "El arte en femenino" en *Lápiz*, nº 63, Madrid, diciembre 1989.

RUÍDO, MARÍA, *Ana Mendieta*, Nerea, San Sebastián, 2002.

RUÍDO, MARÍA, "Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidades y en los cambios de la representación postmoderna" en AZNAR, SAGRARIO, *La memoria pública*, 2003.

SALANOVA, MARISOL, *El ocaso de los cuerpos*, Micromegas, Murcia, 2015.

SANGRO, PEDRO y PLAZA, JUAN F. (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Laertes, Barcelona, 2010.

SANZ CASTAÑO, HÉCTOR, "Institucionalización y marginalidad del arte desviado en la Transición Española" en RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (Ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 335-374.

SAURET, TERESA (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Universidad de Málaga/Ed. Atenea, Málaga, 1996.

SELVA, MARTA y SOLÁ, ANNA, *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, Paidós, Barcelona, 2002.

SERRANO DE HARO, AMPARO, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

STÜTTGEN, TIM (Ed.), *PostPornPolitics. Symposium/Reader. Queer_Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex_Work as Culture Production*, b_books, Berlin, 2009.

TEJEDA, ISABEL, "La exposición *Territorios indefinidos* (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España", II Jornadas CINIG de Estudios de género y Feminismos. *Desde Kate Millet hasta los debates actuales*, Facultad de Historia y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata (República Argentina), 2011.

TEJEDA, ISABEL, "Prácticas artísticas y feminismos en los años 70" en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 95-111.

TEJEDA, ISABEL, "La posesión del propio cuerpo, la posesión de la experiencia propia" en *ArteFacto* nº 7, Sevilla, septiembre 1995, pp. 11-15.

VIDAL CLARAMONTE, M. CARMEN ÁFRICA, *La feminización de la cultura. Una aproximación interdisciplinar*, Universidad Salamanca, Salamanca, 2003.

VIDAL CLARAMONTE, M. CARMEN ÁFRICA, *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*, Universitat Jaume I,

Castelló de la Plana, 2003.

VILLA, ROCÍO DE LA, "Mujeres, arte y feminismo. No es un problema de género" en especial Arte y feminismo en España (1990-2005), *Exit Express*, nº 12, Madrid, mayo 2005.

V.V.A.A., *Cultura y género, Cultura Moderna*, nº 1, Doble J/Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Sevilla, primavera 2005.

V.V.A.A., *La repolitización del espacio sexual, Zehar. Revista de Arteleku*, nº 54, Donostia-San Sebastián, 2004.

V.V.A.A., *The Gendered City. Espacio urbano y construcción de género, Caleidoscopio 3*, Revista e la Universidad de Castilla- La Mancha, 2004.

V.V.A.A., *La mujer: género o condición, Liceus, Revista de Humanidades del s.XXI*, nº 1, Madrid, marzo-abril 2002.

V.V.A.A. "El descubrimiento del cuerpo y la sexualidad. El nuevo feminismo" en GUASCH, ANNA MARÍA (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000, pp. 293-346.

III. ESTUDIOS FEMINISTAS

1. TEORÍA FEMINISTA E HISTORIA DE LAS MUJERES

AMORÓS, CELIA, *Hacia una crítica de una razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985 (1991).

AMORÓS, CELIA, *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1997.

ANDERSON, BONNIE S. y ZINSSER, JUDITH P., *Historia de las mujeres, una historia propia*, Crítica, Barcelona, 1991.

BEAUVOIR, SIMONE DE. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos* (vol. I) y *La experiencia vivida* (vol. II), Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 2000.

BELL, DONALD H., *Ser varón. La paradoja de la masculinidad*, Alianza, Barcelona, 1987.

BELTRÁN, ELENA Y MAQUIEIRA, VIRGINIA (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2005.

BIGLIA, BÁRBARA y SAN MARTÍN, CONCHI (Coords.), *Estado de Wonderbra. Entrelazando narraciones feministas sobre las violencias de género*, Virus Editorial, Barcelona, 2007.

BLANCO, CARMEN, *O contradiscurso das mulleres*, Nigra, Vigo, 1995.

BOURDIEU, PIERRE, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BRAIDOTTI, ROSI, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, 2004.

BUTLER, JUDITH, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Madrid, 2001.

BUTLER, JUDITH, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2002.

BUTLER, JUDITH, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006.

BURGOS, ELENA, *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, Mínimo Tránsito/ Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

CIXOUS, HÉLÈNE, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995.

CIXOUS, HÉLÈNE, *Las ensoñaciones de la mujer salvaje. Escenas primitivas*, Horas y horas, Madrid, 2000.

COBO, ROSA, *Fundamentos del patriarcado moderno*, Cátedra, Madrid, 1995.

COLAIZZI, GIULIA (edit.), *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1990.

COLAIZZI, GIULIA, *The cyborguesque: subjectivity in the electronic age*, *Eutopías*, vol. 103, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo/Episteme, Valencia, 1995.

DESPENTES, VIRGINIE, *Teoría King Kong*, Melusina, Barcelona, 2007.

DORLIN, ELSA, *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2009.

DUBY, GEORGE y PERROT, MICHELLE (Dir.), *Historia de las mujeres*, Taurus, Madrid, 1993.

DURÁN, GLORIA G., *Dandysmo y contragénero*, CENDEAC, Murcia, 2010.

FEMENÍAS, MARÍA LUISA, *Judith Butler (1956)*, Ediciones del Orto, Madrid, 2003.

FLAX, JANE, *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1995.

FAUSTO-STERLING, ANNE, *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*, Melusina, Barcelona, 2006.

FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1977.

FOUCAULT, MICHEL, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós/ I.C.E. U.A.B., , Barcelona, 1990.

FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

FOUCAULT, MICHEL, "El sujeto y el poder" en WALLIS, BRIAN (edit.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

FRIEDAN, BETTY, *La mística de la feminidad*, Cátedra/Instituto de la Mujer Valencia, Madrid, 2009.

HALBERSTAM, JUDITH, *Masculinidad femenina*, Egales, Madrid, 2008.

HARAWAY, DONNA J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1995.

HARE-MUSTIN, R.T. y MARECEK, J. (edits.); *Marcar la diferencia. Psicología y construcción de los sexos*. Ed. Herder, Barcelona, 1994.

IRIGARAY, LUCE, *Yo, tú, nosotras*, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1992.

IRIGARAY, LUCE, *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.

KOSOFKY SEDGWICK, EVE, *Epistemología del armario*, Tempestad, Barcelona, 1998.

LÓPEZ, ÁFRICA y ADÁN, CARME (edit.), *Filosofía e xénero. Aula Castelao de Filosofía*, Xerais de Galicia, Vigo, 1996.

MANGINI, SHIRLEY, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001.

MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria, Barcelona, 2002.

MILLET, KATE, *Política sexual*, Cátedra, Madrid, 2010.

MITCHELL, JULIET; *Psicoanálisis y Feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Ed. anagrama, Barcelona, 1976.

MOORE, H.L.; *Antropología y feminismo*. Ed. Cátedra/Universitat de València/ Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.

NASH, MARY y TAVERA, SUSANA, *Experiencias desiguales, Conflictos sociales y respuestas colectivas (siglo XIX)*, Síntesis, Barcelona, 1994.

OSBORNE, RAQUEL, *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*, Cátedra/Universitat de València/ Instituto de la Mujer, Madrid, 1993.

- PLANT, SADIE, *Ceros + Unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, Destino, Barcelona, 1997.
- PLATERO, RAQUEL, *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Melusina, Barcelona, 2008.
- PRECIADO, BEATRIZ, *Manifiesto Contra-sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.
- PRECIADO, BEATRIZ, *Testoyonqui*, Espasa, Madrid, 2008.
- PRECIADO, BEATRIZ, *Pornotopía*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M^a SOLEDAD, *Adrienne Rich (1929)*, Ediciones del Orto, Madrid, 2000.
- SAU, VICTORIA, *Diccionario ideológico feminista*, Icaria, Barcelona, 1990.
- SEGARRA, MARTA (Ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Icaria, Barcelona, 2006.
- SENTAMANS, TATIANA, *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010.
- SOLÁ, MIRIAM y Urko, Elena, *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Txlaparta, Tafalla Nafarroa, 2013.
- SPARGO, TAMSIN, *Foucault y la teoría queer*, Gedisa, 2004.
- TORRES, DIANA J. , *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Tafalla, 2011.
- TUBERT, SILVIA (ed.), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Cátedra, Madrid, 2003.
- VALCÁRCEL, AMELIA, *Sexo y Filosofía. Sobre "Mujer y Poder"*, Anthropos, Barcelona, 1991.

- VALCÁRCEL, AMELIA, *La política de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1997.
- VALCUENDE DEL RÍO, JOSE MARÍA y BLANCO LÓPEZ, JUAN (eds.), *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Talasa, Madrid, 2003.
- VALENCIA TRIANA, SAYAK, *Capitalismo Gore*, Melusina, Barcelona, 2010.
- VANCE, CAROLE S., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Talasa, 1989,
- WEEKS, JEFREY, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa, Madrid, 1993.
- WEEKS, JEFREY, *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Cátedra, Madrid, 1996.
- WEEKS, JEFREY, *Sexualidad*, Paidós, Barcelona, 1998.
- WITTIG, MONIQUE, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Madrid, 2006
- WOOLF, VIRGINIA, *Un cuarto propio*, Alianza, Madrid, 2003.
- WRIGHT, ELIZABETH, *Lacan y el posfeminismo*, Gedisa, 2004.
- ZAFRA, REMEDIOS, *habitar en (punto) net. estudios sobre mujer, educación e Internet*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004.
- ZAFRA, REMEDIOS, *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Lengua de Trapo, Madrid, 2005.
- ZAFRA, REMEDIOS, *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, Páginas de Espuma, Madrid, 2013.

ZIGA, ITZIAR, *Devenir Perra*, Melusina, Barcelona, 2009.

ZIGA, ITZIAR, *Un zulo propio*, Melusina, Barcelona, 2010.

V.V.A.A., *A homosexualidade a debate*, Xerais, Vigo, 2002.

V.V.A.A. *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, 2009.

2. MOVIMIENTO FEMINISTA EN ESPAÑA

BAR CENDÓN, MÓNICA BAR, *Feministas galegas. Claves dunha revolución en marcha*, Xerais, Vigo, 2010.

FAGOAGA, CONCHA, *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*, Icaria, Barcelona, 1993.

FEBO, GIULIANA DI, *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, Icaria, Barcelona, 1979.

FOLGUERA, PILAR, "Notas para el estudio de la historia social de la mujer en España" en, *Nuevas perspectivas sobre la mujer*, vol. I. Actas I Jornadas de Investigación Interdisciplinar, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1982.

FOLGUERA, PILAR (ed.), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Ed. Pablo Iglesias, Madrid, 1988.

GALLEGO MÉNDEZ, M. TERESA, *Mujer, falange y franquismo*, Taurus, Madrid, 1983.

GRADO, MERCEDES DE, "Encrucijada del feminismo español: Disyuntiva entre igualdad y diferencia" en Cruz, Jacqueline y Zecchi, Barbara (Eds.), *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?*, Icaria, Barcelona, 2004.

KIRKPATRICK, SUSAN, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid, 2003.

MARTÍNEZ TEN, CARMEN Y GUTIÉRREZ LÓPEZ, PURIFICACIÓN (eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70*, Fundación Pablo Iglesias/ Cátedra, Madrid, 2009,

SCANLON, GERALDINE M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1864-1975)*, Akal, Madrid, 1986.

SCANLON, GERALDINE M., "El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades" en ASTELARRA, JUDITH (Comp.), *Participación política de las mujeres*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)/SigloXXI Ed., 1990, p. 83-100.

V.V.A.A., *Lecturas para la Historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid, 1994.

V.V.A.A., *El largo camino hacia la igualdad. Feminismo en España 1975-1995*, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1995.

V.V.A.A., *El movimiento feminista en España en los años 70*, Fundación Pablo Iglesias/Cátedra, Madrid, 2009.

IV. CONTEXTO CULTURAL Y SOCIO-POLÍTICO EN ESPAÑA

CORBEIRA, DARÍO (Ed.), *Arte y transición*, Brumaria, Madrid, 2012.

MARÍ, ANTONI; RISQUES, MANEL y VINYES, RICARD, *En transición*, CCB, Barcelona, 2007.

MARTÍNEZ, GUILLEM (Coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a los 35 años de cultura española*, Random House Mondadori, Barcelona, 2012.

PICAZO, GLÒRIA (ed.), *Impasse. Arte, Poder y sociedad en el Estado Español*, Centre d'Art La Panera de Lleida, 1998.

PICAZO, GLÒRIA (ed.), *Impasse 4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2004.

PICAZO, GLÒRIA y PERÁN, MARTÍ, *Impasse 5. La década equívoca: El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centro de Arte La Panera, ayuntamiento de Lleida, 2005.

QUAGGIO, GIULIA, *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (Ed.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010.

RODRÍGUEZ, MIGUEL ANXO y L. ABEL DANIEL, "Experiencias y utopías. Tres décadas de canales alternativos en Galicia y el norte de Portugal" en *Canales alternativos de creación. Una aproximaciónn histórica 2*, editado por Baleiro.

Canle de Producción y el grupo de investigación en arte contemporáneo de la USC, Santiago de Compostela, 2013.

SUBIRATS, EDUARDO, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de Hoy, Madrid, 1993.

VILARÓS, MARÍA TERESA, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

V.V.A.A. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. I-VIII*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Centro José Guerrero/UNIA/Arteleku-Diputación Foral de Guipuzkoa/MNCARS, Barcelona/Granada/San Sebastián/Madrid, 2005-2014.

IV. AUDIOVISUAL

COTTINGHAM, LAURA, *Not For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s*, 1998.

HERSHMANN LEESON, LYNN, *Women Art Revolution*, 2010.

GAMERO, JUAN, *Vivir la utopía*, TVE Catalunya, 1997.

GAVRON, SARAH, *Suffragette*, 2015.

V. INTERNET

<http://aleph-arts.org/art/heartbeat/index.html>

<http://artport.whitney.org/commissions/voyeurweb/index.html>

<http://www.artesida.blogspot.com.es/>

<http://www.caladona.org/femart/>

<http://www.cyberfeminism.net/>

<http://www.cybersolidaires.typepad.com>

<http://dollyoko.thing.net/title.htm>

<http://www.estudiosonline.net>

<http://www.elviajero.org/mujeresque>

<http://www.generatech.org/>

http://www.inmujer.gob.es/ss/Satellite?pagename=InstitutoMujer%2FPage%2FIMUJ_Home

<http://www.martechplatform.wordpress.com/>

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

<http://www.mujeresenred.net/>

<http://www.nodo50.org/mujeresred/>

<http://www.obn.org/>

<http://www.opensorcery.net/mutation/patches.html>

<http://www.n340.org/videoframes.html>

<http://www.subrosa.net/en.html>

<http://tinalaporta.net/links.html>

http://www.yhchang.com/CUNNILINGUS_NORCOREANO.html

<http://womanhouse.refugia.net/>

<http://www.2-red.net/carceldeamor/vsc/>

<http://www.2-red.net/nopasatiempo/>

<http://www.2-red/habitar/index.html>

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Shigeko Kubota. Vagina Painting. 1965	43
Fig. 2. Yoko Ono. Cut Piece. 1965	44
Fig. 3. Eva Hesse. Repetition Nineteen III. 1968	45
Fig. 4. Eva Hesse. Rope Piece. 1970	45
Fig. 5. Louise Bourgeois. Femme-Maison. 1946	46
Fig. 6. Louise Bourgeois. Filette. 1968	46
Fig. 7. Sylvia Sleigh. El baño turco. 1973	47
Fig. 8. Sylvia Sleigh. Philip Golub reclinado. 1971	47
Fig. 9. Miriam Schapiro. Explode. 1972	51
Fig. 10. Faith Wilding. Waiting. 1972	54
Fig. 11. Judy Chicago. Cock and Cunt Play. 1972	54
Fig. 12. Judy Chicago. Peeling Back. 1974	54
Fig. 13. Mary Beth Edelson. Some Living American Women Artists / Last Supper. 1972	57
Fig. 14. Judy Chicago. The Dinner Party. 1974-79	57
Fig. 15. Monica Sjöö. God giving Birth. 1968	59
Fig. 16. Judy Chicago. The Birth Project. 1981-84	59
Fig. 17. Mary Beth Edelson. Goddess. 1975-77	59
Fig. 18. Carolee Scheemann. Interior Scroll. 1975	59
Fig. 19. Ana Mendieta. Siluetas. 1977-79	60
Fig. 20. Faith Ringgold. Mother's Quilt. 1984	62

Fig. 21. Betye Saar. The Liberation of Aunt Jemina. 1972	62
Fig. 22. Annette Messager. Les tortures volontaires. 1972	65
Fig. 23. Ana Mendieta. Glass on Body. 1977	65
Fig. 24. Hannah Wilke. SOS. Starification Object Series. 1974-79	65
Fig. 25. Marina Abramovic. Art must be beautiful, Artist must be beautiful. 1975	65
Fig. 26. Dara Birnbaum. Technology-Transformation: Wonderwoman. 1978-79	66
Fig. 27. Martha Rosler. Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained. 1977	66
Fig. 28. Eleanor Antin. The King. 1972-74	68
Fig. 29. Cindy Sherman. Bus Riders. 1977	68
Fig. 30. Adrian Piper. The Mythic Being. 1972-1975	68
Fig. 31. Valie Export. Tapp und Tastkino. 1968	69
Fig. 32. Valie Export. Aktionhose. Genital Panic. 1969	69
Fig. 33. Lynda Benglis. Female Sensibility. 1973	71
Fig. 34. Barbara Hammer. Women I Love. 1976	71
Fig. 35. Gina Pane. Azione sentimentale. 1972-73	71
Fig. 36. Mary Kelly. Post-Partum Document. 1973-79	73
Fig. 37. Martha Rosler. Semiotics of the Kitchen. 1975	75
Fig. 38. Martha Rosler. Bringing the War Home: House Beautiful. 1967-72	75

Fig. 39. Nancy Spero. Atom Bomb. 1966	75
Fig. 40. Nancy Spero. Masha Bruskina/Gestapo Victim. 1994	75
Fig. 41. Berwick Street Film Collective. Nightcleaners. 1970-1975	78
Fig. 42. Jo Spence. Who's Still Holding the Baby?. 1976	78
Fig. 43. Margaret Harrison. Homeworkers. 1977-78	78
Fig. 44. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. In Mourning and in Rage. 1977	81
Fig. 45. Mónica Mayer. El tendadero. 1978	81
Fig. 46. Sherrie Levine. After Walker Evans. 1981	85
Fig. 47. Sherrie Levine. Fountain (After Marcel Duchamp). 1991	85
Fig. 48. Cindy Sherman. Film Stills. 1977-80	86
Fig. 49. Cindy Sherman. History Portraits. 1989-90	86
Fig. 50. Cindy Sherman. Centerfolds/Horizontal. 1981	87
Fig. 51. Barbara Kruger. Your body is a battleground. 1989.	91
Fig. 52. Barbara Kruger. We don't need another hero.	91
Fig. 53. Gran Fury. Read my lips.	91
Fig. 54. Keith Haring. Cartel de Act-Up.	91
Fig. 55. Jenny Holzer. Abuse of power come as no surprise.	91
Fig. 56. Jenny Holzer. Protect me from what I want.	91
Fig. 57. Guerrilla Girls. Do women have to be naked to get into U.S. museums?.	92

Fig. 58. Guerrilla Girls. The advantages of being a woman artist.	92
Fig. 59. Rose Marie Trockel. Sin Título. 1985.	93
Fig. 60. Jana Sterbak. Vanitas: Flesh Dress for Albino Anorexic. 1987	96
Fig. 61. Jana Sterbak. Remote Control II. 1989	96
Fig. 62. Orlan. Omnipresence. 1993.	97
Fig. 63. Janine Antoni. Loving Care. 1992	97
Fig. 64. Janine Antoni. Inahabit. 2009	97
Fig. 65. Zoe Leonard. Pin-up 1 (Jennifer Miles as Marilyn Monroe). 1995	97
Fig. 66. Pipilotti Rist. Rain-Woman. I am called a plant. 1999.	100
Fig. 67. Pipilotti Rist. Ever is over all. 1997	100
Fig. 68. Elke Krystusefk. Chris Two. 1991.	102
Fig. 69. Marlene Dumas. Urinating Woman. 1996.	102
Fig. 70. Jenny Saville. Passage. 2004-05	102
Fig. 71. Tracey Emin. Everyone I Have Ever Slept With (1963-95). 1995	103
Fig. 72. Sarah Lucas. Au natural. 1994	103
Fig. 73. Shirin Neshat. Women of Allah. 1993	105
Fig. 74. Beth Moysés. Memoria del afecto. 2000	105
Fig. 75. Priscilla Monge. Lecciones de maquillaje. 1997	106
Fig. 76. Mujeres Creando. Acción callejera.	106

Fig. 77. Regina José Galindo. Piedra. 2013	108
Fig. 78. Coco Fusco. Dolores de 10 a 10. 2002	108
Fig. 79. Patty Chang. Fountain. 1999	108
Fig. 80. Ursula Biemann. Writing Desire. 2000	108
Fig. 81. VNS Matrix. A cyberfeminist manifesto for the 21st Century. 1991	110
Fig. 82. Francesca da Rimini. Dollspace. 1997-2001	111
Fig. 83. Faith Wilding y Hyla Willis. Smart Moon. 1998-99	113
Fig. 84. Tina LaPorta. Future_Body Version 1.0. 1999	113
Fig. 85. Robert Nideffer. Tomb Raider. 1999	113
Fig. 86. Natalie Bookchin. The intruder. 1999	113
Fig. 87. Del LaGrace Volcano. The Artist as a young Herm. 2004	115
Fig. 88. Del LaGrace Volcano. Female Masculinity. 1991	115
Fig. 89. Del LaGrace Volcano. Drag Kings. 1997-1999	115
Fig. 90. Catherine Opie. Being and Having. 1991	115
Fig. 91. Catherine Opie. Domestic Series. 1995	117
Fig. 92. Nicole Eisenman. Trash Dance. 1991	117
Fig. 93. Annie Sprinkel. Post-Porn Modernist Show. 1992	118
Fig. 94. Women Artists. 1550-1950. 1978	121
Fig. 95. Contemporary Women: Consciousness and Content. 1977	121

Fig. 96. Difference on Representation and Sexuality. 1984	121
Fig. 97. Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream 1970–85. 1989	121
Fig. 98. Bad Girls. Londres. 1993	123
Fig. 99. Bad Girls. Nueva York. 1994	123
Fig. 100. Oh boy, it's a girl!. 1994	125
Fig. 101. In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity y Queer Practice. 1995	125
Fig. 102. fémininmasculin. Le sexe de l'art. 1995	125
Fig. 103. Disidentico maschile femminile. Immagini della differenza. 1998	125
Fig. 104. The Masculine Masquerade (Masculinity and Representation). 1995	125
Fig. 105. Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art. 1994	125
Fig. 106. Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography. 1997	127
Fig. 107. Picturing the Modern Amazon. 2000	127
Fig. 108. From the Corner of the Eye. 1998	127
Fig. 109. The Eight Square. Gender, Life and Desire in the Arts since 1960. 2006	127
Fig. 110. Sense and Sensibility: Women and Minimalism in the Nineties. 1994	129

Fig. 111. Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art. 1995	129
Fig. 112. Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History. 1996	129
Fig. 113. Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine. 1996	129
Fig. 114. Vraiment. Féminisme et art. 1999	129
Fig. 115. Cooling Out. On the Paradox of Feminism. 2006	129
Fig. 116. Wack! Art and the Feminist Revolution. 2007	131
Fig. 117. Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art. 2007	131
Fig. 118. Menchu Lamas. Mesa. 1985	143
Fig. 119. Antón Patiño. Animais. 1982	143
Fig. 120. Miquel Barceló. Mesa en el mar. 1984	143
Fig. 121. Eva Lootz. Metal. 1983	148
Fig. 122. Susana Solano. Colinas huecas nº 7. 1984	155
Fig. 123. Ángeles Marco. Pasadizo. 1987	155
Fig. 124. Cristina Iglesias. Celosía II. 1997	155
Fig. 125. El arte y su doble. 1987	158
Fig. 126. Robert Gober. Double Sink. 1984	158
Fig. 127. Cocido y crudo. 1994	158
Fig. 128. Yasumasa Morimura. Doublennage (Marcel). 1988	158

Fig. 129. Pierre et Gilles. The Little Comunist. 1990	158
Fig. 130. Domini Public. 1994	158
Fig. 131. Maruja Mallo. La verbena. 1927	168
Fig. 132. Maruja Mallo. Ciclista. 1927	168
Fig. 133. Cartel de reclamo para las milicias republicanas	173
Fig. 134. Milicianas republicanas	173
Fig. 135. Manifestación feminista celebrada en Madrid durante la década de los setenta	175
Fig. 136. Ángels Ribé. E la forma. 1979	178
Fig. 137. Esther Ferrer. Perfiles. 1982	178
Fig. 138. Protesta de mujeres encadenadas ante el Colegio de Abogados de Madrid	186
Fig. 139. I Congreso de la Federación Madrileña de Asociaciones de Amas de Casa a finales de los setenta	186
Fig. 140. I Jornadas por la Liberación de la Mujer. Madrid.1975	186
Fig. 141. I Jornades Catalanes de la Dona. Universidad Central de Barcelona. 1976	186
Fig. 142. Manifestación por la Amnistía de las once presas de Bilbao. Madrid. 1979	190
Fig. 143. Acción de Ocaña paseando travestido por las Ramblas de Barcelona, entre Nazario y Camilo	190
Fig. 144. Juan Hidalgo. Flor y hombre. 1969	192

Fig. 145. Carlos Pazos. Voy a hacer de mí una estrella. 1975	192
Fig. 146. Roberto González Fernández. Sin Título. 1976	192
Fig. 147. Nazario. Anarcoma. 1973	192
Fig. 148. Panfleto de la convocatoria de una manifestación a favor de una nueva Ley del Divorcio	195
Fig. 149. Manifestación feminista celebrada a finales de los setenta	195
Fig. 150. Cartel y manifestación por la despenalización del aborto	197
Fig. 151. Cartel del Instituto de la Mujer	199
Fig. 152. Paz Muro. Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras. 1975	228
Fig. 153. Juana Francés. Todo dentro de un orden. 1976	230
Fig. 154. Elena Santonja. Levitación de la máquina. 1983	230
Fig. 155. Elena Asíns. Estructura KV 756. 1980	230
Fig. 156. Soledad Sevilla. Meninas. 1983	230
Fig. 157. Rosario de Velasco. Adán y Eva. 1932	230
Fig. 158. Sofía Morales. Retrato de mi hijo Carlos. 1976	230
Fig. 159. I Muestra de Mujeres Artistas de Castilla-La Mancha. 1990	233
Fig. 160. VII Premios Arte de Mujeres'08. 2008	233
Fig. 161. Mostra Fem art'02. De reflexes i reflexions. 2002	233
Fig. 162. Folleto Voilà la Femme. 1992	233

Fig. 163. Carmen Calvo. Has hecho de mí todo lo que querías. 2005	234
Fig. 164. Dora Salazar. 2006	234
Fig. 165. Son mujéres. 2002	243
Fig. 166. Eva & Co. 1992	243
Fig. 167. Yolanda Herranz. (Azar Amar Atar). 1990	243
Fig. 168. Azucena Pintor. Nombre, mujer, flor. 1986	243
Fig. 169. Miradas de mujer. Mujeres miradas. 2003	245
Fig. 170. Miradas de mujer. 20 Fotógrafas españolas. 2005	245
Fig. 171. Fotógrafas pioneras en Cataluña. 2009	245
Fig. 172. 100%. 1993	249
Fig. 173. Pilar Albarracín. Mujeres. 1993	249
Fig. 174. Maria José Belbel. El dolor menstrual te trae sin cuidado. 1992	249
Fig. 175. Pepa Rubio. Cubiertos de grasa. 1993	249
Fig. 176. Encarni Lozano. La mejor masa. 1993	249
Fig. 177. Territorios indefinidos. 1995	257
Fig. 178. Carmen Navarrete. Nosotras. 1992	257
Fig. 179. Pilar Albarracin. Sin título (Sangre en la calle). 1992	257
Fig. 180. Ana Casas. Autorretrato con mi abuela (Serie Viena 1988 – 1992). 1991	257
Fig. 181. Carmen Gandía. Yo...Yo	257

Fig. 182. Begoña Egurbide. Posturas. 1994	257
Fig. 183. Zona F. 2000	260
Fig. 184. Alicia Framis. Dark Room. 1996	260
Fig. 185. Alicia Framis. Cinema Solo. 1997	260
Fig. 186. Marina Núñez. Ciencia Ficción. 1999	260
Fig. 187. Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos. 1998	262
Fig. 188. Susy Gómez. S. T. I. 1994	262
Fig. 189. Txaro Fontalba. Rostro útero. 1996	262
Fig. 190. Concha Prada. Tampax. 1996	262
Fig. 191. El bello género. Convulsiones y permanencias. 2002	263
Fig. 192. Ana Laura Aláez. Puntitas de lipsticks I. 1999	263
Fig. 193. Pilar Albarracín. Juana Estefanía (Serie Mujeres Barbudas). 1997	263
Fig. 194. Carmen F. Sigler. Des-medidas. 1998	263
Fig. 195. La costilla maldita. 2005	265
Fig. 196. Carrera de fondo. 2005	265
Fig. 197. Marina Núñez. Ciencia Ficción. 2003	265
Fig. 198. Nuria León. Sara. 2001	265
Fig. 199. Estíbaliz Sádaba. Erotómana	265
Fig. 200. Alicia Framis. Anti-dog. 2002-2003	265

Fig. 201. Begoña Montalbán. The space of absence. 2003	265
Fig. 202. Macarena Nieves Cáceres. Cuerpo a cuerpo con la madre: un mismo horizonte, infinitos diversos. 2002	265
Fig. 203. Boas pezas. 2006	267
Fig. 204. Natalia Rey. Peligros en el hogar 2. 2006	267
Fig. 205. Mónica Cabo. Levántate y mea. 2006	267
Fig. 206. Yolanda Herranz. Las manos de la artista. 2007	267
Fig. 207. Maribel Domènech. Para observar el mundo a una cierta distancia. 1995	267
Fig. 208. Mar de fondo. 1998	271
Fig. 209. María Zárraga. Postizo. 1998	271
Fig. 210. Extraversiones. 2003	271
Fig. 211. Mau Monleón. Las elegidas. 2002	271
Fig. 212. Carmela García. Serie Chicas, deseos y ficción. 1998.	271
Fig. 213. Andrea Costas. 2007	273
Fig. 214. Eulália Valldosera. Dependencia mutua. 2010	273
Fig. 215. Cárcel de amor. 2005	273
Fig. 216. Cecília Barriga. El origen de la violencia. 2004	273
Fig. 217. Fisuras no cotián. 2008	275
Fig. 218. Carme Nogueira. Refugios. 2005	275
Fig. 219. Contraviolencias. 2010	275

Fig. 220. Cristina Lucas. La liberte raisonnée. 2009	275
Fig. 221. In-Out House. 2012	275
Fig. 222. Empar Cubells. Glass Ceiling. 2012	275
Fig. 223. Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico. 2006	280
Fig. 224. Dora García. Heartbeat. 1999	280
Fig. 225. Ana Navarrete. N-340 Globalfem. 2006	280
Fig. 226. Cristina Buendía. No-pasatiempo. 2004	280
Fig. 227. Habitar en (punto) net. 2003	280
Fig. 228. Femenino Plural. 1997	282
Fig. 229. Maribel Domènech. Funda-prisión. 1995-96	282
Fig. 230. Ana Navarrete. Indispensable para las mujeres. 1993	282
Fig. 231. Equipo Límite. Una, ya sabes, que su marido está en la guerra. 1996	282
Fig. 232. Mujeres que hablan de mujeres. 2001	283
Fig. 233. Cabello/Carceller. Alguna parte. 2000-01	283
Fig. 234. Begoña Montalbán. Voces en off. 2000	283
Fig. 235. Eulalia Valldosera. Mujer botella. 1995	283
Fig. 236. Riques i famoses. 1996	285
Fig. 237. El puñalito y un puñao. 1996	285
Fig. 238. Azucena Hernando. ¿Qué necesita una mujer para ser mujer?	285

Fig. 239. Idoia G. Cortazar y Ágata Gll. Todos somos estrellas	285
Fig. 240. Estíbaliz Sádaba. Buenos modales, buenas composturas	285
Fig. 241. Azucena Vietes. S/T	285
Fig. 242. Estación de tránsito. 1995	286
Fig. 243. Marina Nuñez. Sin título (Serie Locura). 1996	286
Fig. 244. Chelo Matesanz. Hay que quererla. 1995	286
Fig. 245. Itziar Okariz. Sin título. 1994	286
Fig. 246. Pintan mujeres: agua y aceite. 2000	288
Fig. 247. Dora Garcia. Sin título. 1999	288
Fig. 248. Mujeres: Manifiestos de una naturaleza muy sutil. 2001	288
Fig. 249. Ángeles Agrela. Camuflaje. 1999	288
Fig. 250. Rosalía Banet. Guisando falos. 1996-97	288
Fig. 251. Paloma Navares. De Leda y Judith entre Venus, ninfas y otras Evas. 1993.	288
Fig. 252. Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia. 2008	289
Fig. 253. Mar Caldas. Figuras de cordel. 1998	289
Fig. 254. Mónica Cabo. Ridy tu pley. 2006	289
Fig. 255. Sara Sapetti. Sin Título (Serie Miss Proper). 2007	289
Fig. 256. El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX. 1995	293

Fig. 257. Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española. 1999	293
Fig. 258. Amazonas del arte nuevo. 2008	293
Fig. 259. Heroínas. 2011	293
Fig. 260. Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX. 2003	293
Fig. 261. 100 años en femenino. 2012	293
Fig. 262. Desacuerdos 1-2. 2005	298
Fig. 263. Fina Miralles. Dona-arbre. 1973	300
Fig. 264. Olga Pijoan. Herba. 1973	300
Fig. 265. Esther Ferrer. Íntimo y personal. 1971-75	300
Fig. 266. Eulàlia Grau. Discriminació de la dona. 1977	300
Fig. 267. La Radical Gai. De un plumazo, nº5. 1996	302
Fig. 268. LSD. Fanzine Non Grata nº 1. 1995	302
Fig. 269. Carmen Navarrete. Cabinet des estampes. 1992	302
Fig. 270. María Ruido. La voz humana. 1997	302
Fig. 271. Sally Gutiérrez. Tell. 2000	302
Fig. 272. Kiss Kiss Bang Bang. 2007	304
Fig. 273. Eulàlia Valldosera. Envases: El culto a la madre. 2009	304
Fig. 274. La batalla de los géneros. 2007	308
Fig. 275. Fina Miralles. Standard. 1976	308

Fig. 276. Eugènia Ballcells. Boy Meets Girl. 1976	308
Fig. 277. Eugènia Ballcells. Fin. 1977	308
Fig. 278. Carlos Pazos. En la intimidad. 1977	311
Fig. 279. Juan Hidalgo. Flor y mujer. 1969	311
Fig. 280. Juan Hidalgo. Barroca alegre, barroca triste. 1969	311
Fig. 281. Cartel Genealogías feministas. 2012 + Pisadas. Fina Miralles. 1976	315
Fig. 282. Amélia Riera. Dona silenciosa	315
Fig. 283. Fina Miralles. El cos cobert de palla. 1975	315
Fig. 284. Eulàlia Grau. Aspiradora. 1973	315
Fig. 285. Isabel Boix. Dona que frega. 1965	315
Fig. 286. Isabel Villar. Embarazada en un campo verde. 1972	315
Fig. 287. Estibaliz Sádaba. A mi manera (2). 1999	323
Fig. 288. Marisa González. Violencia mujer. 1975-77	323
Fig. 289. Elena del Rivero. Les amoureses (Elena & Rose). 2001	323
Fig. 290. Cristina Lucas. La anarquista. 2004	323
Fig. 291. María Llopis. La bestia. 2005	323
Fig. 292. Miguel Benlloch. Desidentificate. 2010	323
Fig. 293. Erreakzioa-Reacción	335
Fig. 294. Sólo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales. 1998	335
Fig. 295. Pepe Espaliú. Carrying. 1992	337

Fig. 296. Javier Codesal. Días de sida. 1996	337
Fig. 297. Pepe Miralles. Mantener, sostener, sustentar. 2001	337
Fig. 298. FeminismoPornoPunk. 2008	339
Fig. 299. Post-Op. Introakto. 2006	339
Fig. 300. Diana Pornoterrorista	339
Fig. 301. El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte contemporáneo. 1997	347
Fig. 302. Juan Hidalgo. Biozaj Apolíneo, Biozaj Dionisiaco. 1977	347
Fig. 303. Héroes caídos. Masculinidad y representación. 2002	352
Fig. 304. Javier Codesal. Un hombre sin niño. Ciclo de películas. 2001	352
Fig. 305. Juan Pablo Ballester. S. T. (Serie En ninguna parte). 1999-2000	352
Fig. 306. Juan Martínez-Oliva. http://male/amateur . 2001	352
Fig. 307. Transgénéric@s, Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo español. 1998	360
Fig. 308. Cabello/Carceller. Sin título (Duelo). 1998	360
Fig. 309. LSD. 1998	360
Fig. 310. Txaro Fontalba. Autorretrato con barba. 1994	360
Fig. 311. Ricardo Cotanda. Vértigo. Serie "Llegar a la nieve" (Composturas e imposturas). 1995	362

Fig. 312. Joan Morey. Promotion. 1998	362
Fig. 313. Jesús Martínez Oliva. Sin Título (Serie Miedos, fobias). 1995-1998	362
Fig. 314. Álex Francés. Perdiendo aceite. 1996	362
Fig. 315. Trans Sexual Express. 1999-2002	364
Fig. 316. Tracey Emin. I've Got it All. 2001	364
Fig. 317. Miguel Ángel Gaüeca. Intentando enfocar los pies de la mujer ideal. 1994	367
Fig. 318. Carles Congost. The Amateur. 2001	367
Fig. 319. Manu Arregui. Coreografía para 5 Travestís. 2001	367
Fig. 320. Ocaña. Divina pastora. 1982	367
Fig. 321. Xoan Anleo. My Lady. 2002	367
Fig. 322. María Ruido. Sin título (Serie The Best for You). 1997-2002	367
Fig. 323. Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades. 2005	370
Fig. 324. Carmen Navarrete. La bella indiferencia. 1996	370
Fig. 325. Virginia Villaplana y Angelika Levi. Escenario Doble. 2004	370
Fig. 326. Noelia Muriana y Sofía Reales. Patrón XX. 2004	370
Fig. 327. Cabello/Carceller. Autorretrato como fuente. 2001	370
Fig. 328. Itziar Okariz. Mear en espacios públicos. 2001	370
Fig. 329. O.R.G.I.A. Serie verde. 2005	373

Fig. 330. O.R.G.I.A. Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española. 2005	373
Fig. 331. O.R.G.I.A. P.N.B. (Producto Nacional Bruto). 2005	373
Fig. 332. Radicales Libres. Representaciones gays y lésbicas en el arte peninsular. 2005	376
Fig. 333. Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras. 1992-95	376
Fig. 334. Cabello/Carceller. Un beso. 1996	376
Fig. 335. LSD (Fefa Vila). Es-cultura lesbiana. 1994	376
Fig. 336. Nazario. Abecedario para mariquitas. 1977	378
Fig. 337. Pepe Espaliú. El nido. 1993	378
Fig. 338. Guillermo Pérez Villalta. Dos mujeres contemplando a dos hombres. 1995	378
Fig. 339. Darío Villalba. Jeans-mármol 2001	378
Fig. 340. Pablo Pérez-Mínguez. Soy homosexual (serie A)	378
Fig. 341. Álex Mene. Dos hombres en un sofá. 2002	378
Fig. 342. En todas las partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte. 2009	384
Fig. 343. Jesús Martínez Oliva. En el deseo.1995-1998	384
Fig. 344. Carmela García. S/T (Serie Chicas, deseos y ficción). 2000	384
Fig. 345. Roberto González Fernández. Parade IV – Ah Men,1980	384
Fig. 346. Xoán Anleo/Uqui Permui, Asuntos internos. 2007	384
Fig. 347. Pablo Pérez Mínguez. Pedro Almodóvar y	

Fabio MacNamara en Rock Ola. 1983	384
Fig. 348. Azucena Vieites. Elástica. 2004	386
Fig. 349. Cabello/Carceller. Casting: James Dean Rebel Without a Cause. 2004	386
Figs. 350-351. Múltiplo de 100. 2014	392
Fig. 352. Folleto Subjetividades críticas/Narrativas identitarias. Feminismos y creación contemporánea en el Estado Español. 2006	394
Fig. 353. Folleto Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género. 2006	396
Fig. 354. Portada Nós nº 25. 2009	399
Fig. 355. Sabela Dopazo. Entomofilia. 2005	399
Fig. 356. El ama de casa pervertida. Los huevos y la leche. 2009	399
Fig. 357. Salvador Cidrás. Consumiendo juventud. 2006	399
Fig. 358. Poema de Bárbara G. Vilariño	399
Fig. 359. Folleto Contra viento y marea. Palabras y huellas de los feminismos. 2009	402
Fig. 360. Escena de Los dildos (Making-off de género). 2009	405
Fig. 361. Cartel Tertulias de los Jueves. 2009	405
Fig. 362. Cartel Maribingo. 2009	405
Fig. 363-364. Mónica Cabo. Juego de damas. 2009	407
Fig. 365. Inauguración de Juego de damas. 2009	407
Fig. 366. Contenedor de feminismos. Vilaxoán. 2009	410

Fig. 367. Docu-Acción Contenedor de feminismos. Vilaxoán. 2009	410
Fig. 368. Fotografías del encierro de la fábrica Orosa y de las reivindicaciones de las trabajadoras de las conserveras. 1989	410
Fig. 369. Docu-Acción Contenedor de feminismos. A Coruña. 2009	410
Fig. 370-371. Contenedor de feminismos. A Coruña. 2009	412
Fig. 372. Libros-fanzine. Vilaxoán. 2009	412
Fig. 373. Muartech. Acciones híbridas desde el género. 2011	413
Fig. 374. Francesca Mereu. Generación 011. 2011	413
Fig. 375. Sayak Valencia. Sí. 2011	415
Fig. 376. Julia- Cristina Monge. Escúchame a los ojos. 2011	415
Fig. 377. Eclósionarte. Fronteras corporales. 2010	415
Fig. 378. Elizabeth Ross. Muro de besos. 2011	417
Fig. 379. Elizabeth Ross. Yo (no) objeto. 2010	417
Fig. 380. Mónica Cabo. Rompiendo los huevos por las claras. 2006	417
Fig. 381. Sonia Tourón. A vueltas con la peana. 2007	417
Fig. 382. Noelia Muriana. Me llaman la Mari... 2007	417
Fig. 383. Claudia Brenlla. Bata por dentro, mujer por fuera. 2008	417
Fig. 384. Julia-Cristina Monge. Pelotari. Batallas personales. 2008	420
Fig. 385. Julia-Cristina Monge. Con las flores a rodar. 2008	420
Fig. 386. O.R.G.I.A. J. oda a Man Ray v.1 2004	420

Fig. 387. Teratok. 2011	420
Fig. 388. Clero 7. Russafa. 2011	421
Fig. 389. Rita Rodríguez. Performance clásica a la manera tradicional. 2011	422
Fig. 390. Anna Katarina Martin. Pin-up (colocar una imagen en la pared con una punta o chincheta). 2011	423
Fig. 391. Cartel Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos. 2011	424
Fig. 392. Exhibición de pósters de colectivos queer de Galicia en el aula de las jornadas Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos. 2011	427
Fig. 393. Contenedor de feminismos: colectivos queer de Galicia. 2011	427
Fig. 394. Contenedor de feminismos + Y, ¿dónde están las mujeres? de Elizabeth Ross	427
Fig. 395. Uqui Permui. Cartel Doli, doli, doli con las conservas. Registro de trabajo. 2010	427
Fig. 396. Uqui Permui. Doli, doli, doli con las conservas. Registro de trabajo. 2010	427
Fig. 397. María Marticorena. Asuntos laterales. 2005	429
Fig. 398. María Marticorena. Silbando mis tormentos. 2009	429
Fig. 399. Peque Varela. 1977. 2007	429
Fig. 400. Post-Op. Implantes. 2003	429
Fig. 401. Iria Pinheiro y Clara Gayo. Área de descanso. 2011	429

Fig. 402. Verónica Silva. 2011	433
Fig. 403. Cristina Velásquez. 2011	433
Fig. 404. Gladys Manrique. 2011	433
Fig. 405. AnouchK. 2011	433
Fig. 406. Lucía Egaña Rojas. Mi sexualidad es una creación artística. 2011	435
Fig. 407. Invitación Ensamlandet. 2012	436
Fig. 408. Anna Katarina Martin. Ulla Kruse. 2012	438
Fig. 409. Anna Katarina Martin. Parque San Juan Bautista, Madrid. 1972	438
Fig. 410. Anna Katarina Martin. Parque San Juan Bautista, Madrid. 2012	438
Figs. 411-412. Tarjeta de invitación y cartel Elas Fan Tech. 2013	439
Fig. 413. Mariana Carranza. Constelaciones. 2011	442
Fig. 414. Francesca Mereu. Visions Project. 2012	442
Fig. 415. Chris Sugrue. Origin Story. 2013	442
Fig. 416. Yasmina Morán. ¿Por qué estaría mal? Naturaleza muerta. 2008	442
Fig. 417. Yasmina Morán. Televotón. 2013	444
Fig. 418. Fátima Castaño. Mutaciones del poder. 2013	444
Fig. 419. Inés Parcero. Red Ola. 2009	444
Fig. 420. Bego M. Santiago. Little Boxes. 2012	444

Fig. 421. Llia Villafuerte. Warmikuna Yuyariniku. 2007	448
Fig. 422. Anna Katarina Martin. Cronopia. 2013	448
Fig. 423. Anaisa Franco. Frustration. 2012	448
Fig. 424. Anaisa Franco. Floating Land. 2010	448
Fig. 425. Francesca Mereu. G011: Generación Androide. 2011-2013	448
Fig. 426. Victoria Diehl. Vida y muerte de las estatuas. 2004	450
Fig. 427. Bego M. Santiago. Retrato de familia. 2009	450
Fig. 428. Nuria Cano. Cuaderno de viaje (Detalle). 2008	450
Fig. 429. Nuria Cano. Cuaderno de viaje. 2008	450
Fig. 430. Nuria Cano. Tomo I (La mujer de Dallas). 2008	450
Fig. 431. Performance Mariana Carranza. Mares y malabares. 2014	452
Fig. 432. Francesca Mereu en presentación M-artech. 2014	452
Fig. 433. Miradas de mujer sobre la Guía postal de Lugo de Maruja Mallo. 2014	454
Fig. 434-435. Colectivo Tanuki. Deriva Maruja Mallo (Performance). 2014	455
Fig. 436. Maruja Mallo. Guía postal de Lugo. 1929	455
Fig. 437-438. Colectivo Tanuki. Deriva Maruja Mallo (Video). 2014	455
Fig. 439. Paulova. Sin título. 2014	459

Fig. 440. Carmen Llonín. Guía emocional, urbanística y monumental de Lugo. 2014	459
Fig. 441. Mónica Cabo. Alrededor del bloque. 2014	459
Fig. 442. Carolina Cruz Guimarey. Tierra. Postales para Lugo. 2014	459
Fig. 443. Mónica Alonso. Cuestionario. 2014	459
Fig. 444. Mar Caldas. Guía Postal de Lugo 1936-1976. 2011	464
Fig. 445. Luz Darriba. Maruja guiando Lugo hacia el futuro. 2014	464
Fig. 446. Pilar Boullosa Álvarez. Todos mis amigos están desterrados o enterrados. 2014	464
Fig. 447. Ticiana Ghiglione. Visita al museo. 2014	464
Fig. 448. Marta Paz. Maruja Mallo. 2012	464
Fig. 449. Mónica Cabo. Interferencias. 2009	468
Fig. 450. Estrofas cantareiras galego-castellano	469
Fig. 451. Rita Rodríguez. Switch Game. 2012	472
Fig. 452. Fanzine The Story Behind. 2013	479
Fig. 453. Portada The Story Behind. 2013	479
Fig. 454. Ilustraciones de Isabel Brisón. 2013	479
Fig. 455-456. Ilustraciones de Isabel Brisón. 2013	479
Fig. 457. Contenedor de feminismos. MUSAC. 2012	481
Fig. 458. Docu-Acción Contenedor de feminismos. Centro de planificación familiar. León. 2012	481

Fig. 459. Docu-Acción Contenedor de feminismos. Traslado al espacio público. León. 2012	481
Fig. 460. Docu-Acción Contenedor de feminismos. Campaña a favor del aborto. León. 2012	481
Fig. 461. Docu-Acción Contenedor de feminismos. Mujeres del Agra del Orzán. A Coruña. 2013	482
Fig. 462. Docu-Acción Contenedor de feminismos. Mujeres Bertsolaris. Bilbao. 2014	485
Fig. 463. Contenedor de feminismos. Exposición El Contrato. Azkuna Zentroa. Bilbao. 2014	485

ANEXO

A. ENTREVISTAS A COMISARIA/OS QUE TRABAJAN SOBRE FEMINISMOS Y CUESTIONES DE GÉNERO EN EL ESTADO ESPAÑOL

Las entrevistas han sido respondidas por escrito por cada comisaria/o. A continuación se presentan en orden alfabético junto con la fecha de recepción de las respuestas.

JUAN VICENTE ALIAGA

3/9/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras/es te han influido más?

Probablemente algunos textos que leí mientras vivía en Inglaterra en la segunda mitad de los ochenta en los que confluían el feminismo y el estudio de la práctica artística en la historia. Pienso en Lucy Lippard y en Griselda Pollock. Pero también en Simone de Beauvoir aunque su terreno de análisis no sea el del arte.

Sin duda la autora que más impacto me ha causado es Judith Butler.

En materia de reflexiones sobre la sexualidad también han sido muy relevantes Michel Foucault, Guy Hocquenghem, Gayle Rubin, Néstor Perlongher...

2. ¿Por qué decidiste a comenzar a trabajar esta línea discursiva?

Tiene mucho que ver con mi propia experiencia de la vida como individuo excluido por su sexualidad en un mundo heterocentrado, patriarcal y machista.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género?

Recuerdo reticencias por parte de algunas instituciones a la hora de mostrar algunas obras de sexualidad más audaz. Además del intento de censura por parte de la dirección del Koldo Mitxelena en San Sebastián en 1998 de algunas fotografías de la exposición Transgénéric@s que comisarié junto a Mar Villaespesa.

4. ¿Las exposiciones que has comisariado parten de un encargo previo o han sido proyectos presentados por ti a la institución?

Han sido presentados por mí.

5. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista?
¿Consideras que papel del comisariado en proyectos feministas es diferente?

La producción artística de contenido feminista ha supuesto el cuestionamiento del papel que ha tenido la cultura visual en el mantenimiento de las normas machistas; además, ha levantado la losa de silencio sobre las aportaciones de muchas mujeres a lo largo de la historia. El comisariado nutrido de feminismo debería suponer una forma de hacer diferente en su relación no jerárquica ni impositiva con todxs aquellxs agentes que configuran el ámbito expositivo. No se trata solamente de exponer arte de sustrato feminista sino de comportarse de forma igualitaria.

6. ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

Hay algunas instituciones en el estado español que se han mostrado porosas en la aceptación de proyectos feministas (MUSAC, el CGAC de hace unos años, el IVAM de hoy; ha habido algunas iniciativas concretas del MACBA, el Centro andaluz de arte contemporáneo, el Reina Sofía y la Fundació Tàpies pero queda mucho por hacer. La mayoría de los directores de museos en España son varones y con escaso interés por los estudios feministas y los centrados en la disidencia sexual o en la diversidad racial.

Las universidades deberían tener una mayor papel en la educación de la relevancia capital de los feminismos en los discursos artísticos.

7. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Pudieron tener algo de sentido tal vez en los ochenta, después del franquismo, dada la invisibilidad en que se había arrinconado la práctica artística de las mujeres pero creo que ya no desempeñan esa función y son percibidas como exposiciones promovidas por las instituciones y la clase política para cubrir el expediente, al menos en el contexto español.

8. ¿Cuáles podrían ser las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

Hay varias, el desenmascaramiento de la amnesia respecto del papel de las mujeres en la historia de este país; también el empuje de los transfeminismos (sobre todo performativos) en la primera década del s. XXI.

9. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas/ de género/ queer/ transfeministas en relación al arte contemporáneo en el Estado Español?

Han transcurrido más de 25 años desde que se introdujeron esos estudios de modo tímido al principio en la universidad española y todavía son pocos los nombres de profesorxs que imparten ese tipo de contenidos. Sin duda, son más de los que hubo en los 90 pero se debe avanzar mucho más. El interés del alumnado no puede ser defraudado.

XOSÉ MANUEL BUXÁN BRAN

24/8/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras/es te han influido más?

Mi aproximación a los Estudios Feministas procede de mi incursión primeramente en los Estudios Gays y Queer, ya que en ellos siempre se hacía alusión a determinadas autoras y textos.

Las mayores influencias las reconozco en autores y autoras de la teoría queer, recuerdo lo mucho que me influyó James M. Saslow y John Boswell.

2. ¿Por qué decidiste comenzar a trabajar en esta línea discursiva?

Los Estudios Gays y Lésbicos y Queer me aportaban una conexión “real” con mi propia vida de hombre gay, con los intereses personales y culturales que hallaba en mi propia vida y entorno y a los que esos estudios daban respuesta hablando de asuntos, temas y aspectos que tenían que ver conmigo, con mi mundo, con mis inquietudes personales.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género?

La verdad es que nunca tuve ninguna dificultad. Tuve la fortuna de hacer mis estudios en la Facultad de BB.AA. de Bilbao y allí se aceptó con absoluta naturalidad que en torno a 1992, cuando matriculé mi Tesis Doctoral, esta la hiciese partiendo de las herramientas y metodología científica que los Estudios

Gays estaban usando en ese momento en las universidades del norte de Europa o Norteamérica.

4. ¿Las exposiciones que has comisariado parten de un encargo previo o han sido proyectos presentados por ti a la institución? En este sentido, cómo surgió *Radicales Libres*?

Creo que todo lo que he comisariado ha sido por invitación. He sido demasiado perezoso para preparar proyectos a instituciones... En todo cuanto he hecho he cuidado que hubiese proyectos expositivos de temática feminista y/o queer. También he tratado de que la presencia equitativa de hombres y mujeres fuese real y normal.

Radicales Libres surge a partir de una invitación personal que me hace Carme Vidal, a la sazón asesora de Néstor Rego, Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela. Concejala que tenía a su cargo el Auditorio de Galicia y en cuya sala de exposiciones se realizó la muestra. Ellos querían que, en un momento que el Gobierno de España y las Cortes iban a aprobar el matrimonio entre personas del mismo sexo, el Ayuntamiento de Santiago de Compostela se significase también con algún acto cultural de relieve en torno al mundo homosexual. De hecho, fue una muestra pionera pues temáticamente nunca se había hecho algo sobre representaciones homosexuales en el estado español.

5. ¿Qué papel han jugado las cuestiones de género cuando te has ocupado de la Sala Alterarte?

Con cada nuevo año de programación se ha ido incrementando el compromiso con la equidad de género en los nombres de las y los artistas programados. Eso si, aquellos años de los inicios donde aún había una programación con mayoría de hombres, hubo por mi parte ya entonces una voluntad muy marcada por mostrar siempre algún artista varón para el cual la masculinidad y la identidad sexual fueran un modo de horadar los fundamentos del machismo y el heterosexismo.

6. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista? ¿Consideras que el papel del comisariado en proyectos feministas es diferente?

La producción cultural feminista y queer siempre tiene particularidades que redefinen y recomponen las obras creadas para redefinir el mundo. Esas y esos artistas siempre generan piezas con marcas y signos propios que constituyen y conforman las piezas.

No, no creo que el papel del curador/a sea distinto cuando hace proyectos feministas o queer. Creo que su rol más o menos dialogante, más o menos investigador, más o menos creador, más o menos comprometido con lo social, etc sea mayor o más intenso o más comprometido cuando trabaja en temáticas queer o feminista. A priori todo eso sería desde luego lo deseable y lo normal en un comisariado enmarcado en lo social y lo político. Y deseo creer que su actitud es diferente y q actúa con otros parámetros. Pero imagino que Todo dependerá más de las características y valores personales que tenga esa

curadora o curador que de sus ideas y pensamiento. Todas conocemos personas que gestionan proyectos progresistas y de izquierdas que luego no hacen honor a ese espíritu en ciertos detalles secundarios, colaterales, etc.

7. ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

Se lograría si la crítica, o la universidad y sus investigadoras, o las asociaciones de artistas exigieran y reclamaran mayor compromiso y presencia de género e identidad a las personas que gestionan y programan en los espacios institucionales. Entonces, seguramente, muchas y muchos gestores mudarían algo su modo de hacer en esos espacios, pero lamentablemente el espacio expositivo institucional resulta tan goloso para todas y todos que casi nadie está dispuesto a arriesgar con críticas y protestas, mermando así sus posibilidades de poder ser algún día invitados o invitadas para trabajar en esos espacios... Así, al no haber pataleo la institución sigue a lo suyo...

8. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Creo que son mejores aquellas en las que hay mayor equidad o aquellas donde hay una mayoría de mujeres y también presencia de hombres de obra feminista o cuestionadora de su propia masculinidad. Pero tampoco me parece mal que en ocasiones se necesite reivindicar determinada cuestión con nombres sólo de mujeres para luchar contra tanta muestra en la que sólo hay hombres.

9. ¿Cuáles podrían ser las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

Todo tipo de aportaciones, la mirada queer y feminista enriquece todos los aspectos de la cultura visual, desde aquellos que se refieren a la igualdad y la justicia hasta los referidos a la democratización del arte, o aquellos que van desde el pacifismo hasta la redistribución de la riqueza, desde la salud sexual de las personas hasta la defensa de la naturaleza. El feminismo y lo queer suponen un enorme caudal de aportaciones saludables y proteicas para el cuerpo social y cultural en España y fuera de España.

10. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas/ de género/ queer/ transfeministas en relación al arte contemporáneo en el Estado Español?

Sigue siendo sin duda un terreno minoritario que tiene una presencia muy pequeña y residual en el conjunto de las prácticas y proyectos plásticos que se llevan a cabo en España. Siempre ha sido así y parece que va a seguir siéndolo... Porque los gestores y las gestoras interesados en esos temas son escasísimos y también las y los artistas que desarrollan cuestiones queer o feministas resultan ser siempre una rara avis que además no siempre tienen muchas oportunidades de ser visualizados.

MAR CALDAS

21/8/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras/es te han influido más?

Cuando residí en Valencia (1992-1996) asistí a cursos de doctorado de un programa interdisciplinar "Género, conocimiento y cultura" (Instituto Universitario de estudios de la Mujer, Universidad de Valencia) en las facultades de filosofía, filología o psicología, impartidos por Maribel Martínez-Benlloch o Giulia Colazzi. También en esa misma época se celebraron varios seminarios feministas en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia, así como se organizaban conferencias en el IVAM y otras instituciones. En esos años también estaba la colección Eutopías de Episteme, la de Feminismos de Cátedra (en las que las investigadoras de Valencia eran muy activas), las de Aliaga y Cortés. Creo que en esa época Valencia era un lugar privilegiado para acercarse a los estudios feministas.

Autoras/es: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Joan Rivière, Judith Butler, Raquel Osborne, Pierre Bourdieu, Marcela Lagarde o Beatriz Preciado. En relación con la cultura visual y el arte: Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Giulia Colazzi, Kaja Silverman, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Abigail Solomon-Godeau, Estrella de Diego, Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo, Amelia Jones... Y artistas que han producido ensayos como Martha Rosler, Mary Kelly, Jo Spence...

2. ¿Por qué decidiste comenzar a trabajar en esta línea discursiva?

En principio, cuando vivía en Vigo, aunque no militaba en ninguna organización feminista mi entorno sí era muy militante. Así que mi primer vínculo fue con el feminismo “de calle”.

Cuando empecé a hacer obra artística, mis trabajos eran muy narrativos, reflexionaban sobre la historia personal y familiar, y, en cierto modo, se nutrían de esa conciencia feminista, más vivencial que teórica.

Hubo una primera aproximación teórica a través de la Fotobienal de Vigo a principios de los 90 (asistí a los seminarios de Karen Knorr, David A. Bailey y Allan Sekula, me interesaron los trabajos de Jo Spence, Martha Rosler, Linda Troeller, Jim Goldberg, Carole Conde/Karl Beveridge, Cindy Sherman..). Por ese medio entré en contacto con la entonces llamada fotografía postmoderna y los debates en torno a la crítica de la fotografía documental y las políticas de la representación, en los que las aportaciones feministas habían sido fundamentales.

Todo esto me condujo a que me interesara por artistas que abordaban lo personal, la microhistoria, lo autobiográfico, la autorrepresentación, la escenificación, la performance para la cámara -y, por tanto, el cuerpo-, la utilización del texto... (y, en su mayoría, eran artistas cuyas prácticas eran feministas) así como por las teorizaciones sobre estos aspectos y, decididamente, por los estudios feministas.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género?

En general no, pero porque fueron presentados a agentes del arte previsiblemente receptivos, o porque respondían a una propuesta realizada desde una institución, o porque se hicieron desde dentro de la institución (me refiero a la Universidad de Vigo).

4. ¿Las exposiciones que has comisariado parten de un encargo previo o han sido proyectos presentados por ti a la institución?

Hubo de todo. Para el comisariado de *Boas Pezas* (Sala X, Pontevedra, 2007) me había presentado a un concurso de proyectos, convocado por la Vicerrectoría de Pontevedra, y del que saldría seleccionada una exposición para incluir en la programación anual de la Sala X. Entonces coordinaba la sala X. M. Buxán Bran, no lo conocía personalmente, pero sí era conocedora de sus líneas de investigación.

Maquila Boutique (con itinerancia en Santiago, Pontevedra y Lugo, 2006-2007) surge de una propuesta, pero no institucional: la organización Implicad@s no Desenvolvemento se puso en contacto conmigo porque conocían unas intervenciones artísticas que había desarrollado con Rosalía Pazo Maside, sobre violencia de género, durante la Marcha Mundial de Mulleres de Vigo (2004). Me propusieron hacer algo para denunciar la explotación laboral de las mujeres en los países del sur, en las maquilas, utilizando prendas de ropa de empresas implicadas en esa explotación. De ahí salió el proyecto, la organización se encargó de buscar los sitios donde se celebró la exposición en Santiago y Lugo,

yo sólo contacté con la Casa das Campás de Pontevedra (desde mi vínculo con Uvigo como alumna de tercer ciclo) para llevar la exposición allí.

El ciclo de video comisariado con Silvia Martí Marí en el CGAC en 2006 (*En primeira persoa. Relacións do suxeito na intimidade*) fue una propuesta que presenté a Manuel Olveira, director entonces del centro. Una vez realizado en el CGAC, enviamos el proyecto a varios centros y museos, sólo contestó la sala Parpalló. Se interesaron por programar el ciclo pero más reducido, así que lo reelaboramos y renombramos (*Plano íntimo*, 2007).

El ciclo de video *Desafi(n)ando el Género* realizado en Murcia en 2010, sí que surge de una propuesta desde la institución: Isabel Tejada, que era directora del Espacio AV y conocía nuestros comisariados anteriores, animó a Silvia a que elaboráramos un ciclo de video sobre género para el programa *Vídeo Abierto*.

El comisariado, junto con Itziar Izquieta, de *Vemos o que somos. Somos o que vemos* (Pazo da Cultura de Pontevedra, 2010) fue un proyecto presentado a la institución. No se puede considerar una exposición "de género", pero había varios trabajos que sí se podrían encuadrar así (especialmente los de *El ama de casa pervertida*, Sara Sapetti, Diego del Pozo Barriuso, Andrea Costas).

El comisariado, junto con Almudena Fdez. Fariña, de *ARTISTAS. Proxecto de visibilización das obras das alumnas da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo* (2011-2014), también surge de una propuesta desde la institución: la directora de la Unidade de Igualdade de Uvigo, Anabel González Penín, nos propuso que elaborásemos algún proyecto para dar a conocer el trabajo de las alumnas.

El comisariado en la Sala X de *Xénero e Artes Visuais en Uvigo* (2014) surge de la propuesta de la responsable en Galicia del Festival Miradas de Mujeres de MAV, Paula Cabaleiro, de que nos incorporáramos a la programación del festival. Entonces, como coordinadora de la Sala X, era la responsable de tomar decisiones tanto de las exposiciones que programaba como de las que, ocasionalmente, comisariaba.

5. ¿Qué papel han jugado las cuestiones de género cuando te has ocupado de la Sala X?

A lo largo de los 3 años que estuve coordinando la sala procuré actuar en dos direcciones: contribuir a la igualdad en el campo del arte apoyando la producción de las artistas e intentar incluir en la programación exposiciones u obras feministas.

Respecto a la primera, todas las exposiciones individuales programadas fueron de artistas mujeres (Rosa Brun, Núria Güell, Inge Álvarez, Anne Berning) y la mayoría de las colectivas fueron paritarias o la participación de mujeres era superior.

Respecto a la segunda, pude integrar en la programación de la sala exposiciones articuladas desde una perspectiva feminista que ya habían sido mostradas anteriormente -en 2013, *In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica* y en 2014 *Elas Fan Tech-* y también me interesé por acoger una actividad que la Unidad de Igualdade de Uvigo quería llevar a los 3 campus con motivo del 25 de noviembre (la proyección del video *Secret Strike in Lleida* de Alicia Framis, en 2012).

Y luego, el comisariado de *Xénero e Artes Visuais en Uvigo* (2014), para el que conté con un equipo de coordinadoras/es con bagaje en género (Yolanda Herranz, X. M. Buxán, Ángel Gallardo, Almudena Fdez. Fariña y Carlos Tejo). La exposición se complementó con un ciclo de documentales presentados por sus autoras/es -Uqui Permui, Raquel Rei, Teo Abad- seguidos de debates en que las cuestiones de género eran el eje principal.

Otras exposiciones o eventos que se celebraron en la Sala X, incluyeron a artistas de prácticas feministas (la exposición de la Colección Alterarte de Ourense o la IX edición de Chámalle X).

6. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista?
¿Consideras que el papel del comisariado en proyectos feministas es diferente?

Como dice Amelia Jones en una entrevista, ha sido una revolución en el campo del arte. En cuanto al comisariado, creo que implica una responsabilidad adicional en tanto ha de contribuir a una transformación. Además, exige desarrollar un trabajo altamente riguroso, reflexivo, coherente, bien articulado... no sólo porque se aspire a realizar una buena aportación, sino por anticiparse a las posibles respuestas (críticas negativas, rechazo, indiferencia, etc.) y para conseguir que tenga repercusión inmediata y deje un poso.

7. ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

En primer lugar, sacar todo el partido posible de los agentes con responsabilidad institucional que sean afines o pudieran tener interés en estos proyectos, bien para programarlos, bien para financiarlos o apoyarlos. Hacerse

un mapa de la situación, detectar afinidades, sumar esfuerzos, buscar apoyos, aprovechar cualquier resquicio...

En segundo, creo que se puede integrar el criterio feminista prácticamente en cualquier proyecto, aunque sea de forma tangencial, aunque se aborden temáticas que no sean a priori consideradas "de género", y si estratégicamente es oportuno, sin necesidad de etiquetarlo. Recordando a Mary Kelly cuando, advirtiendo del peligro del etiquetado, decía que no existe un "arte feminista", sino que hay arte que se nutre de los feminismos, lo mismo se podría aplicar a la práctica curatorial.

8. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Históricamente, surgen como una necesidad ante la exclusión sistemática en el campo del arte. Los artistas hombres no han tenido que recurrir a espacios o formatos de difusión alternativos, como tampoco han sido denominadas "exposiciones de hombres" o colectivos de "artistas hombres" las muestras en las que han participado o los grupos a los que han pertenecido por más que estuvieran integrados exclusivamente por hombres. En el arte, como en otros ámbitos, el sexo masculino siempre aparece como neutro, no marcado, es "arte", sin más.

Actualmente, el hecho de que la discriminación de las artistas persista, seguiría justificando sobradamente la existencia de exposiciones integradas por mujeres. Respecto a la utilidad, depende en qué condiciones y bajo qué objetivos se realicen.

En su mayor parte se realizan en espacios artísticos periféricos y no quedan documentadas en catálogo, con lo cual su repercusión es muy limitada. La carencia de medios con la que se suele trabajar, a veces bajo voluntarismo, imposibilita un apoyo a la producción artística, el desarrollo de un buen proyecto curatorial y la producción de textos de investigación. En esas condiciones es prácticamente una quimera realizar exposiciones de rigor, con suficiente interés y con una mínima incidencia en el campo del arte. En este sentido, su utilidad dependería de su inserción en instituciones de mayor poder legitimador y de poder trabajar en buenas condiciones.

Respecto a los objetivos, hay exposiciones integradas por artistas mujeres de muy diversos tipos. Una tipología muy esquemática (teniendo en cuenta que en una exposición a menudo se entrecruzan características de los diversos tipos) podría ser la siguiente:

Están las que, totalmente carentes de un discurso feminista, apuestan por el "arte femenino" como una categoría aparte, redundando en los tópicos respecto a lo que se presupone hacen las artistas (disciplinas, técnicas, formatos...) y en las temáticas se reproducen los estereotipos de la división sexual, reforzando la visión androcéntrica. Sin duda no son útiles, sino dañinas.

Otras, desde una visión diferencialista y con una preocupación por revalorizar la experiencia femenina aceptan determinados rasgos de la definición dominante de la "Mujer" (tales como la sensibilidad, o la exaltación de una relación especial de las artistas con el cuerpo) olvidando que la diferencia es producto de una relación histórica de diferenciación. Creo que los peligros del esencialismo son mayores que su posible utilidad.

Están las que, denunciando la discriminación de las artistas, tienen como objetivo darle difusión a sus obras, sea rescatando del olvido a mujeres artistas del pasado, sea promoviendo la producción de las artistas del presente, sea enlazando diversas generaciones en una genealogía de mujeres artistas. El discurso feminista reside en el comisariado y en el propósito de la exposición, no necesariamente en las obras (en la mayoría de estas exposiciones no encontramos una presencia significativa de prácticas feministas -o incluso ninguna-) aunque el discurso curatorial puede aportar valiosas lecturas sobre ellas en clave feminista. La utilidad de estas exposiciones depende en gran medida de la fuerza y eficacia del discurso curatorial, de que su propósito crítico no se diluya ante una recepción meramente formal de las obras, de que su carácter reivindicativo sea explícito y, sobre todo, de que no se presten a una instrumentalización por parte de la institución (cumplir con el ritual del 8 de marzo, "lavar la cara" puntualmente, etc.). Con todo, corren el riesgo de recibir la peyorativa etiqueta de "exposiciones de mujeres", así como de alimentar las clasificaciones y restricciones (la categoría aparte de "arte de mujeres") en vez de propiciar la entrada normalizada de las artistas en el campo del arte. Desde este punto de vista, probablemente sea una estrategia más eficaz realizar "exposiciones (casi) de mujeres".

Por último están las exposiciones feministas tanto a nivel de discurso curatorial como de prácticas artísticas. Frente a sus inicios -en los 70 en EEUU o en los 90 en el estado español- ya no suelen estar exclusivamente integradas por "bio-mujeres" (si bien, de hecho, son amplísima mayoría) dado que el hilo conductor no estribaría en la biología de quien realiza las obras sino en el carácter crítico y feminista de las obras. Sin duda son útiles como elementos portadores de los

feminismos y para promover una producción artística y un pensamiento crítico, pero también se ha advertido del riesgo de que el pensamiento feminista se llegue a institucionalizar. Por otra parte, salvan el escollo de las anteriores (el de contribuir a hacer existir las clasificaciones y restricciones existentes) pero, por su propio propósito, no son útiles para todo el colectivo afectado por una misma situación de discriminación (las artistas mujeres) pero separado por sus intereses artísticos (en el extremo: prácticas feministas versus formalistas).

Creo que por más que cuestionemos la categoría "mujer" o intentemos ir más allá del binarismo de género a nivel teórico, la realidad es que el sexo femenino sigue actuando como un coeficiente simbólico negativo que afecta a todo lo que hacen las mujeres. No se han encontrado estrategias perfectas (parece como si las armas de los débiles fueran siempre armas débiles, durante décadas se siguen debatiendo las mismas cuestiones y volviendo sobre las mismas estrategias), creo que todavía faltan por inventar e imponer unas formas de organización y de acción colectivas eficaces, unas armas capaces de quebrantar el orden androcéntrico en las instituciones artísticas.

9. ¿Cuáles podrían ser las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

Partimos, durante la larga dictadura, de un alejamiento respecto de las prácticas y debates artísticos que se producían en el exterior. Al igual que llegamos tarde a la posmodernidad, y sin haber desarrollado plenamente la modernidad, también fue tardío el conocimiento de los debates y las prácticas feministas. Esas circunstancias históricas singulares probablemente también hayan dado

lugar a unas aportaciones singulares que, quizá, con una mayor preocupación por absorber lo que llegaba de fuera, no se pusieron suficientemente en valor ni analizado en su particularidad y diferencialidad.

Por el contrario, las lecturas feministas que se han hecho respecto de determinadas obras anteriores a los 90 (obras "protofeministas", según Patricia Mayayo) han proporcionado una percepción renovada respecto a ellas y han abierto extraordinariamente el campo, dando lugar a una historia de las prácticas feministas en el estado español más abarcadora y compleja. En este mismo sentido, la exposición *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010* y su publicación, han contribuido a apreciar estas aportaciones contextual y relacionalmente.

10. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas/ de género/ queer/transfeministas en relación al arte contemporáneo en el Estado Español?

Creo que el desarrollo que se ha dado a nivel teórico, o el calado en el activismo, no se ha producido en la misma medida en las prácticas artísticas.

Por otra parte, la gran mayoría de la crítica de arte y del comisariado se muestra impermeable a ellos, cuando no abiertamente hostil. Y su inclusión en las programaciones de las instituciones es eventual y depende de los agentes que las dirigen, cuando debieran de existir departamentos estables o incorporarse transversalmente a la labor de toda institución artística (y a la de cualquiera que se dedique a la investigación, la crítica, el comisariado, etc.).

YOLANDA HERRANZ

7/9/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras te han influido más?

Las dos primeras pensadoras que fueron referentes, para mí, en relación a estas cuestiones fueron Simone de Beauvoir con su publicación *El segundo sexo* y Virginia Woolf con su ensayo: *Una habitación propia*.

Las dos primeras artistas, de referencia, para mí, en estas problemáticas fueron Jenny Holzer y Barbara Kruger, tanto por la utilización del texto como material artístico (la palabra también es el material central en todos mis proyectos desde hace casi 30 años) como por su posicionamiento feminista.

También, han sido referentes para mí: Guerrilla Girls, Sophie Calle, Esther Ferrer, Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Rebeca Horn, Mona Hatoum, Gina Pane, Marina Abramovic...

2. ¿Por qué decidiste comenzar a trabajar en esta línea discursiva?

Porque mis preocupaciones vitales (existenciales, sociales e intelectuales) establecían una mirada que trataba de comprender(me) y definir(me) como mujer y como artista.

En mi proyecto artístico creación e investigación están indisolublemente vinculadas.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género? Tanto en tu propia producción artística, como a nivel académico con el grupo de investigación ES2, en los proyectos comisariales llevados a cabo.

Considero que el arte es un arma muy poderosa de mejoramiento del yo y de transformación de lo social, de *lo otro*.

Los proyectos con marcado carácter de género han sido durante mucho tiempo mal vistos y excluidos de las programaciones y por esta razón las artistas hemos tenido que buscar alternativas y definir nuevos modelos para producir y dar a conocer nuestra obra, que en muchas ocasiones, estaban fuera de los circuitos artísticos establecidos.

Para mí no ha sido fácil, pero soy una persona tenaz y resistente, y sigo y seguiré trabajando, siempre.

4. ¿Las exposiciones que has comisariado parten de un encargo previo o han sido proyectos presentados por ti a la institución?

Algunas exposiciones parten de invitaciones o encargos solicitados por Organismos e Instituciones.

Otras, son proyectos propuestos por mí:

A veces están planteados como proyectos expositivos personales y otras comisariando exposiciones con el grupo de investigación (ES2) que dirijo desde 1995.

5. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista? ¿Consideras que el papel del comisariado en proyectos feministas es diferente?

La producción cultural feminista creo que plantea propuestas implicadas en y con lo social y además en muchos casos posee un fuerte posicionamiento político.

El papel del comisariado de proyectos feministas es diferente porque tiene que tener en cuenta las problemáticas de género.

El género es una herramienta de análisis del mundo que podemos aplicar a cualquier ámbito del conocimiento.

6. ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

Primero generando proyectos expositivos coherentes y razonados, con propuestas potentes, tanto a nivel planteamiento, como de creación, y convenciendo a las instituciones del interés intelectual y social de estas propuestas.

7. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Las exposiciones deben de plantearse como proyectos (de creación) en los que se defina un marco de reflexión y análisis en una problemática concreta y deben suponer un avance del conocimiento y por lo tanto, debería generar un mejoramiento de lo social y una transformación del mundo.

Si partimos de este planteamiento, no deberíamos establecer ese tipo de dicotomías, ni tampoco sería necesario dar ningún tipo de justificaciones.

8. ¿Cuáles podrían ser algunas de las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

- Pensamiento y reflexión sobre estas problemáticas.
- Avanzar en el conocimiento.
- Generar criterio y opinión.
- Hacer visible el género.
- Comprendernos como mujeres y posicionarnos en el mundo.
- Incorporar la igualdad en nuestras relaciones con los otros.

9. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas / de género / queer / transfeministas en relación al arte contemporáneo en el Estado Español?

Se ha producido un avance significativo en las aproximaciones teóricas a estas problemáticas, en España, durante este siglo XXI y considero que, enmarcado en el contexto del arte, hay un amplio grupo, sólidamente formado, de profesionales (historiadores, críticos, filósofos, artistas...) que están contextualizando, analizando, reflexionando y creando, ofreciéndonos aportaciones de un especial interés.

CHUS MARTÍNEZ

8/9/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras/es te han influido más?

La primera aproximación fue en la realización de trabajos académicos durante mis estudios universitarios de Historia del Arte, además de las propias clases, cuando observé que las mujeres artistas no eran lo suficientemente estudiadas y, también, la escasa presencia de historiadoras del arte. La mayoría de las referencias bibliográficas, salvo excepciones, eran de hombres. No concretaría tanto en influencia como en interés; pertenezco a una generación que, por suerte, ya ha podido tener referencias en su contexto, textos y debates producidos por investigadora/es, artistas y productora/es culturales (Estrella de Diego, Juan Vicente Aliaga,...) y toda la teoría desarrollada en los 90, aunque el peso y la repercusión de autoras extranjeras es más evidente.

2. ¿Por qué decidiste a comenzar a trabajar en proyectos vinculados con temas de género?

El interés, en la mayoría de los casos, surgió por una necesidad de establecer respuestas, activar un debate y replantearme cuál es el lugar de la historiadora del arte en el sistema del arte. Siempre por un interés particular vinculado a la investigación, a establecer, dentro de la complejidad, una cierta idea de proyecto.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género?

No. Posiblemente he tenido suerte, pero soy consciente de que las dificultades existen.

4. ¿Las exposiciones que has comisariado parten de un encargo previo o han sido proyectos presentados por ti a la institución?

En su mayoría han sido presentados por mí a la institución. De todas formas, considero que, en ambos casos, el interés puede ser igualmente atractivo y muy beneficioso para las dos partes. El diálogo, la negociación, son ejes esenciales, de cualquier proyecto expositivo.

5. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista? ¿Consideras que papel del comisariado en proyectos feministas es diferente?

Una atención al proceso, a la secuencia de acciones y la necesidad de activar problemáticas contextuales. En relación a la segunda cuestión, pienso que es diferente en cuanto se desarrolla dentro de parámetros críticos, ya que debe atender a unas problemáticas históricas y contextuales. Otra cuestión, más complementaria, es que para las instituciones, en la mayoría de los casos, resulta una cuota a cubrir, como también para muchas otras áreas profesionales del sector, incluyendo los medios de comunicación.

6. ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

Por desgracia, depende de forma casi fundamental de la voluntad que tenga la persona responsable o la línea programática de cada institución. Con todo, se pueden incentivar programas de acción y desarrollo de actividades contextuales, relacionadas entre diferentes instituciones, la proposición de trabajos en red, etc. Promover un proyecto expositivo que se relacione con áreas educativas, universitarias... De todos modos, habría siempre que apelar a un código de buenas prácticas donde puedan y deban incluirse este tipo de propuestas.

7. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Considero que cada contexto requiere una respuesta diferente. En el caso gallego, que es el que más conozco, creo que todavía son necesarias para destacar su presencia en espacios y proyectos específicos que se dediquen, en exclusiva, a estudiar su práctica artística y que los resultados propuestos en ellas se reconozcan y se incorporen totalmente a los discursos de los principales museos/instituciones y a la investigación académica.

8. ¿Cuáles podrían ser las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

Las aportaciones, además de las relacionadas con el propio desarrollo de la evolución de los lenguajes y narrativas artísticas, la construcción de nuevos discursos, considero que se detectan en la fisura provocada en la inercia y deriva de las programaciones e intenciones de muchas instituciones. Una fisura en los

modos de hacer, de operar, promoviendo y reformulando modos complementarios, en la visibilidad.

9. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas/de género/queer/transfeministas en relación al arte contemporáneo en el Estado Español? Considero que existe un trasvase muy activo en ambas direcciones. Se debe incentivar la atención por parte de programas expositivos, de actividades, de investigación, de algunas instituciones museísticas. Se debe seguir trabajando en una dirección más activa.

10. Recientemente, desde la "Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas" del Consello da Cultura Galega, habéis elaborado un informe acerca del estado de la cuestión de las mujeres artistas en Galicia. ¿Qué conclusiones habéis sacado?

La primera conclusión de este informe está en la necesidad y urgencia de este tipo de estudios: de realización, de presentación y de difusión. Detectar la escasa presencia de informes/análisis previos. Se visualiza un panorama de desigualdades. Se advierten cifras totalmente descompensadas que apuntan a una rotunda minoría de mujeres artistas en exposiciones, premios, becas y colecciones; además de no acceder en igualdad a las salas de más prestigio, siendo las artistas gallegas las más perjudicadas después de las españolas, por debajo de las extranjeras. En conclusión, promover una mayor visibilidad y la necesidad de un compromiso real y crítico por parte de lo/as agentes e instituciones del sistema artístico, que debe nacer tanto desde lugares de base como institucionales.

ROCÍO DE LA VILLA

18/11/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras/es te han influido más?

A raíz el encargo de un texto para el catálogo de una exposición resultante de una convocatoria para artistas mujeres en Andalucía en la que había participado en el jurado de selección, en 1999, comencé a explorar la teoría y la tradición de arte feminista desde la década de los 60 del siglo XX. Después impartí varias optativas y cursos de doctorado en la UAM, bajo diversas perspectivas. Y me incorporé al Instituto de Estudios de la Mujer de la UAM, donde sigo impartiendo docencia en el Máster de Estudios Interdisciplinarios de género.

Autoras imprescindibles para la teoría feminista: Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Cixous, Judith Butler. Rossi Braidotti. Y muchos textos de artistas ... De hecho, presenté un proyecto de antología de textos para una editorial, pero al final, no salió.

2. ¿Por qué decidiste a comenzar a trabajar esta línea discursiva?

Desde el principio, fue una cuestión de compromiso personal y de reconocimiento de una tradición artística que ha resultado la más constante y transversal en las últimas décadas.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género?

La resistencia al feminismo y/o a la perspectiva de género es constatable en el sistema del arte. Por lo demás, algunos proyectos salen y otros no. Las dificultades no solo se refieren a estos enfoques, hay dificultades múltiples. Pero en el panorama general comprobamos que todas esas dificultades confluyen generalmente cuanto más importante, prestigiosa y más dotada económicamente es la institución.

4. ¿Las exposiciones que has comisariado parten de un encargo previo o han sido proyectos presentados por ti a la institución?

Generalmente han sido propuestos a la institución.

5. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista? ¿Consideras que el papel del comisariado en proyectos feministas es diferente?

La producción cultural feminista es crítica y autocrítica y, como resultado, más polémica. Sí creo que el comisariado feminista debe ser y suele ser diferente: más horizontal y participativo. Las buenas prácticas han de estar presentes.

6. ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

En primer lugar, toda institución pública y también las privadas que se benefician de ayudas o exenciones fiscales tendrían que cumplir el Art. 26 de la Ley de Igualdad. Las instituciones tienen que asumir políticas de representación y entender que sus criterios deben supeditarse al servicio a la comunidad, para

mejorar la convivencia democrática. Además, han de reconocer y compensar el valor del trabajo de las artistas mujeres producido en condiciones adversas.

7. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Si pero siempre con algún guión argumental, sea del tipo que sea (generacional, formal, temático, etc, etc.). Las convocatorias para jóvenes mujeres artistas que surgieron en los años noventa tuvieron sentido y fueron provechosas en nuestro país durante un tiempo, en tanto denunciaban una situación de desigualdad y configuraban un marco que alentaba a las jóvenes a trabajar desde una perspectiva de género, hoy me parecen superadas.

8. ¿Cuáles podrían ser las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

Las aportaciones son muy variadas y numerosas: la crítica a los estereotipos, la representación de identidades y conflictos de mujeres y hombres, la denuncia de la violencia machista, la desestabilización del género y el binarismo, la plasmación de otras sensibilidades estéticas, el ecofeminismo ... no creo que nuestro contexto se diferencie mucho del contexto internacional, aunque haya algunos desarrollos –como el poscolonial- menos explorados en comparación con otros países de nuestro entorno.

9. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas y queer en relación al arte contemporáneo en el Estado Español?

Creo que en España ha habido una confusión entre teoría del arte feminista y teoría de género, que bebe de la teoría feminista pero no es su desarrollo o

evolución. En mi opinión, se debe a una asimilación tardía y deformada de la teoría y las prácticas artísticas estadounidenses. El hecho de que en muy poco tiempo en los años 90 se intentara asimilar un panorama complejo que se había desarrollado en décadas, también con sus propias contradicciones y carencias, pero que en España se tradujera como una dialéctica de superación casi dogmática (esencialismo, culturalismo, teoría queer), ha llevado a muchos malentendidos. Y a que el feminismo –aun con un precario desarrollo- fuera sustituido en cinco años por la perspectiva de género, como ejemplo, de 100% en 1993 a Transgenéricas en 1998, ambas comisariadas por Mar Villaespesa, aunque ya el año anterior en 1997 J.M. Cortés había comisariado *El rostro velado*.

Por otra parte, sigue siendo un panorama con muchas dificultades. En la Universidad, con los cambios de planes de estudios, la perspectiva de género no ha sido asimilada en el conjunto e los estudios como sería deseable, han caído troncales y optativas, y los estudios feministas han sido recluído en los Masters que se sostienen con muchas dificultades y voluntarismo. Por supuesto, la situación en enseñanza básica todavía es peor. Pero sí que ha habido un crecimiento muy importante en las últimas dos décadas, en investigaciones históricas y contemporáneas, publicaciones, etc.. Se ha conseguido sentar las bases de un territorio para jóvenes investigadores en la historia y la teoría del arte desde perspectivas feministas y de género.

En mi opinión, también sería muy necesario establecer una red de investigación en este ámbito, con bases de datos, congresos, etc.. Este es un objetivo que intenté promover desde MAV, cuando tuve el honor de presidir y construir MAV, pero después de varios contactos quedó en el tintero.

MAR VILLAESPESA

14/9/2015

1. ¿Cuál fue tu primera aproximación a los estudios feministas? ¿Qué autoras/es te han influido más?

A principios de los 80 viví unos años en Nueva York y durante esa década seguí yendo de manera periódica, entonces tuve acceso a cierta bibliografía feminista. Diría que uno de los libros que me marcó fue *From the Center: feminist essays on women's art* de Lucy Lippard, también su ensayo sobre la desmaterialización del objeto artístico, de hecho los conceptos de contexto y proceso que creo están en la base de la mayoría de mis comisariados los aprendí de ella. Otro ensayo que me marcó y está en la base de 100% fue el de Linda Nochlin, "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". Ya a principios de los 90 una autora que me influyó bastante es Griselda Pollock a partir de la lectura de su ensayo *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History*. Y un poco más adelante, Judith Butler con *El género en disputa*, esta autora sería de algún modo la referente para el comisariado de *Transgeneric@s*. Y también me influyó el conocer en Nueva York tanto a Nancy Spero como a Adrian Piper con las que unos años más tarde pude trabajar, en los comisariados de *El sueño imperativo* y *Plus Ultra*, respectivamente. También en esos años en Nueva York las lecturas de Kathy Acker me influenciaron. Sobre influencias europeas son menos contextuales, están más en las vanguardias, como es el caso de la obra de Hannah Höch, claro que antes fue la lectura de Virginia Woolf.

2. ¿Cómo ves el panorama de los estudios teóricos feministas/de género/queer/transfeministas en relación al arte contemporáneo en el Estado Español? ¿Cuáles podrían ser las aportaciones de las prácticas artísticas feministas realizadas en el contexto español?

Ciertamente se han producido cambios, aunque a veces lentos, que creo son imparable, aunque la realidad patentiza a diario en el sistema sociopolítico y económico actual que se puede retroceder (tendencias neoliberales y neoconservadoras dominantes), como vimos en su día en relación a Montehermoso con la destitución de Arakis como director, o como hemos visto recientemente en el MACBA con la destitución de Beatriz Preciado (ahora Paul B. Preciado), además de Valentín Roma, afectando a un programa como el PEI (Programa de Estudios Independientes) en el q se han estado formando en los últimos años las nuevas generaciones. No se puede bajar la guardia, debemos seguir estando alertas a que los cambios circulen, también a que lo conquistado no se cosifique. Si a finales de los 90, cuando Aliaga y yo trabajamos en el proyecto *Transgenéric@s* pensábamos que nuestro espacio cultural y artístico todavía seguía sin estar al día de los discursos de género y de la teoría *queer*, ni existían los pertinentes trasvases entre las prácticas activistas y artísticas, eso ha cambiado sustancialmente y hay mayor osmósis. Los modos de organizarse, de articular y difundir saberes empezaron a cambiar a principios de la década del 2000 (los cambios tecnológicos, sin que yo sea tecnodeterminista, creo que han colaborado a ello, desde trabajar de una manera más transversal a posibilitar el trabajo en red, colaborativo, colectivo, etc.). La labor social de numerosos colectivos que eclosionaron al inicio del 2000 con intensos debates en torno a lo que podríamos llamar transfeminismos, junto al trabajo de muchas teóricas e

investigadoras, y el acompañamiento por parte de ciertas instituciones, cambió a partir de esos años el panorama. De hecho plantear el proyecto *Múltiplo de 100* (éste no un encargo sino una iniciativa desde mi trabajo en el equipo de UNIA arteypensamiento) viene dado por ello, por narrar esos cambios a través de dos exposiciones, a través del arco socio-temporal que va de una, *100%*, a otra, *Múltiplo de 100. Archivo feminismos post-identitarios*. Las prácticas, y con ellas enunciaciones y formatos, han mutado; trabajos sociales en torno por ejemplo a la diversidad funcional han supuesto conquistas en el pensamiento social y reformulaciones en la representación artística.

3. ¿Has tenido dificultades para sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género?

No he tenido dificultades a la hora de sacar adelante proyectos con un marcado carácter de género.

4. ¿Encuentras alguna particularidad en la producción cultural feminista? ¿Consideras que el papel del comisariado en proyectos feministas es diferente? ¿Cómo se podría promover el criterio curatorial feminista para proyectos expositivos institucionales?

Sobre esta trama, y su complejidad, algo breve pero que me parece clave, es la necesidad de que la perspectiva de género no sólo se incorpore en cualquier proyecto (sea de índole feminista o no) sino que esté implícita, que el proyecto esté atravesado por la misma, sino no salimos de los binarismos y no avanzamos hacia la multiplicidad.

5. ¿Qué opinas de las denominadas exposiciones de mujeres? ¿Crees que son útiles?

Sobre las denominadas exposiciones de mujeres, más o menos tengo la misma opinión que cuando co-comisarié *100%*, hay q ir más allá de ese enunciado, igual que fuimos más allá de la famosa cuota del 25%, luego ampliada... Sobre su utilidad, claro que en la actualidad la situación es diferente a entonces, pero se siguen produciendo las desigualdades; sobre esto me pareció necesario investigar, por lo que en la edición de *Desacuerdos 7.Feminismos* le pedí a Patricia Mayayo un artículo al respecto, en el que manifiesta que el mito de la feminización generalizada del mundo artístico español es parte del imaginario pero no se corresponde con la realidad, algo que han ido corroborando varios informes de la asociación MAV. Por ello tiene sentido pensar, desde el posibilismo, que en alguna medida pueden seguir siendo útiles, pero a la vez no hay que olvidar que no se trata sólo de cuotas (aunque nada que objetar a la magnífica campaña de las Guerrilla Girls que ponía el acento en ello), ya que el simple aumento de artistas mujeres corre el peligro de que sólo contribuya a “una corrección cósmética”, como ha expresado Griselda Pollock en alguno de sus artículos, ya que el tema es la interrogación crítica del sistema patriarcal, como expuse en el texto que escribí sobre *100%* para Montehermoso. La paridad no debe medirse sólo cuantitativamente, se trata de cambios en actitudes y políticas, no sólo educativas, en relación a la distribución social de los sexos, a los estereotipos de roles en cuanto a los cuidados y tantos aspectos de la vida cotidiana.

B. PUBLICACIONES PROPIAS SOBRE FEMINISMOS Y ARTES VISUALES

Como crítica de arte e investigadora en artes visuales y feminismos he publicado en diferentes medios especializados, ya sean catálogos de exposiciones o revistas de arte, tanto académicas como de divulgación.

A continuación, realizaré un breve repaso a los textos publicados en estrecha vinculación a cuestiones de género. He colaborado con las revistas feministas *Lectora. Revista de dones i textualitat*, editada por la Universitat de Barcelona y *Andaina. Revista galega de pensamento feminista*, editada en Santiago de Compostela. Para la publicación catalana escribí sobre las jornadas *Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos*, publicado en el número especial "Feminismos del siglo XXI" (nº 12) en 2006. Para la revista gallega, que ya no existe en la versión impresa, he escrito críticas sobre las exposiciones comisariadas por Juan Vicente Aliaga en el CGAC: "La batalla de los géneros o cuando lo personal es político se transforma en arte" en 2007 (nº 48), y, "Sexualidade(s) e representación das políticas LGTBQ na arte" en 2009 (nº 52), así como sobre las jornadas "Suxeitos emerxentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos" en 2011 (nº 59). También escribí en una nueva publicación periódica gallega, *Protexa*, la revista de la ya histórica *Tempos Novos*; en este caso me ocupé sobre el emergente audiovisual postporno en nuestro contexto: "Un, dous, tres! Preparadxs para a revolución postporno?" en 2008 (nº8).

En catálogos de exposiciones he escrito "Xoguemos a performar o xénero e a sexualidade na arte", el texto de la exposición individual de Mónica Cabo *Ridy tu pley*, comisariada por Xosé Manuel Buxán Bran en la sala Alterarte de Ourense en 2006. Realicé un análisis sobre la obra *The Mythic Being* de Adrian Piper, presente en la exposición *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia*, comisariada por Christina Ferreira en el CGAC, Santiago de Compostela, 2007. Y también me encargaron el texto teórico "xf. Xénero Feminino" para la publicación de la exposición que lleva el mismo nombre, celebrada en la Galería ArteBronce de A Guarda en 2010; una muestra integrada por las artistas del grupo de investigación sobre género y arte ES2, coordinado por Yolanda Herranz desde la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

Por último, antes de pasar a mostrar una selección de algunos de estos textos, me gustaría señalar que la mayoría de ellos fueron escritos originalmente en gallego, motivo por el cual los he traducido al castellano para incluirlos como apéndice en mi tesis doctoral, junto a otros vinculados a trabajos curatoriales anteriormente mencionados. Los he ordenado cronológicamente, desde 2013 a 2006; el texto más reciente alude a una exposición del 2012 -aunque el catálogo fue publicado en 2013-, mientras que el más antiguo, que se ocupa de una publicación de 2005, fue elaborado en 2006. Casualmente, las fechas se corresponden, con la obtención del DEA en 2012 y el inicio de mi investigación doctoral, respectivamente. Ya elaborado en fase de tesis, he incluido el texto conjunto -elaborado a partir de correos electrónicos- del proyecto editorial *The Story Behind* desarrollado en 2013.

EL ÁMBITO DE LO PROPIO ⁵⁶⁵

Proyecto editorial *The Story Behind*⁵⁶⁶, fanzine erótico elaborado por 4 artistas y 4 comisarías planteado por María Ozámiz para el Museo de Arte Contemporáneo GasNatural/Fenosa, A Coruña, 2013.

El texto, presentado aquí por primera vez⁵⁶⁷, es fruto de una reelaboración de fragmentos de conversaciones entre la editora María Ozámiz, la artista Isabel Brisón y la comisaria Anxela Caramés; estos diálogos fueron mantenidos, fundamentalmente, a través del correo electrónico y, en alguna ocasión, mediante el chat del Skype. También se incluyen algunas de mis respuestas a las preguntas de la entrevista que María Ozámiz realizó y grabó. Se ha dividido por varios temas o cuestiones sobre los que, de forma fluida y no premeditada, fuimos reflexionando a lo largo de un par de meses.

La mirada masculina y la mirada femenina/feminista

Anxela: Considero que *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey sería el texto de referencia para comenzar una reflexión acerca de una posible mirada femenina y feminista. Desarrolló el concepto de "escoptofilia", o mirada voyeurista, para definir el placer que se obtiene mediante el proceso de mirar a un objeto al que se sexualiza, tradicionalmente el cuerpo de las mujeres.

⁵⁶⁵ El título alude a la explicación de María Ozámiz para aludir a la parte sobre el espacio íntimo de la que nos ocupábamos Isabel Brisón y yo en *The Story Behind*, en uno de los primeros correos electrónicos mantenidos a tres bandas.

⁵⁶⁶ Véase <http://thestorybehindfanzine.org/>

⁵⁶⁷ Para la revista, María Ozámiz seleccionó algunos fragmentos de correos electrónicos, que fueron incluidos señalando la fecha en la que fueron escritos, manteniendo una mayor fidelidad con nuestras palabras.

Isabel: Mi punto de partida es un texto de Angela Carter sobre las condiciones de posibilidad del desnudo masculino en nuestra cultura. Es de los años 70, pero creo que todavía resulta de actualidad.

Anxela: La cineasta Chantal Ackerman opina que es necesario encontrar un nuevo lenguaje adecuado a las necesidades expresivas de las creadoras, pero que no sería "ni blanco, ni negro", evitando caer en la categoría opuesta a la tradición masculina, es decir, lo femenino, en la línea del rechazo a las oposiciones binarias que ya había denunciado Derrida.

Cuerpo masculino, flores y frutas

Isabel: Mientras pensaba sobre una posible mirada femenina, me acordé de unos collages que hice hace algunos años, que se relacionan con este tema: son piernas de jugadores de fútbol haciendo patrones. La idea era producir un papel de pared, y luego maqueté la utilización de ese papel en un espacio público. No voy a usar esto directamente pero estoy pensando en usar partes del cuerpo para crear motivos florales, probablemente en dibujo. Estoy coleccionando dibujos científicos de flores y hongos como inspiración.

Anxela: Estaría bien seguir explorando esa vía del cuerpo masculino para la mirada femenina. Las flores las veo más bien como complemento al texto, como sugerencia de erotismo.

Isabel: Hice varios dibujos después de mirar a un montón de fotos de hombres desnudos en la red, así como fotos de flores y fruta. Me he dejado influenciar un poco por alguna cosa de porno gay, y hay un gran enfoque en los genitales, quizás porque son la parte más interesante de dibujar.

La idea de mezclar trozos de hombres con comestibles es como para decir que los ojos también comen y lo veo como una cosa un poco *Rabelaisiana* (no sé si el término existe, pero bueno, es algo inspirado en Rabelais). Mientras tanto me acordé de dos o tres párrafos de un libro de Bakhtin sobre Rabelais- que habla de una idea medieval de la mujer que come al hombre, como unas entrañas que nunca están saciadas, y esa idea para mí tiene algo de humor, más allá de algún potencial anti-patriarcal.

Mirada erótica y pornografía

Isabel: He buscado pornografía feminista en la red y no hay mucha cosa. Se encuentran algunas cosas *queer*, que son interesantes, pero yo estaba pensando más en el universo hetero, en repensarlo.

Anxela: Me parece un reto, porque es menos habitual. Hay porno para chicas lesbianas, pero apenas existe para chicas hetero. De las directoras de cine erótico y porno que destacaría, por el esfuerzo de aportar otra mirada, serían Catherine Breulliat, Erika Lust y Monika Treut.

Deberíamos pensar en lo que nos gustaría a nosotras en concreto, imaginar cómo serían imágenes eróticas y/o porno que nos gustasen.

Isabel: Eso es lo que estoy haciendo en dibujo, y para que no sea demasiado chocante para el Museo, dada la actitud de censura ante el tema que están demostrando, les he incorporado flores, frutas y cosas comestibles. Obviamente, si fuera una exposición independiente, no tendría problemas con "chocar" a nadie.

Anxela: En este sentido, me parece muy interesante la aportación de Pipilotti Rist en el vídeo "Pickle Porno" de 1992. Está compuesto por superimposiciones de primeros planos del cuerpo (visto por fuera y por dentro) –zonas del cuerpo no habituales o no claramente genitales- e imágenes seductoras de flores, frutas, del fondo del mar o de fuego, y aderezado con una música envolvente, lo que genera una atmósfera intensa y erótica más que pornográfica. Juega con la estética de los primeros plano de las películas porno, pero introduciendo otros factores más sutiles y elementos de su rico imaginario, para tratar de ofrecer otra posibilidad a este género que no está pensado para la mirada femenina.

Isabel: Esa alteración de perspectiva o de énfasis es más o menos lo que quiero hacer.

Anxela: Se suele decir que a la hora de excitarse los hombres son más visuales y las mujeres sensoriales.

Isabel: Creo que eso también es porque hasta ahora no hay así tantas imágenes que nos agraden, estoy intentando entender hasta que punto a las mujeres les gusta mirar a los hombres también o si hacen las cosas de otro modo...

Hay todo un universo de personajes que agradan a las chicas más jóvenes,

como músicos, deportistas o actores, o la moda de los vampiros. Todo esto es bastante visual, pero me cuestiono si estos gustos se alteran con la edad...

Anxela: Respecto a esto, me estoy acordando del trabajo de Azucena Vietes. Son dibujos en los que recrea cantantes y personajes venerados en el mundo lésbico, para hablar de esa subcultura: refleja sus iconos. En cierto modo, estás planteando algo similar, pero con los chicos y hombres que nos gustan, con lo cual parece que sí depende bastante de la edad.

Isabel: Sí, está relacionado con la idea de "fandom", es decir, ser fan de algo. Tiene que ver con las influencias en el trabajo creativo, y esto es más común en el mundo de la música o de la ciencia-ficción. Hace tiempo que pienso sobre eso... Aunque esto se aleja de la cuestión del erotismo que nos ha pedido María.

María: Vuestra aportación, según comentarios, textos compartidos y primeros bocetos, parece dirigirse a la observación del hombre desde el erotismo buscando esquemas propios para establecer esa mirada.

Anxela: Sí, efectivamente. Hay que agradecerle a Isabel el esfuerzo que ha hecho por ofrecer unos primeros esbozos de erótica o mirada femenina. Los dibujos que me parecen más interesantes son los de predominio floral, ya que resultan más sutiles y sugerentes, con ausencia de genitales. O los otros, en los que están camuflados por los motivos florales (aunque esto me recuerda a un fotomontaje de principios de los setenta realizado por Juan Hidalgo, un artista español). En los otros la presencia del pene es demasiado abrumadora. En mi opinión noto demasiado la influencia del porno gay y eso me provoca un cierto

rechazo por el poder de lo fálico. Creo que has recreado iconos gay sin pretenderlo, lo cual me parece muy interesante, puesto que denota la ausencia de material de este tipo para mujeres.

En mi opinión, tendríamos que tratar de buscar una mirada más intrínsecamente femenina, sin estar condicionada por el porno hetero o gay, lo cual es realmente complicado.

La revista que nos mostró María me parece muy sugerente, a pesar de ser cuerpos de mujeres. Pero sé que a ti no convenció. Entonces quizás partamos de criterios diferentes o distintas sensibilidades. A mí me parece más erótico lo que se sugiere o no se ve, que lo evidente y obvio. En este sentido, un hombre tocándose su pene no me excita nada...

Como contrapunto a la estética autocentrada en los genitales, me parece muy interesante revisar el ensayo *Manifiesto contrasexual*, publicado por Beatriz Preciado en 2002, que es bastante divertido e irreverente, desde una perspectiva *queer* y lésbica. En este libro trata de ofrecer otras prácticas sexuales, en las que cualquier parte del cuerpo se vuelve erógena. En 2008 organizó las jornadas *Feminismo PornoPunk* en Arteleku, centradas en las prácticas artísticas y activistas postporno. En la presentación habló sobre la construcción de la mirada pornográfica masculina a través de las revistas y el cine, y cómo esta deja fuera a las mujeres o las obliga a identificarse con el sujeto masculino.

Isabel: Creo que es relativamente común encontrar a mujeres a quienes les

gusta ver porno gay, o porque los actores son guapos, o porque el sexo es diferente, muestra aspectos de la sensibilidad masculina que no estamos acostumbradas a ver. No lo sé explicar, pero sé que en la búsqueda por representaciones de sexo que agraden a las mujeres, el porno gay debería estar presente de algún modo. Y en cuanto apropiación es legítima... claro que no todo agrada a todas, y por eso habrá que intentar ser inclusivas en este proceso: mi idea no es tanto buscar una mirada específicamente femenina, porque ni sé si eso existe. Más bien sería plantear posibilidades, buscar todo lo que pueda funcionar como alternativa al tedioso canon heteronormativo.

Al respecto de los penes, me encantan en todas sus formas, no solo cuando están grandes y erectos. El pene es un órgano tan plástico, tan sugestionable, que cambia de forma tan rápidamente, ¿por qué no se representa en todas sus fases? Sobre esto me acordé de un texto de bell hooks, "Penis Passion", que precisamente trata sobre la necesidad de crear representaciones feministas con este "instrumento".

Yo no funciono tanto por sugestión, es decir, claro que hay cosas menos obvias que son interesantes, pero si hablamos de lo que nos produce excitación, prefiero ver sexo, ya sea hetero o gay o lésbico, mientras que esté bien hecho y sea realista. Eso obviamente no incluye el porno hetero *mainstream* en el que las mujeres parecen aburridas, simulan orgasmos y nunca se quitan los zapatos. Podría ser cómico si no fuera trágico en otros aspectos, como el desinterés y agresividad con los que las mujeres son tratadas en esas películas, y como esto llega a considerarse socialmente normal. Felizmente no a todos los hombres les gustan esas cosas.

Sobre las revistas, el fanzine *Irène* en particular me dejó un poco inquieta, no solo por ser casi todo mujeres, y eso que es una publicación que es nítidamente está pensada para mujeres hetero, es decir, ¡chicas! ¿dónde están los hombres?. Mi problema está en la forma como las mujeres están representadas. Primero, son todas delgadas, algunas aparentemente anoréxicas, igual que en las tristes revistas de moda llenas de cuerpos digitalmente tratados. Después aparecen muchas (demasiadas) veces en poses muy pasivas, y eso no está distante de lo que Mulvey critica en el cine. Pero lo que me provoca especial horror son las que aparecen debajo de agua como muertas. Me asusta porque me recuerda luego la tradicional mujer pasiva, víctima de violencia doméstica, etc, hasta la idea romántica de Ofelia. No podemos olvidar que Ofelia es una mujer flaca que se suicida porque un hombre la rechaza, y eso no es ni mínimamente feminista (tampoco erótico, creo).

El (no) jardín de Isabel

María: Parece que por el momento tenemos la propuesta de jardín de Isabel.

Isabel: Hay muchas más cuestiones que podrían ser exploradas, pero el punto central es la creación de un imaginario visual eróticamente interesante, informado por el debate feminista. Creo que esto está dentro de los parámetros de lo erótico en cuanto reflexión filosófica y estética sobre el deseo, la sexualidad y el amor.

Y siguiendo esta discusión, no me resisto a dejar una nota: la pornografía es una parte -aunque pequeña- de eso, ya que es la representación de actos sexuales conformada a lo que en nuestra cultura se entiende como deseable. La pornografía puede no ser erótica (la distinción entre erótico y porno me recuerda a Kant con su distinción entre el bello y el agradable), pero el erotismo incluye la pornografía, aunque no se limite a ella, en cuanto representación cultural de sexo.

Las flores que empecé a dibujar son meramente un ingenio formal para explorar representaciones de genitales de una forma que no resulte ofensiva. Uno de los aspectos que más me interesa en este trabajo es como las representaciones construyen nuestro entendimiento de las cosas, y estaba buscando formas de reconstruir o problematizar el campo de las relaciones sexuales representando sus elementos más cruciales y polémicos: los genitales. Se podría leer esto como una adaptación necesaria para que este trabajo exista en un espacio exterior lleno de normas de conducta (sería indecente mostrar los genitales abiertamente), pero no busca ser un jardín.

Anxela: Con todo, la idea del jardín como lugar erótico me gusta, porque en sí mismo, si es un lugar cerrado y privado. Es un espacio de sensualidad, sobre todo si lo relacionamos con la cultura árabe-oriental.

Fotos de novios desnudos

María: Anxela, me habías hablado de una fotografía que sacaste hace tiempo a un hombre que posaba, sin pretenderlo, como una mujer. Me comentaste que

te hubiera gustado trabajar sobre ella porque reflejaba tu mirada sobre el hombre: la mirada femenina sobre el cuerpo masculino.

Anxela: Curiosamente, cuando tomé esa fotografía a principios del 2000, desconocía el arte feminista, y, por lo tanto, no conocía la obra de la estadounidense Sylvia Sleigh, que recuperó la pintura figurativa dotándola de contenido feminista. Ella hizo algo tan simple como darle la vuelta a la mirada erótica. Realizó una serie de cuadros en los que retrataba a sus amigos y a sus novios desnudos o en poses eróticas, revirtiendo esa típica mirada masculina que objetualiza el cuerpo de las mujeres, desde una perspectiva un tanto naif, pero necesaria en los años 70. En aquel momento no conocía estas estrategias tan básicas que se dieron en el primer arte feminista, cuando las mujeres artistas tomaron consciencia de su diferencia por ser mujeres y dedicarse al mundo del arte.

Tomé esta fotografía en un ámbito privado, en el dormitorio de mi pareja en aquel momento. El resultado final resultó ser como la Maja desnuda pero a la inversa, porque era él y no ella. No obstante, la estética era tan difuminada -una fotografía en blanco y negro, muy saturada, con mucho grano- y el chico tenía el pelo largo, con lo cual era muy difícil identificar si era hombre o mujer. Yo sabía que era un hombre y quizás el espectador también lo identificaría, o a lo mejor pensaría que era una mujer... Pero me gustó ese resultado final, tan ambiguo. Como la fotografía fue tomada con una cámara analógica hasta que la positivé no visualicé este efecto. Con lo cual fue un experimento que me hizo reflexionar sobre la mirada erótica de las mujeres hacia el cuerpo masculino. Estaba erotizando al cuerpo de mi novio, con lo cual, en cierto modo, me estaba

comportando como un hombre cuando mira y desea el cuerpo femenino; esta inversión de roles me pareció divertida.

María: Ante la imposibilidad de utilizar esa imagen por razones personales he pensado que quizás podríamos reinterpretarla. Tengo un modelo voluntario y otro posible, y también una habitación que mira a un jardín para poder tomar esta imagen. Así podríamos conectar el interior (fotografía) y el exterior (dibujos de Isabel) del espacio privado.

Isabel: Sobre este tema, me acuerdo que hace muchos años fotografié a mi compañero desnudo con flores en el pelo. En ese momento él llevaba el pelo muy largo.

Anxela: Me encanta que ambas les hayamos hecho fotos a nuestros novios y también me gusta la idea de flores sobre el cuerpo de un hombre, me parece que resulta muy erótica. Tal vez también deberíamos recrear la foto de Isabel...

ENSAMLANDET (TIERRA DE SOLEDAD)

“*Ensamlandet (Terra de soidade)*”: Texto de la exposición *Ensamlandet (Terra de soidade)* de Anna Katarina Martin, Anxela Caramés (comisaria), en Xosé Manuel Buxán Bran (edit.), *Estado Crítico. 10 artistas/10 comisarios*, sala Alterarte, Campus de Ourense, Universidade de Vigo, 2013.

Hay artistas que trabajan de forma autobiográfica, pero ese traspaso de los límites entre lo público y lo privado no es lo que caracteriza a la obra de Anna Katarina Martin (Estocolmo, 1976). Al contrario, la artista prefiere tratar cuestiones de la representación visual desde una estrategia de distanciamiento que le permite diluir esa posible connotación personal. Sin embargo, en este proyecto específico para Alterarte, se produce un punto de inflexión en su trayectoria artística, al dejar traslucir lo íntimo en la indagación de su propia historia familiar.

No obstante, sigue manteniendo esa tímida distancia, entendida casi como un ejercicio de ventriloquía, que el arte contemporáneo suele emplear para comunicar ciertas cuestiones de la realidad que, quizá, transmitidas de forma más directa resultarían demasiado reales, y, por tanto, tal vez dejaríamos de prestar atención a esa cruda realidad. Jorge Luis Marzo ha reflexionado sobre la cuestión de la pertinencia de emitir un discurso «literalmente» sincero en el arte. Para Marzo⁵⁶⁸, la ventriloquia trata de verosimilitudes y transparencias, de

⁵⁶⁸ La ventriloquía como metáfora o alegoría en el arte contemporáneo es una tesis defendida por Jorge Luis Marzo en numerosos textos escritos desde los noventa. Véase, por ejemplo, «Ventriloquías», en el catálogo *Aparences*, una exposición de la artista Eulália Valldosera, celebrada en la Sala El Roser, Ajuntament de Lleida, en 1996; o la conferencia «La ventriloquía. Un modelo de comunicación actual», pronunciada en el Quam 2002.

parábolas y desvelos, siguiendo la propuesta de Walter Benjamin, para quien esta estrategia creativa se convierte en el modelo de construcción de la comunicación contemporánea. En este sentido, los artistas construyen una serie de prótesis, de puestas en escena, a través de las cuales hablan, pero siempre bajo la mediación de un artefacto social. Y esto sería así por la creencia, o certeza –quizá infundada– de que las historias personales, contadas de forma sencilla y explícita, podrían sonar aburridas y carentes de interés.

En *Ensamlandet* la artista se transmuta en su madre, auténtica protagonista de la exposición. Se expresa con sus palabras en la obra sonora *Modersmål I (Idioma materno I)*, la traducción española del testimonio materno que fue grabado en sueco. Y también la sustituye fotográficamente en la recreación de un momento familiar concreto, en el mismo lugar donde fue tomada la instantánea original, en el que su madre aparece con la suegra y la cuñada –la abuela y la tía de la artista, respectivamente– a principios de los años setenta en Madrid, en el Parque de San Juan Bautista.

De este modo, en un doble movimiento performativo, Anna Katarina Martin habla a través de ella, a la vez que hace hablar a su madre, más allá de los lazos familiares, y bajo una mirada artística más que doméstica. Así, le da voz a Ulla Kruse, una peluquera sueca que se casó con un peluquero español emigrado a Estocolmo. Ella representa a las primeras generaciones de mujeres emancipadas profesionalmente en Suecia, que comenzaron a trabajar fuera de casa, en contraste con la opresiva situación española de la época.

Con esta exposición, la artista quiere rendirle un homenaje a su madre, que es presentada casi como un ser mítico –tal y como se puede apreciar en la caja de luz titulada *Ulla Kruse*– pero desde la humildad de lo cotidiano, al ser tratada como una heroína anónima en medio de un mundo patriarcal. Desde este respeto, la artista se suma, pero sin hacerlo conscientemente, al “matrilineaje” propuesto por algunas corrientes feministas, en una defensa de la reconciliación y la solidaridad entre mujeres. La artista busca recorrer las huellas de su madre para reconstruir su historia, es decir, poder conocerla mejor, para de ese modo poder conocerse a sí misma, a la vez que comenzaría a crear una narración sonora de sus antepasadas. Sin embargo, también podrían ser mujeres artistas u otras relevantes profesionales tanto para su vida personal como para su trayectoria creativa, tal y como confiesa Anna Katarina Martin.

El título *Ensamlandet* hace referencia a la tierra de soledad –traducción literal– que Ulla Kruse encontró a su llegada a España, y se convierte en el hilo argumental de las distintas piezas de la muestra, entendida conceptualmente casi a modo de instalación, ya que cada parte cobra sentido en el conjunto total. Esta tristeza provocada por la «otredad» que ocasiona la no aceptación, la incompreensión y la discriminación por ser diferente, tiene que ver con la incompreensión de Karin, el personaje interpretado por la actriz sueca Ingrid Bergman en *Stromboli. Terra di Dio*, película dirigida en 1950 por Roberto Rossellini y localizada en un pequeño pueblo de una isla volcánica del sur de Italia. En ella, la actriz encarna a una intrusa en un mundo cerrado y anclado en el tiempo; siente las tradiciones mediterráneas y las dinámicas cotidianas tan ajenas a su propia experiencia que son percibidas como una cárcel cultural, sentimental y física.

Salvando las distancias con la película neorrealista, Anna Katarina Martin parte de este referente cinematográfico para recrear la historia de su madre, estableciendo sutiles paralelismos entre las situaciones vividas y las narradas filmicamente, y por tanto, entendiendo a Karin y a Ulla Kruse como las eternas extranjeras en una tierra hostil. Dejando a un lado el componente místico del filme –la conflictiva relación entre la idea del Dios cristiano católico del sur frente al protestante del norte de Europa– y la trama de supervivencia de la protagonista de *Stromboli* –el drama de una mujer del este de Europa que, para poder escapar de un campo de concentración, acepta casarse con un humilde y sencillo pescador de la pequeña isla, lo que de manera paradójica la lleva a salir de una prisión para meterse en otra–, la artista encuentra una correlación entre ambas historias. Las dos son mujeres formadas en una sociedad más igualitaria, pero oprimidas por el entorno y fuera de lugar, y, por otro lado, se caracterizan por su soledad al ser rechazadas socialmente y hablar otro idioma, cuestiones que las llevan a vivir en estado de permanente angustia.

Del mismo modo que la desolada isla es un mundo primitivo, duro y ajeno para Karin, porque no le gusta y porque ella no gusta, los pueblos y ciudades españolas que conoció Ulla Kruse parecen sacados de una época pasada y remota. Tanto los maridos a los que empiezan a conocer, una vez que llegan a los lugares de nacimiento de ellos, como las familias, amigos y el propio pueblo, constituyen una sociedad patriarcal tanto para una como para otra. Ambas historias hablan de altas expectativas iniciales no satisfechas, ya que la desilusión y la decepción se instalaron rápidamente, puesto que la persona que conocieron fuera de su entorno, había cambiado considerablemente de actitud.

En la obra sonora *Modersmål I (Idioma materno I)*, Ulla Kruse rememora su pasado y llega a la conclusión de que no debió aceptar determinadas situaciones, pero no consigue explicarse por que no fue capaz de frenarlas. Relata como en su nueva vida en España se sentía muy sola, mientras su marido trabajaba todo el día o llegaba tarde porque frecuentaba bares con los amigos. El aislamiento también viene dado porque al principio apenas podía comunicarse de forma directa, ya que la mediación de la traducción hacía complicadas las conversaciones en tiempo real. Revela como muchas veces le hubiera gustado levantarse de la silla, y dejar de ser la exótica y hermosa chica rubia, siempre callada y con una dulce sonrisa en los labios.

Y de la misma manera sucedía con la suegra, con la que nunca llegó a conectar a causa del idioma y de la diferente educación y costumbres. No podían conversar y Ulla Kruse tampoco estaba acostumbrada a respetar la estricta autoridad de las mujeres mayores españolas, mucho más dominantes e influyentes que las suecas, de las que explica que en su país te haces amiga de la suegra, superando las rivalidades. Esto provocó numerosos malentendidos, que llevaron a la suegra a pensar que era una mala madre, que no sabía cocinar o que era vaga; o incluso llegó a convencer a su hijo para que le impidiera comprar una máquina de coser.

No obstante, se esforzó en llevarse bien con ella y aprender el idioma español, tal y como se observa en la obra mural *Postal 1967. Modersmål II (Idioma materno II)*, en la que la artista reproduce el texto y la tipografía de su madre, tomado de una postal que les envió a los suegros desde Estocolmo.

Tanto Ulla Kruse como Karin tratan de integrarse en su nuevo hábitat, pero todos sus esfuerzos consiguen justamente lo contrario. La diferencia de culturas parece insalvable; ellas quieren ser aceptadas como son, pero la sociedad y la familia pretenden que sean como ellas, porque no conciben otra forma de ser. En una escena de *Stromboli*, la protagonista intenta hacer acogedora su casa pintando flores en las paredes, dado que debido a la aridez del terreno no logran crecer de forma natural, en un acto liberador que es altamente cuestionado por la vecindad. De igual modo, Ulla Kruse causa extrañeza – incluso envidia– con los muebles modernos de estilo sueco y los electrodomésticos de última generación.

También, recuerda como era cuestionada por fumar, ya que entonces no era habitual en las mujeres españolas; admite que «seguramente pensarían que era muy liberada». El marido de Karin pretendía hacer de ella una mujer «normal», lo que quiere decir, sumisa y discreta; y del mismo modo el marido de Ulla Kruse no la dejaba conducir, ya que no era cosa de mujeres. Ella reconoce que Suecia era más moderno, ya que tanto los hombres como las mujeres trabajaban, por lo que allá tenían independencia económica, lo que les servía para poder comprar cosas sin pedir permiso al marido. En este sentido, cuenta también como en aquel momento en España todavía no existían guarderías públicas, a diferencia del sistema estatal sueco que apoyaba a las madres trabajadoras.

En definitiva, *Ensamlandet* habla de una sociedad anticuada y machista, en la que Anna Katarina Martin se sirve del mito de la sueca para tratar de explicar el choque cultural entre la llamada modernidad nórdica frente al atraso social de los países mediterráneos de la década de los sesenta.

GF. GÉNERO FEMENINO

"xf. xénero femenino" en *xf. Xénero Feminino*, catálogo de la exposición del grupo de investigación ES2, Yolanda Herranz (comisaria), Galería ArteBronce, A Guarda, 2010.

Pensó en Léonce y en los niños. Eran parte de su vida.

Pero no deberían haber creído que podían poseerla en cuerpo y alma.

Como se reiría Mademoiselle Reisz, quizás con sarcasmo, ¡si lo había sabido!

"Y usted se llama artista! Que pretensiones, ¡Madame!

El artista debe ser dueño de un alma fuerte, que osa y que planta cara".

Kate Chopin, El despertar (1899) ⁵⁶⁹

Si buscamos gf en el diccionario no encontraremos ninguna acepción a la cual haga referencia, más allá de esto, bien podrían ser las siglas para denominar al género femenino. Inicialmente el término género tan sólo era utilizado para diferenciar las formas femeninas y masculinas del lenguaje, y, por lo tanto, tenía mucho que ver con la codificación social de estas características. Realmente no fue hasta finales de los años sesenta, con el feminismo de la segunda ola, cuando se comenzó a usar para complementar al concepto de sexo, extendiendo su significado a las diferencias entre hombres y mujeres. Poco tiempo después Gayle Rubin introducía la expresión "sistema sexo-género" para referirse al cuerpo como una base sobre la que se van superponiendo diversas capas educacionales, sociales y culturales que irían conformando la identidad de

⁵⁶⁹ Chopin, Kate, *El despertar*, Hiperión, Madrid, 1997, p.196.

género. A comienzos de los noventa este construccionismo se vería ampliado por las teorías *queer*, incorporando nuevas variables que no habían sido tenidas en cuenta por las feministas blancas, occidentales, heterosexuales y de clase media - así es como fueron cuestionadas-, tales como la orientación sexual, la raza o el origen geográfico. De este modo, en la actualidad, caminamos hacia concepciones abiertas, flexibles y contextuales de las identidades de género e incluso también de los cuerpos -que siempre habían sido considerados inamovibles y dados por la naturaleza-, resultando difícil, o cuando menos problemático, hablar del tradicional binomio hombre-mujer.

Por lo tanto el género y sus roles asociados son conceptos en constante evolución, son categorías redefinidas y revisadas por las diferentes tendencias feministas. Sin embargo, con todas las paradojas que implica, a veces necesitamos reflexionar o incluso reivindicar lo que significa ser mujer, aún sabiendo de la imposibilidad de una definición de la auténtica esencia femenina. Gisela Ecker, a mediados de los ochenta, decía que a pesar de ello había que seguir buscando ese componente femenino en el arte, bajo el ánimo feminista de la creencia de un substracto matricial que se mantiene fuera de las estructuras sexistas del lenguaje y de la cultura por ser anterior a la fase edípica y, por tanto, también al lenguaje patriarcal. Desde este punto vista, defendido por historiadoras feministas del arte como Griselda Pollock y Rozsika Parker, en la creatividad femenina se encontraría una cierta diferencia y subversión, entendiendo el arte como el lugar privilegiado para la exteriorización de la subjetividad -que vendría a ser como una fusión entre lo que se expresa a través del lenguaje y la cultura (orden simbólico) y lo que se origina en la experiencia pre-edípica (orden pre-verbal), que según Lacan, emerge más fácilmente desde

el inconsciente gracias a las contradicciones y las fisuras del lenguaje creativo y de la acción creadora.

De la necesidad de trabajar sobre todas estas cuestiones surge el Grupo de Investigación ES2, sobre género, arte y mujer, dirigido por Yolanda Herranz y Jesús Pastor en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Fusionan teoría y práctica para trabajar alrededor de estos temas, para comprenderse mejor a sí mismas, para defender el arte hecho por mujeres, para reivindicar cuestiones feministas y para poder mostrar sus trabajos artísticos, que son realizados en estrecha relación con sus tesis doctorales.

Dentro de los feminismos es habitual el asociacionismo, tanto sea a nivel activista como académico, para poder defender de forma conjunta los mismos intereses, al tiempo que se produce un empoderamiento, un aumento de la autoestima y de la solidaridad entre mujeres. Desde los años setenta comenzó a ser cada vez más habitual la creación de grupos de artistas para combatir el aislamiento, destacando las iniciativas de la Women House en los Ángeles y The Woman's Workshop en Londres. Las artistas feministas desafiaron estrategias y tácticas políticas, solicitando una representación igualitaria en las escuelas y en las exposiciones, ensalzaron el poder y la dignidad de la sexualidad y de la creatividad femeninas, analizando los modos en los que los condicionamientos sociales, políticos, raciales y sexuales estructuran a sus vidas. Para Katty Deepwell es importante poder ofrecer modelos de práctica artística de las mujeres al público, proporcionar contextos para la interpretación de las obras y lenguajes o marcos teóricos para facilitar la comunicación.

De ahí que tengan una importancia fundamental la valoración, el análisis y la interpretación de sus creaciones, tomando en cuenta la relación de las artistas con la imagen dominante de mujer construida por los hombres, las estrategias de resistencia desarrolladas por las artistas dentro del contexto patriarcal y la experiencia de éstas desde la posición de discriminación y otredad para poder llegar a conclusiones en relación a la percepción y el modo de narrar femenino - si es que éste existe como tal- y, por lo tanto, poder definir un hipotético lenguaje femenino, que tal vez provenga de la experiencia personal como "segundo sexo".

Se puede pretender establecer diferencias entre las creaciones de hombres y mujeres o, por otro lado, evaluar si las mujeres han encontrado su propio espacio cultural; si por trabajar de modo diferente han llegado a desarrollar un modo de expresión que hable de sus deseos y experiencias, que siempre les habían sido negadas, construyendo una feminidad alternativa a la canónica, o por el contrario, se siguen sometiendo a las presiones y a los patrones masculinos. Muchas veces sucede que estas contradicciones, casi esquizofrénicas, se dan lugar en el arte, espacio privilegiado para expresar los conflictos de la artista, que siendo consciente de la necesidad de la emancipación del su yo interno, continúa teniendo interiorizadas ciertas estructuras patriarcales de sumisión y falta de confianza en su propio trabajo.

De todo esto se puede entender que la existencia y la conformación de este grupo -de número e integrantes variables- resulta importantísima, ya que sirve para reforzar el sentimiento de valía de su trabajo dentro de una comunidad de iguales y para poder así visibilizar sus creaciones a través de la realización de

exposiciones en diferentes salas gallegas, destacando *Voilà la femme* en Marín en el 2006, *Corpus. Esencias y Existencias* en Pontevedra también en ese año, *Rosas y corazones* en Pontevedra y *Generosas y fuertes* en Santiago, ambas en el 2009.

En sus creaciones podemos apreciar diferentes tendencias del arte realizada por mujeres durante estas últimas décadas, un auténtico abanico del arte tanto feminista como femenino, puesto que a veces los límites son difusos; son categorías que se hibridan y dialogan entre ellas. En esta exposición tiene más sentido hablar de las semejanzas que de las diferencias; en ella encontramos dos líneas de trabajo que se interrelacionan: una más deconstructiva y otra más vinculada con los procesos de la formación y expresión de la subjetividad femenina, con todo, en ambas vertientes siempre son tratadas problemáticas alrededor de la identidad de género, de las relaciones personales y de la autoimagen de sí mismas.

A partir de la década de los ochenta, con la propagación de las ideas postmodernas en los diversos campos culturales, el texto se comenzó a utilizar como una herramienta artística para comunicar las preocupaciones más íntimas que, no obstante, buscan la interacción reflexiva del espectador. Yolanda Herranz trabaja, a través de la escultura realizada en diferentes materiales (metal, bordados...), con juegos lingüísticos de filiación derridiana y deleuziana, utilizando claves críticas, irónicas y poéticas que intentan mostrar las contradicciones de las estructuras sociales que provocan determinadas actitudes discriminatorias por cuestión de género, sexo, raza o religión.

La corporalidad es un tema recurrente en las prácticas artísticas realizadas por mujeres, ya sea como autoafirmación, como crítica o como reivindicación; las creadoras asumen su cuerpo a través del proceso creativo. Sonia Tourón reflexiona con humor e ironía sobre el papel de las artistas en la historia del arte, restituyendo su cuerpo como obra -escultura viva a través de las vídeoperformance- y presentándose como sujeto activo de la creación, frente al tradicional rol de la mujer como objeto artístico. De este modo juega con la peana, elemento que durante tantos siglos la había sostenido solemnemente para deleite de las miradas masculinas.

Por otro lado, Basilisa Fiestras emplea su imagen para interpretar papeles de mujeres supuestamente malignas, peligrosas y subversivas -la Gorgona o la pin up- herederas de la atrevida Eva frente a virtuosa y sumisa María, dos estereotipos contrapuestos de mujer que se llevan reproduciendo e imitando desde hace más de dos mil años. La reinterpretación de los mitos es un ejercicio de reescritura de la historia que sirve para rescatar el potencial de figuras femeninas olvidadas o malinterpretadas, resituándolas en una posición más correcta y justa, con la finalidad de trastocar los tradicionales roles de género.

Laura Piñeiro también recupera antiguas historias de mujeres para re-identificarse con ellas o hacerles un homenaje velado, ya que algunas son reales. En su caso la conflictiva relación de la representación del cuerpo de la mujer y de los valores de la feminidad se hace notoria en las piezas donde mezcla costura e imaginaria vaginal en un luto absoluto que, quizás, desee anticipar la disolución del binomio feminidad-espacio doméstico. En esta misma problemática trabaja Celeste Garrido, criticando el estereotipo de la mujer frágil

y hermosa impuesto por la sociedad, al tiempo que cuestiona la institución matrimonial -ampliamente revisada por las teorías foucaultianas de la construcción del sujeto- como si de una cárcel de amor se tratara, a través de creaciones inspiradas en los vestidos de novia.

El uso de tejidos en la mayoría de las artistas del grupo ES2 alude al complejo debate sobre la reapropiación de estos materiales, así como de las técnicas tradicionales de costura y bordados, que en Lucy Lippard tienen su mayor defensora. Buscan traspasar las fronteras entre lo que es considerado arte -un reino vetado a las mujeres hasta hace bien poco- y artesanía -espacio donde las mujeres disfrutaban de una mayor libertad para la creación- para resignificarlas, y, de este modo, poder dignificar estas prácticas artísticas.

En el terreno de la autoexploración Covadonga Barreiro trata de construir espacios probablemente de protección y confort, aunque el hecho de erigirse como constructora ya tiene algo de heroico. Fue evolucionando desde la fisicidad constructivista de la recreación arquitectónica y objetual hasta llegar a un terreno más onírico, a través de la plasmación de su poética personal con la que genera mundos propios de ensoñación, recubiertos, también, de memoria colectiva e imágenes literarias.

De la misma manera Noemí Lorenzo entiende la pintura como un vehículo acomodado para explorar el inconsciente y plasmar las inquietudes internas del yo de la artista en la línea argumentada por Judith Halberstam o Griselda Pollock; las cuales, partiendo de las teorías esgrimidas por los psicoanalistas franceses Irigaray, Cixous y Kristeva, defienden el valor matricial y subversivo del

uso cromático del color, frente las críticas al falocentrismo del expresionismo abstracto realizadas por otras feministas.

Todas ellas, en una exposición anterior, se rebelaron de forma alta y clara ante un sistema de valores que sigue trazando correspondencias desequilibradas entre las características masculinas y femeninas, entendiéndolas cómo positivas y negativas correspondientemente. Emplearon otro uso de las siglas gf, mas simbólico y además en mayúsculas, para llamarse a sí mismas *Generosas y Fuertes*. Autodenominarse fuerte supone una transgresión de las restrictivas y encorsetadoras categorías binarias del género y, a la vez, una superación de los límites de la feminidad. La estructura del lenguaje es sexista, por ejemplo, no es lo mismo decir "soy pintora" que "soy pintor", la primera frase significa "soy mujer artista" y la segunda simplemente "soy artista". Cuando nos deje de sorprender la valentía de una mujer, y al mismo tiempo la sensibilidad de un hombre, dejaremos de reivindicar el derecho de sencillamente ser y poder llegar a ser; mientras tanto celebremos la fuerza de estas valerosas artistas, que no piden permiso por ser exactamente lo que quieren ser.

DE LO FEMENINO A LO FEMINISTA

"Do feminino ao feminista" en *Nós* (suplemento cultural del *Xornal de Galicia*), "A revolución dos xéneros", nº 25, A Coruña, mayo 2009.

En el arte gallego actual cada vez con más frecuencia se persigue transgredir las férreas y patriarcales normas de género y de sexualidad. Son artistas que cuestionan los roles preestablecidos del hombre y de la mujer, rechazando categorías y actitudes coercitivas.

...

En el panorama creativo gallego de estos últimos años se ha producido una positiva evolución hacia planteamientos feministas que cuestionan la relación sexo-género supuestamente dada por la naturaleza, entendiendo el poder que lo social tiene en la construcción cultural de esas identidades. Así, en un primer momento, durante los años setenta, las artistas comenzaron a trabajar en una línea más esencialista, es decir, en torno al concepto de lo femenino, reivindicando por una parte el cuerpo, que siempre había sido tratado como objeto, para convertirlo en sujeto, y por otra, el mundo íntimo y privado de la mujer; unos modos de hacer que normalmente les pertenecía a las generaciones anteriores, pero que se han mantenido en un *continuum* femenino que llega hasta hoy, como en el caso de Andrea Costas. Y de ahí hasta el momento presente, en el que las y los artistas más jóvenes cuestionan esa unicidad universal para hablar de múltiples subjetividades, ya desvinculadas por los roles de género, los cuales fueron tradicionalmente considerados como binarios, es

decir, opuestos y contradictorios, más que complementarios, de la masculinidad y la feminidad.

Este tránsito se ha dejado ver en la continuación de la ya histórica exposición *El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX*, que había sido comisariada por Rosario Sarmiento también para el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela; ésta es *Márgenes y mapas. La creación del género en Galicia*, muestra colectiva en la que Chus Martínez y Xose Manuel Lens buscaban generar reflexión sobre el hecho de ser mujer y artista. Ciertamente ambas funcionan a modo de contenedor visibilizador de las artistas gallegas -lo cual es importante- independientemente de que sus intereses sean o no feministas. Desde una perspectiva posicionada más críticamente se organizaron otras exposiciones que abordaron problemáticas como la violencia de género en *Fisuras del cotidiana. 9 narradoras en el relato de la violencia*, del sudicho tándem curatorial, aún cuando no pretendían adscribirse claramente a la categoría feminista. Destacan especialmente dos muestras concebidas por la artista y profesora universitaria Mar Caldas, en las que trató acerca de la ruptura y la rebeldía ante los estereotipos femeninos en *Buenas piezas* o la precarización del trabajo textil de las mujeres en este mundo "glocalizado" que denuncia en *Maquila Boutique*, ambas celebradas en el ámbito universitario de Pontevedra.

Precisamente de esa factoría pontevedresa es de donde están saliendo artistas nuevas que no dudan en hablar alto y claro sobre temas de género, aparte de las ya más conocidas María Ruido o Carme Nogueira, para las cuales las claves de los feminismos vertebran y actúan como un eje que atraviesa los diversos temas de su objeto de interés: la memoria, el mundo laboral en relación a las

mujeres, los usos del espacio público y personal... Cada una en su línea de trabajo personal: la primera a través de la vídeo-performance en sus inicios, y posteriormente mediante el documental frente las intervenciones-instalaciones de la segunda, en las que la interacción con el tejido social y el trabajo con el contexto local se erigen como parte definitoria del proceso abierto de sus propuestas creativas. O gallegas formadas fuera como es el caso de Sabela Dopazo Vieites, integrante del colectivo surgido en Valencia O.R.G.Í.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos), especialmente interesado en la hibridación en todas las sus vertientes, como las prácticas drag-king o el hirsutismo femenino. Volviendo la facultad gallega de Bellas Artes, nos encontramos unos nuevos lenguajes, más próximos a las teorías construccionistas y *queer*, que vienen dados en gran medida por las enseñanzas de la ya citada Mar Caldas, de la bilbaína Yolanda Herranz, con un trabajo conceptual centrado en juegos lingüísticos deconstructivos en clave feminista, de la cántabra Chelo Matesanz, que resignifica la costura en una crítica a esa labor asignada a la mujer que se vino a denominar como "ángel del hogar"; y también a través de Xoan Anleo, a partir de sus cuestionamientos acerca de la masculinidad hegemónica, o de Xose Manuel Buxán Bran en su clara implicación con la imaginería homoerótica.

De este modo surgen artistas como la ovetense Mónica Cabo, interesada en la visibilización del deseo lésbico y el cuestionamiento subversivamente *queer* de los géneros, al igual que algunos trabajos fotográficos de Raquel Durán, así como los bodegones de dildos y objetos de limpieza que construye la vallisoletana Sara Sapetti, o la ironización de los estereotipos de las escenas domésticas presente en las fotografías de Maribel Castro, en los dibujos de

Natalia Rey o en los bordados de "Él ama de casa pervertida" (Cris Carvalho y Pablo Huertas), así como la reutilización de muñecos y el reciclaje de objetos cargados de historias personales que elaboran Antía Moure o "Las pingüinas" (Sara García y Natalia Umpiérrez). Con todo, en otros casos, como Rita Rodríguez, que a pesar de haber comenzado a trabajar artísticamente en un colectivo feminista - denominado "Cállate, zorra!"- en su trayectoria este substracto es difícilmente rastreable. Tal vez, en la performance *Kiss me*, en la cual solicitaba a los visitantes de la Catedral de Santiago que la besaran, a modo de limosna; sus labios pintados de rojo eran el único espacio vacío que permitía la bolsa de basura que la cubría.

Por último, habría que señalar una obra que en estos días cobra especial vigencia por un asunto realmente desafortunado. Me estoy refiriendo a *Asuntos Internos*, de Xoan Anleo y Uqui Permui, un vídeo seleccionado por Juan Vicente Aliaga para el ciclo de proyecciones "Releyendo el mito y la historia con ojos raros" que tuvo lugar en el CGAC a lo largo de estas dos últimas semanas, con motivo de la exposición *En todas as partes*. En esta pieza videográfica entrevistan a mujeres que retan de algún modo a los roles de género convencionales, como una de las pocas mujeres marineras que ha llegado a trabajar en ese medio, y, por otro lado, conocidas activistas gallegas como la sindicalista Laura Bugallo, presidenta de TransGaliza. Precisamente ella fue detenida el miércoles pasado, acusada de un supuesto delito de falsificación en los papeles de los migrantes a los que ayuda a tramitar legalmente sus permisos de residencia, la mayoría de ellos trabajadoras sexuales⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ En fecha de octubre de 2015 el juicio sigue abierto y Laura Bugallo todavía no ha sido declarada inocente aunque se mantiene en libertad. Desde aquel momento se ha conformado un grupo de apoyo a la activista.

Afortunadamente a veces el arte baja de su pedestal para contribuir a los cambios sociales y políticos, apareciendo como herramienta de lucha en el sentido que Adorno le otorga a la crítica cultural, porque no debemos olvidar que la construcción de imaginarios propios resulta imprescindible para promover cualquier transformación, o incluso revolución, del tipo que sea.

¡UN, DOS, TRES! ¿PREPARADXS PARA LA REVOLUCIÓN POSTPORNO?⁵⁷¹

"Un, dous, tres! Preparadxs para a revolución postporno?" en *Protexa*, nº8, revista de *Tempos Novos*, 2008.

María Llopis, una de las dos componentes del desaparecido colectivo Girls Who Like Porno, encabeza su blog con una declaración de intenciones que bien podría ser una consigna revolucionaria: "frente al feminismo estatal, el movimiento postporno". En su afirmación entendemos que el postporno supera el campo de la pornografía para adentrarse en las tendencias más activistas de los estudios y las luchas de género, es decir, el feminismo *queer* teorizado por Judith Butler desde principios de la década de los noventa. Precisamente el postporno surge en el mundo del arte a finales de esa década coincidiendo con el momento de la imparable "queerización" de las luchas de género. La difusión viene de la mano de la ex-actriz porno Annie Sprinkel, quien reutiliza para sus performances el concepto de post-pornografía que el artista holandés Wink van Kempen había empleado para describir un cierto tipo de producción audiovisual que, a pesar de contener elementos pornográficos o eróticos, no perseguía un objetivo no masturbatorio, sino político, crítico, intelectual o humorístico.

El postporno se diferencia de la pornografía convencional porque se nutre de la filosofía punk del "Do it yourself" -es decir, autogestión y crítica al sistema-,

⁵⁷¹ El empleo del "x" para referirme conjuntamente a los géneros tradicionalmente considerados como femenino y masculino constituye un gesto de respeto hacia las personas que no se corresponden con ninguna de las dos categorías; habría que entenderlo como un modo de evitar esta discordancia de género.

alejándose de la complejidad del tipo de producción capitalista que caracteriza la industria cinematográfica; acusada ésta, de haberse encargado de consolidar unos estereotipos machistas de la feminidad y de la masculinidad, así como de normativizar cuerpos y prácticas sexuales. La diferencia de estas imágenes falocéntricas en las que los objetos de la representación eran las mujeres, lxs trans, lxs intergénero, las bolleras y los maricones, y por supuesto las actrices y los actores porno, en el postporno todxs ellxs se convierten en sujetxs activxs, pasan a ser controladorxs y gestorxs de su auto-representación, cuestionando los códigos estéticos, políticos y narrativos que conforman las coercitivas normas de género, las corporeidades y las sexualidades binarias: hombre-mujer, masculino-femenino o heterosexual-homosexual.

Más allá de la casi eurovisiva canción de La Casa Azul, la revolución sexual que formulan las plataformas de experimentación postporno se presenta cómo una importante herramienta subversiva que posibilita la transformación de la sociedad heteronormativa y patriarcal en la que vivimos. Así, el potencial de este movimiento radica en su labor de deconstrucción del discurso hegemónico, o dicho de otro modo, en la capacidad que tiene de hacernos repensar la sexualidad en un mundo tan profundamente hedonista como reprimido.

Por lo tanto, el postporno es ante todo una práctica performativa, sexual y política. Participando en las jornadas *FeminismoPornoPunk*, organizadas por Beatriz Preciado en Arteleku, aprendí que es una práctica vital; que arranca de la cotidianidad más íntima para incidir en la esfera pública con la su faceta más provocadora y activista. Su valor radica en lo vivencial y en la acción subversiva, pero para que toda praxis funcione requiere de una teoría que la fundamente

dotándola de sentido. El postporno ataca directamente al núcleo duro de la construcción y la difusión de las tecnologías constrictoras del género producidas por nuestro régimen "farmacopornográfico" -empleando el clarificador concepto acuñado por la ya nombrada filósofa en su último libro *Testo Yonqui-*, animándonos, de este modo, a reapropiarnos de estos mecanismos para poder reinventar nuevas formas y usos. En el contexto estatal, los trabajos de Post_Op, La Quimera Rosa, Ex-dones o Go Fist Foundation, entre otrxs, intentan visibilizar otros deseos, otros cuerpos y otras prácticas sexuales; como podrían ser una imaginativa revisión de los códigos BDSM, una reactualización de las dinámicas *butch-femme*, una resignificación del dildo o el juego paródico de los géneros con la intención de multiplicarlos y replantearlos "a la carta".

Desde luego la polémica está servida, y los detractores son múltiples y variados, incluyendo algunas ramas del feminismo más conservador; un debate, sobre la censura o no de la pornografía, que ya había estado candente - fundamentalmente en el contexto estadounidense- durante los ochenta y que ahora parece haber resucitado bajo una nueva y radical perspectiva.

THE MYTHIC BEING: LET'S HAVE A TALK (1975) DE ADRIAN PIPER

Texto sobre la obra *The Mythic Being: Let's have a talk* de Adrian Piper en catálogo *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia*, Christina Ferreira (comisaria), CGAC, Santiago de Compostela, 2007.

A pesar de la ascendencia afroamericana, dada su piel clara y su pertenencia a la clase media, Adrian Margaret Smith Piper (Harlem, 1948) ha podido vivir las experiencias de ser blanca y de ser negra, lo que la ha dotado de una perspectiva distanciada y compleja respecto a la identidad racial, sexual y de clase; vivencias y problemas que relata críticamente en *Passing White/Passing Black* (1992). Además su aprendizaje fusionando la alta cultura (literatura, filosofía, arte, música clásica) con la cultura popular (música negra, rock, punk, pop) le ha resultado muy fructífera y provocadora, siendo un ejemplo muy clarificador el proyecto teórico-práctico *Funk Lessons* (1982-84).

Ha desarrollado un trabajo en el que subordina el medio a la idea; son obras en las que la palabra y la reivindicación activista frente a la discriminación están presentes, ya sean textos, fotografías, performances, dibujos, pintura, collages o vídeo. La importancia de la producción artística y filosófica de Adrian Piper radica en que ha logrado realizar una astuta crítica social y política partiendo de su propia biografía personal -mestiza, inestable, fluida, reflexiva, enfermiza-, combinándola con el legado racional del pensamiento occidental -cursó filosofía en el City College de Nueva York y se doctoró en la Universidad de Harvard con *A New model of rationality* en 1981, para llegar a ser la primera afroamericana que lograba una plaza como profesora universitaria en dicha disciplina-, junto a

la tradición holística y mitológica de Oriente –desde 1965 comienza a practicar y estudiar yoga con diversos maestros; y en 1998 realiza un viaje a la India-. Esta yuxtaposición ha provocado que por una parte, haya introducido los conceptos de raza y género tanto en el vocabulario académico (en sus ensayos sobre los límites del ser, en sus relecturas kantianas o su teoría crítica del arte) como en el arte conceptual y minimal -tras graduarse en 1969 por la School of Visual Arts de Nueva York entra en contacto con este grupo de artistas- habiendo añadido un contenido políticamente explícito (es evidente la influencia en Lorna Simpson); y por otra parte, ha ampliado estas prácticas visuales y escritas incluyendo imágenes y conceptos filosóficos hindúes (recuperando el legado postcolonial de la India a los movimientos afroamericanos pro-derechos civiles).

En 1972 inicia el heterogéneo proyecto *The Mythic Being*, continuando en la línea sus primeras acciones en la calle: *Catalysis* (1970), en las que para despertar la conciencia respecto a la realidad social provocaba extrañeza con gestos y comportamientos cotidianos, subvirtiendo los roles de género y cuestionando los modos normativizados de la conducta; problemáticas sobre las que, dos décadas después, reflexionaría Judith Butler. *The Mything Being*, estaba compuesto por textos, fotografías, performances en el espacio público y grabaciones audiovisuales para documentarlas. Piper lo define como "un producto de la conciencia de mi propia identidad" a la par que le servía para criticar los estereotipos raciales. En este trabajo visualiza su parte masculina, apareciendo como un típico joven varón de color (usando maquillaje para oscurecer su piel): peinado afro, bigote, gafas de sol protectoras, actuando con cuidada falta de expresividad y arrogante virilidad fumando un Tiparillo.

Durante cuatro años realizó las performances *Being Mythic on the Street* (algunas de las cuales fueron documentadas en 1973 por Peter Kennedy en la película *Other Than Art's Sake*), en las que travestida, como una precursora *drag king*, visitó locales culturales, asistió a inauguraciones de galerías de arte, conferencias, conciertos y películas, viajó en metro y autobús y caminó durante la noche por las calles de diferentes barrios. Para enfocar su atención y mantener la calma se centraba en un mantra: la selección de un pasaje expresivo del diario personal que había estado guardando desde la pre-adolescencia.

Estos mantras fueron publicados simultáneamente a partir de 1973 en el periódico *The Village Voice*, relatando sus conflictos personales con una periodicidad mensual (hasta que en 1976 se suspendió temporalmente), junto a fotografías en b/n como complemento gráfico. Las fechas de los fragmentos del diario fueron elegidas según un complejo sistema de permutaciones, que daba como resultado 144 mantras para ser publicados a lo largo de 12 años. Las series fotográficas normalmente eran manipuladas con dibujos en los que se metamorfoseaba en hombre, o simplemente eran imágenes tomadas cuando estaba travestida, aparte de añadir bocadillos de viñeta de cómic en los que escribía las frases del mantra terapéutico. La pieza que aquí se presenta, *The Mythic Being: Let's have a talk* (1975), está compuesta por seis fotografías retocadas con lápices de cera para (re)presentarse iconográficamente como su alter ego masculino en una atmósfera misteriosa, generada por las sombras pintadas, que ayuda a contextualizar una situación en la que las frases sugieren un momento de tensión, por lo que se asemejaría a un sofisticado story-board. La artista nos invita a sufrir sus obsesiones particulares, ya que el contenido de éstas lo compartimos todos: el fracaso de la amistad, del diálogo, el contacto

interesado, la desconfianza e indiferencia mutua, las evasivas, las apariencias sólo por cumplir; insatisfacciones que generan hostilidad, ansiedad, odio y distanciamiento.

Lo que pretendía con la repetición del problema era agotarlo y neutralizar el dolor, ya que de este modo, al meditar insistentemente sobre éste y hacerlo público, lograba desactivar los recuerdos y superar el trauma, deslizándose hacia el psicoanálisis freudiano. Piper explica que eran "intentos de racionalizar y hacer inteligible una parte de mi vida que, de otro modo, seguiría siendo inexplicable para mí" y que finalizaron cuando logró articular su masculinidad dentro de su personalidad (*Notes about The Mythic Being I-III, 1974-75*).

Para Piper el racismo, la misoginia y otros estereotipos simplistas están relacionados con el miedo a la violación de los límites físicos y personales que experimentamos en nuestra sexualidad más básica. Para confrontar estas cuestiones parte del autoanálisis y del "yo/tú", evitando que "el otro" se quede fuera; y de este modo poder llegar a disolver los límites entre el "yo, artista" y el "tú, observador", en palabras de Ylva Rouse. De hecho, la artista prefiere calificar su trabajo como "self-reflexive" (auto-reflexivo) frente a "self-referential" (auto-referencial).

JUGUEMOS A PERFORMAR EL GÉNERO Y LA SEXUALIDAD EN EL ARTE

"Xoguemos a performar o xénero e a sexualidade na arte" en catálogo *Ridy tu pley* de Mónica Cabo, Xosé Manuel Buxán Bran (comisario), Sala Alterarte, Ourense, 2006.

Contra el modelo de mujer/género/sexo de nuestra sociedad heteronormativa, entendiéndolo como una falsa ficción, es decir, como una construcción socio-cultural apoyada en un complejo entramado tecnológico que persigue hacernos asumir como naturales las diferencias de género. Así de contundente se presenta Mónica Cabo en su primera exposición individual.

No obstante ella no agrede, no ataca. Por el contrario, nos invita a jugar, o mejor dicho, a empezar a jugar, y nos retan a que estemos preparados para participar en prácticas escondidas, pero no por eso menos habituales. Quiere mostrar cuerpos y prácticas sexuales que apenas se ven, pero que existen; ésas que no están presentes en los canales mediáticos y de difusión del tardocapitalismo por no encajar dentro del sistema preestablecido. Pretende sacarlas de la "anormalidad" y traerlas a la "normalidad"; con un gesto rebelde, que no inclusivo, defendiendo su deriva de la norma como una manifestación de la contra-sexualidad.

Muestra un amplio abanico de cuerpos y prácticas sexuales que hablan de deseos entre mujeres, considerados "desviados" por el pensamiento heterosexista dominante, y que se desplazan con fluidez desde la esfera personal hasta la pública, entrecruzándose inevitablemente y disolviendo los límites. En *Ridy tu pley* los cuerpos se vuelven públicos y las prácticas visibles

porque a la artista le interesa situar a las mujeres al otro lado del tradicional ámbito doméstico al que estuvieron relegadas durante mucho tiempo. Obras que buscan la ruptura con los estereotipos físicos de la mujer, porque esa persona imposible no se encuentra por la calle, y con las prácticas sexuales "aceptadas", porque las necesidades de las mujeres fueron negadas e incluso anuladas sistemáticamente por los mecanismos de represión y homogeneización de la sociedad patriarcal y homófoba.

Las fotografías de los dedos dorados muestran simbólicamente y hermosamente como la demonizada masturbación no es más que un cotidiano ejercicio de autoerotismo, que no obstante, por el hecho de compartirlo, deja atrás su aparentemente intrínseca intimidad para devenir en acto público que será exhibido y, por lo tanto, contemplado.

Ya más enfocados hacia el campo del social por la difusión que necesitan, pero estrechamente vinculado al terreno de lo personal en la concreción de las actividades, se sitúan los carteles de servicios sexuales para mujeres, en los que Mónica Cabo parodia la estética heterosexual cambiándole el contenido y el sentido. En esta misma línea habría que entender las fotografías de chicas que son intercambiadas en los foros virtuales de contactos en internet; son cuerpos de mujeres "reales" que visibilizan "perversidades", como los dildos, la homosexualidad, la transexualidad (distinguiendo entre estado *pre-op*, pre-operatorio y *post-op*), las transgénero (personas que rechazan el rol de género asociado a su sexo biológico pero que no se someten a intervenciones quirúrgicas aunque sí hormonales), las relaciones *S&M* (sodomasoquistas) o las *drag kings*.

Aquí el dildo habría que comprenderlo como una tecnología sexual que ocupa un lugar estratégico entre los métodos de represión de la masturbación y los de producción de placer y que, por lo tanto, según Beatriz Preciado, no se puede considerar como un simple juguete sexual o un mero sustituto del pene y que, luego, sería el elemento fundamental de las "prácticas prostéticas". De hecho, esta prótesis ejerce de sofisticado mecanismo de de-construcción del género en la relación lesbiana *butch/fem* (derivaciones de la masculinidad y de la feminidad alejadas de los roles que caracterizan a las relaciones heterosexuales), ya que desestabiliza el sistema de pertenencia de pene/masculinidad al ser la *fem*, quien es habitualmente la dueña del objeto, la que dota de dildo a la *butch*.

Las prácticas de las *drag kings* (puesta en escena de la performance de la masculinidad hecha por mujeres) y que no hay que confundir con las *drag queens* (espectáculos performativos de la feminidad realizados por hombres), que actualmente vemos penetrar con rapidez en el contexto del Estado Español, llevan tiempo desarrollándose en el mundo anglosajón, donde Mónica pudo acercarse a ellas durante su estancia en Inglaterra. Aunque el nombre de los "reyes" sea una deriva de las "reinas" -el término *drag* viene de las siglas de *Dress As A Girl*- quizás su representación consiga una mayor efectividad que lo de aquellas, cuestionadas por su inconsciente repetición de gestos heteronormativos, y, debido, sobre todo, a que las *drag kings* desenmascaran por fin el artificio en la construcción de la masculinidad. Un debate, por cierto, recién abierto, hace poco más de una década, y que viene a complementar la línea bien trabajada y batallada por ciertas feministas que recuperaron el concepto de la feminidad como mascarada que ya había denunciado la

psicoanalista Joan Rivière la finales de los años veinte.

Hace falta recordar que hablar de sexualidad y de sexo, y en este caso autorrepresentarse a sí misma como sujeto deseante y deseado en relación a otras mujeres, no es habitual en el discurso artístico y conlleva cierta valentía. Afortunadamente, en ocasiones este tipo de arriesgados trabajos de visibilización se llegan a convertir casi que en proyectos de contra-educación, al "re-enseñar" (en su doble acepción) lo que resulta raro o extraño al conocimiento pre-codificado y naturalizado mediante la repetición constante del que tiene que ser bueno y malo, femenino y masculino, criticando las restricciones sociales que delimitan los roles de género.

Mónica Cabo logra dinamitar estos cajones rígidos y convencionales con una fuerza que se descubre perturbadora al tiempo que esperanzadora, porque partiendo tanto de la propia cotidianeidad, como de una reflexión sobre los mecanismos que emplean las tecnologías de producción del cuerpo y el modo por el cual éste es construido como identidad sexual, su obra despliega otras posibilidades, más abiertas, variables y diversas. De este modo, la suya resulta ser una aportación lúdica y constructiva, que suma y no resta, que propone sin imponer o anular opciones.

Por lo tanto desde *Ridy tu pley* se nos está invitando a jugar la sexualidad, o como diría Judith Butler a performar el género, experimentando con el sexo y con el género sin prejuicios o tabúes. La suya es una estética-praxis implicada activamente con el pensamiento feminista y las micropolíticas de las subjetividades múltiples y nómadas, ya que su llamamiento va más allá del

espacio expositivo. En este sentido, cabe recordar que los anuncios de encuentros sexuales también fueron pegados por las calles de Pontevedra en una acción nocturna y los papeles de pared estaban a disposición de quien había querido seguir llenándolos con otras imágenes de mujeres ajenas al canon. En definitiva, activismo queer en el campo de las artes visuales, imprescindible para poder incidir en el tejido social desde las prácticas artísticas, y de este modo poder superar el trance de los fangosos terrenos del metalenguaje que alejan y inundan otras propuestas de contra-género con pretendido carácter subversivo.

SOBRE CUERPOS DE PRODUCCIÓN. MIRADAS CRÍTICAS Y RELATOS FEMINISTAS EN TORNO A LOS SUJETOS SEXUADOS EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Recensión crítica de Uqui Permui y María Ruido (eds.), *Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos*, Concejalía de la Mujer del Ayuntamiento de Santiago de Compostela/ CGAC / Universidade de Santiago de Compostela, 2005 en anuario "Feminismos del siglo XXI", *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 12, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006.

Corpos de produción podría definirse como una edición *rara avis* dentro del panorama editorial estatal. Se trata de una publicación plurilingüe (castellano, francés e inglés), aunque decantado hacia el galego, la lengua oriunda de este proyecto cultural. Es el resultado de un amplio y largo proceso de trabajo en el que se han ido intercambiado opiniones colaborativas, la realización de un seminario e intervenciones artísticas en el espacio público, para ahora, finalmente, quedar recogidas y documentadas en esta edición. Convendría explicar que María Ruído y Uqui Permui tuvieron los prolegómenos de este proyecto en el 2002, en un conjunto de intervenciones artísticas públicas efectuadas en Santiago de Compostela, y preferentemente por artistas vinculados a Galicia. En el 2003 algunas de estas artistas ampliaron el proyecto en el CGAC mediante un seminario organizado a propósito del día de la mujer, contando con la colaboración de reconocidas figuras del activismo feminista español, como son Fefa Vila, V. Villaplana o el grupo Erreakzioa-Reacción. Precisamente este último grupo fue el organizador de la primera experiencia de fusión entre teoría y práctica feminista en el contexto español a finales de los

años noventa: *Sólo para tus ojos. El factor feminista en torno a las artes visuales* (Arteleku, 1997)

La propuesta de Uqui Permui y María Ruído resulta muy satisfactoria al añadir otros referentes y aportaciones para el estudio y la producción de imágenes desde las miradas críticas feministas, material antes disperso en el panorama bibliográfico existente en castellano, y además poco visible en relación al discurso dominante del género en el contexto estatal. Es por ello por lo que las autoras se han interesado por prácticas artísticas que podrían denominarse "marginales", dada su escasa repercusión (mediática), o bien por no entrar en los circuitos comerciales del mercado. De esta manera, están planteando nuevas formas de visibilización como estrategia. Plantear estas alternativas frente a la deglución constante del capitalismo avanzado podría considerarse como un asunto crucial, habida cuenta que las elites culturales no siempre son conscientes de esta asimilación y neutralización, tendiendo a erradicarse cualquier iniciativa de contenido político.

Desde las páginas de *Corpos de producción* se está reivindicando un lugar de debate crítico desde el que poder abrir un espacio público mediante la recuperación del carácter sociopolítico del foro: se intercambian opiniones y propuestas colectivas, y puede llegar a asumirse la condición de sujetos políticos activos. Se posibilita así la construcción de imágenes y discursos críticos de resistencia gracias al poder corrosivo del lenguaje artístico, fragmentario y sugerente, una visión en consonancia con las teorías estético-filosóficas de Adorno y recordadas por el conferenciante Brian Holmes. Las organizadoras se han decantado por la estrategia comunicacional que combina

la actuación fuera y dentro de la(s) institución(es), utilizándola para sus propios intereses y para poner en circulación los mensajes en la calle. No está de más recordar que, en principio, las instituciones son "públicas", se financian con dinero de tod@s y bajo esta lógica debemos reivindicar su uso. Es por ello que promueven las estrategias "líquidas" -en palabras de María Ruido-, es decir, estrategias que se yuxtaponen y permiten disolver los límites de las oposiciones binarias que caracterizan la racionalidad occidental, abriendo fisuras capaces de desestabilizar procesos de normativización. Más específicamente, María Ruido definió el proyecto *Corpos de producción* como un "espacio interdisciplinar de colaboración entre artistas, activistas y teóric@s de diversos campos que pretendía elaborar textos escritos y visuales sobre/en el espacio público de Santiago de Compostela" (p. 226). Desde estos planteamientos, las editoras han abierto diferentes frentes teórico-prácticos con los que actuar en los procesos de construcción y conformación del sujeto contemporáneo, especialmente la construcción del sujeto-mujer, entendido éste como múltiple, plural, fluido y contextual. Se asume que el sujeto es inscrito permanentemente en un cuerpo sexuado. La producción del sujeto, material y simbólicamente, ha sido problematizada desde las perspectivas neomarxistas u otras corrientes de pensamiento y activismo críticas con los efectos del capitalismo neoliberal que padecen nuestras sociedades globalizadas. La diversidad textual de *Corpos de producción* responde igualmente a una heterogeneidad de estilos, algunos con un mayor calado teórico, mientras que otros se presentan como micro-relatos donde se fusionan la teoría con una práctica más creativa que les aporta una interesante frescura. No obstante, las intervenciones personales de algunas autoras arrojaron más claridad para con sus escritos. Sería este el caso de las

vídeo-charlas de la francesa Alejandra Riera y la boliviana María Galindo (que derivó en una pseudo-performance improvisada que no pudo realizar como hubiese querido, desnuda, reivindicando su cuerpo indígena, por censura institucional). La excepción a esto estaría en el combativo escrito poético-narrativo de Chus Pato.

Uqui Permui en su texto expone los mecanismos de construcción del imaginario socio-sexual y simbólico que intervienen en los medios de comunicación. La objetualización del cuerpo de la mujer sería una de las principales tareas de las que debería ocuparse la práctica artística y feminista; ya que se trata de cambiar los iconos que no nos representan, y crear otros, aunque que sea para volver a confundirlos con la realidad (p.29).

María Ruido -artista, escritora y gestora cultural- propone en su texto articular las prácticas en torno a tres ejes conceptuales: en primer lugar, reconsiderando la concepción del cuerpo como productor permanente de plusvalías dentro de un régimen biopolítico, suscribiendo a Michel Foucault. Otro eje sería la reflexión en torno a la actual democracia representativa, y al concepto de ciudadanía en el que debemos actuar como sujetos políticos sexuados; y por último, la deconstrucción e intervención crítica en el campo de la representación de los medios de comunicación. Sirvan de ejemplo a estas cuestiones, las intervenciones que ambas coordinaron en los MUPIS (mobiliario urbano de publicidad integrada); con carteles de contenido crítico intentando provocar la reflexión en un público potencial y habitualmente alejado de los circuitos institucionales de arte. Es importante destacar que estas intervenciones visuales

fueron remuneradas, buscando la coherencia en su denuncia de la precariedad en la producción intelectual-estética.

Por su parte, las conferencias e intervenciones abarcaban diferentes áreas culturales donde se articulan las prácticas artísticas con las prácticas políticas feministas. En este sentido, se ha pretendido reivindicar las aportaciones de los feminismos, entendiendo que no han sido suficientemente reconocidas por algunos movimientos de oposición a la globalización. Uno de los puntos fundamentales ha sido la *feminización del trabajo* en relación al contexto de globalización, planteándose si desde la teoría crítica se está reconociendo el legado de las luchas históricas feministas contra el trabajo precario y "total", y cómo actualmente se está generalizando con los nuevos modos de producción flexible del neocapitalismo, como es la fusión de la jornada laboral con la vida cotidiana, entremezclándose negocio y ocio, e incorporando los afectos a la esfera profesional.. Otro punto importante abordado ha sido las estrategias de boicot en forma de pasividad activa, abandono y desobediencia que ha propuesto Paolo Virno para poder recuperar el espacio de acción política, y separar el trabajo de la esfera de la intimidad. Una estrategia planteada ya con anterioridad por algunas feministas. Un último punto alude al reconocimiento tanto de la capacidad del cuerpo para elaborar discursos y conocimientos, como a la experiencia como constructora de microhistorias frente a la aparente neutralidad de las normas de ciudadanía. María Xosé Agra, desde la filosofía política, defiende el concepto de ciudadanía como una herramienta útil de acción política para las mujeres, a pesar de la difícil alianza entre ciudadanía y género (p.82). Agra reconsidera este concepto teniendo presentes los efectos de la globalización, compartiendo las perspectivas feministas de Nira Yuval-

Davis y de S.Sassen que hablan de la superación de las fronteras del estado-nación, proponiendo una ciudadanía alternativa, transnacional (a multiniveles) y desnacionalizada.

María Galindo, integrante del colectivo *Mujeres creando*, analizó los contenidos y objetivos de la teleserie *Mamá no me lo dijo*, un proyecto político sobre la identidad de las mujeres realizado para la televisión boliviana desde una perspectiva diametralmente opuesta al resto de aportaciones que componen este libro. Aparentemente podría extrañarnos por sus presupuestos esencialistas, aunque no llega a perder ni un ápice de subversión, puesto que hay que entenderlos dentro de su contexto: un país en el que las luchas socio-políticas relacionadas con la soberanía nacional o el narcotráfico resultan prioritarias para la agenda política de una izquierda, ninguneando las necesidades de las mujeres por considerarlas superficiales o de segundo orden. Las intervenciones de M. Galindo dieron lugar a una productiva polémica donde se pusieron sobre la mesa algunos de los presupuestos etnocéntricos que desde Occidente a veces obviamos a la hora de tratar las cuestiones postcoloniales; la boliviana nos echó en cara, con mucha rabia (aludo al título de su texto: "Loca desatada"), la fetichización que realizamos sobre los sujetos postcoloniales, al igual que nuestro desconocimiento sobre sus problemáticas concretas, y recordándonos el sobre-esfuerzo que todavía tienen que realizar muchos movimientos feministas en Latinoamérica para poder conseguir derechos o resolver conflictos, que nosotras "burguesas" (en sus palabras) no necesitamos plantearnos.

Alejandra Riera, miembro del dúo *L'association (des pas)*, expuso la vídeo-acción *Hot Water*. La filmación recogía en clave de testimonio-protesta las tribulaciones a las que se ven obligadas mujeres, casi todas inmigrantes de segunda generación, para lograr que la instalación de agua caliente llegase a sus viviendas de protección oficial. En una línea similar trabajan *Precarias a la Deriva*, un grupo de investigación-acción política originado y ubicado en la casa okupa de mujeres *La eskalera Karakola* en Madrid. Sus intereses se centran en las consecuencias negativas para las mujeres que acarrearán las transformaciones del trabajo neocapitalista, denunciando el desentendimiento de los sindicatos y grupos de izquierdas. Destacaremos su metodología, una adaptación de la deriva situacionista, concernida a "producir una cartografía del trabajo precarizado de las mujeres a partir del intercambio de experiencias, de la reflexión conjunta y del registro de todo lo visto y contado" (p.292).

Subrayaremos la importancia del activista Brian Holmes, colaborador durante varios años del colectivo francés *Ne pas paplier* y actualmente de *Bureau d'études*, en la estructuración conceptual de *Corpos de producción*. Su texto, de una incisiva teoría, busca arrojar luz sobre cómo podría reactivarse la actual crítica estética en el sentido propuesto por Adorno de inclusión de todas las manifestaciones culturales. Como método, Holmes propone trazar una genealogía de la crítica cultural desde la que recuperar modos de intervenir críticamente en los sistemas de comunicación artística y activista.

La productora cultural Montse Romaní traza un recorrido desde las políticas urbanas actuales hasta lo que Nina Felshin ha denominado como "nuevo género de arte público". Para ello, se centró en mostrar algunas iniciativas de actuación

política urbanística materializadas en diferentes ciudades, especialmente en Barcelona, lugar donde reside.

La crítica de la representación visual tuvo presencia a través de Margarita Ledo y Giulia Colaizzi, especialistas en comunicación audiovisual y lenguaje cinematográfico. Margarita Ledo analizó con rigor la obra de la videocreadora argentina Gabriela Golder. Aún confundiendo las nociones de lo femenino con lo feminista, interpretó acertadamente el trabajo de G. Golder dentro del denominado "cine de mujeres" (feminista) por el empleo de la autorreferencialidad o la autobiografía y el documental poetizado. Por otro lado, Giulia Colaizzi, debatió los conceptos "camp" y "drag", a partir de Susan Sontag y Judith Butler, como estrategias válidas para la puesta en cuestión de las oposiciones binarias masculino/femenino debido a la ambigüedad sexual a la que están vinculados. Estas ideas -aplicadas a las películas *M. Butterfly*, *Priscilla, reina del desierto* y *The Rocky Horror Picture Show*- le sirven para hablar de los mecanismos de escritura del cuerpo y la producción de sentido de la identidad de género; entendiendo el cuerpo como un enunciado o acto discursivo y la identidad como un "travestismo, una puesta en escena, cuya consistencia está en la cantidad de representaciones y repeticiones que consigue producir y hacer llevar a cabo" (p.269). En esta misma línea, la realizadora e investigadora audiovisual Virginia Villaplana –que ya colaboró en las jornadas precedentes presentando el documental *Nuit. Not even so too much is almost enough* (2003), realizó un repaso de las diferentes estrategias teórico-prácticas del cine feminista, ocupándose de la crítica de la representación de los estereotipos de la mujer en los mass-media y en el cine de Hollywood, y de la posible creación de una estética feminista. Su texto, resulta un híbrido experimental que como

ella misma reconoce busca conscientemente una escritura desiderativa, inconclusa, y en proceso, abriendo interrogantes. Construido casi como un hipertexto, Virginia Villaplana juega a "linkear" hacia otros textos referentes, funcionando como "índice" que lanza ideas, incorporando fragmentos de otros textos (poemas, entrevistas, guiones), como si fuese un puzzle que buscase subvertir el modo hegemónico de producción de sentido. La dificultad de su labor estaría en caer en contradicciones y confusiones dentro del mosaico de anotaciones esbozadas, pues al utilizar términos contrapuestos puede llegar a generar una ambigüedad del significado textual. Tal vez, estas dificultades se podrían solventar si profundizase más en algunas de sus conjeturas. Merece la pena detenerse un momento a comentar el uso, o más bien el no uso del término postfeminismo. En el título de su texto, Villaplana alude a "estrategias postfeministas", sin embargo no llega a explicar el término durante el desarrollo de su escrito. Al contrario y afortunadamente, se limita a utilizar el de feminismo(s). Podría deberse a un mal uso del prefijo "post" vinculado erróneamente a la postmodernidad. Una posición postfeminista presupone que los retos, propuestas, reivindicaciones y luchas feministas ya han sido superadas, dando a entender que estamos en una nueva fase donde el feminismo habría quedado obsoleto.

Resumiendo, y teniendo en cuenta el contexto gallego, el seminario funcionó como un novedoso punto de partida, un lugar de encuentro como foro de debate para la articulación de las prácticas artísticas politizadas y los feminismos en relación a los procesos económicos del nuevo orden mundial. Un seminario que logró ir más allá de los límites de la sala, implicando a participantes y

público a lo largo de tres intensos días de charlas, comidas, visionados de imágenes, cenas y música.

Quisiera concluir expresando mi más sincero agradecimiento para todas, por insuflarme ánimos para continuar mi todavía esbozada investigación en aquellos momentos sobre los entrecruzamientos de los feminismos con las prácticas artísticas contemporáneas, y de ese modo animarme a buscar recursos para consolidarla - en una revisión en profundidad sobre los presupuestos teóricos que han animado a las exposiciones de género realizadas en el contexto estatal desde la década de los noventa - aunque fuese marchándome de Galicia, donde hacen falta más iniciativas como ésta, que puedan generar una infraestructura en el desarticulado panorama entre los estudios de género y las artes visuales, cuestión que se presenta como una labor urgente y necesaria.

RESUMEN

RESUMEN TESIS EN CASTELLANO

LAS PRÁCTICAS CURATORIALES FEMINISTAS EN EL ESTADO ESPAÑOL (1993-2013). LA GESTIÓN CULTURAL COMO PRODUCTORA DEL DISCURSO DE LAS IDENTIDADES DE GÉNERO

Esta Tesis Doctoral surge de la intención de profundizar en el contexto específico del arte feminista español, que presenta ciertas diferencias con el ámbito europeo y estadounidense. Esta investigación se ocupa del arte y la teoría del arte feminista desarrollados en el ámbito del Estado Español desde finales de los ochenta hasta la actualidad, centrándose en cómo las exposiciones en torno a las cuestiones de género han ido construyendo y estructurando el discurso teórico y visual feminista. Se ha valorado cómo una exposición legitima un discurso artístico, tanto visual como teóricamente, e incluso cómo éste llega a institucionalizarse.

Nos interesaba valorar cómo la teoría y práctica del arte feminista foráneo ha influido notablemente en su desarrollo e implantación, y a su vez, identificar cuáles han sido las aportaciones de la producción cultural feminista española al debate internacional. Es por ello que el objetivo fundamental de este estudio es contribuir a la (re)construcción de una genealogía feminista propia en relación a las artes visuales. Por lo tanto, en este análisis se han expuesto las diversas tendencias teóricas, críticas, historiográficas y estéticas de la producción cultural feminista realizada en el Estado Español. Debido a las singularidades socio-políticas de este contexto, conviven la tendencia esencialista, que revaloriza la identidad femenina -como si de un *continuum* cultural se tratase- junto con una línea constructorista, que entiende el género como una construcción socio-

cultural, entreverada con la perspectiva *queer*, que revisa la sexualidad y las mascaradas performativas de la feminidad y de la masculinidad.

La primera parte se ocupa de las estrategias artísticas de los feminismos a nivel internacional a modo de introducción al tema, así como se reseñan las principales exposiciones realizadas en el extranjero. Por otro lado se realiza una aproximación al contexto social, político y cultural del Estado Español en relación al arte vinculado a cuestiones de género, así como un recorrido por la evolución del movimiento feminista español.

La segunda parte se centra en las exposiciones realizadas con temática de género en el Estado Español desde 1993, cuando comienzan a plantearse exposiciones verdaderamente feministas. No obstante, desde los noventa las denominadas 'exposiciones de mujeres' proliferan, desarrollando con mejor o peor criterio curatorial cuestiones relativas a mujeres artistas. Por lo tanto, también nos interesaba evaluar el posible interés y la repercusión de este tipo de exposiciones surgidas como una herramienta de la política cultural del feminismo institucional.

Finalmente, en la tercera parte se ha reflexionado acerca de las particularidades propias de la gestión cultural feminista, en base al material previamente analizado, y también tomando como caso de estudio mi propia experiencia curatorial feminista. De todo ello se substraen que la gestión cultural feminista trata de visibilizar propuestas artísticas que muestran otros modos de entender las identidades de género y las sexualidades, así como las problemáticas derivadas de los mecanismos de opresión patriarcal. Esta práctica curatorial

busca ser plural y multidisciplinar, además de generar canales abiertos de debate para el enriquecimiento de la práctica y del pensamiento feminista.

RESUM DE TESI EN VALENCIÀ

LES PRÀCTIQUES CURATORIALS FEMINISTES A L'ESTAT ESPANYOL (1993-2013). LA GESTIÓ CULTURAL COM PRODUCTORA DEL DISCURS DE LES IDENTITATS DE GÈNERE.

Aquesta Tesi Doctoral sorgeix de la intenció d'aprofundir en el context específic de l'art feminista espanyol, que presenta certes diferències amb l'àmbit europeu i nord-americà. Aquesta investigació s'ocupa de les pràctiques artístiques i dels discursos teòrics de l'art feminista desenrotllats en l'àmbit de l'Estat Espanyol des dels finals dels huitanta fins a l'actualitat, centrant-se en com les exposicions entorn de les qüestions de gènere han anat construint i estructurant el discurs teòric i visual feminista. S'ha valorat com una exposició legítima un discurs artístic, tant visualment com teòricament, i fins i tot com este arriba a institucionalitzar-se.

Ens interessava valorar com la teoria i pràctica de l'art feminista fora d'Espanya ha influït notablement en el seu desenrotllament i implantació, i al mateix temps, identificar quins han sigut les aportacions de la producció cultural feminista espanyola al debat internacional. És per això que l'objectiu fonamental d'este estudi és contribuir a la reconstrucció d'una genealogia feminista pròpia en relació a les arts visuals. Per tant, per a realitzar aquesta tasca s'ha emprat la metodologia de la Història de l'Art, els Estudis Culturals i la Teoria Feminista. A causa de les singularitats sociopolítiques del context espanyol conviuen la tendència essencialista, que revalor la identitat femenina des de la diferència, junt amb una línia construccionista, que entén el gènere com una construcció sociocultural, lligada amb la perspectiva queer, que reivindica altres cossos i

altres sexualitats no normatius, mentre revisa les mascarades performatives de la feminitat i de la masculinitat.

La primera part s'ocupa de les estratègies artístiques dels feminismes a nivell internacional, a manera d'introducció al tema, i es ressenyen les principals exposicions realitzades en l'estranger, d'altra banda es realitza una aproximació al context social, polític i cultural de l'Estat Espanyol en relació a l'art vinculat a qüestions de gènere, al mateix temps que s'inclou un recorregut per l'evolució del moviment feminista espanyol.

La segona part es basa en les exposicions realitzades amb temàtica de gènere en l'Estat Espanyol des de 1993, quan comencen a plantejar-se des de posicionaments verdaderament feministes. No obstant això, des dels noranta les denominades 'exposicions de dones' proliferen, desenrotllant amb millor o pitjor criteri curadorial qüestions relatives a les dones artistes. Per tant, també ens interessava avaluar el possible interès i la repercussió d'este tipus d'exposicions sorgides com una eina de la política cultural del feminisme institucional.

Per concloure, en la tercera part s'ha reflexionat sobre les particularitats pròpies de la gestió cultural feminista, basant-se en el material prèviament analitzat, però també prenent com a cas d'estudi la meua pròpia experiència curadorial feminista. De tot això se sostrau que la gestió cultural feminista tracta de visibilitzar propostes artístiques que mostren altres maneres d'entendre les identitats de gènere i les sexualitats, així com les problemàtiques derivades dels mecanismes d'opressió patriarcal. Esta pràctica curadorial busca ser plural i multidisciplinar, a més de generar canals oberts de debat per a l'enriquiment de la praxi i el pensament des dels feminismes.

PHD THESIS ABSTRACT IN ENGLISH

CURATORIAL FEMINIST PRACTICES IN THE SPANISH STATE (1993-2013). CULTURAL MANAGEMENT AS A PRODUCER OF GENDER IDENTITIES DISCOURSE

This PhD thesis discuss on artistic practices and theoretical discourses of feminist art developed within the Spanish State since the late eighties to the present, focusing on how the exhibitions on gender issues have been building and structuring the feminist theoretical and visual discourse.

This research comes with the intention to deepen in the specific context of the Spanish feminist art, which present certain differences with the European and North American ambit. We are interested in assessing how the theory and practice of foreign feminist art has greatly influenced its development and implementation, and in its turn, identify which have been the contributions of the Spanish feminist cultural production. In this purpose we have used the methodology of art history, cultural studies and feminist theory. Based on the peculiarities of the socio-political Spanish context where the essentialist trend, which revalues the female identity from the difference, coexists with the constructionist which understands gender as a socio-cultural construction, interspersed with the queer perspective, which claims other bodies and other non-regulatory sexualities, while reviewing the performing masquerade of femininity and masculinity.

The first part treats the artistic strategies of international feminism and the main exhibitions abroad are reviewed. On the other hand an approach to the social,

political and cultural context in the Spanish State in relation to gender issues, at the same time included a review of the evolution of the Spanish Feminist Movement.

The second part focuses on exhibitions with gender issues within the Spanish state since the nineties, when they begin to arise from feminist positions. However, so-called 'women's exhibitions' proliferate at this time, developing with better or worse curatorial approach issues related to female artists. Therefore, we are also interested in assessing the potential relevance and impact of this type emerged as a tool of cultural policy in institutional feminism exhibitions.

Finally, the third part reflects on the characteristics of the feminist cultural management, based on material previously analyzed, but also as a study case on my own feminist curatorial experience. All this subtracts that feminist cultural management is about visualizing artistic proposals that shows other ways of understanding gender identities and sexualities, besides the problems arising from the mechanisms of patriarchal oppression. This curatorial practice seeks to be plural and multidisciplinary, and on the other hand generating channels open for discussion to enrich the practice and thought from the feminisms.