

Resumen.

La *mascarada*, entendida desde la aproximación realizada por la psicoanalista Joan Rivière en el año 1936, nos muestra cómo no existe diferencia entre la “verdadera feminidad” y la propia *mascarada*, siendo ambas la misma cosa. A partir de este presupuesto se entiende la feminidad como una construcción cultural llevada a cabo a través de la teatralización de una serie de acciones o convenciones relacionadas con la propia identificación de género. A raíz de la evolución dentro de las teorías del feminismo, la idea de la *mascarada* se une al planteamiento de Judith Butler en torno a la *performatividad del género*, donde se expone cómo el género se convierte en la repetición de una serie de patrones de conducta impuestos por la sociedad que las mismas personas representan de forma inconsciente, igualmente teatralizados, como argumentaba Rivière en un principio. Llevándonos a replantearnos el constructo de género no como un hecho natural, sino como una derivación de los esquemas de poder hegemónicos hetero-patriarcales.

Tomando estas ideas como punto de partida se busca generar una reflexión crítica, estableciéndolas como hilo conductor para el análisis de las obras de una selección de artistas, posicionando el estudio de la mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años noventa.

Palabras clave.

Mascarada, feminidad, masculinidad, feminismo, performatividad, género, heteronormatividad, estereotipos.

Abstract.

Masquerade, understood from the approach done by the psychoanalyst Joan Rivière in 1936, shows us there's no difference between the "true femininity" and the masquerade itself, both being the same thing. Femininity is seen as a cultural construction carried out through dramatization of some actions or conventions related with the gender identification. Through the development of the theories of feminism, idea of masquerade comes together with Judith Butler's approach around gender performativity, where it's exposed now gender becomes the repetition of behavioural patterns imposed by society and represented in an unconscious way by people, dramatized as well, as originally argued Rivière. This idea leads us to rethink the gender construct not as a fact but as a diversion scheme of the hetero-patriarchal hegemonic power.

Taking this idea as a starting point, we look for generating a critical reflexion, establishing them as a guideline for the analysis of the works of an artist's selection, taking the masquerade studies as feminist strategies in the Spanish performance in the nineties.

Keywords.

Masquerade, femininity, masculinity, feminism, performativity, gender, heteronormativity, stereotypes.

1. Introducción.

Las motivaciones que condujeron a la elección del tema desarrollado en este trabajo han sido diversas, abordándolo siempre desde una motivación personal y desde una óptica crítica, partiendo de presupuestos feministas y de referentes artísticos que han ido desarrollándose a lo largo de la Licenciatura en Bellas Artes, junto con algunas de las asignaturas realizadas en el Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, y desde la propia experiencia de la militancia feminista junto con el estudio de teoría feminista de manera autodidacta. En primera instancia fue el descubrimiento del concepto de *mascarada* propuesto por Joan Rivière en 1930, tratado a través de un texto de la misma autora dentro del desarrollo de la asignatura: *Género, sexualidad y política en las prácticas artísticas contemporáneas*, que forma parte del programa del máster, e impartida por el catedrático Juan Vicente Aliaga, el que supuso el punto de inflexión que puso en marcha cierta inquietud y fue clave a la hora de decidir comenzar una investigación en torno a dicha tesis.

En el proceso de evolución de la investigación y de conceptualización de la misma, han ido surgiendo relaciones dentro de las teorías más recientes de género que han ido apoyando la visión planteada en este trabajo. Principalmente, la teoría de *la performatividad del género* propuesta por la filósofa Judith Butler, que nos ayuda a sustentar la hipótesis realizada sobre la revisión de *mascarada* en nuestro trabajo, en cuanto al uso de la performance como disciplina inscrita dentro de las prácticas artísticas de las artistas seleccionadas, y relacionándose paralelamente con el uso del cuerpo como herramienta de creación y canal generador de nuevas imágenes, con el carácter implícito dentro del presupuesto del concepto de *la performatividad del género* como paradigma deconstructivo de los esquemas de género hegemónicos.

A través de los conocimientos adquiridos dentro de la carrera y en los estudios de máster las inquietudes de la alumna a nivel de práctica artística se han ido decantado por el uso de *la performance* como herramienta, y hemos de destacar la elección de tipología 1, puesto que dentro del desarrollo de este proyecto la pretensión inicial a la hora de abordar la investigación de manera puramente teórica ha sido una elección personal, de interés propio por emprender una investigación de manera profunda a

nivel conceptual, y así poder enriquecer futuros proyectos generando un campo de investigación plástico-conceptual mucho más firme y coherente.

Partiendo de este análisis feminista, se ha pretendido crear un *corpus teórico*, tomando como punto de partida el concepto anteriormente citado, de *mascarada*, con el fin de visibilizar y revisar de forma crítica tal concepto relacionándolo y contextualizándolo dentro de la performance en España desde los años noventa hasta nuestros días. Se han estudiado los referentes históricos y artísticos adecuados, apoyándonos el análisis y teniendo en cuenta los referentes teóricos específicos para sustentar dicho *corpus teórico*. Queremos investigar a partir del contexto del feminismo y arte en la España de a partir de los noventa la influencia tardía de los discursos feministas internacionales, para acabar con la evolución de las luchas y presentado una breve aproximación a la teoría *Queer* y el feminismo *trans*.

Elegimos partir de este contexto histórico/artístico en España a partir de la década de los años noventa, por las características específicas dentro de ese periodo en torno a la evolución de las luchas feministas, de su impacto en dicho contexto y la forma en la que han derivado dichas luchas en relación con los estudios y teorías de género hoy en día vigentes. También debemos destacar el carácter inédito de este presupuesto de investigación y el interés intrínseco a la hora de iniciar una investigación desde este periodo histórico-artístico tan reciente, abordándolo desde una perspectiva que no había sido trata con anterioridad.

El objetivo principal ha sido el de realizar un análisis hermenéutico de algunas de las obras de una serie de artistas mujeres en cuyos proyectos se utiliza como hilo conductor la performance desde una visión feminista y más concretamente usando el concepto unificador de *la mascarada*. Ha sido llevado a cabo un estudio exhaustivo y pormenorizado del uso de la mascarada en el trabajo de estas artistas, relacionándolo con la performatividad, el uso del cuerpo como soporte y las auto-ficciones como herramientas de subversión, como resultante ha funcionado este ejercicio de vinculación, convirtiéndose en el pilar dentro de este estudio teórico.

La hipótesis que plantea este trabajo de investigación es demostrar que la mascarada es una estrategia feminista primordial y una constante en la performance española más reciente llevada a cabo por mujeres artistas, realizando una reflexión establecida a través del conocimiento incipiente de ambos conceptos, y aportando una mirada específica hacia la obra de esta serie de artistas, permitiéndonos ampliar la visión y los estudios relacionados con la performance de corte feminista en el contexto español. Y para ello ha sido necesario desarrollar un discurso teórico, hermenéutico y crítico sobre la performatividad del género y el concepto de mascarada de Joan Rivière, que aparece revisitado y actualizado por las artistas españolas contemporáneas analizadas en este trabajo.

Inicialmente nos propusimos la realización de una compilación bibliográfica básica, que reforzará los conocimientos generales a la hora de emprender el desarrollo del contexto histórico feminista dentro del estado español, a partir de la época que habíamos decidido abordar, y seguidamente una bibliografía más específica relacionada con la performance dentro del marco desde donde habíamos elegido partir. Dentro de todo el proceso esta bibliografía se fue definiendo al tiempo que comenzamos a determinar la dirección concreta que buscábamos adoptar en beneficio del desarrollo del trabajo, siempre teniendo presente desde los presupuestos conceptuales de los que partíamos. Seguidamente fuimos seleccionando las artistas y los puntos a desarrollar dentro del trabajo.

A partir de esto, decidimos afrontar este trabajo a través del diseño de una serie de objetivos, cuyo cumplimiento nos encaminó en el desarrollo del presente trabajo. Dichos objetivos son los siguientes:

- Proponer de manera muy breve un acercamiento histórico a la teoría feminista dentro del contexto Español en el periodo donde se inscribe el trabajo, y la evolución de las luchas dentro del mismo contexto.

- Generar una reflexión crítica del contexto artístico/social del periodo al que hacemos referencia.
- Indagar en torno a la obra de una selección personal de artistas (mujeres), utilizando un hilo conductor concreto y desde una visión feminista de sus obras. (La propia investigación irá definiendo la selección de artistas).
- Estudiar el uso de la mascarada, dentro de los trabajos de las artistas, relacionándolo con la performatividad, el uso del cuerpo como soporte y las auto-ficciones como herramientas de subversión. Analizar y discutir estos modos de hacer.
- De manera secundaria: destacar en diferentes puntos, la importancia del uso de los nuevos medios, y la influencia de los mismos en el trabajo de las artistas elegidas y de manera general en el arte feminista actual.

Respecto a la metodología propuesta para alcanzar estos objetivos, ha consistido en la ya citada recopilación bibliográfica específica sobre el tema, así como en la contextualización de los conceptos de “mascarada” y “performatividad” para abordar el análisis hermenéutico de la praxis de las artistas españolas seleccionadas.

Otro de los medios que consideramos oportunos como herramienta de investigación fue “la entrevista directa” con varias de las artistas que aparecen formando parte del *corpus* del trabajo. Esta opción nos ha permitido recabar información inédita y contar con documentos de primera mano facilitados por las propias artistas, como es el ejemplo de la aportación teórica por parte de Marina Núñez cediéndonos para el desarrollo de la investigación su tesis inédita, titulada *Feminidad y Mascarada*, dirigida por Estrella de Diego.

Esta investigación plantea una metodología eficaz para la formulación del marco lógico y conceptualización del proyecto, la observación de los contextos culturales influyentes en la obra performática de las artistas, la planificación de estrategias ejecutoras y logísticas, así como la viabilidad y ejecución de la teoría artística. Por todo ello, la metodología empleada ha sido de carácter hermenéutico con respecto al análisis de los conceptos y artistas seleccionadas y con respecto a los objetivos propuestos, constituyéndose en un proyecto que parte de un contexto actual específico y mantiene un posicionamiento estético-crítico dentro del análisis teórico.

Esta tarea la llevaremos a cabo al hilo de una contextualización histórica que nos permitirá mostrar en qué artistas y teóricos vamos a apoyarnos durante la investigación, por qué los hemos elegido y cuáles son los antecedentes históricos del tema que nos ocupa.

Todo ello compondrá el contenido de los dos primeros capítulos, el primer capítulo es donde situamos la conceptualización teórica de manera formal, comenzando por la revisión de *mascarada*, de Joan Rivière. Continuando con la adecuación de este concepto, haremos referencia de *multiplicidad* como estrategia de la propia *mascarada*. Finalmente concluiremos el marco conceptual, relacionando y haciendo una breve aproximación a la *teoría de la performatividad del género* expuesta por Judith Butler.

El segundo capítulo rompe claramente con lo descrito anteriormente, ya que construye el marco contextual de la investigación y en el que se expone el contexto histórico-artístico desde el que hemos decidido partir y brevemente la evolución de las luchas feministas dentro de este contexto hasta nuestros días.

El tercer capítulo recibe toda la carga del desarrollo del trabajo, es para ser más precisos en esta parte donde vamos a explorar las prácticas artísticas que introducen todos los elementos estudiados anteriormente. En cuanto a las artistas analizadas, la elección es de gran interés y actualidad, ya que han sido seleccionadas mujeres representativas y jóvenes al mismo tiempo. Concretamente a Pilar Albarracín por la simulación e ironía como herramientas de trabajo; Estibaliz Sádaba por su utilización del cuerpo como instrumento; Cabello/Carceller e Itziar Okariz por la representación

de nuevas masculinidades; Carmen Arrabal por su desdoblamiento teatralizado; y a María Llopis por su relación con la performance postporno.

En resumen, esta investigación plantea una metodología eficaz para la formulación del marco lógico y conceptualización del proyecto, la observación de los contextos culturales influyentes en la obra performática de las artistas, la planificación de estrategias ejecutoras y logísticas, así como la viabilidad y ejecución de la teoría artística. Por todo ello, la metodología ha sido completamente adecuada respecto a los objetivos propuestos, constituyéndose en un proyecto que parte de un contexto actual específico y mantiene un posicionamiento estético-crítico dentro del análisis teórico.

En tanto que la cuestión es compleja y extensa, este trabajo esbozará unos puntos principales que hemos decidido abordar adecuándolo a las características que requiere la realización de un TFM de tipología 1, y teniendo en cuenta el tiempo disponible para su desarrollo. Dicho esto, debemos añadir la consideración de que todas las partes de este trabajo podrían ser presumiblemente ampliables, pero por razones de tiempo y extensión decidimos tan sólo introducir los rasgos fundamentales para la resolución del mismo, siempre dejando la puerta abierta a nuevas reconsideraciones futuras.

1. MARCO CONCEPTUAL

2.1. La feminidad reconsiderada, Joan Rivière.

En este trabajo partiremos conceptualmente tomando como referencia el texto de Joan Rivière *La feminidad como máscara*, escrito en 1929 y teniendo en cuenta el trasfondo y la polémica surgida a raíz de su publicación. Este texto supuso una grieta, dando un gran giro a las formas hegemónicas de pensamiento en aquel momento. “*La feminidad como máscara*, aunque se inserta y sostiene, sin duda, en los planteamientos del momento, inicia un desplazamiento en la consideración de la feminidad que es interesante releer y rescatar.”¹

Joan Rivière nació en 1883 y pertenecía a la burguesía intelectual inglesa, lo que le permitió estudiar en Gotha y Cambridge. Durante el desarrollo de su carrera llegó a encontrarse trabajando junto con Ernest Jones², de 1916 a 1920, y en otra etapa con Freud. Fue Jones él quien la recomendó al propio Freud definiéndola en términos de “un caso típico de histeria”³, “anestesia sexual” y “angustia desorganizada”⁴. Es vital contextualizar este episodio en la época, tomar distancia y reflexionar sobre el tipo de relaciones, y el lugar que ocupaban de las mujeres ante tal contexto.

Fuera parte de las historias “amarillistas”⁵ en las que se insinúa el *affaire* de la propia Rivière con Jones, el cual, supuestamente tuvo un final “tormentoso”. Él mismo llegó a reconocer la propia admiración por la inteligencia de Rivière, asemejándola a la de un hombre. Consideramos esta incursión en la historia más cercana a lo personal en

¹ AMIGOT, P., *Joan Rivière. La mascarada y la disolución de la esencia femenina*. Athenea Digital, 11, pp.209-218. Disponible en Web: <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/373/334>> [Consultado el 20 de mayo de 2015]

² Ernest Jones, teórico psicoanalista. Intenta recuperar la “verdadera femineidad” para la teoría freudiana en la que el Edipo aparece como desvío o perversión fálica. Hay un ideal de complementariedad que es leíble en la manera que expone el concepto de análisis. Información extraída de la web: <<http://psicopsi.com/La-sexualidad-femenina-Ernest-Jones>> [Consultado el 25 de Mayo de 2015]

³ En aquella época, cualquier mujer que destacara, o no encajara en lo que las normas sociales consideraban adecuado para las mujeres, era catalogada como histérica dentro del discurso médico-psiquiátrico.

⁴ AMIGOT, P., *Op. cit.* p. 212.

⁵ *A modo de reflexión: Es de resaltar el afán de los historiadores por construir la historia de las mujeres dentro de la historia, y de como siempre van unidas o cargadas de relatos personales, en los que aparece el enamoramiento hacia un hombre de autoridad, centrando la atención en particularidades o relatos anecdóticos. Cosa que no es tan usual en las historias narradas o escritas sobre figuras masculinas. Una vez más vemos de manera clara como entra a formar parte del juego las estrategias del patriarcado para anular o presentar como inferior a la mujer por “dejarse llevar por sus pulsiones”.

lo que Joan Rivière se refiere, y por lo tanto entendemos que es una manera vital de entender el texto al que hacemos referencia.

Ya que en aquel momento, la ordenación de sentido operada sobre lo masculino y lo femenino implicaba un uso del término “homosexualidad” como inversión de género. Por eso, las mujeres que desempeñaban roles activos o intelectuales eran percibidas como *masculinas-homosexuales* y la explicación psicoanalítica de ello remitía a complejos procesos identificatorios con las figuras paternas. Como las palabras de Jones expresan, la inteligencia de algunas mujeres es reconocida y valorada, aunque tal reconocimiento se realice mediante la comparación de esta “desviación” con la norma masculina.⁶

Rivière sigue la estela de Jones respecto a la clasificación de la sexualidad femenina establecida por él, donde se distinguía a las mujeres heterosexuales de las homosexuales, determinado por el tipo de conducta que era llevado a cabo por cada una de las tipologías establecidas. Pero va a centrarse en las denominadas por Jones mujeres “intermedias”. Rivière “dice ser fiel a Jones, pero comienza precisamente allí donde la taxonomía de la sexualidad femenina trazada por él falla.”⁷

Indaga acerca de “un tipo intermedio” de mujer, de desarrollo heterosexual pero con claras manifestaciones definidas como masculinas. Dentro del análisis del texto de Rivière, Beatriz Preciado analiza como el estudio llevado a cabo por Rivière hacia la “mujer intermedia” acaba por convertirse en una mirada introspectiva de la propia autora, convirtiéndose en un análisis autobiográfico. Hace referencia de manera general a una paciente o incluso habla de una supuesta mujer intelectual a la que ella conocía. “De este modo, el análisis de la forma intermedia de la feminidad se llevará a cabo a través de un cierto número de narraciones de casos que van a operar como

⁶ AMIGOT, P., *Op, cit.* p. 212.

⁷ PRECIADO, B., *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...Zehar*: revista de Arteleku-ko aldizkaria. Nº54. 2004. (pp.20-27). p.23. Disponible en Web:<http://www.cpp.panoramafestival.com/wpcontent/uploads/2011/08/BP_Genero-y-Performance_ESP.pdf> [Consultado: el 13 de octubre de 2014]

auténticas “mujeres intermedias” entre Rivière, la mujer heterosexual, y Rivière, la psicoanalista masculina.”⁸

Nos descubre la aparición de rasgos masculinos que parecen amenazar el “equilibrio libidinal”⁹ de la “mujer intermedia”: la militancia, la utilización de la escritura y el habla, o la propia incursión en el espacio público. De este modo, Beatriz Preciado sentencia:

La mujer intermedia de Rivière, que tanto preocupa al psicoanálisis, no es otra que la nueva mujer del siglo XX, la mujer de las nuevas sociedades industriales de Occidente. Se sitúa en un intersticio entre el espacio interior y el espacio exterior, en el límite mismo entre dos espacios políticos: el espacio doméstico tradicionalmente reservado a las mujeres y el espacio público en el que los hombres hacen uso de la palabra y de la representación. Si es intermedia es precisamente porque transgrede la división sexual del espacio.¹⁰

Mientras que Rivière, en su escrito *La feminidad como mascarada*, se cuestiona aquello que se había dado por sentado, una esencia femenina que hasta el momento se entendía como “natural”, y era asumida como inherente y formaba parte de una visión esencialista de la feminidad. Rivière entiende la máscara como una defensa ante la ansiedad producida por la subordinación de las mujeres en un contexto social profundamente misógino. Esa angustia o ansiedad ha sido vinculada en obras psicoanalíticas que la preceden (principalmente en la obra de Freud), en las que se hace referencia a la “castración”, a la “envidia de pene”, que influyen en la perspectiva y los planteamientos ofrecidos en el texto de Rivière. La máscara aparece reflejada como una estrategia de defensa; pero, dentro de ese replanteamiento de la feminidad que ella propone, es más que una mera defensa, es un arma contra la ansiedad que a la propia figura de mujer le causa el hecho de salir fuera de lo normativo, y ser

⁸ PRECIADO, B., *Op. cit.* p.24.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

represaliada por ello. En palabras de la propia Rivière, que aparecen reflejadas en el texto de Patricia Amigot: “Mi intención –escribe– es demostrar que las mujeres que añoran su parte masculina, se ponen una máscara de feminidad para evitar la ansiedad y las represalias que temen de los hombres”¹¹.

Entendiendo por lo tanto el ejercicio de la feminidad como una técnica de defensa, “si es una mascarada, la feminidad se muestra como una *actuación* que se ha desprendido de sus anclajes esencialistas.”¹²

Dicha mascarada consistiría, según Rivière, en una serie de comportamientos asumidos, como mostrar desconocimiento, parecer indefensa ante el resto o mostrar sumisión y fragilidad ante la presencia de los hombres. Se tratará, por lo tanto, de un actuar tras una ocultación, mostrando sólo una porción perteneciente a un todo. Fue más adelante cuando Jacques Lacan retomó la noción de mascarada de Joan Rivière, reapropiándose y otorgándole un sentido misógino, dando a entender que dicha mascarada no es más que el resultado de la “envidia del pene”. Fueron muchas las figuras que retomaron el concepto de la mascarada propuesto por Joan Rivière, para desarrollarla y reavivarla de formas muy diversas. Las más destacables (entre otros muchos autores y autoras) fueron Judith Butler y Teresa de Lauretis. Ellas retomarán la noción original de Joan Rivière, dándole una vuelta de tuerca más y llegando aún más lejos, en el sentido de que si la identidad femenina es una mascarada, la masculinidad se refuerza con ésta, y por tanto, el resultado, en contraposición, es que dicha masculinidad también sea una mascarada. Entonces, estamos presentes ante un esencialismo de género que a priori es inexistente y que podemos considerarlo como una forma polarizada: *hombre/mujer, masculino/femenino, activo/pasivo*, y por lo tanto uno no existe sin el otro, y viceversa. Diríamos que llega a existir una retroalimentación.

“Rivière concluirá que la feminidad, declinada performativamente en su forma verbal cómo “hacer la mujer”, es una defensa para enmascarar la masculinidad.”¹³

Es aquí cuando comenzamos a nombrar el término *performatividad*, y definiéndola. Digamos que entendiendo tal *performatividad* como una repetición en serie de actos

¹¹ AMIGOT, P., *Op. cit.* p. 213.

¹² *Ibidem.*

¹³ PRECIADO, B., *Op. cit.* p.24.

que, a base de dicha repetición, terminamos entendiéndolos como “naturales”, produciendo así conceptos especialistas, ya que no hay nada que demuestre esa esencia innata, si no que mediante el mero hecho de la repetición, se forja esa conducta compulsiva que los produce. Se resume en gestos, entonaciones, tareas: podríamos llamarlo rituales que construyen la automatismo y dentro de éste, se construye el estereotipo con el fin último de los roles de género, los cuales asignan identidades prefijadas sin ningún tipo de elasticidad, a causa del binomio constante de estos roles. Es bien cierto que socialmente, cuando alguien transgrede de algún modo cierto ritual, tanto de feminidad como de masculinidad, crea un “cortocircuito” y es sancionado socialmente. En cambio, cuanto mejor se reproducen dichos rituales, mayor reconocimiento y aceptación recibirá el sujeto.

“El género, tal como Judith Butler o De Lauretis y los desarrollos de la Teoría *Queer* han mostrado posteriormente, es considerado una construcción cultural, una elaboración política que se configura en su propia performatividad.”¹⁴

Dentro del marco de los estudios *queer*, las nociones de mascarada y performatividad son de vital importancia. Judith Butler prestará atención a la puesta en escena de la *drag*¹⁵, y analiza cómo a través de su performance estudiada, representa unos cánones heterosexuales dentro de un circuito gay, poniendo en riesgo su estructura imitativa a través de la parodia, la ironía y el disfraz. Encuentra en las *dragqueens* y los *dragkings*, una forma de hacer consciente la existencia de tal performatividad, como una forma de autoficción, y por tanto, poder proyectar fuera de nuestros cuerpos, a modo de espejo, tales hábitos internalizados, puesto que estas normas internalizadas son anteriores al sujeto, constituyendo dichas prácticas una forma de resistencia.

Como ya hemos dicho, esta dimensión performativa se ha convertido en el punto de partida de los desarrollos teóricos más recientes dentro de la teoría feminista. El texto de Rivière constituye uno de los antecedentes que han dinamitado y empujado a analizar de base los dispositivos de género dentro de nuestra sociedad heteropatriarcal. Además, en estos desarrollos recientes, la “mascara” actuada ha sido

¹⁴AMIGOT, P., *Op. cit.* p. 215.

puesta en relación no sólo con la feminidad, sino con el género como sistema histórico que configura feminidades y masculinidades¹⁶.

A modo de conclusión, podríamos decir que hoy por hoy todo se ha transformado, dado que los postulados teóricos y las construcciones sociales van cambiando y evolucionan. Pero desde luego, hay que dejar claro que esta ruptura manifestada por Rivière ha servido para continuar una estela que ha permitido la reconsideración de unos códigos sociales constituidos por el binomio femenino/masculino, y que a raíz del proceso de asimilación surgen nuevas identidades que sepultan un complejo mecanismo de imposiciones.

La iniciativa de análisis que ha partido de este punto es diversa y variará según el contexto y los distintos imaginarios culturales. A pesar de esta diversidad en los referentes identitarios y el “emerger” de saberes que refutan las relaciones de género establecidas, pueden observarse en el ámbito social las expectativas y las limitaciones que producen los imaginarios y los “apretados trajes”¹⁷ culturales en los que nos embuten, tanto femeninos como masculinos, y los diversos motivos de frustraciones causantes de conflictos que dicho binomio de género sigue produciendo.

Merece la pena seguir analizando y subvirtiendo, para de este modo perturbar viejos esquemas. Sin esquivar las reflexiones de hacia dónde nos llevan ciertas preguntas surgidas durante el transcurso de la investigación, como: ¿de dónde surgen esos procesos subjetivos?, ¿cuál es “modo” de reconstruirnos desde dentro, siendo conscientes de ello?

¹⁶ Como veremos dentro de la selección de artistas, (Cabello/Carceller e Itziar Okariz, etc.)

¹⁷ IRUSTA, E., *Cartas desde mi cuarto propio. Colección 2013*. Camino rubí. Autoedición. Tierra roja. Sevilla. 2014.

2.2. La mascarada y su multiplicidad como estrategia.

El vínculo entre lo propuesto como femenino y la multiplicidad tiene una larga trayectoria, y se basa en la capacidad de transformación, relacionada con la construcción de identidades. El modo en el que rigen los roles estandarizados, el hombre ha de permanecer siempre igual a sí mismo, duro en su carácter y homogéneo en su forma, para mantener su estatus de poder, mientras que la mujer, propiamente dicha, es moldeable, dependiente del devenir de sus cambios psíquicos y fisiológicos constantes.

Por convicción, el mundo que es otorgado a la mujer está rodeado de un halo de apariencias, concediéndola de manera inherente estereotipos sociales que van unidos a su supuesta naturaleza, la personalidad inestable, cambios de humor, y por ende se consideran esos cambios extremos, una posición de debilidad ante el género masculino, lo que le -otorgándolas inestabilidad-. Después de todo, el cuerpo otorgable a la feminidad desde siempre ha sido considerado como un cuerpo "incontrolable" e "impropio" para un sistema que hace antonomástico el cuerpo masculino.

A un cuerpo plural corresponde un inconsciente con tendencias a lo plural. Lo femenino no es sólo un derroche de apariencias/significantes, sino también un exceso de significados: la multiplicidad simbólica de la mujer es opuesta a la unidireccionalidad de los significados de la economía fálica.¹⁸

La relación que han establecido históricamente las mujeres con sus cuerpos dista mucho a la de los hombres. "La multiplicidad de significados que lo femenino simboliza que se resistiría a toda ley como eterna, a toda definición como normativa."¹⁹ Es por ello que "El feminismo por tanto se ha definido como forma de resistencia al Uno, contra la visión de la subjetividad que establece la racionalidad como modo

¹⁸NUÑEZ, M., *Feminidad y mascarada*. Tesis dirigida por Estrella de Diego. Universidad de Castilla La Mancha. Departamento: Arte, programa de Doctorado: poéticas y políticas de la representación.1996. p. 84.

¹⁹*Ibidem*.

dominante, en favor de lo múltiple, la multiplicidad y pluralidad del discurso de las mujeres."²⁰

Este feminismo ayuda a generar un marco plural como medio, donde cabrían diferentes subjetividades y discursos distintos a los planteados por la estructura falocrática en un sistema donde prima la universalización, la unicidad de manera sistemática con una economía que coharta los medios y busca lo inmutable. Es por ello que no vemos exclusivamente femeninas las capacidades de transformación, sino en la creación de subjetividades dentro de la pluralidad de identidades.

Volviendo a lo que concierne a las mujeres con respecto a su multiplicidad, debemos hacer hincapié en esa multiplicidad de identificaciones a las que se enfrenta una mujer dentro del contexto social y cotidiano, en la representación de roles asignados asumidos, los “trajes” en los que nos vemos embutidas constantemente como son: el de madre, el de hija, el de novia, el de esposa, etc, y así, uno por cada rol que representamos en nuestro día a día, trajes que nunca están confeccionados a nuestra medida, a los que tenemos que adaptarnos y que por muchos motivos, sentimos que tenemos que recortarnos para encajar dentro de ellos.²¹

En lo referido a los roles, nos encontramos de nuevo con la mascarada, en el hecho de “hacer de mujer” como exponía Rivière, crearse un papel como es el de “super-madres” o “super-mujeres” es representar el estereotipo femenino en rigor. Pero además, las mujeres, sin ser conscientes quizá del “porqué”, conviven con una sensación de constante actuación. Cada mujer, por no haber tenido el poder de manejar su propia voluntad, está acostumbrada a depender de la valoración social de su aspecto o presencia, “tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida”²²

Así nos encontramos con que en cada gesto, en cada acto, lo que tenemos es la puesta en escena de una representación. Lo que explicaría:

²⁰ BRANDOTTI, R., *Patterns of Dissonance*. Polity Press, 1991. p. 278.

²¹ IRUSTA, E.R., *Ni mujer, ni madre, ni esposa*. Video-conferencia. Disponible en Web: <https://vimeo.com/129098930> [Consultado el 30 de Marzo de 2015]

²² BERGER, J., *Modos de Ver*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980 (Penguin Books). p. 54.

[...]porqué la mayoría de las mujeres se experimentan a sí mismas en la vida cotidiana como viviendo una continua performance, distanciadas por las restricciones de la feminidad de sí mismas (...). Es como una división, estando a la vez dentro de tu cuerpo, incapaz de trascender la identidad de género, fijada como el 'otro' de la posición central del hombre en el patriarcado, y sin embargo también fuera de tu cuerpo en el mismo acto de pensar, de utilizar un lenguaje.²³

Actuando de manera constante “como si un omnipresente espectador masculino las observara”²⁴, definiendo un carácter y unos comportamientos definidos artificialmente, experimentando siempre cada vivencia dentro del “traje” y del papel que es representado de manera constante con o sin audiencia.

A tal constante y en cierto modo obsesiva representación le acompaña la utilización de los medios para convertirla en un éxito: los disfraces.

A fin de cuentas, el mismo cuerpo ha sido ampliamente entendido como prenda, como envoltura circunstancial del alma. Los atavíos no son sino prolongaciones que extienden y amplían los mismos efectos corporales, y la capacidad femenina para la metamorfosis los incluirá como sus instrumentos.²⁵

Los disfraces a los que la mujer tiene más fácil acceso siempre han sido el maquillaje y la moda, instrumentos usados por el sistema, a los que podemos otorgarles el poder de generar las frustraciones de la búsqueda incesante de la belleza absoluta, o de canones irreales para alcanzar la perfección. Y el muy posible medio para la superación de esta frustración atávica signifique asumir la reiterada imperfección y fealdad asociada al cuerpo de las mujeres, que "son de alguna forma inherentemente

²³POTTER, S. *On Shows*, en Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds.): *"Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85"*, Pandora, Londres 1987, p. 291. Citada por Marina Núñez, en su tesis inédita: *Feminidad y Mascarada*. Dirigida por Estrella de Diego. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1996. p. 87.

²⁴NUÑEZ, M. *Op. cit.* p.87.

²⁵ *Ibíd.* p.88.

desagradables, y tienen que ser desodorizadas, depiladas, suavizadas y pintadas hasta la delicadeza apropiada a nuestro sexo."²⁶

Pese a esto, aun cabría la posibilidad de dotar a la "máscara" de su poder subversivo convirtiéndolo en estrategia perturbadora. Por ellos podemos identificar el maquillaje, en su exceso o exaltación, como un útil desafiante del orden de lo real, ayudando a generar un artificio. Podemos recurrir al imaginario colectivo, rescatando la figura de *femme fatale*, "que utiliza su sexo para sus (pérfidos) propósitos particulares"²⁷ y quedarnos con la relación que se establece con el exceso de feminidad y maquillaje. "Atributos propios de quien manipula jugando con lo verosímil, no buscando lo verdadero"²⁸. Donde también podemos reconocer a la "mujer intermedia" de la que hablaba Rivière en su texto, donde ubicaba a estas mujeres en "tierra de nadie", quienes muchas veces recurrían al artificio de la feminidad para no despertar sospechas del género masculino, catalogadas como un tipo de mujer relacionado con lo diabólico por su carácter transgresor, elevándolo al mito.

Al imitar manifiestamente las identidades/roles femeninos, se revela su modo de establecimiento mediante la repetición de gestos y actos, destruyendo su carácter de "naturaleza" o "verdad". Si es cierto que "actos y gestos, deseos articulados y promulgados, crean la ilusión de un género organizado interior, una ilusión discursivamente mantenida para los propósitos de regulación de la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductora."²⁹

Entonces, esta imitación, reiterada y declarada, puede ser el modo de revelar que dicha estructura del género es imitativa. Que lo que se entiende como "naturaleza" del comportamiento es un efecto derivado de la repetición habitual de ese

²⁶ TICKNER, L. *The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970*, en Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds.): *"Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85"*, Pandora, Londres 1987, p. 270.

²⁷ NUÑEZ, M. *Op, cit.* p.89.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ BUTLER, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990, p. 136. Citada por NUÑEZ, M., *Feminidad y mascarada*. Tesis dirigida por Estrella de Diego. Universidad de Castilla La Mancha. Departamento: Arte, programa de Doctorado: poéticas y políticas de la representación.1996. p.100.

comportamiento. “Que no existe una feminidad (un cuerpo femenino, un inconsciente femenino) ontológica previa a su establecimiento mediante la reiteración de sus supuestas características.”³⁰

Precisamente por ser la repetición compulsiva el mecanismo habitual de reproducción y adquisición de identidades, es adecuado emplearla como estrategia subversiva. “Si no hay un original o una esencia que marque al yo, la idea de identidad persistente, unificada, coherente, se revela antes como un ideal normativo de inteligibilidad que favorece determinados órdenes y jerarquías que como una descripción.”³¹

Por lo tanto, la mascarada funciona como desestabilizadora del género, apoderándose de las convenciones y subvirtiéndolas, haciendo explícitos los rasgos definitorios de la feminidad para así cancelarla como fin. Consiguiendo esta hiperbolización de las características de la feminidad dejan en evidencia toda su artificialidad y abriendo la puerta a toda posibilidad, abren la puerta a la multiplicidad.

La mascarada, al poner de manifiesto es carácter convencional de la feminidad, abre la posibilidad de elegir la convención preferida. Además, al desafiar la idea de una esencia tras la máscara, que exigiría una persistencia del yo, puede convertirse en modelo, metafórico e incluso práctico, de cómo soslayar la exigencia masculina de identificaciones unitarias y apostar por las identificaciones múltiples, cambiantes e incluso, si nos apetece, contradictorias.³²

Entendiendo el papel que juega la representación en estos casos, y como se enmarca dentro de las estructuras de representación la imagen de “mujer” como construcción de género y en la construcción de la subjetividad femenina, debemos retomar esos estereotipos convertidos en imágenes fijas dentro del imaginario colectivo, tales como los de mujer; débil; pasiva; madre; doméstica; objeto sexual; frívola y un largo etcétera que contribuyen a crear determinados roles por su constante repetición.

³⁰ NÚÑEZ, M., *Op. cit.* p.100.

³¹ *Ibíd.* p.101.

³² *Ibíd.* p.103.

Los sujetos venimos a formarnos en torno a la reproducción de esos roles, y de ese modo es cómo van incrustándose dentro de nuestro inconsciente. Debemos considerar que no existimos como sujetos libres de estas connotaciones y que tampoco existe una “mujer-sujeto” previa a estas construcciones sociales. No hay nada predefinido, previo e innato: la cultura y sus constructos van erosionando y calando en nuestras conciencias, convirtiéndonos en lo que somos. Son esas estructuras de poder a las que hacemos referencia, las que van definiéndonos como seres sociales que somos, pero que por ese mismo motivo, el hecho de subvertir estas estructuras a través de diversas estrategias es lo que consigue generar esa multiplicidad, tanto en la feminidad como la masculinidad, convirtiéndolos en discursos mutables, que por lo tanto no tienen una configuración definitiva.

Como bien dice Marina Núñez en su tesis *Feminidad y mascarada*: “Es la ideología la que nos hace creer que las construcciones convencionales son naturaleza o realidad. La feminidad es siempre una formación histórica, y podemos proponer su desaparición, su potenciación o cualquier definición que consideremos adecuada.”³³

Podemos concluir que una estrategia efectiva para subvertir el orden que construyen los estereotipos es precisamente, asimilar la propia multiplicidad de la mascarada, radicalizar esta mascarada, haciéndola obvia pudiendo así identificar su carácter de construcción y elegir nuestra propia maniobra de actuación sobre estos discursos. Más adelante veremos cómo las diferentes artistas que forman parte del trabajo usan estrategia de diferentes modos y perspectivas, construyendo nuevas imágenes para subvertir los imaginarios.

³³ NÚÑEZ, M. “Feminidad y mascarada”. Documento resumen de su tesis. p.57. Disponible en Web: <http://www.arteyindividuoysociedad.es/articulos/N7/Marina_Nunez.pdf> [Consultado el 20 de diciembre de 2014]

2.3. La performatividad del género.

Hemos visto que, en el sistema de significación fálico, la feminidad no es sino una mascarada. Que en la economía patriarcal, los sujetos nos vemos sometidos a la representación de ciertos roles asumidos para formar parte de manera inconexa dentro de la normatividad imperante. Que muchas veces ese fingimiento es la estrategia del débil, pero también que las máscaras pueden ampliar nuestro horizonte. Y que tanto nuestro cuerpo como nuestro inconsciente parecen particularmente adaptados a aceptar todo tipo de transformaciones. Y continuaremos viendo las posibilidades subversivas de tal flexibilidad cuando se eligen conscientemente atuendos, roles, identidades. Generando imágenes positivas consensuadas y perecederas, que deconstruyan las viejas identidades allí donde se hayan cosificado y mitificado.

Comenzaremos nombrando a la precursora de esta corriente de pensamiento, Judith Butler, filósofa estadounidense nacida en 1956. Es pionera con sus radicales planteamientos, pasando a convertirse en uno de los referentes fundamentales teóricos e ideológicos en temas de género y del movimiento político *Queer*, al cual me referiré más adelante. En su propuesta teórica de la performatividad del género Butler recibe influencias de teóricos como John Austin, Foucault, Derrida, Lacano o Simone de Beauvoir. Butler establece su teoría de la *performatividad del género* en un marco específico que hace referencia al “paradigma de la política de la deconstrucción antiesencialista”³⁴. De manera sintetizada, Butler apunta a destruir tanto la concepción de sujeto/a universalista que sustenta la política liberal actual como los procesos de esencialización, naturalización e identificación de las teorías de la política de la diferencia con relación al sector LGTBIQ³⁵. Por lo tanto para esta teoría, tanto la orientación sexual como la identidad sexual son el resultado de un constructo social, histórica y cultural, y como ya hemos dicho anteriormente no existen roles esenciales, no existe una esencia natural en la raza humana, “en términos de lo humano, la única

³⁴ DUQUE COSTA, C., *Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*. Universidad Javeriana de Cali. 2010. p. 28. Disponible en Web: <http://www.academia.edu/7099526/Butler_performatividad_de_genero> [Consultado el 9 de julio de 2015]

³⁵ *Ibidem*.

naturaleza es la cultura. O, para ser más exactos, todo lo natural constituye una naturalización de la cultural.”³⁶

Dentro de esta teoría, el sujeto perteneciente al sector LGTBIQ³⁷ es el efecto y resultado de la producción de una red de dispositivos culturales y estrategias de poder que ponen en evidencia las concepciones esencialistas imperantes actualmente del género y la diferencia sexual. De esta manera, el género y el sexo son considerados como actuaciones o actos performativos y por lo tanto, tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales.

Beatriz Preciado, siguiendo la estela de los estudios de Butler, condensa el planteamiento crítico central de esta teoría: “El género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen. En esta lectura, el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances”.³⁸

En este sentido, puede entenderse de nuevo, el género junto con la sexualidad como una construcción del cuerpo subjetiva y “fruto del efecto performativo de una repetición ritualizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de una sustancia, de una esencia. Tales producciones genéricas y sexuales se dan en el marco de la denominada por Butler, *Matriz Heterosexual*.”³⁹

En referencia a este matiz homosexual que describe Carlos Duque en su texto, pone el ejemplo de las prácticas de catalogación y crianza occidentales, en las que asocia un color determinado al niño (azul) y a la niña (rosa), hecho que ya les condiciona y les otorga un lugar y unas normas a las que deben ceñirse dependiendo del sexo que le ha sido asignado.⁴⁰

Al niño se le adjudica un lugar en el mundo: su comportamiento estará pre-establecido, sus normas morales, la fuerza que deberá mostrar y poseer, el espacio que ha de ocupar, la ropa y los colores que van acorde con su virilidad. Y por

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Son las siglas que designan colectivamente a lesbianas, gays, bisexuales y personas transgénero.

³⁸ CARRILLO, J., Entrevista a Beatriz Preciado.p.3. .Disponible en Web:

<www.arteleku.net/4.0/pdfs/preciado.pdf.>[Consultado el 13 de Julio de 2015]

³⁹ DUQUE COSTA, C. *Op, cit.* p. 29.

⁴⁰ *Ibidem*.

contraposición la niña ocupa otro lugar, donde casi será en muchos de los aspectos el extremo contrario al varón, deberá mostrarse sensible, ocupar poco espacio, sus ropas y maquillajes serán un reflejo de su correcta feminidad, deberá sentirse culpables y siempre bien educada. Los juegos asignados estarán siempre relacionados con afianzar el rol de crianza y cuidado del hogar que le viene asignado a su sexo-género. Y así innumerables características asociadas a un género y a otro, perdiéndose por el camino la innumerable posibilidad de todos esos sujetos que no se sienten representados por ninguno de los dos prototipos. Beatriz Preciado expone algunos códigos semiótico-técnicos de la feminidad pertenecientes a la ecología política farmacopornográfica⁴¹:

Mujercitas, el coraje de las madres, la píldora, cóctel hipercargado de estrógenos y progesterona, el honor de las vírgenes; La bella durmiente, la bulimia, el deseo de un hijo, la vergüenza de la desfloración; La sirenita, el silencio frente a la violación; Cenicienta, la inmoralidad última del aborto, los pastelitos, saber hacer una buena mamada, el Lexomil, la vergüenza de no haberlo hecho todavía; [...] el amor antes que el sexo, el cáncer de mama, ser una mantenida, que tu marido te deje por una más joven...⁴²

Expresa de manera muy acertada muchas de las características y asociaciones relacionadas con la *feminidad* normativa, enumera en forma de lista rasgos, adjetivos, situaciones, vivencias que describe esta feminidad contextualizada en nuestro presente.

Según Butler, todo lo que somos es una imitación, una sombra de la "realidad": la heterosexualidad se presenta como modelo ideal y correcto, como lo esencial y natural para el ser humano.

⁴¹ Extraído de Web: <<http://chicxcenicero.tumblr.com/post/55426534615/algunos-c%C3%B3digos-semi%C3%B3tico-t%C3%A9cnicos-de-la-feminidad>> [Consultado el 13 de julio de 2015]

⁴² PRECIADO, B. *Testo yonqui*. © Espasa Calpe, S. A., 2008. Disponible en Web: <<https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-testo-yonqui.pdf>> [Consultado 20 de Julio 2015]

No hay género "masculino" propio del varón, ni uno "femenino" que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y aproximación, razón por la cual el travestismo es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican.⁴³

Butler señala, además, cómo el sujeto no es capaz de elegir su género de manera libre, ya que vive bajo la constante amenaza social por la posibilidad de transgredir la norma. Por lo tanto, procura adaptar la forma que es considerada correcta según su sexo. Para Butler, también la sexualidad normativa se construye mediante los actos performativos. Es de manera inconsciente la forma en la que esta repetición ritualizada hace mella en el sujeto, ya que no es opcional, sino que como ya hemos dicho anteriormente, se convierte en exigencia del contexto social donde habita el sujeto.

Judith Butler partirá de la diferenciación que teóricas feministas hacen entre los términos "sexo" y "género" para desarrollar el concepto de performatividad de género.⁴⁴ Se parte de la idea de que el sexo se refiere únicamente a las características biológicas de cada persona, por lo que y que el género pasa a ser una serie de "patrones" de conducta impuestos socialmente, que representa como si de papeles en una obra de teatro se tratase. En consecuencia, se hace evidente que no existen rasgos inherentes a la constitución biológica de las mujeres y los hombres, sino que son identidades sociales y culturales que se renuevan, revisan y reafirman a lo largo de la historia a través de reglas basadas en la sanción de aquellos que no las sigan. Es por ello que Butler utiliza la sentencia que Simone de Beauvoir hizo en *El segundo sexo* al señalar que "la mujer no nace, se hace" para explicar que "mujer" es un constructo

⁴³ FONSECA HERNÁNDEZ, C., y QUINTERO SOTO, M.L., Artículo: La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. Sociológica (Méx.) vol.24.nº69, México, ene/abr. 2009, p. 49. Disponible en web: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732009000100003&script=sci_arttext [Consultado el 16 de Mayo de 2015]

⁴⁴ PUNTE MÉNDEZ, A. *Actos performativos y constitución del género. Judith Butler*. Posgrado en Letras, UNAM. Disponible en Web: <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/05/08/actos-performativos-y-constitucion-del-genero-judith-butler/> [Consultado 10 de Mayo de 2015]

histórico que se asocia socialmente con la realización de determinados actos y no un hecho natural, y, por eso, debe hacerse conciencia sobre los instrumentos que utilizan para la consolidación de una misma identidad de género.

Por lo tanto, Butler ayudará al feminismo a crear una nueva definición de género, construyendo esta teoría a partir de experiencias subjetivas y partiendo de la experiencia del sujeto oprimido. Finalmente, reflexionará en torno a las implicaciones políticas relacionadas con el binomio de género, terminando por reafirmar la importancia que tiene esta teoría para el feminismo y lo importante que es a nivel social el deber de plantearse la construcción de género desde otro punto de vista bien distinto. Debemos ser consciente y tener en cuenta que:

Las identidades de género son representaciones, performances, consistentes en la repetición estilizada de unos determinados actos. No hay algo así como lo natural-genérico, por lo tanto tenemos que tratar de destruir o desenmascarar esa ficción heterosexual con actos transgresores.⁴⁵

Para concluir, consideramos que la propuesta política que se fundamenta en la teoría de la performatividad de género, expuesta por Judith Butler, abre una grieta vital y esencial hacia el cuestionamiento formal de como entendíamos el género y el sexo hasta hace unos pocos años. Y que la reflexión propuesta sobre la performatividad del género, será retomada y reconsiderada a través de la teoría y de las diferentes propuestas artísticas presentes en este trabajo. La idea de generar nuevas imágenes. Partiendo de la propuesta de creación de nuevas subjetividades, usando el cuerpo como herramienta y la disciplina performativa, íntimamente ligada con la teoría de performatividad del género, es considerado como un punto de partida importante a la hora de plantearnos la investigación, creado una premisa que ha devenido en el resultado de esta selección de artistas.

⁴⁵ CASTRO FLÓREZ, F. *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, CENDEAC, Murcia, 2003. Pág. 138. Citado por SALAVOVA, M. *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*. Trabajo final de Máster. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 2011. p. 101.

3. CONTEXTO HISTÓRICO.

3.1. Feminismo y arte en la España de los 90.

El contexto del que partimos debe ser abarcado desde una fase anterior e intentar situar el contexto político/social de un país que aún no se había recuperado de la dictadura franquista, por cuya acción habíamos quedado fuera de juego en la mayoría de los ámbitos. Dada esta historia trágica del contexto Español “no existen grandes disparidades en cualquier parámetro utilizable (exceptuando el exilio) para evaluar la situación de las mujeres y actitudes protofeministas en nuestro medio artístico respecto al internacional.”⁴⁶

Durante el transcurso del llamado tardofranquismo, y posteriormente la denominada transición española, en lo que acontece a la posición de la mujer respecto a las luchas feministas, distaba años luz del resto del panorama internacional. Como bien explica Rocío de la Villa en su texto, *En torno a la generación de los noventa*, 2013, la opinión de las propias mujeres en esos momentos dentro y fuera del medio cultural era que el feminismo pertenecía a una época pasada, las nuevas leyes de la democracia actuaron como bálsamo, y “las jóvenes nos sentíamos emancipadas y percibíamos el feminismo como un dogma restrictivo, sin apreciar tampoco la pluralidad de feminismos que iban construyendo la tradición intelectual quizás de las últimas décadas del siglo XX.”⁴⁷

En lo que al arte y al conocimiento se trataba, se produjo una invisibilización de artistas anteriores. “Las acciones y propuestas feministas de Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Fina Miralles y Angels Ribé fueron “borradas” como precedentes durante la década de los ochenta”⁴⁸, quedando sancionado todo tipo de arte tildado de connotaciones políticas. A principios de los noventa ocurrieron una serie de acontecimientos, como la creación de la Unión Europea en el Tratado de Maastricht (firmado en 1992), y es cuando las

⁴⁶ DE LA VILLA, R., *Arte feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>> [Consultado el 23 de Enero de 2015]

⁴⁷ DE LA VILLA, R., *En torno a la generación de los noventa*. Dentro de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. ALIAGA, J.V., & MAYAYO, P., This Side Up, Madrid. 2013. p. 247.

⁴⁸ DE LA VILLA, R., *Arte feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>> [Consultado el 23 de Enero de 2015]

jóvenes artistas comienzan su andanza en las facultades donde “las estudiantes eran el 64% de los licenciados en bellas artes”⁴⁹

Esta generación de artistas formadas en su mayoría en las Facultades de Bellas Artes, comienza abrir camino a las nuevas formas de producir arte desde unas bases de teoría del arte feministas. Es entonces cuando se abre una verdadera brecha para la aparición definitiva de una corriente definitivamente feminista en el estado español.

Ya que en momentos anteriores el desarrollo intelectual y crítico dentro del contexto presentado es difícilmente abarcable como pensamiento crítico desde la institución universitaria, de manera forzada, el legado que quedaba después de la dictadura había hecho calado hondo a nivel educacional, y las mujeres artistas, debido a los escasos medios a su alcance, no pudieron hacerse eco de manera firme de los discursos feministas internacionales, de lo que estaba ocurriendo en otras partes del mundo. Este legado de la educación profundamente machista del franquismo es algo ineludible, como bien explica Rocío de la Villa sobre algunas de las artistas que van a ir apareciendo en este trabajo, como Marina Núñez (citada a nivel teórico) o Pilar Albarracín (como parte del cuerpo del trabajo), las cuales recuerdan como se acercaron de manera intuitiva y personal a la realización de pañuelos y servilletas de tela, lo cual se asemeja a las labores del hogar con la que se las adoctrinaba dentro de las escuelas y usaron estos soportes como obra al comienzo de sus trayectorias artísticas feministas subvirtiendo la educación recibida. Poco a poco, estas artistas pasarán del trabajo meramente intuitivo a alimentarse de teorías y conocimientos provenientes de los eventos internacionales relacionados con diferentes corrientes de arte feminista. Se nutrirán de los discursos del llamado feminismo radical, las prácticas artísticas nacidas en torno a este periodo en Norteamérica en los años 60 y 70. Hay que destacar que la construcción histórica de este periodo en el Estado español es aun difícil, pues se considera un momento en el que “no existían guías ni maestros, ni a comienzos de los noventa todavía una autopista de información como internet; y que se construía en grupitos y a base de fogonazos, tirando del hilo del algún hallazgo.”⁵⁰

⁴⁹DE LA VILLA, R., *Op, cit.* p. 249.

⁵⁰DE LA VILLA, R., *Op, cit.* p. 246.

La experiencia de construcción de este periodo es considerada “fragmentaria y autodidacta”⁵¹ tanto para las artista que vivieron este periodo como para los que tratamos de aglutinar y construir un relato específico de este periodo en concreto. Partimos de una época en la que el cambio generacional tras el paso de los años noventa se notó a nivel de renovación: las artistas españolas comenzaron a crear partiendo de un posicionamiento claro desde su condición sexual y de género, dejando siempre claro el matiz de la “diferencia”, con una clara voluntad de refuerzo positivo en mostrar y apropiarse de los elementos de la cultura femenina en la que habían sido educadas. Es por ello que los trabajos en los que se aportaba una visión autobiográfica comenzaron a tomar fuerza como procesos de subjetivación para las propias artistas, y como motor de asimilación de los referentes anglosajones del arte feminista en décadas anteriores.

Existen varios momentos y aportaciones referenciadas en estos textos que estamos trabajando de la autora Rocío de la Villa, que resultan claves para la narración de este periodo. Comenzaremos marcando el año 1992, “como fecha clave de celebraciones históricas en medio del desencanto por el cambio, toda una serie de eventos indican que en este nuestro panorama del arte contemporáneo se detecta un salto irreversible.”⁵² Otros momentos importantes reflejados son la traducción al castellano del popular manual de Whitney Chadwick, “Mujer, arte y sociedad”, y del “El andrógino sexuado” de Estrella de Diego, donde se plantea ya la idea de género como convención social impuesta, pero que aún no incluye los presupuestos de teóricas como Judith Butler y los postulados que precederán y se desarrollarán en torno a la teoría *Queer*, que desarrollaremos más adelante.

La noción de condensar bajo el nombre de “generación” a cierto número de artistas pertenecientes a este periodo histórico fue considerablemente tardía, por lo tanto, en las primeras exposiciones se aglomera bajo un título en común, pero con perspectivas divergentes, propuestas que no encontraban conexiones entre sí, y por lo tanto el resultado expositivo dejaba mucho que desear. En muchas de estas exposiciones se

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² DE LA VILLA, R. *Arte feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>> [Consultado el 23 de Enero de 2015]

daba el caso de encontrar a artistas pertenecientes a distintas generaciones, como Eugénia Balcells y Esther Ferrer⁵³, que se asemejaban en inquietudes y disciplinas como la performance, pero que pasarían más bien a formar parte de ser predecesoras y casi excepciones en décadas anteriores.

La época de los noventa transcurrió sin que llegara a solidificarse lo que estaba ocurriendo a nivel estatal, no llegó a realizarse ninguna exposición o retrospectiva a nivel internacional en lo que a arte feminista se refiere.

Es al comienzo de la primera década del siglo XXI cuando comienzan a realizarse exposiciones *El bello género*, comisariada por Margarita Aizpuru, o *Femeninos* dirigida por María Ruido, pero sobre todo la primera exposición de tesis de arte feminista y que marcó la diferencia con las “exposiciones de mujeres” fue “100%”, comisariada por Mar Villaespesa. “[...]las primeras exposiciones individuales de, por ejemplo, Ángela Agrela, Begoña Montalbán, Carmen Navarrete, Marina Núñez, Laura Torrado, EulàliaValldosera, junto a la creciente visibilidad de Bene Bergado, Cabello/Carceller, Victoria Civera, TxaroFontalba, Concha Prada, Elena del Rivero y María Ruido; y de las controvertidas Ana Laura Aláez y Susy Gómez.”⁵⁴

Esta gran enumeración nos puede llevar a hacernos una idea de “las múltiples facetas y desencuentros en la eclosión de este momento generacional.”⁵⁵ Podemos considerar que se forjó una generación con necesidad de hablar, donde cada una llevó a cabo su propio proceso de concienciación, y donde a través de las distintas experiencias en exposiciones de temática puramente feminista se dio vida al cambio. Pero bien es cierto que existe dentro de este periodo un gran abanico de propuestas, que denota el panorama fragmentario al que se enfrentaban, causa y generador de individualidades. Es tal el abanico de propuestas, que no podemos abarcarlo en su totalidad, solo podemos ir conociendo la evolución del proceso histórico a través de eventos y hechos reseñables. Algunos de los que hemos considerado importante son:

⁵³ DE LA VILLA, R. *Op. cit.* p. 249.

⁵⁴ DE LA VILLA, R. *Arte feminista en España. Publicado en EXITExpress*, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13.

Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>>

[Consultado el 23 de Enero de 2015]

⁵⁵ *Ibidem.*

El surgimiento de la plataforma MAV (Mujeres en las artes visuales), que fue un reflejo del entusiasmo de la década de los 90, por encontrar finalmente un lugar reconocido dentro del sistema del arte.

Otro hecho importante fue la dicotomía surgida entre la denominación “arte de género” y “arte feminista”, que según Roció de la Villa se convirtió en algo equiparable al revuelo dentro de las luchas, con la dicotomía “igualdad” vs “Diferencia” o “esencialismo” frente a “constructivismo cultural.”⁵⁶ La labor ejercida a través del instituto de la mujer, pese a su institucionalidad y a convocar nuevamente “exposiciones de mujeres”.

Una exposición muy reseñable finales de los 90, que debemos tener como referencia es la exposición de “Transgenéricas” (1998), comisariada por Mar Villaespesa, junto a Juan V. Aliaga. Pretenden en ella poner de manifiesto “[...] la inercia del arte español por convertir en academicista el arte feminista.”⁵⁷ Y donde se reclama el verdadero interés de este tipo de exposiciones, que son los planteamientos críticos y sociales en lo que al género se refiere, donde se puede observar las diversas estrategias de los discursos disidentes. En los últimos años se realizan seminarios y encuentros en donde destaca la articulación de y encuentros con teóricas como Beatriz Preciado, que sirven de hervidero para dinamitar conciencias y educar en nuevas prácticas relacionadas con el arte feminista y la teoría *queer* en la materialización de la difusión y exposición de las prácticas artísticas. Cabe destacar los planteamientos más activistas llevados a cabo por Precarias a la Deriva (por ejemplo). Finalmente señalaremos la exposición *Genealogías feministas en el arte español:1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, donde se busca “trazar un mapa de posibles genealogías que conecten pasado y presente, entablando un dialogo entre las artistas feministas surgidas desde los años noventa y sus antecesoras.”⁵⁸

⁵⁶ DE LA VILLA, R. *Op, cit.* p. 255.

⁵⁷ DE LA VILLA, R. *Arte feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>> [Consultado el 23 de Enero de 2015]

⁵⁸ MAYAYO, P. *Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte contemporáneo*. Dentro de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. ALIAGA, J.V., & MAYAYO, P., This Side Up, Madrid. 2013. p. 37.

3.2. La influencia tardía de los discursos feministas internacionales.

Como ya hemos citado anteriormente en el caso del Estado español, el problema de la asimilación de los discursos feministas fue un caso difícil y tardío. Las causas fueron diversas, siendo una de las más importantes el hecho de que los programas de estudio dentro de la universidad, en las facultades de arte, historia y filosofía, mostraban un gran desconocimiento hacia lo que podía significar “ser feminista”, y “como consecuencia de esto, el esfuerzo se multiplica cuando se trata de promover en nuestro país cualquier proyecto que use el término <<feminismo>>, llegándose a convertir en un tabú.”⁵⁹ Bajo esta situación de atraso e incultura por parte de la sociedad en ese momento es comprensible la posición de muchas artistas ante la etiqueta simbólica del feminismo, y de que el hecho de que lo relacionasen con su trabajo coartaría en ese momento su trayectoria profesional.

En España, a pesar de que la etiqueta ‘arte feminista’ haya sido aceptada para referirse a una tendencia en la escena internacional del arte contemporáneo, la denominación no ha calado como herramienta útil para clarificar tal perspectiva en el ámbito nacional. Entre los motivos de esta anomalía, se cuenta la pacatería del mundo del arte español, condicionado por un marco social que parece seguir incapacitado para distinguir entre ‘machismo’ y ‘feminismo’, al considerarlos polos simétricos de un mismo binomio... En el caso del ‘arte feminista’, el término provoca tal tabú que, como resultado, venimos asistiendo desde hace demasiado tiempo, casi como si se tratara de un problema irresoluble, a una ristra de eufemismos: ‘arte femenino’, ‘arte de mujeres’, ‘arte de género’, como si fueran sinónimos, intercambiables.⁶⁰

⁵⁹BLAS, S., *Anotaciones en torno a video y feminismo en el Estado español*. En J. Carrillo (ed.) *Desacuerdos 4* (pp. 109-122).2005. p.110.Disponible en web: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_4/Susana_Blas.pdf [Consultado el 15 de diciembre de 2014].

⁶⁰DE LA VILLA, R. *No es un problema de género*, Exit Express, nº 12, 2005. p. 8.

Es importante puntualizar en este aspecto, ya que el hecho de aglutinar una serie de producciones y considerarlas feministas no implica que no puedan ser leídas bajo otras miradas y en relación con otros temas. Tampoco que puedan ser asimiladas unas propuestas con otras, ni que tengan que coincidir dentro del mismo marco discursivo. Es por ello un grave error cometido habitualmente dentro del espectro artístico e institucional en el estado español de manera habitual dentro de este periodo el mantener esa pretensión de aglutinar todo arte hecho por mujeres o con consideraciones de género, o incluso mal denominado “femenino” bajo dentro de un mismo espacio. Este proceder mermó las posibilidades de las artistas, que por temor a ese encasillamiento rechazaron de manera sistemática cualquier tipo de etiqueta relacionada con el feminismo.

En lo que respecta a nuestro trabajo, y a la contextualización del mismo dentro del marco histórico español, debemos destacar el uso del video y de los nuevos medios como herramientas eficaces dentro del trabajo exploratorio y de registro de las propias artistas, tomando como referencia los datos, y aportaciones citados en el texto de Susana Blas, *Anotaciones en torno a video y feminismo en el estado español*, partiremos de las propias conclusiones aportadas por la autora a la hora de abarcar la importancia de este medio y el desarrollo discursivo de las prácticas y militancias feministas dentro del contexto español a partir de la década de los años 90.

Partiendo de la idea indicada al inicio del texto, de que la influencia de los discursos desde el contexto internacional fue tardía, y la mayoría de las artistas que trabajaban desde la producción artística en nuestro contexto se acercó al medio de una manera intuitiva y autodidacta, muy pocas eran conscientes de los referentes.

Ya desde finales de los años setenta el vídeo comienza a utilizarse por parte de las artistas españolas conceptuales, que ya se servían del cine experimental para documentar sus acciones o para explorar la imagen en movimiento. Entre ellas están Esther Ferrer, Fina Miralles o Eugènia Balcells.

Las aportaciones de muchas de las artistas que trataremos se muestran a través del uso de la herramienta video-gráfica, ya sea como registro de una acción o como medio de transformación en el uso de sus imágenes. A nivel general, consideramos reseñable

hablar del uso de este medio por encontrarlo como punto en común dentro de esta generación y en lo que al arte feminista en general se refiere, puesto que “el vídeo feminista en el contexto español, aunque pueda parecernos caótico o desarticulado, ofrece un corpus de obras de enorme valor; pues se abordan asuntos como la deconstrucción del cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad, bajo enfoques plurales: neo-esencialistas, construccionistas, ciberfeministas y recientemente bajo la mirada *Queer y King*.”⁶¹

La generación de artistas de los noventa concluyó que el acceso a la información y a los precedentes se dio de un modo muy fragmentario, siendo difícil visionar los ejemplos o estudiar las teorías filmicas que empezaban a traducirse en ese momento. Esta situación mejoró al final de la década, con la importante contribución del fuerte desarrollo de Internet, aunque en aquel momento aún era costoso acceder a las piezas por este medio y lo que nos llegaba se limitaba a escasas imágenes fijas y a breves sinopsis que nuestra mente animaba con mucha imaginación.

Aproximadamente a mediados de los años noventa los análisis de género, en lo que se refiere a las artes, se convirtieron en asuntos centrales de discusión. En nuestro país fueron paradigmáticas ciertas muestras, algunas ya citadas con anterioridad como: “100% (1993), *Territorios indefinidos* (1995), *El Rostro Velado* (1997), *Solo para tus ojos* (1998), *Transgénicas*(1998), *Zona F* (2000) o *Héroes Caídos* (2002).¹¹ También a este momento pertenece la trilogía que *Metrópolis* (TVE2) dedicó a la identidad: “XX/XY”; “XXY” y “01010 Cyborg” (1999).”⁶²

Llegó a ser un momento en el que la información bibliográfica y ejemplos gráficos comenzaban a difundirse de manera activa. A través de este tipo de muestras, los discursos teóricos heredados del caso norteamericano, influidos también por los discursos anglosajones, comenzaron a tener cabida gracias a la difusión dentro de algunas de estas muestras. No fue hasta mediados de los noventa cuando surgió esta “generación” de artistas feministas que trabajaron desde una conciencia política y tomaron como medio de registro o incluso de creación, el video. Las cuales desarrollaron sus trabajos “[...] reflexionando sobre la representación a nivel práctico y

⁶¹BLAS, S. *Op.cit.* p. 113.

⁶²*Ibidem.*

teórico.”⁶³ A través de la experiencia que supuso para estas artistas la toma de contacto con los nuevos medios, fueron capaces de sacar partido de este lenguaje generando propuestas en las que la fuerza identitaria de este periodo se iría viendo reflejada tanto en los trabajos como en las propias artistas. Es ya a finales de esta década, tan controvertida y a la vez dispersa dentro del mundo del arte feminista, cuando comenzaron a ver la luz de manera consistente muchas de las propuestas de artistas como Virginia Villaplana, Susana Vidal, Mapi Rivera, Dolores Furió, Pilar Albarracín, María Ruido, Cabello/Carceller, Estibaliz Sádaba y el colectivo al que pertenece: Erreakzioa-Reacción, son solo una mínima muestra de las artistas que han ido marcando los pasos y generando la evolución dentro del periodo en que se inscriben. Algunas de ellas desde la propia militancia feminista, otras dotando a sus obras de grandes dosis de humor e ironía, pero todas ellas tienen un denominador común que es la conciencia, la crítica contra los estereotipos sexistas en su trabajo y sobre todo la búsqueda incesante de respuestas, para una generación que ha crecido profesionalmente en un periodo histórico difícil.

⁶³*Ibidem.*

3.2. La evolución de las luchas. Breve aproximación a la teoría *Queer* y el feminismo *trans*.

Podemos considerar a la Teoría Queer como una evolución teórica dentro de la disidencia sexual y de la re-estructuración de identidades, en concreto las que han sido constantemente denigradas. A través, por ejemplo, de la apropiación del insulto, consigue dinamitar las conciencias.

La propia palabra *queer* cuenta con varios significados, usados en su mayoría de forma despectiva y siempre en relación con la sexualidad ("maricón", "homosexual", "gay"). La propia palabra empleada como verbo tiene una carga que refuerza al término, le carga de significado, ya que viene a decir algo así como "desestabilizar", es por ello que este hecho de apropiación ha sido resuelto de manera inteligente a la hora de darle un nombre de forma tan contundente a la lucha post-identitaria.

Queer refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la femineidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etcétera. Las prácticas *queer* reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de su norma.⁶⁴

Dentro del pensamiento en la teoría Queer, se propone la identidad tanto homosexual como heterosexual como construcciones enmarcadas dentro de un contexto cultural. De este modo, el *queer* aboga por la eliminación de dichas consideraciones identitarias para dar pie a una elección de identidad que no dependa de una etiqueta que haya pasado por la cultura o la sociedad. Así, podemos relacionarlo con lo que el feminismo

⁶⁴ MÉRIDA JIMÉNEZ, M. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria, Barcelona. 2002. Citado por FONSECA HERNÁNDEZ, C., y QUINTERO SOTO, M.L., Artículo: La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica* (Méx.) vol.24 no.69 México ene./abr. 2009. Disponible en web: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732009000100003&script=sci_arttext [Consultado el 16 de Mayo de 2015].

ha llegado a plantear con la eliminación del binomio masculino-femenino y proponer el *cyborg*⁶⁵, o como algo semejante al concepto de máscara o mascarada, expuesto anteriormente. Dicho *cyborg* no es “real”, es un sujeto metafórico construido a partir del ideal de identidad indomable.

Por otro lado, el transfeminismo se distingue del feminismo “clásico” por rehuir de las categorías unificadoras como son hombre/mujer, aboga por la eliminación de las etiquetas y la defensa de los derechos de las personas que se consideran lesbianas, gay, bisexuales, transexuales y *queer*, rechazando los estereotipos de género y reivindicando el propio género como indefinido o “ambiguo”, por esta razón se habla en relación con esta corriente, de “transgénero”. Podemos afirmar que el transfeminismo abarca todos los significados, por lo que no es posible otorgarle sólo uno: es múltiple, y guarda relación con muchos de los términos que hemos ido abordando. Aunque, en realidad, podríamos decir que el transfeminismo tiene varios significados, o un significado todavía abierto, por concretar, como muchos de los términos que manejamos en este trabajo.⁶⁶

La teoría *queer* surgió desde una postura dentro de la posmodernidad, y partió desde Estados Unidos. Consideraremos a Judith Butler, Donna Haraway y Teresa de Lauretis como sus máximos exponentes, pero sobre todo Judith Butler y Teresa de Lauretis, ya que fueron las primeras teóricas que consiguieron marcar los márgenes del comienzo del post-feminismo, rompiendo con antiguos discursos y otorgándoles un lugar a los sujetos sociales que antes habían sido desplazados por el feminismo de la diferencia. Cuestión que dentro del contexto del estado español había sido muy tajante, marcando la diferencia y no contemplando a esos sujetos como parte de la lucha, comenzando a incluirse a partir de la aparición del postfeminismo. A raíz de ellos, se comenzaron a modificar los discursos tradicionales, basados en el afianzamiento del binomio establecido. “Cuando se habla de postfeminismo o feminismo *queer* en el

⁶⁵Idea que relacionamos con: *Manifiesto Cyborg: Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista. Finales del siglo XIX* de Donna Haraway, 1991.

“Una propuesta feminista socialista con un posicionamiento postmoderno, no naturalista y dentro de una tradición utópica imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y quizá sin fin. Utiliza la imagen del *Cyborg* como figura retórica. Todos somos quimeras, híbridoteorizados y fabricados de máquina y organismo: somos *cyborgs*.” Información disponible y desarrollada en web: <<http://ubantroposocial.blogspot.com.es/2013/12/resumen-manifiesto-cyborg-ciencia.html>> [Consultado el 24 de Abril de 2015]

⁶⁶SALAVOVA, M. *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*. Trabajo final de Máster. Universidad Politécnica de Valencia.Valencia.2011.

pensamiento español, se suelen adaptar las teorías anglosajonas a la realidad nacional, olvidando las especificidades de nuestro contexto.”⁶⁷

Es cierto que como reflejan Loreto Ares Arroyo y Sara A. Pedraz Poza en su texto *Influencia del postfeminismo en España: evolución de los cánticos de las manifestaciones feministas españolas*, el nacimiento del *queer* Estadounidense surgió de una cuna de feminismo, blanco y privilegiado, aquí en España la crítica proviene de otro contexto, de los colectivos de LGTB, o como LSD⁶⁸. Podemos considerar que en España el pensamiento *queer* surge desde los movimientos sociales en la década de los 90. El papel que ocupan los colectivos de prostitutas, lesbianas y transexuales en este periodo es vital para que surja este movimiento en España⁶⁹.

También dentro del contexto español, como teórica referente Beatriz Preciado, ha sido una de las primeras filósofas que planteó el debate en torno a las identidades o la dicotomía género/sexo, comprendiéndolos y haciéndolos ver como meros constructos culturales.

El paradigma epistemológico en el que nos movemos comprende que las posiciones de los cuerpos en los diferentes sistemas culturales (sexo, género, deseo) producen unos sujetos inteligibles (o no) en un punto determinado de la jerarquía social. Por ello, se parte de que los conceptos que conforman las dicotomías naturaleza/cultura o sexo/género han sufrido una evolución con el postfeminismo, lo que nos permite hacer variable la posición de los cuerpos en la sociedad en relación a las ideologías de género actualmente vigentes.⁷⁰

Como evolución de la luchas dentro del contexto español, el postfeminismo surgió más a nivel de movimientos sociales. Como ya hemos dicho antes, dentro de nuestro

⁶⁷ ARES ARROLLO, L. y PEDRAZ POZA, S.A. *Influencia del postfeminismo en España: evolución de los cánticos de las manifestaciones feministas españolas*. I Congreso Internacional sobre Ideología de Género de la Universidad de Navarra. Febrero de 2011. Disponible en Web:

<<http://www.unav.edu/congreso/ideologiadegenero/files/file/ares.doc>> [Consultado: 25 de Mayo de 2015]

⁶⁸ TRUJILLO BARBADILLO, G: *Deseo y resistencia (1977-2007): Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Madrid: Egales, 2009.

⁶⁹ TRUJILLO BARBADILLO, G. “Del sujeto político la Mujer a la agencia de las (otras) mujeres: el impacto de la crítica queer en el feminismo del Estado español”. En *Política y sociedad*. Volumen 46, números 1-2, 2009, pp. 161-172.

⁷⁰ ARES ARROLLO, L. y PEDRAZ POZA, S.A., *Op. cit.* p.2.

contexto, la lucha se forjó desde los movimientos subalternos. Fue en 1979, a partir de las primeras Jornadas Estatales de la Federación Feminista, en Granada, cuando comenzó a fisurar y se comenzó a notar el cambio dentro del feminismo. La línea que separaba la igualdad de la diferencia se iba agrandando cada vez más. Durante la siguiente década, las reivindicaciones más importantes del feminismo español se centraron en la despenalización del aborto y a la lucha contra la violencia machista.⁷¹ Esas reivindicaciones se han mantenido durante todo este tiempo debido a las políticas establecidas por nuestro gobierno. Pese a que dentro del contexto actual se haya percibido cierta privación de derechos por parte del estado hacia temas como el aborto, el retroceso ha sido considerable. Dentro del feminismo en nuestro contexto ha existido una clara aunque tardía evolución.

El feminismo académico en España fue protagonista de la mayoría de las manifestaciones precedentes al siglo XXI. Los temas fueron siempre en torno a: el aborto, el divorcio y la implicación en temas sociales. Pero existía una carencia, ya que no congregaban los mismos apoyos. Por ello, dentro de la evolución de estas luchas, la aparición del *Queer* y el feminismo *trans* suscitó una nueva oleada de reivindicación a través del activismo y la organización dentro de los movimientos sociales como han sido el activismo, la organización. “El surgimiento de nombres clave en el seno del movimiento *queer* los que han permitido que la representación cambie.”⁷²

La lucha se ha transformado y ahora el enemigo es claro: la culpa recae sobre el sistema patriarcal, la heteronormatividad, el esencialismo y la universalización. El lenguaje comienza a cambiar, a radicalizarse, al tiempo que comienzan a integrarse dentro de estas reivindicaciones feministas relaciones multidisciplinares con otros ámbitos de conocimiento. Las prácticas performativas se incluyen dentro de las reivindicaciones, de forma que la academia pierde el dominio de los términos y los discursos comienzan a avanzar en la identificación de los discursos dominantes que perpetúan un modelo atávico y opresor. “La multitud *queer* se abre frente al feminismo institucional.”⁷³ Cabe destacar dentro del contexto Español como se asistió a la emergencia de colectivos y grupos de corte activista feministas que se

⁷¹*Ibidem.*

⁷²*Ibid.* p.4.

⁷³*Ibidem.*

cuestionaron tanto que el sujeto del feminismo fuesen sólo “las mujeres” y al mismo tiempo llevaron a cabo toda una serie de prácticas políticas dirigidas a la transformación social del sistema, valiéndose de estrategias desestabilizadoras del género sin la necesidad de identificarse con ningún modelo definido.⁷⁴

Tras este pequeño recorrido, debemos recapitular y darle sentido a estas líneas donde hemos intentado esbozar la evolución de las luchas feministas dentro del contexto español, donde hemos visto que aparece reflejada la multiplicidad dentro de las bases teóricas que sustentan estos movimientos. Encontramos de este modo un sentido a la relación que se establece dentro de estas luchas y la importancia de la existencia de la idea fragmentaria en lo que a la identidad se refiere, donde no tiene sentido que definamos un modelo único y que sigamos sus canones, pues el propósito no es encontrar la identidad verdadera, sino una múltiple e indefinida. Ya que tales distinciones simplemente están definidas para coartar nuestras libertades

⁷⁴En España está representado por formas de activismo dentro de colectivos como: *LSD*, *La acera del frente*, *Mari bolleras precarias*, *Medeak* o *Guerrilla Travolaka*, (entre otros).

4.1. Pilar Albarracín.

Crítica a los estereotipos sobre la “feminidad”. Simulación, ironía y humor como instrumentos.

Pilar Albarracín nace en Sevilla, España, en el año 1968. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Trabaja y reside actualmente en Sevilla.

Pilar Albarracín es una artista con una larga trayectoria en la creación desde una línea feminista y una gran proyección internacional. Su obra se inscribe dentro de diversas disciplinas, siendo la performance una de las más destacables a la hora de referirnos a su aportación dentro del ámbito del arte hecho por mujeres desde los años 90.⁷⁵

Albarracín trabaja tomando referencias a su entorno más próximo, se sirve de elementos del folclore típicos de la cultura española, tradiciones locales, estereotipos culturales; utiliza el cuestionamiento constante, la formulación de preguntas y respuestas de forma reiterada en torno a una serie de problemáticas que se encuentra en el contexto que le rodea. Explora los espacios de interacción y diálogo entre el mundo privado y el público, entre el ámbito local y el global, entre la tradición pura y lo actual. En muchas de sus acciones toma prestados el flamenco, las corridas de toros, además de elementos de la gastronomía española como jamón y tortilla, trajes y vestidos andaluces.

Albarracín se ha centrado en el análisis de las narrativas dominantes y, específicamente, en los clichés que representan la identidad andaluza, pero no desde una perspectiva distanciada e intelectualizada, sino a través de una inmersión emocional y subversiva en la antropología de lo cotidiano.⁷⁶

Pilar Albarracín juega un papel muy significativo en el cuestionamiento crítico de los roles de género a través de la hipérbole constante de la feminidad como constructo,

⁷⁵ Pilar Albarracín muestra esta línea de pensamiento en obras como *Tortilla española*, *S/T Sangre en la calle*, *La noche 1002*, *Furor Latino* o las obras que se van a analizar a lo largo de este capítulo.

⁷⁶ MARTÍNEZ, R., *Para volar. PILAR ALBARRACÍN*. 2004. Disponible en web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa1.html> > [Consultado el 22 de Marzo de 2015] p.1.

utilizando un afinado uso de la ironía en sus auto-ficciones, en las que el humor es un claro protagonista en la mayoría de sus obras. A través de estas herramientas deconstruye el imaginario folclórico vinculado a la cultura andaluza, radicalmente sexualizada, en el cual, durante la dictadura franquista, se forjó interna y externamente el estereotipo de *lo español*⁷⁷, o lo que podríamos equiparar actualmente a las estrategias publicitarias actuales como la denominada “marca España”.⁷⁸

Si bien el caso de España es especialmente dramático, que el franquismo transformara la «peculiaridad» gitana en cliché hispanista no es en absoluto original. Lo que desde el siglo XIX llamamos «folclore» no es otra cosa que la cicatriz de hipócrita nostalgia que deja tras de sí la violencia de la invención de «la cultura nacional».⁷⁹

La artista crea su obra tomando como base el componente de “casposidad” de los elementos que conforman dicho imaginario, del cual no tenemos que hacer un ejercicio de distancia para ser conscientes de ello, ya que pese a que pueda parecernos un simple *cliché* anticuado: décadas atrás, en la historia de la Transición española, el estereotipo de lo español se reactivó, de forma especial en los años noventa, siendo los propios medios de comunicación un agente transmisor de estos prototipos, promocionados de manera incansable.⁸⁰ El negocio de la prensa amarilla jugó un papel clave para ello, ya que tiene su auge en esta década, y como podemos cerciorarnos hoy en día, las cadenas de televisión continúan difundiendo y haciéndose partícipes de este imaginario estereotípico de “lo español”,

⁷⁷ Consideramos “lo español” como un concepto cultural forjado durante la época del franquismo a través de un ideario basado en un folclore aglutinador y una lengua única. Funcionando como una estrategia opresora que tenía por intención generar una imagen de unidad socio-cultural dentro del estado para proyectarla hacia las grandes potencias capitalistas del resto del mundo.

⁷⁸ PRADO, F., y BRUJÓ, G., *España: reputación y visión de marca*. OIE 4/2013 - 15/1/2013. Información disponible en web:

<http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/observatoriomarcaspana/recomendaciones_estrategias/ome4-2013_prado-brujo_ome_spain_reputacion_vision_marca_2013#.VRNEfPmG8Xs> [Consultado el 20 de Marzo 2015]

⁷⁹ MEDINA, C. *La perversión de la Spanish Doll*. PILAR ALBARRACÍN. 2004. p. 2.

Disponible en web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/medina.html>> [Consultado el 22 de Marzo de 2015]

⁸⁰ ARKISTAIN, X., y MÉNDEZ, L., *Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica*. 2008. p.1. Disponible en web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/medina.html>> [Consultado el 22 de Marzo de 2015]

Imágenes de folclóricas casadas, por la iglesia, con toreros; de princesas, duquesas y fiestas taurinas; de procesiones seguidas con devoción por políticos de diferente signo; de bailadores y bailadoras de flamenco...; en definitiva, llevan años lloviéndonos de manera masiva imágenes estereotípicas que, para los de fuera, condensan lo *typicalspanish*.⁸¹

Como bien ponen de manifiesto en su texto Xavier Arakistain y Lourdes Méndez, la artista, no pone en cuestión el valor de las artes representadas en sus acciones, como el flamenco, sino que cuestiona el porqué de la posición superior de este arte y tradición cultural tan específico de un territorio concreto, como es el flamenco en Andalucía, y por qué no podía ser la jota aragonesa u otros elementos folclóricos los que aparezcan como elementos característicos de *lo español*.⁸²

Condicionándonos de este modo a considerar la cultura españolizante como elemento demoledor para la pluriculturalidad dentro del estado, y “[...] habiendo sido políticamente erigida como emblema de una identidad cultural española monolítica que no refleja la realidad *pluriétnica* del Estado español”.⁸³

Crítica a los estereotipos

Este uso crítico del estereotipo típicamente español hace clara referencia a la cultura la andaluza por su implícita carga «machista».

Esos estereotipos han servido para construir imágenes de la mujer (española), esa «La» que, como bien decía Lacan, no existe, y también del Macho español, que todavía forman parte del imaginario exotizante de quienes, año tras año, visitan España y se sorprenden de no encontrar en ella lo que con tanta ironía plasmó el cineasta Berlanga hace más de cuatro décadas en *Bienvenido Mister Marshall*: una mascarada

⁸¹*Ibidem*.

⁸²*Ibid*. p.2.

⁸³MEDINA, G., *Op,cit*.p.1.

andaluza en un pueblo de Castilla. Una mascarada sabiamente orquestada para engañar al yanqui, para ofrecerle lo que espera en esa España que Franco soñaba como Una, Grande y Libre: flamenco, palmas, canciones y mujeres vestidas de flamenca.”⁸⁴

Al desvelar la cara oculta de estos estereotipos, la artista, revela las estructuras de poder imperantes dentro del pensamiento occidental y cómo se ha situado del lado de la naturaleza: el cuerpo (en especial el de la mujer), y la sexualidad del propio cuerpo. Ella pone en evidencia, a través de sus performance, la impronta sexista del estereotipo étnico de “la andaluza”. Tienen mucha importancia estas nuevas formas de presentación y representaciones de la diferencia sexual y de la etnicidad, puestas de manifiesto en su trabajo, ya que desafían de manera activa las claras distinciones entre sexo y género dominantes, y obligan a repensar los modelos y las esencias de estas identidades étnicas.

Como el culto a «lo indígena» en naciones como México y Perú, la religión del flamenco y la «manola» bien pueden ser también el espacio de una variedad de violaciones y desafíos contraculturales.⁸⁵

Presentándolo de esta manera, como un “desafío contracultural” funciona como detonante de conciencias, un uso de referencias contantes, que no hacen más que evidenciar ese juego irónico que utiliza la artista, con el que subvierte constantemente y dinamita todo el entramado de pensamiento hegemónico patriarcal.

Toma como referencia luchas y teorías feministas, y las expresa en sus obras desenmascarando el constructo de la diferencia sexual. Sería correcto en este momento hacer referencia a las ideas de Judith Butler, sobre las consideraciones internas del género, de la fabricación del mismo a través de “un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. [...] lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos mediante ciertos rasgos corporales».⁸⁶Y las nociones de

⁸⁴ ARAKISTAIN, X., y MÉNDEZ, L., *Op, cit.* p. 1.

⁸⁵ MEDINA ,C., *Op, cit.* p.2.

⁸⁶ BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001.

performatividad de esta “repetición ritual”, los que la artista deja patentes en muchas de sus performances, nos llevan a acercarnos al concepto de *mascarada* propuesto por Joan Rivière, en *Womanliness as a Masquerade* (1929), donde expone la consideración de la feminidad y la mascarada constituyen la misma cosa, idea a la que hemos hecho referencia con anterioridad.

También, en referencia al género como construcción cultural, podremos definirlo como un sistema de reglas interiorizadas por un grupo social y caracterizado porque nunca se expresa completa y de manera racional, “y porque organiza implícitamente las relaciones que cada persona mantiene con su cuerpo y con el de los demás”.⁸⁷

Ideas de las que se nutre Pilar Albarracín a la hora de crear y generar cuestiones sobre estas construcciones, que ejercen el papel de una “gran losa pesada” que recae sobre la espalda de toda la colectividad, que salta culturas y sobrepasa barreras étnicas, ideas que han calado hondo en cada uno de nosotros y nosotras. Ella toma como referencia el orden patriarcal dentro de una cultura específica y una sociedad muy concreta como es la española, pero de esa manera tan irónica subvierte los estereotipos patriarcales sobre lo masculino y femenino, en los que el espectador se puede ver reflejado, siendo indiferente la nacionalidad, cultura o etnia a la que pertenezca.

La subversión implícita de la performance como estrategia.

La elección de la performance como herramienta de creación en la obra de Pilar Albarracín es un elemento muy a tener en cuenta; el uso de su cuerpo y la interacción con el medio, cómo genera el diálogo e interpreta los diferentes personajes, que están tintados de todos los estereotipos de los que hemos hablado anteriormente; su interés por esta disciplina va más allá de quedarse en una mera interpretación teatral.

A través de sus escenificaciones Albarracín se centra en la mujer como depositaria de mandatos de sumisión y explora las

⁸⁷ BORDIEU, P. *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980. Referenciada en el texto de: ARAKISTAIN, X., y MÉNDEZ, L., *Op.cit.* p. 2.

diferentes facetas de una situación específica de desarrollo económico y social en Andalucía, en España y, por extensión, en los múltiples combates contemporáneos entre tradición y modernización⁸⁸

Las performances de Pilar Albarracín tocan temas y cuestiones habituales en el arte como son el cuerpo, su identidad y los límites del mismo, sumando a todo lo anterior las connotaciones de las que ella impregna toda su obra. Elige este medio por la carga empática, hacia la que ella misma hace referencia en algunas de sus entrevistas. La performance integra la vida, lo vivencial dentro de la práctica artística, se construye como algo real, una acción que ocurre en el “yo” del artista, y en el “yo” del espectador, que ejerce de vehículo para esta estrategia vivencial, y que cruza la línea para demoler estereotipos, y así revertir conciencias.

«Donde hay empatía», dice la artista, «hay interés. Pero donde hay interés no siempre hay empatía.» Mientras las ceremonias religiosas persiguen la perpetuación de los sistemas de creencias, la performance contemporánea tiene un potencial crítico que deconstruye los modelos heredados.⁸⁹

Albarracín haciendo referencia siempre de este modo al hecho de la modernización como progreso, pone en jaque y cuestiona los sistemas globalizadores de identidades construidas como productos, que devienen en *clichés*, que resultan prefabricados. En sus acciones, dinamita estas ideas predefinidas a través de la desintegración de las mismas con los gestos, exageraciones y burlas, y consigue calar hondo en la sensibilidad del espectador. Sorprende su manera de ejecutar las acciones, con las escenografías tan trabajadas, y aunque en ocasiones pueda parecer lo contrario,

La casualidad apenas existe en la obra de Albarracín. Es ella quien decide, quien controla el desarrollo de la acción y su

⁸⁸ MARTÍNEZ, R., *Op. cit.* p.2.

⁸⁹ *Ibidem.*

finalización en una actuación de final premeditado, sin dejar que su propia fuerza física, el público o cualquier factor externo intervengan. En este punto, Albarracín se distingue de muchos de los artistas que también trabajan con el cuerpo. Ella no actúa planteando un desafío a los límites físicos, sino que se interesa más por descubrir los límites de los conocimientos y conceptos comunes, la mecánica de la estructura del poder y los conceptos y fenómenos que se han establecido como características definitorias de la cultura. Es en este descubrimiento en el que establece la base racional de su trabajo.”⁹⁰

Ella misma reconoce el esfuerzo y la importancia que tiene para ella el momento de ejecución a la hora de realizar las acciones⁹¹. El acto performativo deja paso al directo, la fuerza de la improvisación que es lo que impregna de veracidad cada una de las piezas de esta artista.

La feminidad como disfraz.

Un detonante de nuestro interés por la obra de esta artista es la manera en la que aborda las estrategias de representación de los estereotipos de género, ya que utiliza en la mayoría de ellos la *feminización* llevada a lo extremo, jugando con la representación de esta feminidad idealizada en el contexto español, proyectando desde una visión local y lo proyecta en la *construcción de la subjetividad femenina*.⁹²

Somos conscientes del imaginario que existe hacia lo que se refiere a los términos que relacionan el hecho de ser mujer y la feminidad como rasgo inherente, esas imágenes de mujer débil, pasiva, madre, doméstica, como objeto sexual, frívola... contribuyen a crear determinados roles por la repetición de estereotipos. Y nos formamos conforme a estos roles.

⁹⁰ YINGHUA L, C., *Un espacio para el sentimiento: la obra de Pilar Albarracín*. 2009. p.5. Disponible en Web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/carol.html>> [Consultado el 23 de Marzo de 2015]

⁹¹ ALBARRACIN, P., Entrevista inédita realizada por: QUEVEDO, M., para nuestra investigación, grabación telefónica. Valencia Mayo 2015. Ver en CD Anexo.I.

⁹² NUÑEZ, M., *Op,cit.* p.4.

No existe una «mujer» previa o exterior a esas construcciones, que las representaciones distorsionen o reflejen correctamente. No hay un ser humano innato, anterior a todo sistema, que acepte o rechace libremente las convenciones. Actuar como si el lenguaje fuera simple reflejo, bueno o malo, de alguna esencia exterior a él, es ingenuo y poco efectivo.⁹³

La idea que entra a formar parte de la obra de Pilar Albarracín es precisamente subvertir las estructuras, esas que nos forman como identidades y que están sujetas a este tipo de imágenes, que luego reproducimos como papeles teatrales. Podemos considerar la feminidad como algo que se ha ido formado históricamente, y hacer que a través de la creación de nuevas imágenes, se pueda dinamitar ese imaginario anticuado, lleno de roles y elementos *castradores* que merman la capacidad de generar identidades que no estén sujetas a anacronismos.

Una de las muchas formas de acercarse al tema de la construcción de la feminidad ha sido la adoptada por un gran número de mujeres artistas a lo largo de la historia que, “sin conexión de trabajo entre ellas ni estilo que las unifique, han decidido reflexionar sobre la mascarada.”⁹⁴

En algunos casos de manera consciente, y en otros un modo de registro de su propia vivencia, el trabajo propuesto por algunas de estas artistas, genera códigos y respuestas a ciertas preocupaciones en torno a su papel dentro del contexto social.

Todas ellas adoptan distintas identidades, disfrazándose, maquillándose, imitando gestos o lenguajes, y su obra consiste en la presentación de sus experiencias, por medio de fotografías, performances, vídeos. Algunas varían los personajes continuamente, otras se centran en alguno en particular. Las más radicales llegan a hacerse pasar por sus

⁹³*Ibidem.*

⁹⁴*Ibid.* p.5.

creaciones, en la vida real, durante largas temporadas, falsificando toda la documentación necesaria.⁹⁵

Pueden sugerir en sus motivaciones la exploración de ciertos ideales y está claro que tras ello sugiere una reflexión sobre esos “*procesos de identificación*”⁹⁶, y una clara ionización “sobre los roles femeninos”⁹⁷, en lo que a grandes rasgos identifico en muchas de las obras de Pilar Albarracín, y llegan a relacionarse con las nociones de mascarada. El disfraz y el modo de generarse un personaje integrando diferentes elementos, han conseguido, a través de unos rasgos definidos, construir un simulacro de identidad femenina.

Algunas características comunes a todas ellas son el modo en que generan ciertas convenciones sólo por el hecho de subvertirlas, “sugieren a la manera habitual la feminidad para luego cancelarla”⁹⁸.

La mascarada pone de manifiesto el carácter arbitrario y estereotipado de la feminidad, muestra que la feminidad en si misma está construida como una decoración que esconde una no-identidad. Las mascarada, al ostentar la feminidad y producirla como si dijéramos en exceso, la mantiene a distancia, la convierte en una máscara que puede quitarse o llevarse y niega, por tanto, que sea la imagen de algo real; la muestra como construcción, no como naturaleza. No existe al fin diferencia entre la feminidad genuina y la mascarada. No existe al fin diferencia entre la feminidad genuina y la mascarada. No existe una feminidad esencial y otra que se pueda asumir como disfraz a conveniencia: son la misma cosa.⁹⁹

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*

Este tipo de reflexiones acerca del concepto de máscara son los que nos llevan a integrar en la obra de Pilar Albarracín esa carga histórica, cómo se presenta de manera directa y proyecta esa energía a través de sus imágenes en los diversos papeles que ofrece, centra su interés en esas concepciones sobre la mujer, y rompe el tablero y comienza a jugar con sus propias normas.

En todas sus performances es la propia Albarracín la que personifica los caracteres femeninos que la convierten en campesina, inmigrante, mujer maltratada, ama de casa, bailaora o cantaora. Poniendo en juego su energía personal se implica a fondo en sus desdoblamientos...A través de sus escenificaciones Albarracín se centra en la mujer como depositaria de mandatos de sumisión y explora las diferentes facetas de una situación específica de desarrollo económico y social en Andalucía, en España y, por extensión, en los múltiples combates contemporáneos entre tradición y modernización... Desde una perspectiva social...insiste en la reinención del significativo mujer y se lanza a la búsqueda de nuevos mundos poéticos, para conseguir a través de todo ello, emanciparse del peso de la Historia y emprender otras formas de vuelo." ¹⁰⁰

El simple hecho de que sea ella misma la protagonista, la que decide convertirse en alguien que manipula su propia imagen con un fin, define el personaje y toda la puesta en escena. Ella misma "induce al espectador a completar una imagen de feminidad, pero haciéndole consciente de que es inducido a ello."¹⁰¹

También está el hecho de recrearse sucesivamente en los mismos roles, hace patente la artificialidad de los estereotipos, además de demostrar que pueden adoptarse a voluntad. Desvía la mirada hacia fuera, hacia su propia auto-representación, y "fuerza al espectador a reconocer su propio condicionamiento social en el proceso. El espectador, envuelto ahora en el crudo mundo de la producción de significados, siente

¹⁰⁰ YINGHUA L, C., *Op, cit.* p. 5.

¹⁰¹ NUÑEZ, M., *Op, cit.* p.6.

que las relaciones preestablecidas se vuelven incómodas, y la lectura problemática.”¹⁰²

Y que así, consigue completar “el proceso de producción de la mujer de la imagen”¹⁰³, al mismo tiempo que reconoce los estereotipos, identificando a la artista como vehículo de significación.

Descubrir la mascarada es un acto subversivo, ya que contribuye a descubrir el hecho, ocultado meticulosamente por la ideología patriarcal, de que el lugar necesario de la mujer no es la feminidad que se nos ofrece, revelada como una construcción histórica y arbitraria, sino que puede ser renegociada de la forma más favorable.¹⁰⁴

Bailare sobre tu tumba, 2004.



Pilar Albarracín. *Bailaré sobre tu tumba, 7'04"*. 2004.

Acción para vídeo / Video performance.

¹⁰² Ibídem

¹⁰³ Ibídem

¹⁰⁴ NUÑEZ, M., *Op, cit.* p.7.

En esta performance Pilar Albarracín vuelve a manifestar la necesidad de decodificar los roles impuestos. Presenta una escena en la que solo somos capaces de ver las piernas y pies de un “supuesto” hombre y una “supuesta” mujer (la artista); pasamos a identificar sus roles solo a través de la indumentaria de cada uno, el hombre, un bailar profesional calzado con botas negras y la mujer, nuevamente Albarracín, con zapatos rojos de flamenca, ambos zapatean sobre una tarima. Él, como podemos discernir, cuenta con las herramientas artísticas, “pero la danza se produce en el territorio de ella.”¹⁰⁵

Generan entre los dos una coreografía “torpe”, en las que en vez de aparentar ser el típico baile en pareja en el que la mujer ha de dejarse llevar, ella parece luchar en contra de lo que su pareja de baile marca. Este dialogo va adquiriendo diversas intensidades en su transcurso. “Puede traducirse en una lucha constante, en la que ella lucha, aunque a veces se encuentra pasiva. Parece relatar las incomprendiones de la relación y el peso cultural de los roles hombre-mujer. Ella está quieta, él ataca suavemente. Él espera, le da tiempo a la mujer y luego, con arte y temple, le construye una geometría.”¹⁰⁶ Ella rompe el dialogo zapateando de manera intensa. Él le aprisiona un pie entre sus dos piernas, pero ella parece rebelarse y retuerce el pie que le queda libre. Él baila, ella da patadas y hace ruido.

Mientras él construye ese diálogo ella se endurece en sus gestos y deconstruye o marcado por él. Finalmente, la tarima sobre la que bailan se hunde bajo el impulso de ella, y hace que caigan a un “agujero oscuro como una tumba.”¹⁰⁷

Esta obra nos lleva a consideraciones sobre su significado, la lucha contante entre los roles desempeñados entre hombre y mujeres, una lucha en la que la mujer parece no rendirse, manifestándose de manera autosuficiente, y mostrando el cansancio por poner fin a la situación de tener que poner fin constantemente a esos código de significación.

¹⁰⁵ MARTÍNEZ, R. *Op,cit.* p. 4.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

Prohibido el cante, 2000.



Pilar Albarracín. *Prohibido el cante*, 6'20".2000.

Acción / Performance.

En la obra *Prohibido el cante*, una Albarracín en el papel de cantaora y un guitarrista aparecen de pie en un tablao sin ningún tipo de decoración. Sólo hay dos taburetes y una mesa. Tras un breve aplauso del público, los dos se sientan. El guitarrista empieza a interpretar una canción flamenca y Albarracín comienza a cantar desgarradoramente, gritando o gimiendo, mientras con la mano derecha se golpea con fuerza la pierna, marcando el ritmo de la melodía que suena. Al compás que marca la música, cada vez más rápido y más fuerte, las emociones de Albarracín parecen volverse más intensas, hasta que de los bajos de su falda saca una navaja, que se clava en el pecho para, abrir con sus manos el vestido y terminar por desgarrarlo, extrae su propio corazón "sangrante" y lo lanza con violencia al suelo antes de levantarse y terminar por abandonar el escenario.

Es una actuación contundente y breve, en la que es probable que el público no sepa reaccionar ante lo sucedido, pese a que aparentemente se trate de algo de "fácil comprensión".

El público español puede experimentar con más intensidad aún esta actuación, ya que la escena recuerda al período de

dictadura franquista, en la que se prohibió el cante flamenco en los bares, y a la tristeza por la libertad perdida en aquella época. La obra de Albarracín contiene matices políticos.” Pilar se interroga y se rebela contra las características prototípicas e identificativas, muchas veces simplificadas por la cultura nacional. Estas características están vinculadas con el ambiente cultural y el concepto de valor que se esfuerza en crear un entorno político represor. El dictador quiere fortalecer la identidad popular promoviendo una cultura tan favorable al régimen como yerma, que sirva para ensalzar su persona, con el fin de unificar al pueblo entorno a sí y fortalecer su forma de gobierno. España ha sufrido la dictadura franquista, represora, opresora e inhumana hasta los años 70 del siglo pasado.¹⁰⁸

Pilar Albarracín es sus obras consigue este efecto en el espectador que contempla su obra, a través de su fuerza y la praxis artística, pone en jaque los esquemas predefinidos que tenemos, sobre muchas concepciones concernientes al género, las relaciones de poder, su preocupación por las desigualdades. Consigue contextualizar todos los elementos en sus obras, y quede de una manera muy nítida traducido el mensaje que nos quiere hacer llegar. Clara y concisa. Y así es como, “el espectador se despierta entonces súbitamente «con una revelación o un batacazo» que le saca de su adormecimiento intelectual y sensorial y le obliga a poner en cuestión sus preconcepciones.”¹⁰⁹

Como conclusión podemos afirmar que dentro de la obra de Pilar Albarracín está muy presente la importancia y la veracidad que dota el uso de la performance como herramienta a la hora de llevar a la praxis ciertos planteamientos. Como ella misma afirma, sus acciones son llevadas a cabo tras una larga reflexión, pero ejecutadas solamente una vez, resaltando la posición que ocupa ella, como artista. Un lugar neutral, y desde de esta posición, sirviéndose del “poder” de la mascarada llevada al

¹⁰⁸ YINGHUA, C., *Op, cit.* p. 5.

¹⁰⁹ MARTÍNEZ, R., *Op, cit.* p. 1.

exceso, enreda de una forma inteligente la simulación y lo irónicamente “real”, llegando a ese punto donde en definitiva fluctúa la mente del espectador. Generando una grieta o una duda de un planteamiento hegemónico, sin ser necesariamente crítica, pese a que la carga significativa en sus obras es puramente política, dando un giro a través de sus nuevas representaciones, y planteando nuevas posibilidades o nuevas maneras de ver el mundo.

4.2. Estíbaliz Sádaba. El cuerpo como instrumento.

Estíbaliz Sádaba Murgia (1963, Bilbao), Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), es una de las artistas más destacadas de la generación de españolas pertenecientes a la década de los años 90, un período que se caracteriza por los todavía escasos medios técnicos, que hacen del video una herramienta vital para conseguir desmontar los estereotipos de género desde planteamientos feministas. Estíbaliz parte de estos posicionamientos de claro corte feminista y la mayor parte de su actividad se centra en la militancia, formando parte del colectivo *Erreakzioa-Reacción*, donde “su lucha es desde una militancia expresa, sin ambigüedades, partiendo de un análisis del movimiento feminista internacional; acercándose a posiciones construccionistas, y alertando de los peligros de un nuevo esencialismo.”¹¹⁰

Estíbaliz genera un tipo de obras en las que a partir de las imágenes que nos preceden en el imaginario colectivo, esas imágenes que forman parte de esos artefactos culturales generadores de “moldes” como son la feminidad y la masculinidad. Desde el estudio de dichos “moldes” y la propia deconstrucción de estos arquetipos, Estíbaliz contribuye a la creación de estrategias que van en contra del discurso dominante, muchas de las veces centrado en el contexto del mundo del arte, y del lugar que ocupa la figura de mujer creadora dentro de este tejido. La artista trabaja y analiza el tejido social en relación a las políticas culturales y el trabajo creativo, evidenciando la postura de las artistas y señalándolas como “proletarias intelectuales”¹¹¹, y es así como desmantela el circuito artístico señalado como “transgresor”, y donde se repiten de manera evidente las mismas desigualdades que se dan en otros ámbitos productivos. En palabras de Estíbaliz Sádaba: “construir nuevos significados de tal modo que se cree una especie de <<ruido>> entre las imágenes en sí mismas y las nuevas formas de

¹¹⁰ *Kill your Idols*, Sádaba, E. Hamaca. Disponible en Web: < <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=464>> [Consultado el 18 de junio de 2015]

¹¹¹ SÁDABA, E., Texto inédito. Texto sobre sus videos. Aportado por la autora para nuestra investigación. Ver anexo II: en CD:

aparecer ordenadas y contextualizadas, creando de este modo una especie de comunicación que contenga su propia crítica.”¹¹²

La mayoría de sus trabajos se basan en la performance, donde el uso del cuerpo es el principal generador de significantes; el propio cuerpo es usado como herramienta y como lugar de convergencia para la experimentación. El video como modo de registro cobra un gran sentido, ya que es una herramienta que se adapta de manera muy completa a este registro simultáneo de la acción; “es decir, para convertir el cuerpo en acción y que ésta se vuelva de nuevo a transformar mediante el uso de la herramienta tecnológica.”¹¹³ La importancia del video como medio en la obra de Estibaliz Sádaba radica en su propio uso, pues no se queda simplemente en el registro de la acción, como ella misma dice, sino que se trata de un medio para construir su propio discurso.

El rastro resultante de la acción cobra significado y da pie a la experimentación propia del medio técnico; el video aparece como un arma importante en la producción de las artistas feministas de esta generación.

Con una enorme necesidad de medios técnicos y falta de acceso a los discursos, algunas artistas y pensadoras “reinventan el vídeo feminista” desde los noventa, interpretando la escasa información y sacando partido a las características del lenguaje videográfico que sigue reteniendo una capacidad sin igual para proyectar la identidad de un modo no convencional.¹¹⁴

Sádaba tiene muy presente dentro de su trabajo tiene muy presente el legado de artistas de la década de los 70, como el proyecto de la *Womanhouse*¹¹⁵ realizado en el

¹¹²SÁDABA, E., Texto inédito. Entrevista realizada por Meritxell Quevedo. Mayo 2015. Ver anexo II. En CD.

¹¹³ SÁDABA, E., Texto inédito. Texto sobre sus videos. Aportado por la autora para nuestra investigación. Ver anexo II: En CD.

¹¹⁴ BLAS. S., *Op, cit.* p.113.

¹¹⁵ La *WOMANHOUSE* es considerado un proyecto de pedagogía feminista realizado en el *California Institute for the Arts (CalArts)* dirigido por Judy Chicago, Miriam Shapiro y un grupo de estudiantes a principios de los años 1970s. En el otoño de 1971 solicitan a la escuela la apertura de un Programa de Arte Feminista. Durante seis semanas un grupo de veinticinco mujeres estudiaron y trabajaron dentro de esa casa, transformando cada uno de sus espacios y de sus 17 habitaciones. La *Womanhouse* supuso una crítica al espacio doméstico como tecnología de producción y dominación del cuerpo femenino y de las instituciones matrimoniales y sexuales como regímenes de encierro y disciplina. Información sobre el proyecto en web:

CalArts, de Los Ángeles. Un proyecto que generó un punto de inflexión en lo relacionado a las prácticas artísticas feministas. En él se generó un espacio fuera de la institución donde se llevaron a cabo performances, y donde las propias artistas mediante el uso de sus cuerpos enraizaron los conceptos y generaron un vehículo para llevar a la praxis todos los planteamientos de las teorías feministas del momento, resumidos en el eslogan: “lo personal es político”¹¹⁶.

Es interesante relacionar el proyecto de la *Womanhouse* con los planteamientos y reflexiones que la artista concibe en torno a la temática de la domesticidad, muy presentes en algunas las obras participantes en el proyecto *Womanhouse*: “es el espacio doméstico mismo, históricamente naturalizado como <<femenino>>, el que es transformado en objeto de crítica y experimentación artística. El hogar, espacio disciplinario privatizado, es politizado y desnaturalizado a través del lenguaje, de la pintura, la instalación y la *performance*”.¹¹⁷ En la siguiente pieza de la artista Estibaliz Sádaba surgen planteamientos muy similares a los presentados en la *Womanhouse*. Es curioso cómo diferentes artistas en diferentes épocas y espacios geográficos trabajan con las mismas problemáticas. Quizás habría que seguir desvelando estos espacios en los que las mujeres siguen estando oprimidas, espacios domésticos que siguen funcionando como prisiones, aunque para muchos pueda parecer un tema manido, la problemática que se genera dentro del entorno doméstico es aún un punto importante que señalar y sobre el que reflexionar en el estado español y en muchos otros lugares.

<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> [Consulta 27 de Mayo de 2015]

¹¹⁶ Fue el lema que abanderó las luchas feministas de los años sesenta-setenta en estados unidos y que asentó los principios del llamado feminismo radical. Se dice que la obra de Kate Millet *Política sexual* (1969) y su análisis del patriarcado supuso una gran aportación teórica para las nuevas orientaciones que el movimiento feminista desarrolló a partir de estos años. La ruptura propuesta entre el ámbito privado, que tradicionalmente se consideraba ajeno a lo político, y donde se desarrollan las relaciones de poder que están en la base del resto de las estructuras de dominación, inspiró este lema clave en la historia del feminismo. Información consultada en Web: <http://www.acfilosofia.org/index.php/materialesmn/ellas/245-kate-millet#sthash.y0EHMiBC.dpuf> [15 de Julio de 2015]

¹¹⁷ PRECIADO, P., invitada al Blog porJeu de Paume. Información Disponible en Web: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> [consultada el 23 de Junio de 2015]

Con mi especulum, yo puedo luchar (acción N°2), 2008.



Estíbaliz Sádaba. *Con mi especulum, yo puedo luchar (acción N°2)*, duración: 3'. 2008.

Video-performance.

La esfera pública ha sido considerada como un territorio puramente masculino durante siglos, y ya desde hace mucho tiempo las mujeres han ido tomando partido de este espacio, declarando firmemente la insatisfacción y el malestar que les produce tener que cumplir con ciertos roles y estereotipos. Por lo tanto el espacio doméstico, al que fueron relegadas es asumido como propio, pero tomándolo como punto de partida es reinterpretado, han dejado de sentirse víctimas alienadas, obligadas a representar las estructuras de poder imperantes dentro de los límites de dicho espacio. Han dejado de sentirse esclavas, comenzando a ser disidentes y adquiriendo el mismo nivel de visibilidad que el "género opresor", buscando las grietas en la esfera pública que les permitiera modificar y construir nuevos imaginarios.

En la obra titulada *Con mi especulum, yo puedo luchar (acción N°2)* se utilizan frases tomadas del colectivo activista de los años 60 *W.I.T.C.H.*¹¹⁸, mezcladas con frases

¹¹⁸ Bajo la traducción al castellano de sus siglas, *W.I.T.C.H.*, significa: *Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno*. (Nueva York, 1968-1970) *Constituyeron una guerrilla feminista, las armas de las que se*

tomadas de la “prensa femenina” y otros textos feministas varios: en las imágenes del video aparecen unos pies femeninos caminando sobre diferentes muebles y en diversos espacios del “hogar”. De esta manera se evidencia, a través de la divergencia entre imagen y texto, la manera en la que se construye el género a través de “la performance cotidiana”, en la que situaciones y actitudes son repetidas en diferentes lugares y momentos una y otra vez, y se reproducen además dentro del escenario doméstico. Estos escenarios van más allá de ser un simple fondo donde sucede la acción, consiguen formar un aura en el lugar donde la mujer acaba siendo presa de ese espacio durante siglos, y se convierten en un elemento más del entorno generador de esa domesticidad opulenta.

La casa como espacio físico concreto en el que se desenvuelve la vida de la familia y en torno al cual se organiza la experiencia vital de la mujer en la sociedad patriarcal, es por antonomasia el lugar privilegiado de la vida privada, de la cotidianidad. Es en torno a este espacio que se construye la identidad genérica de la mujer, y es allí donde se concentra la mayoría de sus actividades de acuerdo a la división sexual tradicional del trabajo. Puede afirmarse por tanto que, al interior de la ideología patriarcal burguesa, la esencia de la feminidad está inextricablemente ligada al espacio de la casa.¹¹⁹

De las propias mujeres se espera que sean las perfectas amas de casa, siendo como es, el trabajo doméstico, un trabajo minusvalorado, considerándose una característica sexual secundaria en lugar de destacarse como categoría económica. En relación a esto, el ideal burgués de feminidad, que limita a la mujer al espacio privado es reproducido a través de este culto hacia la domesticidad, en la que se exalta la maternidad como obligación inherente a la mujer, naturalizando este proceso y otorgándole una positividad social que es consumida, al igual que otros muchos roles

servieron fue a través de una estética determinada, la aplicación de la misma y las performance el cuerpo como en las acciones callejeras pasarán que a formar parte de las estrategias de acción propias del feminismo.

¹¹⁹ ELVA ECHENIQUE, M., *La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: El testimonio de Domitila Barrios*. Universidad de Oregon, Vol. LXX, Núm. 206, Enero-Marzo 2004. p.276. Disponible en web: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5597/5745>> [Consultado: el 18 de Mayo de 2015]

impuestos, siendo profundamente asimilados. Por ello, “la utilización de la casa como metáfora de la opresión, reviste especial interés si se considera a la luz de estudios recientes desde la teoría feminista que cuestionan la organización política y cultural de la casa desde el punto de vista de su arquitectura.”¹²⁰ La propia violencia que implica la domesticación de la mujer en el espacio de la casa se desplaza de manera formal al cuerpo social para desvelar este tipo de violencia ejercida sobre las clases sociales, en un proceso de domesticación de los cuerpos que permite reproducir el sistema de explotación de corte claramente patriarcal y hetero-normativo.

Nada determina que de manera natural se realice una división sexual en las tareas y los roles que se establecen dentro del hogar. Son mecanismos culturales de gran importancia, y en los que existe una interiorización extrema de ideas prefijadas que se comparten culturalmente y son siempre infligidas a las mujeres por tributo; por ello es importante conseguir identificar estos mecanismos para poder desenmascararlos y conocer su funcionamiento para, al fin, modificarlos.

El propio cuerpo funciona como soporte dentro de la obra de Estíbaliz Sádaba, para conseguir generar nuevos significados, modificar estos mecanismos a través de la performance. Un cuerpo que cumple la función de instrumento expresivo determinante dentro de estas acciones cotidianas.

¹²⁰ *Ibidem.*

Esto pasa mucho.2000.



Estíbaliz Sádaba. *Esto pasa mucho*, Año 2000.

Video. Duración 2,18'.

En la obra titulada *Esto pasa mucho* aparece un diálogo construido entre distintos tipos de mujer a través de testimonios narrados en voz en *off* y primera persona sobre sus experiencias, reflejan sus satisfacciones y los diferentes roles que desempeñan en su vida privada. Al mismo tiempo, en la imagen se muestra la figura desenfocada de un ama de casa, y su recorrido por el espacio, como un espectro que se inscribe dentro del mismo, al tiempo que ejecuta las labores correspondientes a su papel dentro del hogar: ordenar, limpiar, etc.

La voz en *off* de una mujer relata distintos casos de vida entre unas amigas, cada una de las cuales tiene adquire un rol determinado por el que demuestra sentirse orgullosa. La mayoría de ellas no son conscientes de que sufren una marginación auto-infringida dentro del propio entorno doméstico, de la que presumen como ideal del bienestar¹²¹. A través de esta confrontación de puntos de vista, Estíbaliz Sádaba esboza en esta pieza la reflexión sobre cuál es el ideal de realización personal de una mujer

¹²¹ SÁDABA, E., *Esto pasa mucho. 2000* .Hamaca. Video. Disponible en Web: <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1006>>[Consultado el 20 de junio de 2015]

que se inscribe dentro del entorno de la domesticidad hoy por hoy. Se presentan distintas situaciones subjetivas para cada una de ellas en su visión particular. Las primeras parecen mostrarse satisfechas con su papel como amas de casa, cada una de ellas refleja a su modo el papel que ocupan, o la dedicación que muestra hacia un factor concreto como puede ser la implicación con su pareja, con los hijos, o la dedicación al hogar, compaginado con el trabajo fuera del hogar. Y finalmente aparece la última, el punto discordante del dialogo, que muestra su postura de independencia, sin ningún tipo de cargas familiares y con éxito profesional, que desprecia la postura del resto, y el resto a su vez muestra desprecio hacia ella, respondiendo en el video, «muera, muera, muera».¹²²

En la resolución del video queda reflejada la postura irónica mediante la cual, la autora, pone de manifiesto que el rol asumido de sumisión no necesariamente proviene de un desencadenante masculino, sino de una conciencia forjada a hierro en el puro patriarcado machista. El legado de una dictadura franquista que no podemos obviar que construyó un modelo de definición de la feminidad y del rol social de las mujeres perfilado durante años por la derecha católica. Entonces, las mujeres eran consideradas un simple complemento del hombre en todas las facetas de su vida y ocupaban una labor vital dándole hijos a la “patria”.¹²³

Durante el franquismo, desde la escuela y el importante papel de la Sección femenina de la Falange Española, la Iglesia y los medios de comunicación, todo este contexto favorece el retorno de la mujer a lo privado, en una división de papeles que empieza en la infancia y se conforma como modelo único de relacionarse, y el modo en el que se construyen los códigos del modelo masculino y el femenino.

¹²². SÁDABA, E., *Esto pasa mucho*. 2000 .Hamaca. Video. *Disponible en Web:*

<<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1006>>[Consultado el 20 de junio de 2015]

¹²³ BLASCO HERRANZ, I., *La nación haciendo el género: nacionalismo español y concepciones de feminidad y masculinidad*. Estudios reunidos por MICHONNEAU, Stéphane., Y NÚÑEZ.M. Xosé., Casa de Velázquez. Madrid.2014. pp, 55-58.

A los chicos se les daba una educación religiosa y viril, mientras a las mujeres se les educaba para promover “la feminidad más rotunda” a través del estudio de Economía doméstica y Enseñanzas del Hogar.¹²⁴

Podemos afirmar que aun hoy en día los roles asociados a la feminidad se ven perpetuados en el ámbito doméstico, los oficios llevados a cabo dentro del hogar.

El tratamiento de esta domesticidad a través del mundo laboral, y la propia idea de progreso en las prácticas consumistas actuales y las relaciones de poder con el otro, son temas que se tratan para avanzar en las propuestas de domesticidad manejadas desde la intertextualidad de estos dos relatos de ficción y desde la ideología postfeminista.¹²⁵ Habría que contextualizar esto en la actual ideología postfeminista y sus vinculaciones con la historia reciente del feminismo, y las designadas olas del feminismo.¹²⁶ En la segunda ola del feminismo durante los años 60 y 70 rechazaron la idea de domesticidad asociada a la maternidad. Abogando por la independencia económica de la mujer, su carrera profesional y la llamada liberación sexual, desprendiéndose del acatamiento de la maternidad y el matrimonio. Estándares como la autosuficiencia, la independencia y la autonomía predominaron en estos discursos asumiendo la mujer un rol masculino. En la tercera ola, que comenzó en los años 90, abogará críticamente por estas ideas anteriormente expuestas. Se mantendrá el derecho de la mujer a la crianza sin tener que renunciar al éxito profesional, y se mantiene el sentimiento de autosuficiencia, como estrategia global de empoderamiento.¹²⁷

¹²⁴ DI FEBO, G., *La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género*, en *Historia de las Mujeres en España y América*, vol.IV, Madrid, Cátedra, 2006, p.225.

¹²⁵ MATEO CECILIA, C., *Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea*. Universidad Europea de Valencia. Disponible en Web: <<http://www.reia.es/REIA108.pdf>> [Consultado el 20 de Junio de 2015] p.118.

¹²⁶ VALCÁRCEL, A., *Feminismo en un mundo global*. Madrid, Cátedra. 2012. p. 344.

¹²⁷ MATEO CECILIA, C., *Op. cit.* p.118.

Nadie esperaba que yo tuviera talento.2004-2005



Estíbaliz Sádaba, *Nadie esperaba que yo tuviera talento*. Duración 3'. Año 2005-2006.

Video-performance.

Frente a esta video-performance nos encontramos con la imagen de la propia autora, que se sitúa en la escena con cabeza de caballo, merodea por un patio “selvático”, creando una escena en la que el humor y la ironía están presentes a través de cada caída, como si de una comedia muda se tratara. Las risas enlatadas que aparecen, acrecientan esa situación de humor. Cada una de las escenas que presenta van acompañadas por un rótulo en la parte inferior de la imagen, que va construyendo el discurso acorde con un texto de la artista Karen Finley¹²⁸ acerca de cómo sobrevivir siendo un monstruo marginado.¹²⁹

¹²⁸Karen Finley (1956), artista en la que dentro de su trabajo predomina la performance, hizo hincapié en los aspectos marginales y se dedicó a destacar los aspectos acallados y marginales en torno a la cuestión femenina. Los innumerables aspectos que el pensamiento masculino había rechazado sistemáticamente como; el propio placer, la violencia machista o la enfermedad. Y que de esta manera habían sido relegados a la esfera de lo privado. Sus acciones consisten en presentar de manera pública su cuerpo con desperdicios y anuncia un discurso con fuerza desde la ponzoña, “consiguiendo desde su monstruosidad nombrar lo indecible.” Disponible en Web: <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=609>> [Consultado el 28 de junio de 2015]

¹²⁹SÁDABA, E., *Nadie esperaba que yo tuviera talento*. Hamaca. Disponible en Web; <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=609>> [Consultado el 28 de junio de 2015]



Estíbaliz Sádaba, *Nadie esperaba que yo tuviera talento*. Duración 3'. Año 2005-2006.

Video-performance.

En *Nadie esperaba que yo tuviera talento* aparece retratado un cuerpo de mujer con una cabeza de caballo a modo de máscara que genera esa relación del uso de la mascarada y el propio disfraz, llevándonos a la idea de que la actuación puede ser una fantasía o una estrategia del ser oprimido. Gianni Vattimo citado por Marina Núñez en su tesis *Feminidad y mascarada*, desvela de la obra de Nietzsche dos modos de enmascaramiento: “La hipótesis (es) que la máscara decadente es el disfraz del hombre débil de la civilización historicista, y en general toda máscara nacida de la inseguridad del temor; mientras que la máscara no decadente nace de la superabundancia y de la libre fuerza plástica de lo dionisiaco.”¹³⁰ En donde se presenta el disfraz como una señal de debilidad, como un camuflaje artificial que permite esconderse, y no enfrentarse a la realidad, o como expresa Marina Núñez: “un disfraz unido al dolor y el conflicto.”¹³¹ Por lo tanto nos interesa relacionar este planteamiento, en relación al disfraz, con la pieza *Nadie esperaba que yo tuviera*

¹³⁰ VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara*, Ediciones Península, Barcelona, 1989 Milán 1974, p. 34. En NUÑEZ, M., *Feminidad y mascarada*. Tesis dirigida por Estrella de Diego. Universidad de Castilla La Mancha. Departamento: Arte, programa de Doctorado: poéticas y políticas de la representación. 1996. p. 90.

¹³¹ NUÑEZ, M., *Op. cit.* p. 90.

talento, donde dicho disfraz de cabeza de caballo, compone una escena en la que la ironía hace que se torne en patética. En especial la obra hace referencia a un “manifiesto personal” sobre la desigualdad, a pesar de aparentar equidad con el mundo, se presenta como alguien más cercana a pertenecer a una minoría, que al plural de la sociedad. El discurso que se desarrolla, en sí mismo, es una reivindicación que insiste en reafirmarse ante cualquiera, es el discurso de una sufridora que se reafirma como tal ante las burlas del resto.

El formato de la fábula ha sido utilizado históricamente para las enseñanzas morales. Y en este caso Estíbaliz se presenta como un centauro femenino, que históricamente ha representado la fuerza masculina. “Esta exclusividad viril del mito es presentado por Sádaba como otro modo de manipulación pedagógica de la sociedad patriarcal.”¹³²

De nuevo que podemos observar la posibilidad de generar una ficción estratégica a la que relacionamos con la idea antes expuesta de Vattimo, en la que se relaciona la máscara con la demostración del débil, pero en este proyecto esta idea redundante en el planteamiento de la incursión de la máscara como estrategia desestabilizadora, que produce confusión en la visión del espectador, a través del uso de cuerpo y la muestra de artificialidad en la escena. Dicha confusión produce la ruptura iconográfica, dejando ver a que la mascarada consciente y paródica desestabiliza y subvierte el género. “Toda teatralización manifiesta pone al público alerta, pues se le fuerza a reconocer los procesos de producción, las convenciones, las codificaciones.”¹³³

En definitiva, a lo largo del tratamiento de las obras de Estíbaliz Sádaba vemos como el cuerpo aparece como vehículo para analizar los límites de la feminidad-domesticada. Observamos cómo está presente la crítica a través de estas acciones y es en ellas donde se discute uso de la feminidad como medio de domesticación. Es señalado el “donde” y el “como” se perpetúan las normas identitarias asociadas a la perfecta actuación de la *mascarada*.

¹³² SÁDABA, E., *Nadie esperaba que yo tuviera talento*. 2005-06. Disponible en web:

<<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=609>> [Consultado el 25 de Abril de 2015]

¹³³ NÚÑEZ, M., *Transversal, revista de cultura contemporània*, nº 15, Máscaras, junio de 2001, pp. 57-65. Disponible en Web: <<http://www.marinanunez.net/textos/mascaras-3/>> [Consultado el 2 de Mayo de 2015]

4.3. Cabello/Carceller e Itziar Okariz.

La masculinidad performativa.

En este capítulo abordaremos el trabajo de Cabello/Carceller e Itziar Okariz, desde una óptica feminista de algunos de sus trabajos hacia los que la propia investigación nos ha llevado. El hecho de agrupar a estas artistas bajo la premisa de “masculinidad performativa” han sido las connotaciones y los posicionamientos prácticos dentro de la praxis artística de dichas artistas, y sus planteamientos en torno a la identidad del género.

Partiremos de la pareja artística formada por Helena Cabello (nacida en 1963, en París, Francia) y Ana Carceller (nacida en 1964 en Madrid, España), que actualmente residen y trabajan en Madrid, España. Ambas son parte de un colectivo artístico llamado Cabello/Carceller, trabajan partiendo de la teoría feminista y queer, pero no de manera primaria, ni excluyentes a otras problemáticas. Ellas analizan y dinamitan firmemente los mecanismos de representación socialmente impuestos.

Su discurso es polémico, a la vez sugerente por el modo en el que ejecutan sus piezas. Emplean como herramientas dentro de su producción diferentes medios, como son; la fotografía, el vídeo, la instalación, los acontecimientos participativos, las conferencias e incluso su propia docencia.

Usan la teoría como pilar fundamental de su trabajo, y realizan una investigación profunda, generando conocimientos partiendo de una base historiográfica, de la política, el cine y el arte contemporáneo, hasta de la propia experiencia intrínseca en la sociedad. Consideran y dedican la mayor parte de su obra al cuestionamiento de los modos de representación hegemónicos de la identidad. En sus propuestas son capaces de partir desde una visión general a otras más específicas. Generan planteamientos identitarios, manejan problemáticas comunes a todos y sobre todo, tratan de romper con el binarismo de género y de la cultura del femenino vs masculino.

Es importante, destacar a la hora de hablar en relación a la obra y la trayectoria de estas artistas, el contexto en el que se encontraron cuando comenzaron producir en equipo, a principios de los noventa. Como ellas mismas manifiestan, cuando

comenzaron a desarrollar su trabajo en el Estado español, se encontraron con muchas carencias que provenían tanto desde una base teórica como en las prácticas artísticas de aquel momento; esto, unido a la clara homofobia de una sociedad marcada fuertemente por la dictadura franquista.

Nunca nos interesó especialmente el contexto español que, consideramos, quedó fuera de juego con el franquismo e intentó reconstruirse sin cuestionar sus postulados misóginos y cuyas influencias estéticas no compartíamos demasiado. En aquel momento, principios de los noventa, plantear cuestiones de fondo en torno a la androginia era como hablar con la pared (que a la postre es lo que hicimos), así que no nos quedó más remedio que empezar desde el principio.¹³⁴

Partiendo de esta premisa en la que los discursos feministas estaban aún desarrollándose, era dificultoso manejarse en términos relacionados a la teoría *queer*, puesto que era algo que aún estaba “gestándose” en países anglosajones y la teoría de base se encontraba aún por irrumpir y desarrollarse en el Estado Español. El concepto de “genero” aún no estaba lo suficientemente extendido, por lo que era complicado plantearse el distanciamiento desde el sexo biológico y abrir la puerta a nuevos planteamientos como la Teoría *queer*, que en ese momento estaba “viva”, [...] *para poder hablar de teoría queer había que definir constantemente el término.*¹³⁵ Tal y como ellas explican, la situación las llevó a realizar una investigación profunda en las teorías feministas y los postulados de la teoría *queer*, a través de la praxis artística, y de manera crítica, tratar de divulgar, pero a la vez desentramar, parte de estas premisas de base con las que no estaban conformes “[...]ya que considerábamos que había una bollofobia latente en parte de sus planteamientos y que a la postre

¹³⁴ RUIDO, M., Entrevista a Cabello/Carceller, *La irrupción de los 90: el(los) feminismo(s) como factor en la crítica de la representación y en las prácticas políticas contemporáneas del estado español*. ARCHIVO 1969. p.1. Disponible en Web: <http://marceloexposito.net/pdf/1969_cabellocarceller.pdf> [Consultado 15 de Abril de 2015]

¹³⁵ *Ibidem*.

identificaba el binomio feminidad/masculinidad con heteronorma sin permitir otras alternativas desestabilizadoras.”¹³⁶

Fue en 1992 cuando Estrella de Diego publicó *El andrógino asexualado*, en el que, pese a no incluir referencias de los planteamientos de Judith Butler, abrió un nuevo camino hacia los planteamientos identitarios y del género en el estado español.¹³⁷ Pero que según Roció de la Villa, solo “reforzaría a quienes se posicionaban en la diferencia”¹³⁸. Dada la gran carencia en ese momento de traducciones de textos cruciales para la profundización de las diversas teorías feministas y queer, generó un caldo de cultivo de rechazo casi sistémico entre las distintas vertientes del feminismo, pro-igualdad y pro-diferencia.

Cabello/Carceller parten de estas propuestas desestabilizadoras, y señalan cómo el debate sobre las masculinidades fue generado a través de las teorías feministas y *queer*. Desvelando el entramado heteropatriarcal, generando una nueva visión hacia los cuerpos, empoderándolos con nuevos significados, y liberando del binomio impuesto atávicamente: *Sus imágenes juegan con la confusión y la indeterminación de los cuerpos*.¹³⁹

Su trabajo partió de una reflexión de la idea de andrógino, *entendido como un género indefinido, impuro, ni femenino ni masculino*.¹⁴⁰ Comenzaron a realizar proyectos en los que se cuestiona sobre todo esa masculinidad dominante. Abordan el concepto de mascarada desde el punto de vista del rol masculino, pero el efecto que consiguen es que, [...] *invitan a pensar en feminidades alternativas, posibles maneras de estar en un*

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ RUIDO, M., *Agendas diversas y colaboraciones complejas: Feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el Estado Español (algunas reflexiones después de Desacuerdos)*. Seminario Subjetividades críticas, narrativas identitarias. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2006. Disponible en Web: <<http://www.workandwords.net/es/texts/view/502>> [Consultado el 13 de Junio de 2015] p.14.

¹³⁸ DE LA VILLA, R. *Op. cit.*.256.

¹³⁹ PUCHE, L., *Cuerpos (de) generados. Imágenes e identidades híbridas en el arte Español de la última década*. Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología: [celebradas entre el 28 y el 30 de junio de 2004] / coord. por María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco, 2005, Universidad Autónoma de Madrid. p.195.

¹⁴⁰ PARDO, T., *Dalí utilizó su ambigüedad como elemento de trabajo*. Entrevista a Cabello/Carceller publicada en El Cultural, EL país, el 7 de Mayo de 2015. Disponible en Web: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/07/babelia/1430995076_176634.html> [Consultado: 14 de Junio 2015]

*cuerpo biológico de mujer que no son las normalizadas.*¹⁴¹ Es interesante este hecho trabajar la masculinidad como mascarada, mostrando ese carácter artificioso; jugando con la percepción naturalizada del espectador ante conductas más que asumidas, y generando esa dualidad implícita en la propia feminidad. Dentro del *queer* se propone la forma en la que se *cuestiona el concepto de género y lo desnaturaliza indicando como posiciones vacías la identidad femenina y la masculina.*¹⁴² Así se propone como acto como subversivo otro de los conceptos a los que hace referencia el *queer*, como es la anteriormente tratada *performatividad del género*¹⁴³.

Alguno de los proyectos que más ponen en jaque este tipo de cuestiones son los que hacen una clara alusión a la escena cinematográfica, en concreto la norteamericana, como lugar donde se construye ese imaginario universal, de donde se reciben esos modelos que proponen identificaciones sociales, y que parten de discursos dominantes. Hacen hincapié en su posición ante la idea de identidad como algo cambiante, algo que se está construyendo permanentemente. Este contexto no genera la posibilidad ni recibe un estímulo de identificaciones alternativas, y ellas parten de esto para generar ese tiempo de imágenes, infectando el imaginario con nuevos modelos múltiples¹⁴⁴. Es por tanto, esa influencia que se transmite a través del celuloide de manera inconsciente y que transforma la realidad de un sujeto representando esas posibles masculinidades alternativas. Partiendo así de esta premisa reflexionan ese espacio creado por dicho discurso cinematográfico y de los media, como lugar que ha consolidado esos patrones de comportamiento asociados al género establecido, en cuestiones que determinan como ocupar el espacio, cómo moverse dentro de él, cómo fumar, cómo saludar, etc.

De alguna manera, estereotipar la ya estereotipada figura masculina ayuda a la deconstrucción de las actuales figuras de

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² SACCHETTI, E., *Andeia y sus contrarios. Masculinidades plurales a través del arte.* AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 7, núm. 3, septiembre-diciembre, 2012. Disponible en Web: <<http://www.redalyc.org/pdf/623/62324814005.pdf>> [Consultado el 17 de Junio de 2015] p. 380.

¹⁴³ Ver en marco conceptuales 1.3. La performatividad del género propuesta por Judith Butler. También las aportaciones teóricas de Beatriz Preciado a las que también hacemos referencia.

¹⁴⁴ Entrevista *Cabello Carceller "Off escena: Si yo fuera..."* por Joseba Moso. [Publicado el 17 de enero de 2013] Min, 3:12-3:50. Disponible en Web: <<https://youtu.be/T22u90Zolpo>> [Consultado el 2 de Junio de 2015]

poder, ofreciendo realidades masculinas alternativas que las alejan de lo masculino dominante, es decir, reasignamos nuevos roles a la masculinidad desvinculándola de los tradicionales como protector, dominante e insensible.¹⁴⁵

En nuestro análisis pariremos de una selección dentro de la trilogía compuesta por *Ejercicios de poder* (Casos: *Liam Neeson (La lista de Schindler)*, *Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)*, *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, y *AfterApocalypseNow: Martin Sheen (TheSoldier)* que siguen aparentemente el mismo proceso partiendo de la premisa, de este uso estereotipada de los comportamientos de la masculinidad normativa, y el efecto de esta sobre la concepción de “virilidad”.

Ejercicios de poder, 2005.

En *Ejercicios de poder. Casos: Liam Neeson (La lista de Schindler), Fred MacMurray, Jack Lemmon (El Apartamento)*, 2005, las artistas desarrollan a través de la *performance* del comportamiento masculino en el contexto laboral mediante la reinterpretación, por parte de dos mujeres, de la actuación de *Liam Neeson, Fred MacMurray y Jack Lemmon* en *Schindler'slist* y *Theapartment* exploran el método de cómo se ejercen las relaciones de poder y la subordinación implícita en las relaciones de género de una sociedad capitalista, como es en la que vivimos. Es analizado a través de la puesta en escena el comportamiento masculino en un ambiente de trabajo, reconstruyendo escenas de películas famosas interpretadas por dos actrices no profesionales. Dicho interés de trabajar con actrices amateurs se repite en la mayoría de sus trabajos, debido a que buscan la aparición de un cuerpo, una “forma de estar” diferente ante la cámara, para así dotar de un mayor realismo y veracidad a la escena.¹⁴⁶

¹⁴⁵ LOPEZ-VARÓ, S. *Cabello/Carceller*, en la Revista *Vulture* el día 04 de Mayo de 2011. [Consultado el 10 de junio de 2015]

¹⁴⁶ Entrevista *Cabello Carceller "Off escena: Si yo fuera..."* por Joseba Moso. [Publicado el 17 de enero de 2013] *Min*, 3:12-3:50. Disponible en Web: <<https://youtu.be/T22u90Zolpo>> [Consultado el 2 de Junio de 2015]



Cabello/Carceller, *Ejercicios de poder*. Duración 8'15", 2005.

Video, blanco y negro.

El proyecto está compuesto por un vídeo y una serie de 6 fotografías en blanco y negro. En la que aparecen estos dos personajes, que como ya hemos dicho, son reinterpretados por dos mujeres que decidieron colaborar, una de ellas interpreta a los dos jefes y la otra; aparentemente interpreta al "sumiso". Es ahí donde entran a formar parte de la escena esos roles a los que hacíamos referencia, el carácter binario del género, donde la sumisión es representada directamente por parte del rol femenino, desvelando así la clara desigualdad imperante, y el establecimiento de poderes en la escena. Aquí es donde aparece reflejado la influencia de ese dinamismo de poder, y lo finamente hilado que esta esa supeditación a las estructuras jerárquicas de un orden capitalista, siendo analizado desde la heteronormatividad y el binarismo de género en un contexto laboral, y así poder establecer una analogía, entre los diversos ámbitos de la vida en los que estas estructuras salen a relucir.



Cabello/Carceller, *Ejercicios de poder*. Duración 8'15", 2005.

Video beta SP, blanco y negro,

Una anécdota significativa respecto al espacio donde se contextualiza esta obra es la propia carga histórica del lugar en donde se filma. Se realizó en el edificio Tabacalera de Donostia-San Sebastián, en el mismo lugar donde después se mostraría el vídeo por primera vez. *Las mujeres cigarreras jugaron un importante papel dentro del movimiento sindical español, pero su presencia en la compañía de tabacos se limitaba prácticamente a los almacenes, siendo apenas notoria en los despachos, donde se tomaban las decisiones, más allá del trabajo de secretarías.*¹⁴⁷

El mobiliario del lugar era el original dado el que edificio había sido abandonado por la compañía propietaria. Los escenarios que aparecen no sufrieron ningún tipo de intervención por parte de las artistas, reproduciendo así con la máxima fidelidad estos escenarios, que evocan estéticamente a los escenarios de las películas a las que hacen referencia, con respecto al tipo de arquitectura industrial y empresarial.¹⁴⁸

¹⁴⁷ CABELLO/CARCELLER., *Proyectos: MicroCinema: Actos 1—3*, 2004-07. Consulta de su página web personal. Disponible en Web: <<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/>> [Consultado el 28 de Mayo de 2015]

¹⁴⁸ *Ibidem*.

En la escena aparece un sujeto del que a priori no se identifica el género, pero al que posteriormente se descubre que es una mujer joven vestida de ejecutivo. Adopta una postura de poder, y golpea un cigarrillo contra la cajetilla de tabaco la vez que revisa unos papeles que están sobre su mesa de trabajo. Escenifica de manera clara la actitud de la que antes hablábamos, recreando un acto de ademanes y gestualidad propios del contexto, se representan así a los altos ejecutivos. Produciendo la controversia dentro de la androginia del sujeto dentro de la escena, donde una mujer adopta y representa un papel que siempre ha sido otorgado al género masculino, y a través de su compostura y gesticulaciones genera una escena en la que el poder de la masculinidad queda implícito desvelando la artificialidad de la máscara representada.

Casting: James Dean (Rebelde sin causa), 2004.

En este video aparecen dieciséis mujeres interpretan a James Dean, uno de los iconos masculinos excelencia; el claro ejemplo estereotipo de masculinidad que marcó un hito, impulsado como anteriormente por los valores del celuloide hollywoodense. Reproduciendo así, cada una de ellas uno de los estereotipos de comportamiento “viriles” más comunes.

Observamos cómo es expuesta la selección de modelos estéticos y de comportamiento por parte de esa comunidad de mujeres que ha optado por repensar y transgredir en las imágenes, *descubriendo roles identitarios que han sido refutados, obviados y estigmatizados durante demasiado tiempo desde el punto de vista de las estéticas hegemónicas. Las protagonistas interpretaban a James Dean, reproduciendo uno de los estereotipos de “comportamiento masculino” más imitado.*¹⁴⁹

Estas dieciséis mujeres representan una escena clave de la película *Rebelde sin causa*. Pasan a formar parte de un casting, después de acudir a una convocatoria abierta, en la que las protagonistas aceptaran interpretar a James Dean, utilizando cada una de ellas distintos recursos para conseguir alcanzar su propósito de parecerse al protagonista.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

Analizando estos recursos y registros, intuimos algunas de las claves del funcionamiento de uno de los modelos de comportamiento masculino que más ha calado en nuestra sociedad actual. El casting se convierte aquí en un laboratorio idóneo para la investigación de las pautas que construyen imágenes de alto poder normativo.¹⁵⁰



CABELLO/CARCELLER. Casting: James Dean (*Rebelde sin causa*), 2004. Duración 32' 50".

DVD, color, sonido.

¹⁵⁰ CABELLO/CARCELLER., Proyectos: MicroCinema: Actos 1—3, 2004-07. Página web personal. Disponible en Web: <<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/>>[Consultado el 28 de Mayo de 2015]

Instrucciones de uso, 2004.

Esta obra destaca por su posicionamiento claro ante el binomio y las identidades hegemónicas de sexualidad. Forma una postura explícitamente queer frente a las identificaciones de género y la idea de performatividad de la propia masculinidad, como comportamiento adaptable a cualquier persona.

La propia acción se desarrolla como una lista de normas, o actitudes a representar por las actrices. Se les dictan estas pautas para representar este comportamiento “viril”, el cual forma ese conjunto de gestos, actitudes y miradas que identifican al sujeto en como hombre.



Cabello/Caceller, *Instrucciones de uso*, DVD color 6'30".2004

Existe un “índice” en el cual se explica cómo leer, como esperar, como sentarse, como andar, etc. Para conseguir de esta manera reforzar al máximo el mensaje. Las artistas han elegido para interpretar el manual de uso de la masculinidad a Raquel (Lucas) Platero¹⁵¹, mujer de nacimiento mujer y activista del movimiento LGTBQ en España. *Instrucciones de uso* es parte de un análisis profundo de la masculinidad como constructo cultura, y reflexiona sobre la idea del modelo de comportamiento

¹⁵¹ Aquí podemos entender el porqué de la elección de esta actriz, en su ponencia PLATERO, R.L., *La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras*, en las Jornadas Feministas de Granada 2009. Publicado por: TRANSVERSALES. Disponible en Web: < <http://www.trasversales.net/t17rq.htm> > [Consultado el 30 de julio de 2015]

adaptable a cualquier identidad independientemente del sexo que le haya venido asignado.



Cabello/Carceller, *Instrucciones de uso*, DVD color 6'30".2004

El vídeo se estructura como una guía visual cargada de ironía en la que una variedad de gestos, actitudes y poses tradicionalmente masculinas son representadas por una mujer. Así surge la idea de que siguiendo estas instrucciones se podría llegar a adquirir una imagen masculina, considerada “correcta” en un corto espacio de tiempo, tal y como muestra este proyecto, en el que se plantea con irreverencia un decálogo básico a través de su protagonista. Lo definen como constructo, sin una identificación original y por lo tanto, cualquiera que conozca sus normas puede hacer uso de este “traje” o “mascara” de masculinidad.

Su *hexis* responde a un *habitus*, la clasificación y el orden fálico que ordena que tales posturas y posiciones espaciales y gestuales sean propias de un hombre y nunca de una mujer. Pero dicho *habitus* no es eterno sino adquirido, y con el tiempo se ha ido encarnando en el cuerpo, pero comporta una historia y una subjetividad que pueden alterarse¹⁵²

¹⁵² ALIAGA, J.V., *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Edit AKAL, 2008. p.20.

Autorretrato como fuente, 2001.

En esta imagen podemos observar dos figuras aparentemente masculinas, pero cuando pasan unos minutos comenzamos a dudar sobre su identidad. Las figuras están orinando sin posibilidad de que podamos ver sus genitales, y aquí es donde las artistas generan la duda en relación con el espectador, planteando de nuevo esa posibilidad de identidad no definidas. Ya el simple hecho de que veamos a las figuras orinando de pie, nos incita a la identificación masculina, y es ahí cuando comienzan a transgredirse esas normas socialmente impuestas, ya que nos cuestionamos si bien no podrían ser mujeres.



Cabello/Carceller. *Autorretrato como fuente*.2001

Fotografía en color, 150 x 100 cm

Finalmente el objetivo de esta pareja artística es evidenciar que “la masculinidad es un atributo que no pertenece a un cuerpo concreto sino que se puede adoptar a partir de cualquier constitución ideológica.”¹⁵³

La anterior obra de Cabello/Carceller nos lleva a una relación directa con la obra de otra artista procedente del País Vasco, Itziar Okariz (1965) con sede en Nueva York y San Sebastián. Habitualmente se nutre en su trabajo de la fotografía como herramienta, también la video instalación y la performance, entre otras. Es una artista que desde sus inicios también ha llevado a cabo una investigación relacionada con la construcción del género, y por lo tanto de su propio cuerpo, así como la relación que se establece con los espacios públicos y privados. El tipo de acciones que realiza esta artista subvierten de alguna manera los espacios donde transcurren, y transgreden normas socialmente impuestas sobre la identidad del individuo. No es casualidad de nuevo, la elección de la performance como herramienta política y a su vez como medio de investigación y expresión sobre la construcción de la identidad, tanto de género como sexual.

La verdadera cuestión que nos lleva a relacionar a estas artistas (Cabello/Carceller e Itziar Okariz) de forma clara, es la esta transgresión en la idea de representar a las identidades múltiples. Esto ocurre por ejemplo, en la obra *Mear en espacios públicos o privados*, sin duda una de las acciones más transgresoras de Itziar Okariz, que lleva realizando en diversos espacios de manera sistemática desde el año 2000, y que registra, ya sea en video o en foto cada una de sus acciones. *En ellas, la artista rompe un tabú que no existe para los hombres, pero sí para la mujeres y, en consecuencia, constituye un elemento muy importante en la diferenciación entre los sexos y la construcción de masculinidad.*¹⁵⁴

¹⁵³ SACCHETTI, E., *Op. cit.* p.380.

¹⁵⁴ Transcripción directa del programa *Metropolis*, sobre *Itziar Okariz*. Disponible en Web: <http://www.rtve.es/television/20100521/itziar-okariz/332270.shtml> Emisión 30 de mayo de 2010 · La 2. [Consultado el 10 de Junio de 2015]



Itziar Okariz. *Mear en espacios públicos o privados*, 2000.

En estas performances conocidas como “performances de la masculinidad”, la artista cuestiona la ficción de nuestras construcciones culturales, buscando posiciones fuera de los márgenes y desmontando cualquier perspectiva basada en los binarismos propios del género, pero con herramientas específicas de las artes plásticas, en este caso a partir de una imagen de fuerza, deconstruyendo de manera imperiosa el imaginario colectivo. Reclamando este espacio público, desobedeciendo a la norma y a la propia concepción de cómo debería mear una mujer, agachada de “cucullas”, escondida de la mirada del hombre y avergonzada de su sexo, la artista transgrede el significado del espacio público como territorio masculino y se atribuye una máscara de poder que le permite dominarlo.



Itziar Okariz. *Mear en espacios públicos o privados*, 2000.

Mear de pie es una ficción de hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente se nos olvida que existen una serie de procesos que se construyen culturalmente y que existen cosas como las cremalleras de los pantalones o los urinarios públicos que también son construcciones culturales con un significado.¹⁵⁵

Otra de sus obras destacables que se relacionan de manera clara con las nociones de “masculinidad performativa”, y que reflexionan en torno a la mascarada es, *BodyBuilding*(1992) un serie para la cual Okariz crea una prótesis-barba postiza a partir de pelo humano, *un fragmento de masculinidad que la artista aplica a diversas partes de su cuerpo*¹⁵⁶, en la cara, y el pecho, para después fotografiarse experimentado con su aspecto físico.

Lo que hice fue construir una prótesis, que iba desde la parte trasera de la oreja a la mandíbula, que creaba una especie de barba postiza que no pretendía ser una barba real, sino que estaba más relacionada con otras barbas-objetoartilugio, como por ejemplo, las de los faraones, que funcionaban como un símbolo de poder.¹⁵⁷

¹⁵⁵ OKARIZ, I., *El cerebro es un músculo*. En Zehar. Boletín Arteleku nº54 (2004), pp.11-16. Dentro del seminario de Arteleku: La repolitización del espacio sexual. Arteleku, (San sebastian 9 de Septiembre de 2004).p.14. Disponible en Web: < http://www.old.arteleku.net/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/el-cerebro-es-un-musculo-.itziar-okariz?set_language=en> [Consultado el 15 de diciembre de 2014]

¹⁵⁶ ALBARRÁN DIEGO, J., *Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo Español*. 2007. p. 304.

¹⁵⁷ OKARIZ, I., *Op.Cit.* p.12.



Itziar Okariz. *Body Building* (1992)

Era un objeto confeccionado con pelo humano y poliuretano, que tenía una cierta relación con el horror y con el cuerpo fragmentado, la mutilación; y por otra parte, con la corporeidad como algo perecedero, especialmente por la utilización del cabello. También realizó un molde de un pecho utilizando los mismos materiales, plástico y pelo humano, como una prótesis de “pelo en pecho”.¹⁵⁸

Estas imágenes nos recuerdan, como antecedente, a la obra de Ana Mendieta (1948-1985) *Failhairtransplant* (Trasplante de vello facial, 1972) en la que la artista mexicana realizó una serie fotográfica donde registra el proceso de cortarle la barba y el pelo a un compañero y de reconstrucción nuevamente sobre su rostro, generando unas prótesis viriles y masculinas evocando a la fuerza inherente de la masculinidad y al “genio creador”. Esta recreación de “mujer barbuda” que podemos relacionar con las “performance de masculinidad” anteriormente citadas, y es un reflejo del interés mostrado por esta artista a lo largo de su trayectoria donde explora procesos de disolución y de la desintegración de identidades sexuales, entre otras problemáticas.

¹⁵⁸ *Ibidem.*



Ana Mendieta. *Fail hair transplant* (Trasplante de vello facial). 1972.

La creación de estas imágenes, como las de Cabello/Carceller, huye claramente de los compartimentos impenetrables en los que queda atrapada, mutilada y homogeneizada la propia identidad. En el espacio de transgresión de estas identidades equívocas por las que muchos artistas transitan hoy día, se encuentra toda una labor de crítica y cuestionamiento de los valores tradicionales llevado a cabo por el pensamiento feminista desde los años setenta fundamentalmente, y gracias a la cual ha sido despejado el camino para una desestabilización de los géneros.

En resumen, se promueve la idea de identidad como algo fluido, móvil, dinámico; como construcción viva en eterna mutación en la cual no hay espacio para la definición de sexos y géneros. Y por ello está tan vinculada a la *performance*, ya que la aparición del cuerpo, como espacio habitado confiere capacidad identitaria, así como genera poder de deconstrucción y mascarada. El cuerpo es el lugar en el cual se acumulan las experiencias vitales, las mismas que configuran la identidad individual.

Estos conceptos se cuestionan y son investigados por estas artistas centradas, como es el caso particular de Cabello/Carceller, en el uso de ese modelo estético predominante que define el binomio de género masculino/femenino. También Itziar Okariz cuestiona las imágenes estereotípicas, demostrando así, como los roles caen por su propio peso. Nada es lo que parece ser, ni parece lo que es.

4.4. Carmen Arrabal. El desdoblamiento teatralizado.

Carmen Arrabal es una artista de origen español, que actualmente reside y trabaja en Berlín. Los métodos de producción, o medios de los que se sirve a la hora de generar sus piezas son la fotografía, el vídeo, las instalaciones y la web 2.0, entre otros.

El hecho de seleccionar la obra de esta artista ha partido del planteamiento de su discurso y del trasfondo del mismo, tomando como punto de partida la videoinstalación *Yo es Mil* (2006-2007), en la que ella misma “encarna diferentes arquetipos de fantasmas masculinos”¹⁵⁹ sobre-representados en la industria del sexo, consumidos y asumidos de forma inconsciente a través de los *mass-media*. La artista realiza esta serie de montajes fotográficos a partir de capturas de los videos de la instalación.

En su representación de los fantasmas, el cuerpo fragmentado y multiplicado ofrece una metáfora barroca de la identidad sexual contemporánea, en la que co-habitan atracción y repulsión, belleza y monstruosidad.¹⁶⁰

En ellos, Arrabal ofrece una reflexión abierta sobre el cuerpo manipulado, del sujeto/objeto de las *pulsiones*, y a la vez, víctima de las normas estrictas de belleza y el cumplimiento esclavista de los canones pre-establecidos.

Podemos afirmar que, quizás, la artista no medite de manera abierta la performance como una herramienta definitoria en su trabajo, pero tomando cierta distancia, es posible discernir en su obra una gran carga de performatividad, por diversos motivos, que iremos desgranando posteriormente, siendo posiblemente el más importante el uso de su cuerpo como herramienta. En la mayoría de sus piezas, el resultado final adquiere ese estatismo intrínseco a la fotografía o al fotomontaje (del que se sirve en muchas de sus otras obras). Pese a no ser el estatismo determinante a la hora de reaccionar ante dicha obra, enfrenta al espectador al resultado de un proceso de transformación y mutación al que ha sido sometido un cuerpo. Como ya hemos citado

¹⁵⁹ ARRABAL. C., Obras personales/ Sex mirrors (2006). Catálogo [en línea] Disponible en Web:<http://www.arrabal.net/sexmirrors/sexmirrors_esp.htm>[Consulta: 15 de Mayo de 2015]

¹⁶⁰ *Ibidem*.

anteriormente, la pieza *Sex-mirrors* es el resultado de un proceso de experimentación y desarrollo de la video-instalación *Yo es Mil* (2006-2007), una instalación integrada por vídeos¹⁶¹ que ella misma protagonizaba con un tema central: mostrar la vivencia real del deseo. La propia artista señala en su página web: “Comencé a filmarme experimentando a través de mi cuerpo las múltiples representaciones del deseo y los fantasmas sexuales.”¹⁶² Añade que eligió una cámara digital con el fin de dar a las imágenes un tono privado, y un formato pequeño para acentuar la impresión de *voyeurismo*.



Carmen Arrabal. Mural central de la video-instalación “Yo es Mil”.2006.

Dentro del proceso de trabajo hay un claro cariz performativo, y ya por ello se convierte en un elemento implícito. El discurso está corporizado, allí es donde a través de gestos, disfraces y la propia actitud, personifica el triunfo de las apariencias y a través de ello anima a la desidentificación del discurso prioritario. La artista escribe en

¹⁶¹ El resto de títulos de los vídeos son: *Cerca de mí*; *Fantasías de virginidad*; *En la cocina*; *El sexo es divertido*; *Soy una técnica del amor*; *Desátame*; *Sueños de Geisha*; *Yo es mil* y *Enemigo público*.

¹⁶² ARRABAL, C., *JE est mille* (“Yo es mil”). Proyecto de la video-instalación. Obras personales, en su página web personal. Disponible en Web:<http://www.arrabal.net/je_est_mille/je_est_mille_esp.htm> [Consultado el 24 de Mayo de 2015]

su web personal que se considera una artista experimental, se propone como objeto/sujeto en su obra, posa, graba y monta el resultado final de sus propios videos.

Se trata de una artista que tiene gusto por el disfraz, y a través del cual juega con la idea de negación de una “identidad verdadera” y, por ende, hace referencia a la existencia de una identidad “falsa”. De esta forma genera esa multiplicidad a la que hemos hecho referencia en capítulos anteriores.

Todo estudio que gire en torno al hecho de la máscara y el disfraz, tanto desde planteamientos psicológicos como antropológicos, pone énfasis en la idea paradójica de “máscara” como ocultadora de una identidad, pero que al mismo tiempo es capaz de generar otra completamente distinta. Como bien dice F. Javier Panera, “toda máscara oculta una identidad pero al mismo tiempo muestra otra, es por tanto un instrumento de mediación entre la identidad representada y la del portador, y es a través de esta mediación como se produce la gran paradoja: el enmascarado logra <<mostrarse>> ocultándose detrás de la máscara...”¹⁶³

Carmen Arrabal trabaja con y desde su propio cuerpo con la idea de auto-representación tratada desde la praxis artística del feminismo a finales de los setenta. Como destaca Susana Blas, “muchas de las artistas conceptuales se servían del cine experimental para documentar sus acciones o para explorar la imagen en movimiento. Entre las que ellas podemos citar a Esther Ferrer, Fina Miralles o Eugènia Balcells.”¹⁶⁴

Considerando de tal forma que, en los comienzos de las prácticas artísticas relacionadas con el video arte y los nuevos medios, el acercamiento a estas nuevas herramientas fue autodidacta. De este modo, este conjunto de actuaciones se produjo como una clara necesidad en la búsqueda de estas nuevas re-significaciones.

Al final, paradójicamente hablando del vídeo (inmaterial, temporal, efímero...) siempre acabamos en el cuerpo o empezamos en el cuerpo. La cámara de vídeo era idónea para

¹⁶³ PANERA, F.J., *Mascaras, Espejos y Máquinas Deseantes*. Consideraciones sobre la serie *Sex Mirrors* de Carmen Arrabal: en *GENEROS???* Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008-09. p.45. Catálogo [en línea] disponible en: <http://www.centroparraga.es/docs/catlogo_Gneros.pdf> [Consultado el 11 de Mayo de 2015]

¹⁶⁴ BLAS, S., *Op, cit.* p.112.

operar estrategias de distanciamiento y deconstrucción sobre las imágenes falocéntricas demasiado vinculadas a los géneros tradicionales.¹⁶⁵ .

Esa idea del “Yo” presentado y a la vez representado, es utilizada en este caso como una estrategia que genera una reflexión para aquel que lo contempla. El hecho de que exista un sujeto fijo, en diferentes posiciones identitarias, crea una ruptura en la representación del propio sujeto y da pie a la idea de autorretrato, como ejercicio de auto-representación de sí misma.

[...] el autorretrato como transformación pero también como representación de múltiples roles... Las máscaras de Carmen Arrabal no son por tanto la simple tergiversación de una personalidad verdadera, sino más bien aquello con lo cual “negocia” su identidad dentro del contexto social en el que vive. En esta negociación se produce la verdadera transformación pues la enmascarada puede llegar a “vivir” su personaje como si fuera una identidad subjetiva.¹⁶⁶

Ese ejercicio de desdoblamiento, de “abandonarse a uno mismo”, implica la confrontación entre lo que es “real” e “irreal”, lo que es tomado como “verdad” o lo que es “falso”. Y en este momento, se parte de este punto desde una realidad puramente teatralizada, donde el mundo pasa a convertirse en una escena donde está implícito el juego de roles ancestral, del que no sabemos hasta qué punto somos conscientes.

En *Sex Mirrors* se potencia esta asimilación de roles llevados a la hipérbole de los mismos: ayudándose del erotismo y la hipertrofia sexual, consigue el efecto deseado, creando una visión de un sujeto andrógino, haciéndonos cuestionar la identidad sexual del mismo, y llevándonos a plantearnos el sistema jerárquico de las formas de sexualidad.

¹⁶⁵ *Ibid.* p.114.

¹⁶⁶ PANERA. F.J., *Op, cit.* p.45.

En la instalación “Yo es mil”, que hemos tomado como punto de referencia en el estudio de la artista, se muestra el planteamiento conceptual y metodológico de la obra y reflexiona sobre cómo,

La libido femenina se define a través de los fantasmas masculinos. Las mujeres siguen siendo estereotipadas en dos rangos: un ser sin sexualidad (la virgen, la madre...) o un ser exuberante de sexualidad (la libidinosa, la puta, la amante...) La represión de los instintos sexuales favorece la sumisión al sistema social, que ha integrado el sexo reduciéndolo a industria económica y a materia de educación expresada en fríos términos médicos.¹⁶⁷

Esta idea conecta de manera directa con los planteamientos de Judith Butler, en los que cuestiona el determinismo biológico tácito en nuestro concepto cultural de la propia sexualidad, en el que se expone la idea de que el género influye de manera directa en la identidad sexual y surge del entorno social. Mientras que el sexo es un factor biológico, Butler descarta la existencia de un componente biológico en la formación de la identidad, por lo que el sexo, al igual que el género, pasa a convertirse en “una actuación” o “disfraz”.¹⁶⁸

En *Sex Mirrors* se muestran, en la mayoría de los casos, mujeres que “teatralizan” usando el sarcasmo y los “clichés” en el uso los deseos masculinos que vienen ligados al imaginario construido a través de la industria sexual y la pornografía normativa. En este punto podemos conectar con el concepto o la noción de mascarada de Joan Rivière, sobre la que hemos hecho hincapié en capítulos anteriores.

Esta conexión entre el planteamiento de Joan Rivière -*la feminidad como mascarada*- y las teorías de Judith Butler, supuso un elemento de capital importancia, la primera asociación entre género y performance entendida como mascarada y cómo “la

¹⁶⁷ ARRABAL. C., Proyecto de la video-instalación *Yo es mil*. Paris. 2006. Catalogo [en línea]<http://www.arrabal.net/je_est_mille/installation_je_est_mille_esp.pdf> [Consulta: 29 de mayo de 2015] p.5.

¹⁶⁸ BUTLER, J., *Lacan, Rivière y las estrategias de la mascarada* en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001. En España los análisis más contundentes sobre las políticas de arte y transgénero han sido abordadas por Beatriz Preciado, *Género y Performance, 3 episodios de un cybergangafeminista queer, trans...* Citados y tratados en anteriores capítulos.

feminidad puede ser asumida y llevada como una máscara [...]. La ansiedad que provoca la transgresión del espacio político masculino genera en la mujer la necesidad “compulsiva” de “teatralizar hiperbólicamente la feminidad heterosexual”.¹⁶⁹

A su vez, Carmen Arrabal se hace consciente de la era en la que vivimos y hace uso de las nuevas tecnología: se alimenta de estas herramientas de creación con el fin de subvertir los códigos, como medio para una práctica en coherencia con Como dice F. Javier Panera en su texto, “las nuevas tecnologías de representación son un arma extraordinaria para poner en evidencia las incoherencias de términos supuestamente esencialistas como: género, deseo o sexo.”¹⁷⁰

Sobre la visión caleidoscópica¹⁷¹

El juego visual y metafórico presentado por la artista en *Sex Mirrors* plantea una imagen deformada y multiplicada, llevada a la mutación, como si de una molécula se tratara, relacionándose con la mirada que puede ofrecer el espectador que observa a través del agujero.

En el origen de la mirada humana está la percepción (que no es más que una ilusión) de una distancia irreversible entre observador y observado: un espejismo de la conciencia por el que todos los seres atrapados en el foco de visión se convierten en objetos opuestos a un sujeto, y además subordinados a él con vistas a un fin.¹⁷²

Y revisado desde una perspectiva reduccionista del feminismo “esencialista” en las relaciones entre los dos sexos, es el hombre el sujeto portador de la mirada por antonomasia, y a su vez del conocimiento; mientras tanto, la mujer es presentada como el objeto de esa mirada. Desde ese punto de mira desde el que se sitúa Carmen

¹⁶⁹ PRECIADO, B. *Género y performance, 3 episodios de...* Op. cit., p. 5.

¹⁷⁰ PANERA.F.J., *Op. Cit.*, p.47.

¹⁷¹ LICCIOLI, E., *SEX-MIRRORS. Visiones caleidoscópicas de las figuras eróticas de la feminidad en GENEROS???* Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008-09. Catálogo [en línea] disponible en: <http://www.centroparraga.es/docs/catlogo_Gneros.pdf> [Consultado el 11 de Mayo de 2015]

¹⁷² *Ibid.* p.21.

Arrabal es donde comienzan a aparecer esos fantasmas sexuales de los estereotipos femeninos que pueblan el imaginario masculino.

Jugando con la descomposición y recomposición de lo establecido como “bello”, a través de la acción de observar, se producen imágenes impensables en nuestro imaginario colectivo, donde:

las imágenes multiplicadas simétricamente por los espejos inclinados dentro del tubo ennegrecido remiten a las metamorfosis de la belleza producidas, en los últimos siglos, por los virulentos contagios con lo sublime, lo monstruoso, lo terrible, lo mecánico, hasta lo cibernético.¹⁷³

El significante más claro de la obra y dentro de la deconstrucción de esa escenificación es como la artista juega con el carácter teatral, y con la asimilación de los diferentes roles relacionados con las identidades sexuales, exhibiendo las distintas vertientes a través de sus “máscaras”. Dentro de estas representaciones, Arrabal emplea las figuras clásicas de la feminidad como son “la virgen”, “la lolita”, “el ama de casa”, “la madre”, “la puta”, “la ninfómana”, “la geisha” o “la musa”.¹⁷⁴

Haciendo uso del caleidoscopio Carmen Arrabal ofrece esa mezcla entre juego infantil, y a la vez perverso del *voyeur*, condiciona la mirada del espectador, evocando el “efecto mirilla” un *arma-juguete*, para descomponerlas y multiplicarlas creando efectos bizarros, algunas de estas figuras de la feminidad.”¹⁷⁵

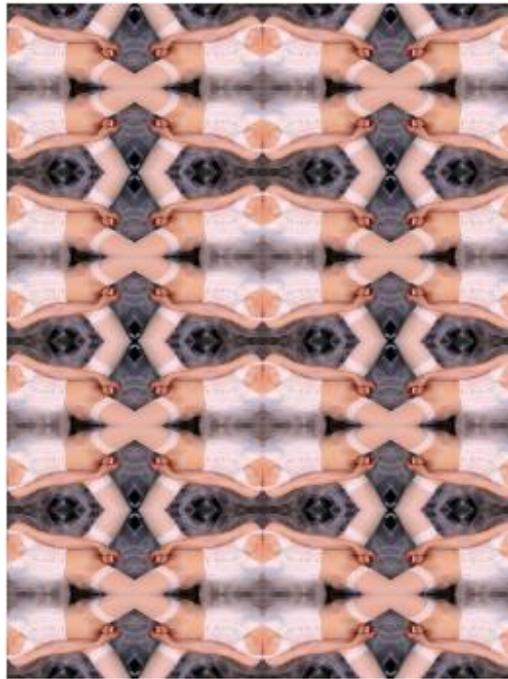
La “virginidad” arquetípica, aparece reflejada en la obra junto con la representación de los distintos “personajes” o roles dentro de la industria pornográfica, como son el de “enfermera”, “geisha”, “diabla”, etc. (todas ellas imágenes forjadas a hierro como estereotipos culturales en el imaginario colectivo, generadas siempre desde una visión falocéntrica y patriarcal), funciona como detonante del propio deseo del sujeto masculino. A diferencia de los teóricos psicoanalíticos (como Freud y Lacan), Foucault defiende que la pornografía no tiene como fin último liberar los “instintos” y fantasías,

¹⁷³ *Ibid.* p.23.

¹⁷⁴ *Ibid.* p.24.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

sino contribuir a la construcción de identidades sexuales. En la pornografía moderna, el cuerpo de la mujer ha sido cosificado y maleado a partir de la mirada y el propio deseo masculino. Por ello es tal esta sublevación de las miradas, la ruptura de la representación etnocentrista y los intercambios de los roles de género, que de algún modo se está desnaturalizando el discurso pornográfico y abriendo el camino a la que ya se ha definido como *pospornografía*.¹⁷⁶



Carmen Arrabal. *Fantasma virginidad #4*. Serie *Sex-mirror*, 2006.

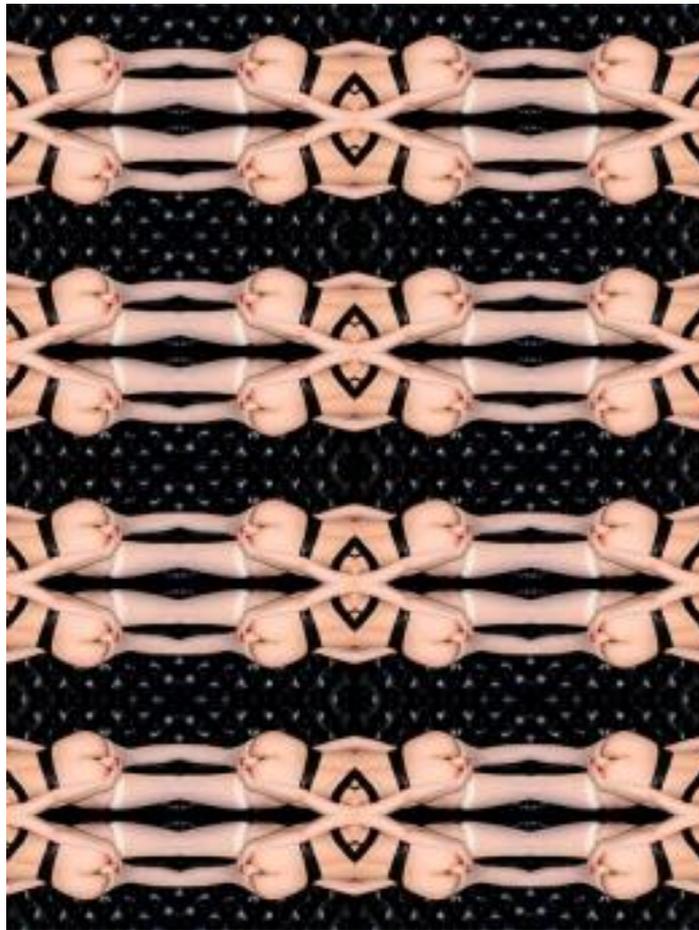
Partiendo de la influencia que la industria pornográfica ejerce sobre nuestro imaginario, podemos hacer referencia a esa construcción heterosexista del deseo, a la cosificación de los cuerpos, al despojo de cualquier tipo de identidad y cómo se reflejan en esas imágenes construidas a través del deseo puramente falocéntrico. Cuando entran a formar parte de la “escena” tanto hombres como mujeres pasan a ser simples *títeres*.

Las figuras-máscaras de la escenificación del erotismo femenino según el imaginario masculino que desfilan en la secuencia de la exposición *Sex-Mirrors* son efectivamente tratadas como marionetas o, mejor dicho, como muñecas

¹⁷⁶ Sobre esta idea se profundizará en el siguiente capítulo.

hinchables(perfectas *love-dolls*), inmovilizadas en las poses más tópicas de cada “modeturapermilo”¹⁷⁷.

Igualmente, las muñecas sexuales que aparecen en *Sex Mirrors* se mantienen en un juego, parodiando esa pornografía *mainstream* y escenificando el género como representación. Como dice EdiLiccioli, la elección de Carmen Arrabal en este trabajo “puede leerse como “cita” de uno de los argumentos más contundentes del feminismo clásico: la denuncia de la frecuente despersonalización de la mujer en el imaginario erótico masculino y en su proyección pornográfica.”¹⁷⁸



Carmen Arrabal. *Fantasma vinilo #9*. Serie *Sex-mirror*, 2006.

¹⁷⁷ LICCIOLI, E., *Op. Cit* p.27.

¹⁷⁸ *Ibid.* p.28.

Estos efectos caleidoscópicos de la obra de Carmen Arrabal, por un lado distorsionan los cuerpos hasta volver irreconocibles las distintas partes anatómicas y genitales del cuerpo femenino mientras que, por otro lado, crean formas orgánicas, nuevas anatomías, nuevas posibilidades. Esta refracción de la figura que protagoniza cada pieza generancriaturas quiméricas¹⁷⁹, entre forma femenina y formas a veces animales y otras mecánicas, de manera que la “monstruosidad” que aparece reflejada, no llega a ser desbordante, y queda compensada por lo estético de las imágenes en su composición final. Es con este sentido estético del que habló Susan Sontag, quien publicó en 1964 un artículo sobre la “cultura camp” (*Notas sobre el Camp*) con el que se identifica Arrabal: un gusto hacia lo antinatural, lo artificioso y exagerado en el que convergen ironía, burlesco, pastiche y parodia¹⁸⁰. Parodia a la que hace referencia en su uso y reutilización de los estereotipos, tomando a esas figuras que condensan todos los rasgos de la feminidad normativa, desvelando así los entresijos alienantes de los tópicos heterosexuales.



Carmen Arrabal. *Fantasma latex #9*. Serie *Sex-mirror*, 2006.

¹⁷⁹ LICCIOLI, E., *Op. Cit* p.28.

¹⁸⁰ SONTAG, S. (2001). *Against Interpretation: And Other Essays* (en inglés). USA. Picador.

Estas nuevas mujeres generadas a través de la refracción, son mutaciones que invitan a esa redefinición del cuerpo como campo de batalla, en una era en la que la medicina y la tecnología dan pie a la propia recreación de los cuerpos, desnaturalizándolos por completo. Estas mujeres recreadas son puros híbridos que nos obligan al repensar la construcción de identidades sexuales a partir de la transformación tecnológica del cuerpo.

“En medio de tanta carne, no hay penes”¹⁸¹. No aparece ese órgano considerado legítimamente como la “realidad física del placer”. Pero en su lugar aparecen juguetes eróticos (bolas chinas y dildos) de varias formas y colores a juego con el disfraz de cada personaje. Objetos sexuales, “tótems” que fueron planteados en sus inicios como objeto-fetiché de simulación del falo en el porno tradicional, pero que con el paso del tiempo, las nuevas formas de postpornografía, que van de la mano con los nuevos planteamientos y se inscriben en corrientes que replantean la sexualidad normativa. Tal es el caso *Queer*¹⁸², corriente de pensamiento que se ha apropiado de esta idea, resignificando este símbolo fálico y jugando con la representación de su poder.

El dildo puede crear un espacio simbólico donde se mezclan los géneros y las identidades se confunden. Ese espacio simbólico cuestiona la racionalidad viril y el dildo, que se apropia de los atributos genitales del hombre, crea a la hembra-macho, aunque la hembra mantiene sus señas de identidad en un espacio de luz y sombra, ambiguo, borroso, donde se transforman los valores y se produce el mestizaje de los sexos, la aproximación al mito del andrógino.¹⁸³

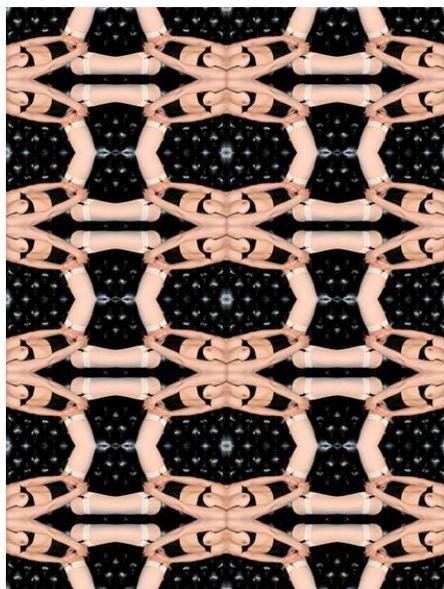
Beatriz Preciado argumenta, en su *Manifiesto contra-sexual*, que “la invención del dildo supone el final del pene como origen de la diferencia sexual”; que “el dildo

¹⁸¹ LICCIOLI, E. *Op. Cit* p.29.

¹⁸² Al que ya hemos hecho referencia y desarrollado en capítulos anteriores. Ver en : 3.3. La evolución de las luchas. Breve aproximación a la teoría *Queer* y el feminismo *trans*.

¹⁸³ GARCÍA VILLALBA, A. *Fragmentos de un discurso sexual (falocentrismo, borrosidad, dildos y cambios de roles en cuatro movimientos en GENEROS???)* Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008-09.] p.54. Catálogo [en línea] disponible en: http://www.centroparraga.es/docs/catlogo_Gneros.pdf [Consultado el 11 de Mayo de 2015]

dirigeel pene contra sí mismo” puesto que “no imita al pene, sino que lo sustituye y lo supera en su excelencia sexual”¹⁸⁴.



Carmen Arrabal. Serie *Sex-mirror* #10'. 2006.

En *Sex Mirrors*, cada juguete se integra dentro de la composición y es recíproco a la máscara de cada sujeto-muñeca, pasando a formar parte de la escenografía. Como podemos ver, “la diablesa” aparece con un dildo rojo o la enfermera con uno blanco, todo bien medido y cuidando el detalle.

Como ya hemos podido observar en otras de las artistas analizadas, la ironía es una herramienta de fuerza en sus trabajos; el uso afinado de ella supone la inversión y resignificación de los roles de la representación.

El humor es otro de los grandes protagonistas que tienen en común en su uso a través de la lectura a modo de parodia de los estereotipos y su teatralización hiperbolizada. En este caso, la artista se nutre de esos estereotipos eróticos que aparecen reflejados en el porno tradicional. Y como bien expresa EddiLiccioli en su texto, “[...]Sex- Mirrors se inserta en las prácticas de resignificación resignificación quedeseñascaran las

¹⁸⁴PRECIADO, B. (2002) *Manifiesto contrasexual*. Madrid. Opera Prima. Citada por LICCIOLI, E. *SEX-MIRRORS. Visiones caleidoscópicas de las figuras eróticas de la feminidad en GENEROS???* Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008-09. P.28. Catálogo [en línea] disponible en: http://www.centroparraga.es/docs/catlogo_Gneros.pdf [Consultado el 11 de Mayo de 2015]

convenciones normativas que han construido la mascarada de la feminidad, reelaborando (aunque en un registro de neobarroquismo estetizante) las deconstrucciones de los códigos del imaginario pornográfico que la postpornografía ha empezado a difundir.”¹⁸⁵

Considerando que esa compleja estructura de espejos y refracciones metafóricas sobre la que está construida la identidad de género, está siendo puesta en “jaque” a través de la construcción de nuevas imágenes y la existencia de planteamientos que superan los conocimientos “universales”. A través de este tipo de referentes vemos que de manera consciente las mujeres ya no son víctimas involuntarias, sino claras protagonistas de la mascarada. Hasta el punto de que la estética feminista postpornográfica se rige por la dinamización de los signos y artefactos culturales, tratando de manera crítica esos códigos normativos que el feminismo esencialista consideraba como “impropios” de la feminidad.

¹⁸⁵LICCIOLI, E. *Op. Cit* p.30.

4.5. María Llopis. La performance postporno.

María Llopis Navarro nació en la ciudad Valencia en 1975 y se licenció en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en 1998. Además, realizó el Máster en Animación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona en el año 2000. Formó parte de la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en el MUSAC 2013.

Del año 2003 al año 2007 formó parte activa del colectivo multidisciplinar «Girlswholikeporno», el cual cuenta con una gran trayectoria internacional. En 2010 publicó el libro *El postporno era eso* en la editorial *Melusina* (Barcelona), en el que se genera una amalgama de reflexiones, relatos de su vida, sucesos ocurridos en su núcleo familiar y de teóricas del *postporno*. En la actualidad, se encuentra trabajando en un libro titulado *Maternidades Subversivas* en el que trata de relacionar la sexualidad, la maternidad, la espiritualidad, el ecofeminismo y el matriarcado. Un proyecto que se financia a través de la plataforma *Verkami*¹⁸⁶, siendo coherente con uno de los motores base en el postporno, como es la filosofía del DIY (del inglés *Do It Yourself*, o “Hazlo Tú Mismo”).

La artista navega entre diversos medios de expresión a la hora de realizar sus obras: se sirve de la fotografía y el video, pero en su trayectoria como artista la performance es la gran protagonista dentro de su trabajo. Su inquietud y el propio desarrollo discursivo dentro de su obra giran en torno a la identidad sexual y el género. Consideramos que sus trabajos narran un *modus vivendi* que parte de la propia experiencia vital de la artista y es, por lo tanto, un claro reflejo de su visión, de un habitar alternativo dentro de esta sociedad. Llopis deconstruye el sujeto sexual del feminismo y de este modo pretende elaborar un discurso mucho más próximo a las prácticas en torno al feminismo pro-sexo y al transfeminismo¹⁸⁷. Esta idea aparece

¹⁸⁶ Plataforma online mediante la cual se pueden hacer aportaciones para la futura autoedición del libro: *Maternidades subversivas*. Más información a consultar en web: <http://www.verkami.com/projects/8472-maternidades-subversivas>

¹⁸⁷ Sobre estos temas ver: La evolución de las luchas. Breve aproximación a la teoría *Queer* y al feminismo *trans*. p.35.

reflejada de forma continuada en la totalidad de su trabajo, el cual está cargado de un fuerte posicionamiento político feminista.

La obra de la artista toma como punto de inflexión la sexualidad frente a la intimidad como armas subversivas.: la transforma en posicionamientos político cuestionándose a través de la pornografía el tipo de sociedad en la que vivimos y desvelando los estándares en los que estamos embutidos. Desarrolla un espacio para la creación de nuevas imágenes abiertas a todo tipo de públicos. Como ingredientes: el orgasmo, la performatividad del género, la propia androginia, la sexualidad de todo tipo de cuerpos, de las personas mayores, la violencia sexual, el sexo virtual, la maternidad alternativa y cerrando el círculo, el parto orgásmico. Todos ellos son temas que mueven a María Llopis hacia la creación de nuevas formas de conocimiento.

El cuerpo es el elemento principal, una herramienta de empoderamiento de su propia sexualidad, y a través de él genera ese diálogo constante entre su propio cuerpo y la sexualidad/intimidad que lo acompañan. El acto de hacer pública dicha sexualidad genera una controversia en el espectador. La visión del espectador no es inherente en su trabajo, ya que ella trabaja de una manera autobiográfica, y alejada de pretensiones artísticas. Su actitud ante la realidad y respecto a su sexualidad es política y vivencial, definiendo su obra en torno a sus propias vivencias.

Para entender la obra de esta artista y la pieza elegida, es obligado hablar sobre la propia sexualidad, el postporno, la evolución de las luchas transfeministas y el estado identitario del *queer*, de cómo estos aspectos confluyen en el binarismo de género expuesto en los anteriores capítulos, y cómo influyen en la obra de la propia artista.

El postporno era eso.

Debemos comenzar preguntándonos, ¿Qué es el post-porno? María Llopis, por su parte, en *El postporno era eso*¹⁸⁸, procura disponer de una definición que como ella misma aclara, se aprende de memoria para soltar de “carrerilla” cada vez que la preguntan por el significado mismo del término, y poder responder así:

¹⁸⁸ LLOPIS, M. *El postporno era eso*. Melusina, Barcelona. 2010.

El postporno es la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento *queer*, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura punk anticapitalista y DIY (hazlo tú misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico¹⁸⁹

Pero como afirma Esperanza Moreno Hernández en su tesis *Cuerpos lesbianos en (la) red*, la respuesta a esta pregunta no puede ser formulada como una definición cerrada y afirmativa de las prácticas. Por ese miedo al encasillamiento del término, o a ser víctimas de una moda globalizadora, la mayoría de artistas y teóricas se posicionan por no definir el “qué”, y generar más un registro del “cómo”, trazando el contorno, y por lo tanto, entendiendo la cuestión como un elemento en constante mutación, donde se rearticulará cada vez que se piense o se hable del género.¹⁹⁰

En la tesis de Esperanza Moreno Hernández se hace referencia a la idea expuesta por Diana J. Torres, sobre cómo desde un primer momento el *postporno* sólo será enunciado como “algo en que se puede ver representadas las prácticas y los cuerpos de las personas que no encajan en la pornografía o que podrían encajar pero no les da la gana porque les parece castrante”¹⁹¹. De esta forma se genera un lugar que da cabida a todo tipo de personas, se promueve otro tipo de sexualidad, visibilizando todo tipo de cuerpos, fuera del binomio de género hombre/mujer.

Una gramática post-porno para el archivo del cuerpo que busque, paródicamente, hacer suyas aquellas representaciones de lo femenino figuradas en la exposición, la desnudez y la candidez de obras como la *Olimpia* de Manet. Un archivo post-

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 38.

¹⁹⁰ MORENO, H., E. *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la representación de la sexualidad lesbiana en la Pornografía*. Tesis dirigida por Maribel Doménch Ibañez. Departamento de escultura y pintura. Universidad politécnica de Valencia. 2010. p.59.

¹⁹¹ *Ibid.* p.60.

porno que reitera en el exceso aquella corporalidad pornográfica y matricial contenida en *La creación del mundo* de Courbet, y que en su reiteración y abundancia da lugar a la cita y la parodia, la extrañeza y la confusión de los sexos.¹⁹²

Feminismo pro-sexo y sus representaciones.

Tanto la sexualidad como su propia representación aparecen a lo largo de toda la historia del arte, en todas sus vertientes y estilos posibles. El sexo es representado como viene ocurriendo desde tiempos ancestrales, desde un punto de vista hegemónicamente masculino. Juan Vicente Aliaga, afirma que hace unas décadas que “desde plataformas varias [...], se ha tratado de enderezar y equilibrar la serie de omisiones y exclusiones harto frecuentes en la historia del arte.”¹⁹³

Y es por lo tanto desde este tipo de plataformas, que parten de las propias artistas feministas pro-sexo, las cuales están en activo desde los años 80, donde se generan los discursos e imágenes que dinamitan el imaginario cultural de la erótica basada en la mirada hegemónica masculina a la que hemos hecho referencia en el anterior capítulo. Generando este nuevo imaginario al que se viene haciendo referencia como *postporno*, que como define Beatriz Preciado, en una entrevista citada en la Tesis de Esperanza Moreno:

Podríamos decir que el movimiento postporno que surge a finales del siglo XX es el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora sólo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los

¹⁹² CASTILLO, A. *El cuerpo, la técnica y el postporno. A propósito de “Mi sexualidad es una creación artística” de Lucía Egaña*. Universidad ARCIS. 30 de mayo del 2012. p.3. Disponible en Web: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/CASTILLO_Alejandra_ElCuerpo-LaTecnica-ElPostporno.pdf> [Consultado el 15 de julio de 2015]

¹⁹³ ALIAGA, J. V., *Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría queer y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo*. en PEREZ, D. (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. P. 126. Citada por MORENO, H., E. *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la representación de la sexualidad lesbiana en la Pornografía*. Tesis dirigida por Maribel Doménch Ibañez. Departamento de escultura y pintura. Universidad politécnica de Valencia. 2010. p.58.

transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados... No se trata de que estos cuerpos no estuvieran representados: eran en realidad el centro de la representación pornográfica dominante, pero desde el punto de vista de la mirada masculina heterosexual.¹⁹⁴

En el documental *Mutantes* realizado por Virgine Despentes¹⁹⁵ (2009), es analizado por Esperanza Moreno en su Tesis Doctoral: *Cuerpos lesbianos en (la) Red*, se indaga en el proceso histórico del feminismo pro-sex, pro-prostitución, pro-lesbianismo y pro-sadomasoquista que va en contra del feminismo castrante, (el que aboga por la abolición de la pornografía y que mantiene una postura conservadora que no trasciende en sus razonamientos, ese feminismo que no es inclusivo con todo tipo de condiciones, un feminismo limitado, limitante y anticuado). En este documental aparecen entrevistadas diversas activistas, teóricas, performers y trabajadoras sexuales: Annie Sprinkle, precursora del movimiento pro-sexo, ex-prostituta y predecesora de lo que hoy llamamos *postporno*, "Scarlot Harlot, Norma Jean Almodóvar, Candida Royalle, Lydia Lunch, Lynnee Breedlove, Jackie Strand, Maria Beatty, Beatriz Preciado, Del Lagrace Volcano, , Post-op, Itziar Ziga, Emilie Jouvett, Shu Lea Cheang, Medea, Diana aka Pornoterrorista"¹⁹⁶, y entre ellas se encuentra María Llopis, a la que se le realiza una entrevista que aparece en varios de los fragmentos del documental. Las primeras imágenes de dicho documental son pertenecientes a *U.K.I.* (2010), un largometraje postpornográfico dirigido por la artista taiwanesa Shu Lea Cheang¹⁹⁷, proyecto del que también ha formado parte María Llopis.

¹⁹⁴ PRECIADO, B. "Arquitectura erotizada". *El Diario NTR*. Edición dominical. Año II / número 703. México D.F. p.14. Citada por MORENO, H. E. *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la representación de la sexualidad lesbiana en la Pornografía*. Tesis dirigida por Maribel Doménch Ibañez. Departamento de escultura y pintura. Universidad politécnica de Valencia. 2010. p.59.

¹⁹⁵ DESPENTES, Virginie (Francia, 1968), es la (también) autora de la película *Boise-moi (Fóllame)*, 1993), del ensayo *Teoría King-Kong* (2006) y de *Apocalypse Bèbè* (2010).

¹⁹⁶ MORENO, H. E. *Op.cit.* p.60.

¹⁹⁷ Es una comprometida artista new-media especializada en instalación red, y performance desde mediados de los 90. También trabaja con la producción de cine.



Maria Llopis. Largometraje post-pornografico, U.K.I. 2010.

Gracias a este documental de Virginie Despentes *Mutantes*, queda patente que la *performatividad queer* y su expresión en el espacio público al tiempo que nos inicia en el feminismo pro-sexo, es una pieza clave para comprender una corriente de pensamiento que es contestataria dentro del postfeminismo, y de los movimientos *queer*, *trans* y *postporno*; un gran referente al que acudir para entender y conocer más en profundidad los entresijos de esta corriente.

Annie Sprinkle, a quien ya hemos mencionado anteriormente como precursora del movimiento pro-sexo, era tanto trabajadora sexual y actriz porno como feminista. Sprinkle ya expuso en su momento su posición frente a la pornografía normativa, heteropatriarcal, determinadamente binaria en lo que al género se refiere: ella misma reivindicó la pornografía como canal liberador, como espacio donde explorar la propia sexualidad. Una declaración de intenciones en toda regla, siendo consciente del contexto del que formaba parte dicha artista. Pero es ya a partir de los 80 cuando comienza la efervescencia del movimiento, y en diversos puntos del mundo, se realizan muestras y festivales punk-feministas donde se comparte material autogestionado y autoproducido (DIY).

Un ejemplo de ellos en nuestro contexto fue el festival de postporno del MACBA en el año 2004. En los escritos de Beatriz Preciado, Itziar Ziga, Virginie Despentes y María Llopis, entre otras, se incita “a la insurrección de los cuerpos, a la construcción de

formas alternativas de placer, a la reapropiación de las tecnologías de producción de sexualidad y a la experimentación corporal. ¹⁹⁸

De este modo, es interesante como Beatriz Preciado refleja en sus escritos la forma en que se entiende la pornografía tradicional, señalándola como:

una tecnología social de producción de subjetividad, de producción de sexualidad. La pornografía funciona como una pedagogía de la sexualidad y con un carácter performativo construye aquello que intenta explicar. Es importante destacar que la pornografía, en tanto tecnología de producción de sexualidad, tiene efectos de inscripción corporal, efectos somáticos. ¹⁹⁹

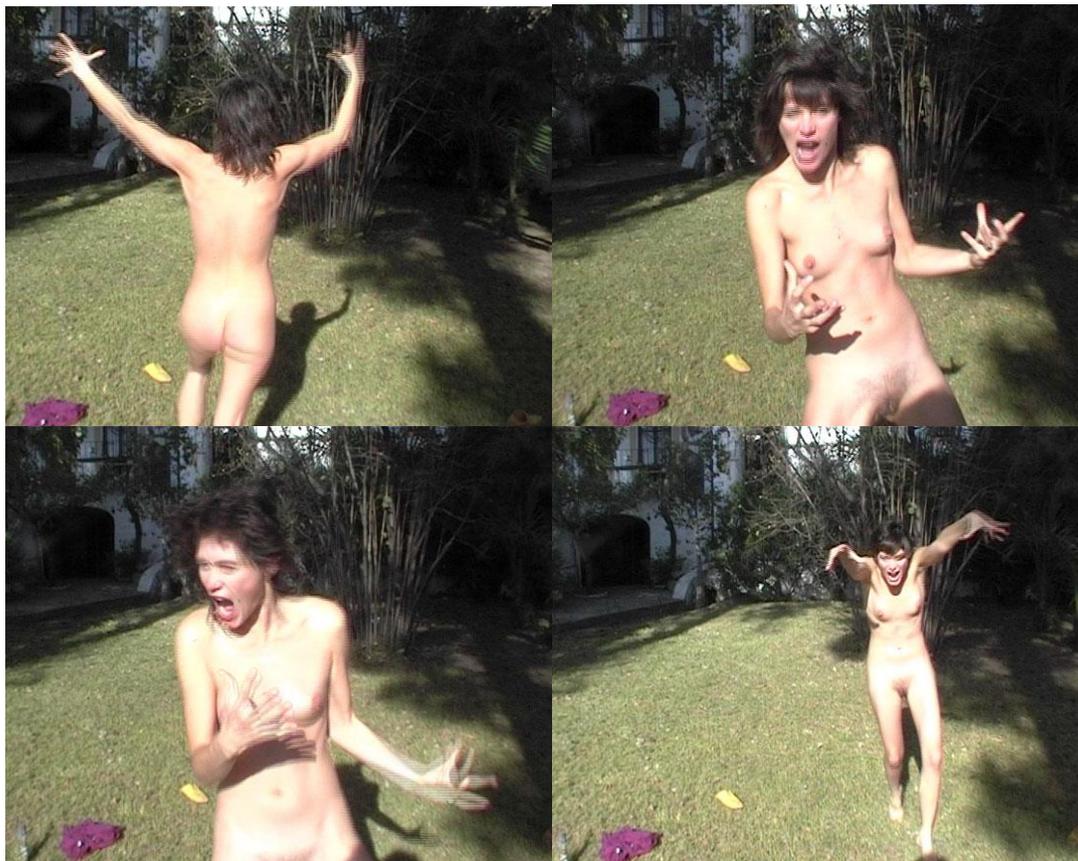
La pornografía hegemónica está escrita por el patriarcado. Y como ya hemos hecho referencia con anterioridad en el capítulo de Carmen Arrabal, la industria pornográfica se encuentra controlada por una mirada dominante y masculina, centrada en su propio deseo y satisfacción. Por ello, a diferencia de las feministas abolicionistas que apelaban a su censura, las feministas *pro-sex* y *queer* desde el *postporno* plantean una nueva forma de construcción y creación de la sexualidad contra-hegemónica. El postporno es un modo de *praxis queer*, “que se reapropia de esa tecnología de producción de sexualidad y así funciona como una praxis política que desestabiliza las normas sexo-généricas de la pornografía global machista, heterocentrada, falocéntrica y su concepción binaria de los cuerpos”²⁰⁰. Así, el postporno se convierte en una manera alternativa de construcción del deseo y del placer.

¹⁹⁸ SEBASTIÁN EMANUEL, F. *Caperucitas rojas que devienen lobos. Censura y postpornografía en los debates feministas y la teoría queer*. F. Estudiante de Sociología, UNMDPMiembro del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades, UNMDP.La Plata, FAHCE-UNLP, 25 al 27 de septiembre de 2013. p. 4. Disponible en web:<<http://www.doc4net.es/doc/4183538502078>> [Consultado el 10 de Julio de 2015]

¹⁹⁹ *Ibid.* p.6.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 5.

La Bestia, 2015.



María Llopis. *La bestia*. Valencia. 2005

Video-Performance.2, 16'.

En la video-performance titulada: *La bestia*, María Llopis nos presenta una escena en primera instancia de lo más cotidiana: una mujer pasea en bata por el jardín de su domicilio, pero de pronto la actitud comienza a volverse exagerada, desbordante en carácter. La actuación performativa de la artista es brusca, generando desconcierto en el espectador. Aquí es donde comienzan a desvelarse los estereotipos representados la feminidad que desprende en un principio, el modo que tiene de moverse por el espacio, la manera de no ocupar, o de mostrarse avergonzadamente ridícula, comienza a transformarse en descontrol, en una bestia, una mujer salvaje que pierde todo su “decoro” por un instante, como si estuviera poseída. Se mueve por el espacio, gruñe, escala los árboles; todo ello completamente desnuda; se muestra en pleno estado salvaje. Todo ello para terminar saliendo de ese supuesto “trance” y regresar a la realidad, donde debe volver a tapar su cuerpo, avergonzarse de su actitud y mantener la compostura.

En esta pieza aparece de manera clara, la representación del estereotipo femenino, a través de la burla, la ironía y la exageración. Como hace referencia Alejandra Castillo en su texto: *EL CUERPO, LA TECNICA Y EL POSTPORNO. A propósito de "Mi sexualidad es una creación artística"* en palabras de Diana J. Torres, la pornoterrorista, "vuelve explícito en su exposición, en la reiteración, la ironía y la provocación del exceso de un cuerpo. Quizás sea precisamente esta <<provocación>>, este deseo continuo de ir más allá, la estrategia buscada para visibilizar lo <<real>>, siempre desplazado y abyecto, que ha constituido la trama de lo hetero-normativo"²⁰¹.

Se consigue construir y a la vez deconstruir esa mascarada, esa construcción y actuación constante a la que vivimos sometidas, bajo la dictadura del binomio masculino-femenino. La performance se convierte en un reflejo, de esas máscaras no solo faciales, sino corporales que:

[...]que han objetivado la feminidad en relación con la mirada masculina y que han acabado por plasmar también (por lo menos hasta años muy recientes) el mismísimo imaginario erótico femenino, en una poderosa confirmación de la teoría performativa: cuanto más se repiten las convenciones, los estereotipos, más se conforma y se confirma la supuesta identidad de género.²⁰²

Es adecuado, a través de esta obra, hacer referencia a dicha mutación respecto a la evolución de las identidades sexuales y al giro performativo dado por el postfeminismo²⁰³, a través del cual se ha cuestionado de manera radical el origen biológico de la diferencia sexual y se pretende demostrar que el sexo es un efecto performativo de los discursos heterocentros de la modernidad. Esta tesis se apoya en las diversas teorías de género ya nombradas (Butler, De Laurentis, etc.) y

²⁰¹ CASTILLO, A. *Op. cit.* p.3.

²⁰² LICCIOLI, E. *Op. cit.* p.26.

²⁰³ La teoría *queer*, en ruptura y, a la vez, proceso de mutación continua con la tradición feminista, supuso un giro performativo en la interpretación de la identidad. Autorxs, como Judith Butler, Judith Halberstam o Eve. K. Sedgwick, propusieron una definición del género en términos de performance en contestación tanto a la afirmación del feminismo esencialista de una verdad natural o pre-discursiva de la diferencia sexual como a la imposición normativa de ciertas formas de masculinidad y de feminidad.

Ver más sobre esto en web: < <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2015/06/interferencias-transfeministas-y.html>>

distanciándose así del feminismo “clásico” de la diferencia, y discípulo de las teorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas. En este sentido, y pensando en el género como en una construcción cultural y no natural, el papel del sexo aparece como una performance en la que toda identidad sexual es una representación.

Desde las performances de género del feminismo radical de los 70 hasta las performances de *Drag Queens* y *Drag Kings*, las prácticas performativas (impregnadas de un fuerte carácter político subversivo) han descontextualizado aquellas convenciones de estilos (aquellas figuras) que organizan la construcción normativa (el discurso retórico) de cada género para citarlas, manipularlas, deformarlas y desvelar de tal forma los procesos de construcción y significación de esas mismas convenciones.²⁰⁴

Aquí es donde debemos retomar la idea propuesta por Judith Butler, donde performar el género, que como afirma la propia autora es el modo de auto-reconocimiento impuesto a todas las personas desde que se nos asigna un lado u otro del sistema binario hombre-mujer. Reconsiderando el modelo de auto-representación al que estamos sometidos y sometidas como sujetos dentro de este sistema nos posicionaremos ante lo “real”, pero con la posibilidad de hacerlo frente. Como ya ha sido anteriormente expuesta, la idea de performar significa también actuar, generar nuevos significantes, re-apropiarse de las máscaras y jugar a transformarlas es romper con los discursos mayoritarios.

A modo de conclusión en palabras de Beatriz Preciado, en su artículo, *Después del feminismo. Mujeres en los márgenes*:

Este nuevo feminismo postporno, punk y transcultural nos enseña que [...] el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde

²⁰⁴ LICCIOLI, E. *Op. cit.* p.26.

miradas divergentes de la mirada normativa. Así, el objetivo de estos proyectos feministas no sería tanto liberar a las mujeres o conseguir su igualdad legal como dismantelar los dispositivos políticos que producen las diferencias de clase, de raza, de género y de sexualidad haciendo así del feminismo una plataforma artística y política de invención de un futuro común.²⁰⁵

En definitiva, la elección a la hora de abordar la obra de María Llopis, o más bien a la propia María Llopis, ha sido más por un motivo conceptual debido al estrecho vínculo que nos ofrece tanto su obra como sus métodos de producción. Ella misma afirma que el modo como se enfrenta a la política es a través de la práctica, y es por ello que la elección de esta postura nos resulta coherente a la hora de referirse a las prácticas postpornográficas. Lo vemos reflejado en el modo en el que diluye su propia intimidad, la convierte en pública exponiendo su sexualidad y trasladando su vivencia personal transformándolo en una visión política desde su propia subjetividad. Con la que demuestra que a través de la visibilización de ciertas prácticas y cuerpos no normativos es posible romper las reglas.

Como ya hemos dicho, al considerar el análisis de esta artista en este capítulo ha surgido una relación ineludible que establece la propia María Llopis en lo que a la filosofía del postporno se refiere. Podemos considerarla como una pieza clara dentro del nacimiento de la Postpornografía, ya que fue cofundadora del blog "Girlswholikeporn" (al que ya hemos mencionado anteriormente), y somos conscientes de que esto ha sido una pequeña toma de contacto en lo que al movimiento se refiere, no hemos incluido a muchas artistas y colectivos que trabajan de forma activa dentro de los suburbios de la postpornografía, como son: Post-op, Quimera Rosa, Ex dones, O.R.G.I.A, Itziar Ziga, entre otros muchos que por motivos de tiempo y de extensión del propio trabajo ha sido difícil abordar, pero que consideramos relevantes con respecto al motivo principal dentro de nuestra investigación. Por lo tanto, en María Llopis, como en el postporno y en todas estas

²⁰⁵ PRECIADO, B. *Mujeres en los márgenes*. Diario *el País*. 13 de enero de 2007. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html [Consultado el 17 de julio de 2015]

prácticas subalternas, se plantean otras alternativas identitarias en lo que al género se refiere. Y es ahí donde creemos que aparece reflejada la *mascarada*, de la que hemos partido, en las estrategias plásticas y de construcción de las nuevas imágenes, en la propia decodificación implícita dentro de estas corrientes de pensamiento. Pero también se encuentra patente *la performatividad*, a la que tanto hemos hecho referencia. Hemos conseguido emprender un pequeño fragmento de la historia reciente y hemos podido comprobar la evolución de las luchas, y del pensamiento feminista. Terminaremos por considerar la postpornografía como un movimiento cuyo soporte es el cuerpo y donde no se busca la aprobación de un espectador, donde se opera al margen de lo normativo enriqueciéndose de la multiplicidad dentro del sexo, género y de las propias prácticas sexuales. Por lo tanto, María Llopis es una artista clave inscrita dentro de esta “corriente” que se muestra a través de su subjetividad como una “bofetada” hacia el espectador y genera, a través de sus imágenes, alternativas abiertas a nuevos deseos, reflexiones y posibilidades desestabilizadoras de las estructuras de poder.

5. Conclusiones.

En relación con todo lo expuesto durante el transcurso de estas páginas, podemos concluir que a través del análisis de las obras, y el estudio de los conceptos expuestos, hemos llegado a comprender lo necesaria que es una mirada en profundidad hacia los códigos que nos rodean y el modo en el que inciden estas las normas de comportamiento a todos los niveles de la conducta humana, generadoras de frustraciones.

Posicionando *la mascarada* como estrategia feminista dentro de las prácticas artísticas, como medio para subvertir las relaciones de poder y, por lo tanto, los roles habituales de género; rompiendo con el binomio masculino/femenino tal y como se entiende desde la heteronormatividad y generando nuevas imágenes que resulten turbadoras de los imaginarios colectivos. La investigación que hemos conseguido llevar a cabo nos ha llevado a otorgar la importancia que merece la producción de imágenes y sus paralelismos con otros sectores en la sociedad, el modo en que influyen estos códigos antes citados, o como se reproducen en todas las esferas socio-económicas, y por ello consideramos necesario seguir reflexionando sobre los mecanismos de funcionamiento y el modo en el que se legitiman.

Las manifestaciones artísticas que contienen imágenes o acciones vinculadas a la hiperbolización de estos roles de género ponen a prueba al espectador generando una especie de "ruido" en estas imágenes normativas y preconcebidas. Nos posicionan ante un espacio de reflexión y nos otorgan la capacidad reaccionar y recapacitar ante la muestra de dichas tácticas normativas que dominan y dirigen nuestras, pulsiones y deseos.

En definitiva, el propósito principal de este trabajo ha sido avanzar hacia una consolidación teórica y reflexiva, en torno al estudio pormenorizado de las obras, y a su vez de las prácticas y estrategias que estas artistas han llevado a cabo dentro del contexto en el que se inscriben. Otro de los puntos a recalcar ha sido nuestra intención de desentrañar lo que hay en la *mascarada* de "performativo", y que relación guarda esto en la construcción de representaciones. De cómo esta mascarada contiene el

valor de convertirse en una extraordinaria herramienta a la hora de construir nuevos imaginarios abriendo un campo teórico a nuevas formas de representación, que traspasa las aguas puramente artísticas, llegando a jugar un papel coherente y en consonancia con el activismo político de las nuevas corrientes feministas actuales. Ayudando como estrategia a modificar las formas de representación y convirtiéndolas en menos discriminatorias generando significados múltiples.

A través de las artistas analizadas hemos ido viendo, como dentro de sus obras se ilustra la complejidad y riqueza tanto de la mascarada como de la performatividad, empleadas como herramientas en la construcción de la identidad contemporánea en el ámbito del arte visual. El resultado al que nos ha llevado este análisis es que, las representaciones tanto femeninas como masculinas realizadas por las artistas seleccionadas (a pesar de la diversidad de objetivos y medios expresivos) tienden a apoyarse en los conceptos de mascarada y performatividad para desarrollar un arte visual en el que el cuestionamiento y la subversión estos los estereotipos asociado a los roles identitarios (femenino/masculino) estas muy presentes, y por ello siente la necesidad generar nuevos modelos de creación de una representación no discriminatoria, no denigrante siempre reconociendo al género como dispositivo de poder.

El interés de los resultados obtenidos reside en la actualidad del tema propuesto y el modo en el que hemos decidido abarcar la investigación, centrándolo en un contexto clave para la historia del arte feminista en España, partiendo de los años 90. Un hecho destacable dentro del desarrollo ha sido la no existencia de estudios monográficos actuales de referencia, por lo que la tarea de investigación ha sido ardua: por ello decidimos optar por el modo de “entrevista directa”, para así enriquecer nuestra visión sobre las obras de las artistas seleccionadas, y conocer de primera mano la visión y opinión sobre nuestro motor de investigación, que las artistas pondrían ofrecernos, tanto para realizar el trabajo como para conocer el panorama histórico-artístico en referencia a las prácticas y militancias feministas.

Y por último, a nivel teórico dentro del desarrollo de la investigación, debemos destacar la “huella” y la importancia que hemos podido observar en el desarrollo de las luchas dentro del propio feminismo, el impacto de los posicionamientos *queer* como teoría de gran conmoción en la construcción de las prácticas políticas actuales y paralelismo con los movimientos sociales dentro del contexto del Estado español. El desarrollo de estas teorías no ha podido ser abordado en este trabajo, debido a la circunspección del propio trabajo que hemos llevado a cabo en estas páginas, y también a que dichos discursos y prácticas se encuentran en periodo de efervescencia y en constante evolución. Pero el hecho de haber podido ahondar un poco más en profundidad con respecto a la multiplicidad de discursos que se están dando en la actualidad en torno al feminismo, han constituido un elemento motivador para una posible continuación de esta investigación.

Con todo esto consideramos que solamente hemos comenzado a tirar del hilo, y que todo nuestro proceso de investigación ha supuesto un gran enriquecimiento personal y un desarrollo potencial como sujeto investigador.

6. INDICE DE IMÁGENES.

IMAGEN 1. < <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos12.html>>

Pilar Albarracín. *Bailaré sobre tu tumba, 7'04"*. 2004. Acción para vídeo / Video performance.p.50.

IMAGEN 2. < <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos6.html>>

Pilar Albarracín. *Prohibido el cante, 6'20"*. 2000. Acción / Performance.....p.52.

IMAGEN 3. < <http://www.hamacaonline.net/avanzada.php?page=13>>

Estíbaliz Sádaba. *Con mi especulum, yo puedo luchar (acción N°2) 3'*. 2008. Video-performance.....p.58.

IMAGEN 4. < <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1006>>

Estíbaliz Sádaba. *Esto pasa mucho*, Año 2000. 2,18'. Video.....p.61

IMAGEN 5. < <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=135>>

Estíbaliz Sádaba, *Nadie esperaba que yo tuviera talento*.3'. Año 2005-2006.Video-performance.....p.64

IMAGEN 6. < <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=135>>

Estíbaliz Sádaba, *Nadie esperaba que yo tuviera talento*.3'. Año 2005-2006.Video-performance.....p.65

IMAGEN 7. < https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/cabello-carceller >

Cabello/Carceller, *Ejercicios de poder*. 8'15", 2005. Video, blanco y negro.....p.72

IMAGEN 8 y 9. < https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/cabello-carceller>

Cabello/Carceller, *Ejercicios de poder*. 8'15", 2005.Video beta SP, blanco y negro.....p.73

IMAGEN 10, 11 y 12.<<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/>>

Cabello/Carceller. *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, 2004. 32' 50'' DVD, color, sonido..... p.75

IMAGEN 13. <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/cabello-carceller>

Cabello/Carceller, *Instrucciones de uso*, DVD color.6'30".2004.....p.76

IMAGEN 14. <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/cabello-carceller>

Cabello/Carceller, *Instrucciones de uso*, DVD color 6'30".2004.....p.77

IMAGEN 15. < https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/cabello-carceller >

Cabello/Carceller. *Autorretrato como fuente*.2001. Fotografía en color, 150 x 100 cm.....p.78.

IMAGEN 16 y 17. < <http://filocarmen2.blogspot.com.es/2010/11/arte-y-eros.html>>

Itziar Okariz. *Mear en espacios públicos o privados*, 2000.....p.80

IMAGEN 18. < <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/body-building> >

Itziar Okariz. *Body Building* .1992.....p.82

IMAGEN 19 y 20. < http://colaboracionum2013.blogspot.com.es/2013/05/ana-mendieta.html >	
Ana Mendieta. <i>Fail hair transplant</i> (Trasplante de vello facial). 1972.....	p.83
IMAGEN 21. < http://www.arrabal.net/sexmirrors/sexmirrors_eng.htm >	
Carmen Arrabal. Mural central de la video-instalación “Yo es Mil”.2006.....	p.85
IMAGEN 22. < http://www.arrabal.net/sexmirrors/texte_presentation_sex-mirrors_esp.pdf >	
Carmen Arrabal. <i>Fantasma virginidad #4</i> ’. Serie <i>Sex-mirror</i> . 2006.....	p.91
IMAGEN 23. < http://www.arrabal.net/sexmirrors/texte_presentation_sex-mirrors_esp.pdf >	
Carmen Arrabal. <i>Fantasma vinilo #9</i> ’. Serie <i>Sex-mirror</i> , 2006.....	p.92
IMAGEN 24. < http://www.arrabal.net/sexmirrors/texte_presentation_sex-mirrors_esp.pdf >	
Carmen Arrabal. <i>Fantasma latex #9</i> ’. Serie <i>Sex-mirror</i> , 2006.....	p.93
IMAGEN 25. < http://www.arrabal.net/sexmirrors/sexmirrors_eng.htm >	
Carmen Arrabal. Serie <i>Sex-mirror</i> #10’. 2006.....	p.95
IMAGEN 26. < http://www.elmundo.es/elmundo/hemeroteca/2010/05/30/n/castellon.html >	
María Llopis. Largometraje post-pornografico, <i>U.K.I</i> . 2010.....	p.102
IMAGEN 27, 28, 29 y 30. < http://girlswholikeporno.com/la-bestia/ >	
María Llopis. <i>La bestia</i> . Valencia. 2005.Video-Performance.2, 16’	p.104

7. Bibliografía y otros recursos.

- ALIAGA, J.V. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2004.
- ALIAGA, J.V. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal. Madrid, 2007
- ALIAGA, J.V.& MAYAYO, P. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. ThisSide Up, Madrid. 2013
- BEAUVOIR, S.: *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 1998
- BERGER, J., *Modos de Ver*, Gustavo Gili, Barcelona. 1980
- BRANDOTTI, R., *Patterns of Dissonance*. Polity Press. 1991
- BUTLER, J.: *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona 2006
- BUTLER, Judith, et al. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica, 2007
- CABELLO, H. Y CARCELLER, A.: "Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)", en Pérez, D. (coord.) *La certezavulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- CARRO, S. *Mujeres de ojos rojos*, Trea, Gijón.2010.
- DESPENTES, V. *Teoría King Kong*. Ed. Melusina, Barcelona.2007
- GIL, SILVIA, L. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el estado Español*.Madrid, Traficantes de sueños. 2011.
- GOLDBERG, R.: *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.
- IRUSTA, E.,*Cartas desde mi cuarto propio. Colección 2013*. Camino rubí. Autoedición. Tierra roja. Sevilla. 2014
- LLOPIS, M.*El postporno era eso*, Melusina, Barcelona.2010.
- MARTHA, R. *Posiciones en el mundo real*(Catálogo), Barcelona. MACBA/Actar.1990.
- MARTINEZ COLLADO, A. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia. CENDEAC. 2008
- MAYAYO, P. Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la hisotriografía del arte contemporáneo. Dentro de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*.ALIAGA, J.V., & MAYAYO, P.,This Side Up, Madrid. 2013
- MAYAYO, P.*Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid.2003.
- MUÑOZ, P (2003), *Mujeres españolas en las artes plásticas, Síntesis*, Madrid. 2003
- NAVARRETE, C. "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia", en *FuturoPresente (Catálogo) (1999)*, Sala Comunidad de Madrid, Madrid, Alicia Murría (com.). 1999
- NEAD, L, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid.1998
- NUÑEZ, M., *Feminidad y mascarada*. Tesis dirigida por Estrella de Diego. Universidad de Castilla La Mancha. Departamento: Arte, programa de Doctorado: poéticas y políticas de la representación.1996.
- OWENS, Craig (1986), "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", Foster, Hall (ed.) (1986), *La posmodernidad*, Kairós. Barcelona. 1986.
- POTTER, S. On Shows, en Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds.): "Framing Feminism. Art and the Women´s Movement 1970-85", Pandora, Londres 1987, p. 291. Citada por Marina Núñez, en su tesis inédita: *Feminidad y Mascarada*. Dirigida por Estrella de Diego. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1996

- PRECIADO, B. (2010)*Pornotopía*. Anagrama.
- RIVIÈRE, J. "Womanliness as a masquerade", publicado por el International Journal of Psycho-Analysis, X, p.303-313, 1929. Trad. Fr. de l'original établie en 1964 par Victor Smirnoff pour la revue La Psychoanalyse, vol. VII, Paris.
- RUIDO, M. "Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna", en Aznar, Sagrario (ed.) (2003), La memoria pública, UNED, Madrid.2013
- RUIDO, M. y VILA, F. "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el estado español" en *Desacuerdos/2 (2005)*, Barcelona, MACBA/Arteleku/UNIA. 2005.
- SALAVOVA, M. Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno. Trabajo final de Máster. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.2011
- SONTAG, S. *Against Interpretation: And Other Essays* (en inglés). USA. Picador.2012.
- TICKNER, L. The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970, en Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds.): "Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85", Pandora, Londres .1987
- VALCÁRCEL, A. *Feminismo en un mundo global*. Madrid: Cátedra. 2012
- WOOLF, V.: *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2008.

Recursos audiovisuales.

- SÁDABA, E. *Nadie esperaba que yo tuviera talento*. Hamaca. Disponible en Web;
- SÁDABA, E. *Esto pasa mucho. 2000* .Hamaca. Video. *Disponible en Web:* <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1006> [Consultado el 20 de junio de 2015]
- Programa Metropolis, sobre Itziar Okaritz. Disponible en Web: <http://www.rtve.es/television/20100521/itziar-okariz/332270.shtml> Emisión 30 de mayo de 2010 · La 2. [Consultado el 10 de Junio de 2015]
- *KillyourIdols*, Sádaba, E. Hamaca. Disponible en Web:
- Entrevista Cabello Carceller "Off escena: Si yo fuera..." por Joseba Moso. [Publicado el 17 de enero de 2013] Min, 3:12-3:50 <https://youtu.be/T22u90Zolpo> [Consultado el 2 de Junio de 2015]
- EGAÑA, L.: *Mi sexualidad es una creación artística*, 46', color, 2011.
- DESPENTES, V.: *Mutantes*, 90', color, 2009.
- <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=609> [Consultado el 28 de junio de 2015]
- <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=464> [Consultado el 18 de junio de 2015]
- IRUSTA, E.R., Ni mujer, ni madre, ni esposa. Video-conferencia. Disponible en Web: <https://vimeo.com/129098930> [Consultado el 30 de Marzo de 2015]

Catálogos:

- *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo* (1998), Sala Koldo Mitxelena, Donostia, Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, (coms.) LAURETIS, Teresa de (1993), "Estética y Teoría Feminista. Reconsiderando el cine femenino" dentro de "100 %" (Catálogo) (1993), Junta de Andalucía- Ministerio de Cultura, Sevilla.
- GENEROS??? Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008-09.] p.54. Catálogo [en línea] disponible en: <http://www.centroparraga.es/docs/catlogo_Gneros.pdf> [Consultado el 11 de Mayo de 2015]

Recursos online.

- ALBARRÁN DIEGO, J. *Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo Español*. 2007. ISSN: 1698-7799.
- AMIGOT, P., *Joan Rievière. La mascarada y la disolución de la esencia femenina*. Athenea Digital, 11, pp.209-218. Disponible en Web: <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/373/334>> [Consultado el 20 de mayo de 2015]
- ARES ARROLLO, L. y PEDRAZ POZA, S.A. *Influencia del postfeminismo en España: evolución de los cánticos de las manifestaciones feministas españolas*. I Congreso Internacional sobre Ideología de Género de la Universidad de Navarra. Febrero de 2011. Disponible en Web: <<http://www.unav.edu/congreso/ideologiadegenero/files/file/ares.doc>> [Consultado: 25 de Mayo de 2015]
- ARKISTAIN, X., y MÉNDEZ, L., *Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica*. 2008.p.1. Disponible en web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/medina.html>> [Consultado el 22 de Marzo de 2015]
- ARRABAL. C. *Obras personales/ Sex mirrors* (2006). Catálogo [en línea] Disponible en Web: http://www.arrabal.net/sexmirrors/sexmirrors_esp.htm [Consulta: 15 de Mayo de 2015]
- BLAS, S., *Anotaciones en torno a video y feminismo en el Estado español*. En J. Carrillo (ed.) *Desacuerdos 4* (pp. 109-122). 2005. Disponible en web: <http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_4/Su sana_Blas.pdf> [Consultado el 15 de diciembre de 2014]

- BLASCO HERRANZ, I., *La nación haciendo el género: nacionalismo español y concepciones de feminidad y masculinidad*. Estudios reunidos por MICHONNEAU, Stéphane., Y NÚÑEZ.M. Xosé., Casa de Velázquez. Madrid.2014. pp, 55-58.
- CABELLO/CARCELLER, Proyectos: MicroCinema: Actos 1—3, 2004-07 página web personal Disponible en Web:<<http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/>>,[el 28 de Mayo de 2015]
- DE LA VILLA, R. *Arte feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>> [Consultado el 23 de Enero de 2015]
- DE LA VILLA, R., *Arte feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible en Web: <<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>> [Consultado el 23 de Enero de 2015]
- ELVA ECHENIQUE, M. *La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: El testimonio de Domitila Barrios*. Universidad de Oregon, Vol. LXX, Núm. 206, Enero-Marzo 2004. p.276. Disponible en web: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/5597/5745>> [Consultado: el 18 de Mayo de 2015]
- Entrevista a Cabello/Carceller, “*La irrupción de los 90: el(los) feminismo(s) como factor en la crítica de la representación y en las prácticas políticas contemporáneas del estado español*” ARCHIVO 1969.
- FONSECA HERNÁNDEZ, C., y QUINTERO SOTO, M.L., Artículo: *La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas*. Sociológica (Méx.) vol.24.nº69, México, ene/abr. 2009, pp. 43-60. Disponible en web: [Consultado el 16 de Mayo de 2015]
- LOPEZ-VARÓ, S. *Cabello/Carceller*, en la Revista Vulture el día 04 de Mayo de 2011. [Consultado el 10 de junio de 2015]
- MANTECON MORENO, M. “Tú tampoco tienes nada”1: arte feminista y de género en la España de los 90.Disponible en web: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA1010220155A/30735>> [15diciembre 2014]
- MARTÍNEZ, R., *Para volar. PILAR ALBARRACÍN*. 2004. Disponible en web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa1.html> > [Consultado el 22 de Marzo de 2015] p.1.
- MATEO CECILIA, C. “*Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea*.” Universidad Europea de Valencia. p.118. Disponible en Web: <http://www.reia.es/REIA108.pdf> [Consultado el 20 de Junio de 2015]
- MATEO CECILIA, C., *Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea*. Universidad Europea de Valencia. Disponible en Web: <<http://www.reia.es/REIA108.pdf>> [Consultado el 20 de Junio de 2015]
- MEDINA, C. *La perversión de la Spanish Doll*. PILAR ALBARRACÍN. 2004. Disponible en web:< <http://www.pilaralbarracin.com/textos/medina.html>> [Consultado el 22 de Marzo de 2015]
- MORENO, E.: *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la Representación de la Sexualidad Lesbiana a la Postpornografía*, Trabajo Fin de Máster dirigido por Maribel Domènech y defendido en diciembre de 2010, en el marco del Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia. Publicado en el siguiente enlace:

- NÚÑEZ, M., *Transversal, revista de cultura contemporània*, nº 15, Máscaras, junio de 2001, pp. 57-65. Disponible en Web: <<http://www.marinanunez.net/textos/mascaras-3/>> [Consultado el 2 de Mayo de 2015]
- OKARIZ, I. El cerebro es un músculo. En Zehar. Boletín Arteleku nº54 (2004), pp.11-16. Disponible en Web: <http://www.old.arteleku.net/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/el-cerebro-es-un-musculo-.itziar-okariz?set_language=en> Dentro del seminario de Arteleku: La repolitización del espacio sexual. Arteleku, (San sebastian 9 de Septiembre de 2004). [Consultado el 15 de diciembre de 2014]
- PARDO, T. “Dalí utilizó su ambigüedad como elemento de trabajo” Entrevista a Cabello/Carceller publicada en El Cultural, EL país, el 7 de Mayo de 2015. Disponible en Web: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/07/babelia/1430995076_176634.html> [Consultado: 14 de Junio 2015]
- PLATERO, R.L., *La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicasos, camioneras y otras*, en las Jornadas Feministas de Granada 2009. Publicado por: TRANSVERSALES. Disponible en Web: <<http://www.trasversales.net/t17rq.htm>> [Consultado el 30 de julio de 2015]
- PRADO, F., y BRUJÓ, G., *España: reputación y visión de marca*. OIE 4/2013 - 15/1/2013. Información disponible en web: <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/riecano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/observatoriomarcaespana/recomendaciones_estrategias/ome4-2013_prado-brujo_ome_spain_reputacion_vision_marca_2013#.VRNEfPmG8Xs> [Consultado el 20 de Marzo 2015]
- PRECIADO, B. *Testo yonqui*. © Espasa Calpe, S. A., 2008. Disponible en Web: <<https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-testo-yonqui.pdf>> [Consultado 20 de Julio 2015]
- PRECIADO, P., invitada al Blog por [Jeu de Paume](#). Información Disponible en Web: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/>> [consultada el 23 de Junio de 2015]
- PUCHE, L. *Cuerpos (de) generados. Imágenes e identidades híbridas en el arte Español de la última década*. Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología: [celebradas entre el 28 y el 30 de junio de 2004] / coord. por María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco, 2005, ISBN 84-95933-15-2, Universidad Autónoma de Madrid.
- PUNTE MÉNDEZ, A. *Actos performativos y constitución del género*. Judith Butler. Posgrado en Letras, UNAM. Disponible en Web: <<https://estudioscultura.wordpress.com/2012/05/08/actos-performativos-y-constitucion-del-genero-judith-butler/>> [Consultado 10 de Mayo de 2015]
- PUNTE MÉNDEZ, A. *Actos performativos y constitución del género*. Judith Butler. Posgrado en Letras, UNAM. Disponible en Web: <<https://estudioscultura.wordpress.com/2012/05/08/actos-performativos-y-constitucion-del-genero-judith-butler/>> [Consultado 10 de Mayo de 2015]
- RUIDO, M. *Agendas diversas y colaboraciones complejas: Feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el Estado*

- Español (algunas reflexiones después de Desacuerdos)*; Seminario Subxectividades críticas, narrativas identitarias. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2006.
- SACCHETTI, E., *Andeia y sus contrarios. Masculinidades plurales a través del arte*. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 7, núm. 3, septiembre-diciembre, 2012. Disponible en Web: < <http://www.redalyc.org/pdf/623/62324814005.pdf> > [Consultado el 17 de Junio de 2015]
 - SALANOVA, M.: *Filosofía del postporno*, blog. < <http://filosofiadelpostporno.blogspot.com.es/>> [Consultado el 3 de abril de 2015]
 - SEBASTIÁN EMANUEL, “*Caperucitas rojas que devienen lobos. Censura y postpornografía en los debates feministas y la teoría queer.*” F. Estudiante de Sociología, UNMDPMiembro del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades, UNMDP.La Plata, FAHCE-UNLP, 25 al 27 de septiembre de 2013 En web:< <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iii-2013> - ISSN: 2250-5695> [Consultado el 10 de Julio de 2015]
 - Universidad Internacional de Andalucía. “*Resumen de las sesiones de trabajo impartidas por Beatriz Preciado*” que formo parte del seminario: “Retóricas del genero/políticas de identidad: Performance, performatividad y prótesis” Dirigido por Beatriz Preciado.2003 [En línea]. Disponible en Web:< http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425 >
 - YINGHUA L, C., *Un espacio para el sentimiento: la obra de Pilar Albarracín*. 2009. p.5.Disponible en Web: <<http://www.pilaralbarracin.com/textos/carol.html>> [Consultado el 23 de Marzo de 2015]

