

# DE LA IMAGEN-MATERIA A LA MIRADA TECNOLÓGICA, UN RECORRIDO FEMINISTA

## IMAGE-MATTER TO THE TECHNOLOGICAL LOOK, A FEMINIST TRAIL

### Nuria Rodríguez Calatayud

Artista, diseñadora gráfica y profesora Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

[www.nuriarodriguez.com](http://www.nuriarodriguez.com)  
[nurodca@pin.upv.es](mailto:nurodca@pin.upv.es)

#### Palabras claves

Imagen, mujer, artista, tecnología, fotografía, feminismo o teorías feministas// Image, woman, artist, technology, photography, feminism or feminist theory

#### Abstract/resumen

Parece ser que el paradigma de lo visual como profesión de la artista plástica, ha estado vinculado a una extenuante lucha contra la adversidad, como describe Germaine Greer<sup>1</sup> en su conocido libro *La carrera de obstáculos. Vida y obras de las pintoras antes de 1950*, en el que las mujeres han tenido que sobreponerse a la imagen estereotipada que ha proyectado la mirada masculina durante siglos.

Desde la mujer-niña pasando por la *femme fatale*, desde idealización de la musa hasta la imaginería de la perfecta casada, todas ellas responden a esa relación contradictoria en las que se exhibe por un lado, una evidente inferioridad y por otro se propagan comportamientos de inseguridad, censura e indecisión pudiendo determinar un trabajo mediatizado, en gran medida, por su condición biológica y por una idea del sujeto femenino limitado al entorno privado. Otro factor significativo que también ha modelado ese *carácter femenino*, el rol de la mujer artista –y que algunos denominan blando, cursi o infantil– ha sido la inaccesibilidad a la información, a los conocimientos y al oficio. Dicho de otro modo, la artista plástica no respondía a la imagen del genio romántico, a ese espíritu arrebatado que habitaba en el Olimpo de los dioses y que modulaba la realidad de lo colectivo.

En 1971, Linda Nochlin reflexionaba sobre la importancia de las mujeres artistas en su célebre texto “Why Have There Been no Great Women Artists?”<sup>2</sup>. En este artículo se cuestionaba por qué no han existido el equivalente de Miguel Ángel, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso o Matisse, o más recientemente, Willem de Kooning o Andy Warhol. Es necesario y oportuno continuar con este planteamiento propuesto por la historiadora norteamericana y analizar así los nombres de aquellos autores que asociamos a otros movimientos artísticos más contemporáneos como la transvanguardia italiana de los años ochenta que abanderó el renacimiento de la pintura y en el que no encontramos nombres de mujeres pintoras. En la primera década del siglo XXI, aparecen personalidades como Gerhard Richter, Sigmar Polke o Neo Rauch en un momento en el cual la pintura puede convivir sin prejuicios con otros lenguajes técnicos, pero los medios de comunicación que relatan esta vuelta de la imagen-materia, olvidan de nuevo asociar algunos nombres de pintoras actuales de reconocido prestigio como Marlene Dumas, Paula Rego o Jenny Saville en esta nueva *incursión* de lo pictórico.

Por ello, es importante desarrollar en este artículo, algunas consideraciones a propósito del nuevo escenario igualitario que propone lo tecnológico y, como algunas artistas han vinculado su exploración de la imagen tecnológica hacia un nuevo campo experimental, en el que el peso de la tradición, no establece a priori clichés e imposiciones. Por un lado, vamos a profundizar en varias cuestiones: ¿Favorece lo tecnológico la visibilidad de la producción artística femenina?, ¿supone ser lo tecnológico un territorio inexplorado en el que todavía se puede participar en igualdad de condiciones?, y, si en definitiva, es por esta cuestión, que las mujeres manifiestan su preferencia hacia lo tecnológico frente a la imagen-materia, donde el peso de la tradición puede continuar coaccionando su mirada creativa.

### 1. Algunas notas breves sobre la imagen

La historia de la cultura visual occidental se aproxima a la evolución de los procedimientos tecnológicos que han aumentado los modos de percibir y han modulado la mirada moderna durante los últimos dos siglos. Hoy en día, somos testigos de un nuevo paradigma creativo en el que convergen procesos analógicos y digitales, una lingüística nueva que transforma el paisaje del arte contemporáneo. Interfaces, monitores, pantallas de televisor, sensores o las herramientas de Internet, son elementos habituales con los que hemos generado una *nueva era electrónica*.

En 1996, Román Gubern invitaba a la reflexión sobre la irrupción de la realidad virtual en su libro *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*<sup>3</sup>. En este ensayo, se proponía revisar la evolución histórica de la imágenes icónicas, desde su nacimiento como artefacto mágico en las cuevas del paleolítico, en esa cualidad de imagen-escena explícita que presenta y representa el mundo, hasta la imagen-laberinto encerrada en su propio lenguaje y que se muestra exenta del formato físico que la contiene. De hecho, José Luis Brea, que ya nos habló del *aura fría*<sup>4</sup> de las imágenes de la época de la reproductibilidad técnica, propone una taxonomía que enfatiza ese carácter transversal en el que se desarrolla la cultura visual más contemporánea:

1. La era de la imagen-materia, donde el carácter indisociable entre soporte e imagen lo convierte en su

principal característica. Las imágenes no podían vivir sin esta presencia prendida del formato. Aparecen como la memoria representativa del mundo. Concepto de aura de Benjamin.

2. La era de la imagen fílmica en el que su asociación al soporte no va a ser un requisito tan definitorio como en el apartado anterior. La adherencia flotante al film, película o imprimación fotoquímica, la convierte en un apartado intermedio entre la mirada física y la mirada virtual.

3. La era de la imagen electrónica, esta adherencia al soporte desaparece completamente en la imagen sintética. Idea principal en el estudio de Gubern.

Estas clasificaciones que hemos presentado a propósito de la imagen técnica y su vinculación con el paradigma de lo visual, obtuvo una definición inicial con la propuesta teórica que desarrolló Edmond Couchot<sup>5</sup> en la Universidad de París en la década de los años ochenta. Este artista y teórico de la imagen acuñó el término de *imagen sintética* para enfatizar el proceso de elaboración como cualidad diferencial, en el que se presenta lo analógico frente a lo virtual. En su propuesta, comentaba que el proceso evolutivo de las imágenes se centra en dos momentos: el de la representación, desde la pintura renacentista hasta la aparición del vídeo, y el de la simulación, instaurado por las imágenes sintéticas.

Desde finales de los años ochenta, con la democratización de los medios virtuales, se propone un nuevo horizonte que coincide con la incorporación de la mujer en la esfera de lo colectivo. La imagen técnica presenta un vasto campo inexplorado en igualdad de condiciones. Lo importante, son los procesos de experimentación e investigación en torno a la capacidad comunicativa que explora el sistema de lo visual y, tanto mujeres como hombres, muestran sus propuestas ajenos a su condición biológica, ajenos a la performatividad sociocultural.

### 2. El contexto de la ausencia

*"Pero ¿Por qué no añadir un suplemento a la historia, (...) de modo que las mujeres puedan figurar en ella decorosamente?"* Virginia Woolf

Virginia Woolf proponía a sus coetáneas que fueran

capaces de crear un espacio autónomo y emancipado donde desarrollar experiencias libres e independientes, un espacio propio donde fuera posible potenciar una expresión personal.

La presencia femenina en el mundo de la creación no ha sido tan limitada como los libros de historiadores o críticos nos han hecho creer debido a su escasa o nula representación<sup>6</sup>. En las últimas décadas, a partir de los estudios elaborados en los años setenta, fundamentalmente en América, se han revelado datos sobre la existencia de un número importante de pintoras, escritoras, escultoras, poetas, dramaturgas, ensayistas, fotógrafas o compositoras que han mediado con la producción masculina obteniendo, en algunos casos, un cierto prestigio y reconocimiento social a su labor, pero incomprensiblemente fueron de nuevo excluidas de las exposiciones conmemorativas, de los manuales y recopilaciones, así como de los libros cuya finalidad primordial es la de transmitir hechos y acontecimientos del pasado como registro de nuestra memoria colectiva.

Es como si de pronto, cuando uno se propone rastrear sobre sus antepasados, sobre la transcendencia de la actividad femenina, su inexistencia es tan abrumadora, que conlleva a la sencilla conclusión de que las mujeres no comenzaron a preocuparse por un destino distinto al marcado por su condición biológica hasta mediados del siglo XX. Pero lo cierto es que han existido mujeres artistas trabajando en los monasterios de la Edad Media, en los talleres renacentistas, en las cortes de los príncipes del Barroco y del Siglo de las Luces, en los barrios bohemios del siglo XIX, y también participaron activamente en la consolidación de las vanguardias e ismos y, por tanto, en el desarrollo del arte del siglo XX.

Desarrollada esta premisa sobre la ausencia de la mujer artista en el ámbito de la cultura, un dato relevante sigue siendo la complejidad para certificar la autoría en algunas obras relevantes, puesto que un gran número de ellas se vieron obligadas a permanecer detrás de los nombres de sus padres, maridos o hermanos, realizando obras que luego no podían cobrar ni tan siquiera firmar.<sup>7</sup>

Conocemos la historia de Artemisia Gentileschi, hija de Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio; el caso

de Luisa Roldán, hija de Pedro Roldán; de Marietta, hija de Tintoretto; de las hijas de Juan de Juanes, Margarita y Dorotea Macip que ayudaban a su padre en el taller gremial; de Isabel Sánchez Coello, hija del pintor de cámara de Felipe II, Alonso Sánchez Coello; de María Ribera, hija de José Ribera; de la pintora María Eugenia de Beer, hija del pintor Cornelio de Beer y Rosario Weiss, entre otras, posible hija de Goya, quien ya en su vejez intentó enseñarle el oficio. Sin embargo, tal y como apuntan Whitney Chadwick y Estrella de Diego, estas mujeres eran consideradas como personalidades excepcionales que al apartarse de lo establecido, eran tratadas más como una curiosidad observable que como una artista de rango intelectual (Estrella de Diego, 2003).

Es indudable que la reducción del ámbito de trabajo y la actividad, tiene como axioma una reducción en las posibilidades de desarrollo práctico e intelectual. El acceso de las mujeres a los espacios de producción, investigación y desarrollo ha sido durante siglos un área organizada por el hombre blanco-occidental, de clase media; debido, según Engels, a la aparición del concepto de la propiedad privada, al control sobre ésta y su transmisión, que fomentó la división de tareas y trabajos. Esta organización productiva de nuestro sistema vital desplazaría a la mujer a un ámbito doméstico y privado.<sup>8</sup>

Sin embargo, “cada cual debe ser de su tiempo” y ese sentimiento también fue coherente con las actitudes de algunas mujeres a lo largo de su vida. Por ello, ha sido relevante la publicación del libro *Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*<sup>9</sup> que quiere aportar al ecléctico espacio del arte, la voz escrita de las mujeres artistas, desde el interés y la fascinación que siempre han suscitado en nosotros estos testimonios que demuestran, por un lado, la existencia y el prestigio que obtuvieron algunas de ellas en distintas épocas y por otro, y gracias a ellos, obtener información de primera mano sobre las reflexiones que genera la práctica artística desde la voz protagonista de sus productoras.

La actitud aperturista del siglo XVIII permitió que algunas de ellas pudieran desarrollar una carrera profesional al mismo nivel que los artistas masculinos. Ese fue el caso de Rosalba Carriera que escribió el primer recetario pictórico que hasta la

fecha conocemos, o Elisabeht Vigeé-Lebrun que dejó escritas sus memorias a la vez que desarrollaba una importante trayectoria como pintora de la reina Maria Antonieta. La correspondencia de Berthe Morisot o Mary Cassatt a sus amigos impresionistas, las vincula con el primer movimiento de la vanguardia o los textos teóricos que elaboraron artistas tan dispares como Marianne von Werefkin, Sonia Delaunay, Liubov Popova, Varvara Stepánova, Maruja Mallo, Sophie Taeuber-Arp o Anni Albers, demuestran el valor de sus reflexiones e investigaciones a propósito de su quehacer plástico.

## 2.1 La imagen fotográfica: antecedentes

Algo nuevo se va gestando a principios del siglo XX y algunas mujeres trabajan con la imagen técnica, de manera poco consciente, para mostrar una nueva visión sobre el mundo. Animadas por el panfleto aperturista que lanza la Bauhaus, se concentra en esta emblemática escuela, un numeroso grupo de mujeres hambrientas de saber y hacer. La octavilla<sup>10</sup> prometía una formación igualitaria para hombres y mujeres, *La casa de todos* se lanzaba a la carrera para generar un nuevo mundo en el que, tanto mujeres como hombres, pudieran obtener las mismas oportunidades en la tarea de construir lo nuevo, tras la industrialización devastadora y competitiva, la proletarianización de amplios sectores de la población y las reformas educativas de artesanos y academias. Bauhaus<sup>11</sup> significó el resultado lógico del florecer de los conocimientos técnicos, fruto de la necesidad social de la transformación y generación de profesionales competentes, pero también una apuesta humanista que propugnaba un arte vivo ligado a la experiencia social.

Sin embargo, la realidad fue muy distinta y las circunstancias de igualdad se transformaron en una realidad mediatizada de nuevo por su condición biológica. Ante la avalancha de mujeres para matricularse en la escuela, Walter Gropius, que en aquella época dirigía la institución, marcó una serie de restricciones al Consejo de Maestros para limitar su acceso, ya que las mujeres *daban a la escuela una atmósfera de aficionados*<sup>12</sup>. Además, se les aconseja que al terminar el curso preparatorio, fueran directamente a los talleres apropiados, para *que no se realicen experimentos innecesarios*. Su formación

se derivaba hacia los talleres de tejidos, alfarería y encuadernación. De nuevo, se encontraban alejadas de los centros de producción de imagen-materia como era el taller de pintura, de arquitectura o escultura. A pesar del reclamo aperturista, imperaron los prejuicios hacia sus capacidades intelectuales y quedaron relegadas a los talleres que en principio eran más adecuados a su condición de género.

Ante esta atmósfera de censura, proliferó de manera espontánea, una formación fotográfica experimental, inclinada hacia la investigación. La Europa del periodo de entreguerras se nos ofrece como un amplio laboratorio sucesivo en la experimentación de la fotografía: La nueva visión, La nueva fotografía y La nueva objetividad son algunos de los movimientos que comienzan a definir sus objetivos y a producir imágenes técnicas. Bauhaus se mantuvo ajena a lo que ocurría en esta especialidad, como también le sucedió con el cine y no fue hasta 1929, cuando la asignatura sobre fotografía pasó a formar parte del programa oficial de la mano del director Hans Mayer que quería reorientar la trayectoria del centro. Y aunque la fotografía formaba parte ya del ambiente de manera desenvuelta y se favoreció el grado de experimentación con las dobles exposiciones, la impresión sobre la película o los fotogramas –que tiene un valor hoy en día indiscutible–, no se constituyó como un centro emblemático con respecto en esta disciplina artística como ha ido confeccionando la historia oficial de la escuela.

Tanto profesores como estudiantes trabajaron con esta técnica porque la nueva tecnología la había hecho más accesible. Marcas como Leica, Voigtlander o la Ernemann Works<sup>13</sup> fabricaron máquinas mucho más baratas en el verano de 1925 y la Bauhaus proporcionaba cuartos oscuros para su experimentación. Los maestros más jóvenes se interesaron por las posibilidades que ofrecía esta técnica como Lászlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Josef Albers. Un dato relevante que avala esta argumentación sobre la relación de lo tecnológico y la incorporación de la mujer en la esfera de lo público, fue que también participaban sus esposas en la producción de imágenes fotográficas. No debe sorprender que un profesor tan conservador como L. Feininger se dejara influir por el ambiente de la escuela. No obstante, aquí el método de aprendizaje más extendido en ocasiones tenía un

carácter autodidacta mientras que en otras acudían a otras instituciones para luego obtener y divulgar sus conocimientos. Es importante destacar que las escuelas reformistas rivales llevaban cierta ventaja como en la Lette-Verein en Berlín, la Folkwangschule Essen y la Kunstgewerbeschule Bug Giebichesntein, mientras que la Bauhaus destacaba por el interés en la renovación de las artes y disciplinas más tradicionales.

Sin embargo, el afán por difundir todas las actividades de la institución, que se sumaba a la atención especial que prestaban al diseño de revistas, libros, invitaciones, precisaba de material fotográfico que elaboraron de forma espontánea personas cercanas a la escuela. Todo ello, favoreció la asociación, por todos conocida, entre fotografía y Bauhaus. También aprovecharon los mecanismos de visibilidad que ofrecen los medios de comunicación de manera brillante e inteligente. Es indudable, que este programa publicitario sobre el uso de la fotografía, se convirtió en el eje vertebral que las otras escuelas no supieron aprovechar.

Las mujeres de Walter Gropius, Lászlo Moholy Nagy y Herbert Bayer fotografiaron todas las actividades que se realizaban en la Bauhaus. Tomaban instantáneas de los actos, fiestas, teatros y personajes pero no pensaban que lo que hacían fuera algo destacable, que tuviera trascendencia alguna o pudiera considerarse relevante, menos Lucia Moholy que utilizaba esta técnica de un modo más profesional, ya que se había preparado como fotógrafa y editora en la ciudad de Berlín antes de convertirse en la mujer de Laszlo Moholy-Nagy.

El caso de Irene Bayer es singular: estudió fotografía para convertirse en el asistente de su marido y, de este modo, registrar los trabajos de Herbert Bayer. Mientras, Lucía Moholy documentó el nuevo edificio de la Bauhaus, las casas de los maestros y la mayoría de los objetos que se realizaban en los talleres. También retrató a los profesores de la institución. En el archivo de Irene Bayer o en el de Isse Gropius podemos encontrar numerosas fotografías del tiempo de ocio: baños en las playas del río Elba, sesiones de teatro, fiestas, retratos de los niños y acompañantes.

El desarrollo de esta actividad fotográfica en la Bau-

haus, dibuja un horizonte igualitario para hombres y mujeres. La carencia de textos o fuentes que certifiquen prejuicios y desventajas en la práctica de la fotografía, genera una evidente diferencia hacia los talleres de imagen-materia de la tradición en la cultura occidental. Al no existir un taller específico sobre fotografía, se fomentó un punto de vista más lúdico y experimental<sup>14</sup> y pudieron ejercer una profesión que se estaba formando con total naturalidad, ya que se practicaba de un modo más autodidacta. En la actualidad, el creciente interés por construir la historia de la fotografía ha permitido rescatar los reportajes fotográficos de estas mujeres, hoy consideradas como fotógrafas de la Bauhaus.

### 3. La mirada tecnológica: ¿Un territorio en igualdad de condiciones?

La posmodernidad nos reveló la muerte de un sujeto universal que pretendía desde el Renacimiento englobar una generalización bajo los postulados del hombre blanco, heterosexual, occidental de clase media. El debate feminista, que comienza con las acciones de las sufragistas, inicia un proceso imparables en la equiparación social, económica y política del papel visible de la mujer.

Para Georg Simmel, esta incursión de la mujer en el territorio masculino de la producción, la actividad y la cultura, exige un compromiso en la incorporación de nuevas propuestas a un mundo no elaborado por las mujeres: *“el compromiso radica no solo en las multiplicaciones de lo ya existente, no solo en imitar lo ya creado, sino en crear”*. La cultura, es para el filósofo, *“el lugar idóneo para el perfeccionamiento de los individuos que se obtiene gracias al espíritu objetivado por el trabajo histórico de la especie humana”*<sup>15</sup>. Según explica con mucha claridad Ana Martínez-Collado (Cendeac, 2005), en su estudio sobre las tendencias actuales del arte, Simmel situaría a las mujeres en la cuenta del débito al anexionarse tardíamente como sujeto activo en lo social y cultural.

En su libro *Cultura femenina y otros ensayos*, Simmel argumenta el modo en que la división del trabajo ha capacitado la especialización como recurso del oficio masculino, cuya actividad concentrada, favorece el progreso de la cultura objetiva, mientras que la actividad femenina, dibujada exclusivamente en su papel

de ama de casa, es una ocupación menos especializada y por tanto más amplia, variada y dispersa, y es esto, una cualidad enteramente femenina que posibilita, en menor grado, su aportación *en el desarrollo de la cultura objetiva*.<sup>16</sup>

Ortega y Gasset, que tradujo algunos textos de Simmel para la *Revista de Occidente*, simplifica aún más la cuestión al afirmar que: “*los varones son capaces de presentir a una criatura que, en el plano propio de la humanidad, es de un rango vital algo inferior al nuestro. No existe ningún otro ser que posea esta doble condición: ser humano y serlo menos que el varón*”.

La misoginia de Schopenhauer calificó a las mujeres como *niños grandes de por vida*, la versión de esta característica infantil del comportamiento femenino, ha causado una percepción de minusvalía y protección hacia las propias mujeres, evitando que anduvieran fuera del protectorado patriarcal. La definición metafísica de la mujer como *posibilidad* y del hombre como *realidad*, ha marcado una diferenciación en las normas, costumbres y tareas asignadas a cada género.

Desde 1966, un clima revolucionario recorría Europa y Estados Unidos, y las mujeres optaron por la intervención cultural para reclamar espacios de participación, diálogo y reciprocidad. Desde esos momentos, asistimos a iniciativas feministas en las artes, la historia, la teoría feminista; estaba claro que *la ausencia en las estructuras de poder aseguraba la dominación de los primeros sobre las segundas*. Las feministas reclamaron desde tres vías bien distintas –el feminismo de la igualdad, de la diferencia y el feminismo expandido o postfeminismo–, un territorio en el que las personas pudieran establecer vínculos y oportunidades con el otro, desde una perspectiva igualitaria y libre.

Las artistas de los años sesenta y setenta mantenían una sintonía con los postulados del feminismo de la igualdad y reclamaban la posibilidad de trabajar en las mismas condiciones en el mundo del arte. Por un lado, contaron con el apoyo de historiadoras como Whitney Chadwick, que proponía en su conocido libro *Mujer, arte y sociedad*, la recuperación del trabajo de las mujeres artistas a través de la historia, intentando cuestionar los arquetipos tradicionales del mundo artístico e incorporar las obras de artistas como

Artemisia, Anguissola, Vigeé-Lebrun, Modersohn-Becker, Kollwitz, Claudel, O’Keeffe, Delaunay, Popova, Goncharova, Exter, Stepanova, Varo, Toyen, Höch, Carrington, Kahlo, Oppenheim, Miller, Maar, etc.

Por otro lado, las artistas evitaron los circuitos institucionales, se opusieron a tendencias artísticas como el pop, la abstracción y el minimal. Comenzaron a trabajar con otros materiales rechazados por su cualidad cercana a la artesanía y optaron por trabajar en proyectos colectivos. Algunas de sus premisas, se centraban en la máxima de que “*lo personal es político*”<sup>17</sup> (Beauvoir, 1945) para hablar de la intimidad, sus espacios habitados y centrar la visión del cuerpo femenino desde otra perspectiva. Por todo ello, incorporan lenguajes como el vídeo y la *performance* en sus propuestas.

Las historiadoras querían reivindicar la presencia femenina en el panorama artístico – anteriormente anulada–, y las artistas querían recuperar espacios de visibilidad. En este sentido se sitúa el famoso artículo de Linda Nochlin, publicado en 1971, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*–que ya he comentado–, y la exposición *Women artists, 1550-1950* organizada por Nochlin y Ann Sutherland Harris para reivindicar el trabajo y la presencia de las mujeres artistas desde el Renacimiento. Con esta intensa actividad se quería potenciar el concepto: “no se nace mujer, se llega a serlo” desarrollado por Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo*.

Las feministas se esforzaron por manifestar que las evidentes diferencias anatómicas no son causa justificada para establecer una jerarquía de privilegios que premie a una en detrimento de la otra. Las normas patriarcales habían establecido ciudadanos de rango distinto: las mujeres eran consideradas diferentes porque se las describía como delicadas, débiles, bellas, intuitivas, irrazonables, maternas, sin fuerza ni temperamento organizativo, bajo consideraciones tan demenciales como el menor tamaño de su cerebro, la lentitud en la respuesta a impulsos, la alteración hormonal periódica. Esta diferenciación biológica en clave negativa, las inducía a vivir según las reglas masculinas.

Las feministas de la igualdad quieren ocupar el centro en términos iguales que los hombres, mientras

que las feministas de la diferencia quieren subvertir el centro y aprueban su propia marginalidad. Son dos estrategias distintas; por una parte se reclama una expansión para incluir a todo aquello que ha sido históricamente excluido; por otra, propone una oposición basada en modelos culturales centrados en lo femenino exclusivamente, desde creencias existencialistas y psicoanalíticas.

Básicamente, el feminismo de la diferencia hubiera sido incomprensible en los inicios de las reivindicaciones feministas del siglo XIX y principios del XX, donde era imprescindible reclamar una igualdad en los derechos fundamentales y condenar la opresión a la que se encontraban sometidas; gracias a estas reclamaciones: obtuvieron el derecho al sufragio universal, el acceso a la educación y, por tanto, el acceso a cuotas de participación en la regulación del poder.

Las feministas de la diferencia quieren ir más allá y advierten del peligro que puede suponer que una vez obtenidos los espacios de igualdad, caer en cánones masculinos pre-establecidos, algo tan sencillo y, a la vez tan criticado, como cuando una mujer quiere defender su territorio de igualdad y se la tacha de pretender homologar comportamientos masculinos que deben ser erradicados, fundamentalmente porque lo masculino no es un modelo al que aspirar.

La crisis de los grandes relatos ha tambaleado, incluso, los cimientos que defendían las distintas corrientes feministas, desde el feminismo de la igualdad hasta el feminismo de la diferencia, ambos se han visto en el punto de mira de las críticas de las feministas más radicales que denuncian, que esta simplificación del problema de las mujeres, sólo parece invitar a que nos imaginemos al feminismo como un discurso político articulado en torno a la oposición dialéctica entre hombres (*desde el lado de la dominación*) y las mujeres (*de lado de las víctimas*).<sup>18</sup>

Una de las premisas del nuevo pensamiento feminista o posfeminista norteamericano es la desaparición de la categoría femenina del concepto de género como taxonomía excluyente.

La ensayista estadounidense Judith Butler cuestiona la naturalidad de las identidades sexuales y promueve la emancipación de las minorías anómalas.

Con sus teorías sobre la identidad y el género, intenta deconstruir los presupuestos y argumentos que instituyen e imponen como algo natural (heterosexual, hombre o mujer) por el principio de la identidad, como algo con lo que se nace y se muere, y que determina, por tanto, toda tu existencia.

Ante su argumentación, es lógico que nos preguntemos: ¿Qué es el género?. Las ideas de Butler defienden que el cuerpo no es algo pasivo y dado, sino que también es una construcción regulatoria, el conjunto de leyes y de normas sociales que, mediante palabras, acciones, gestos y deseos, produce y mantiene la ficción de la coherencia y del privilegio heterosexual reproductivo, provocando la ilusión de que las cosas son así y no pueden ser de otro modo. La performatividad del discurso induce a mantener una identidad estable y original que un grupo de personas acepta como naturales mientras que otros padecen vivir fuera de la norma. *Todo lo externo a los bordes, se denomina queer* (traducción de lo raro, anormal). Para Manuel Asensi que analiza los textos de Judith Butler: *“la definición de género es una ecuación aplastante: dado que el género es el efecto de una performatividad, son posibles otras performatividades, otros actos, otros modelos no identitarios que hagan entrar en bancarrota las políticas de la identidad”*.

Brevemente, es importante destacar que su trabajo parte del análisis de Foucault, Lacan, Kristeva; es una propuesta opuesta al feminismo de la diferencia e intenta, desde la pluralidad y la deconstrucción del concepto de identidad, proponer un nuevo marco referencial de actuación para desestabilizar la hegemonía del campo de la heterosexualidad. El concepto de identidad no viene determinado exclusivamente por el determinismo biológico sino que la suma de lo cultural, lo social, los factores económicos, raciales y sexuales a través de mecanismos muy cambiantes perfilan los componentes de nuestra identidad. Desde lo *queer* se reclama una visibilidad de las realidades homosociales en distintos campos, en el formativo (universidades, escuelas etc), para que se entienda que las relaciones lésbicas y homosexuales son una opción como lo son las relaciones heterosexuales.

Esta controversia ha provocado que en los últimos años hayan surgido grupos de autoras e intelectuales junto a Judith Butler, como Donna J. Haraway, Mo-

nique Wittig, Anne Fausto-Sterling, Gail Pheterson, Camille Paglia y otras desde la práctica de la literatura con novelas como *Fóllame* o recientemente *Teoría King Kong* de Virginie Despentes que defienden un descentramiento del sujeto mujer blanca, occidental, heterosexual y de clase media por atender a las clases sociales más desfavorecidas, aquellas que Beatriz Preciado llama *mujeres en los márgenes*.

Este nuevo feminismo de multitudes, este *feminismo para monstruos* pretende ser un proyecto transformador para el próximo siglo que pueda dar lugar a los sujetos excluidos por el feminismo oficial y otorgar espacios de visibilidad e igualdad de los derechos esenciales a los *malos sujetos*, como definen estas autoras, a las lesbianas, prostitutas, las violadas, las marginadas, los marimachos, los y las transexuales y las mujeres que no son blancas, las musulmanas, como dice Preciado, en definitiva todos nosotros.

#### 4. Conclusiones

Durante el siglo XX, hemos conseguido cambios importantes, no solo en aspectos que nos atañen en la representación política, cultural y social, sino que los prejuicios hacia el artefacto artístico ejecutado por una mujer, pierde argumentos en una sociedad que apuesta por un camino hacia la igualdad de derechos de todos sus integrantes, independientemente de su condición biológica. Por ello, he elaborado una relación de las dificultades que encontraron las primeras mujeres artistas para producir, formarse y mostrar sus obras en los circuitos profesionales.

De este modo la Bauhaus, ilustra los primeros acercamientos de las mujeres hacia la imagen técnica que se enfrenta a la asignación masculina de los talleres debido a su condición sexual. La consigna del Consejo de maestros era: "*directamente al telar*".

También he revisado la circunstancia familiar como aspecto principal que ha favorecido la vocación y preparación de las artistas durante siglos. En las vanguardias adquiere una dimensión distinta como describe Victoria Combalia en su libro *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*: "[...] tradicionalmente las mujeres han estado muy solas en la creación: En la primera mitad

*del siglo XX eran seres muy aislados o compañeras en ruta de artistas masculinos pero jamás líderes o cabezas de fila de los movimientos artísticos*".

Parece que la imagen de *encantadoras aficionadas* que describe Hannah Höch en la entrevista con Edouard Roditi<sup>19</sup> en la primera década del siglo XX, se desdibuja con los trabajos de las artistas como Hannah Collins, Sam Taylor Wood, Nancy Burson, Maya Deren, Rineke Dijkstra, Rebecca Horn, Vanessa Beecroft, Laurie Anderson, Pipilotti Rist, Chantal Akerman, Lucrecia Vartel, Shirin Neshat, Tania Bruguera, Martha Rosler, Regina Fran, Barbara Kruger, Jenny Holzer y en la panorámica española Marina Núñez, Eulalia Valldosera o Paloma Navarés que han optado por medios tecnológicos en sus propuestas artísticas.

Cuando las mujeres prefirieron exponer sus proyectos en otros ámbitos experimentales, buscaban obtener un rango creíble y equiparable a la producción masculina. La denostada diferencia biológica, no podía ser una condición para desprestigiar sus obras, sino que la inclusión de estrategias creativas que enfatizan los recursos técnicos, puede reflejar un dominio del discurso argumentativo.

Los diferentes feminismos, término que a veces puede parecer ambiguo, mantienen un nexo común de mejorar la condición política/social, educativa y económica de la mujer, así como su nivel de independencia, pero es preciso subrayar que el camino escogido por Nochlin, Kristeva o Butler propone itinerarios diversificados sobre el análisis de la igualdad.

Es posible que lo tecnológico proponga un territorio reivindicativo que fractura algunos patrones artísticos y que favorezca ese acercamiento espontáneo y sin prejuicios hacia la formalización de las propuestas artísticas. Quizás estemos siendo testigos, como ocurrió en su día en la Bauhaus, de un momento fértil y emblemático, donde no se juzga los proyectos desde una perspectiva de género, sino desde el valor que nos merece como aportación de la memoria colectiva.

## NOTAS

1. Greer, Germaine: *La carrera de obstáculos, vida y obras de las pintoras antes de 1950*. Bercimuel, Madrid, 2005.
2. Nochlin, Linda: *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988. pp.147-158.  
URL: <http://www.miracosta.edu/home/gflore/nochlin.htm>  
Artículo publicado originariamente en: *Art News*, 1971. Reimpreso en su totalidad en *Woman in Sexist Society: Studies in Powerlessness*. Ed. V. Gornick y B.K. Moran, Nueva York, Basic Books, 1971.  
Y, también publicado en *Art and Sexual Politics*. Ed. E. Baker y T. Hess, Nueva York.
3. Gubern, Román: *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Anagrama, Barcelona, 1996.
4. Brea, José Luis: *Las auras frías*. Anagrama, Barcelona, 1991.
5. Edmond Couchot, teórico, artista y docente en la universidad experimental de Universidad experimental de Vincennes, París, en el Departamento de Artes Visuales. Desarrolló en una serie de artículos escritos en 1987, 1988, 1989 y entre los cuales destaca especialmente: "De la representación a la simulación: evolución de las técnicas y de las artes de la figuración (1993)".
6. Enumeramos algunos ejemplos:
  - Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno 1770-1970*. Vol. 1. Fernando Torres, Valencia, 1977.
  - De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1981/2002.
  - Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*. Akal, Madrid, 1986/2001.
7. Como es el caso del famoso cuadro de Artemisia Gentileschi, titulado *Judith y Holofernes*, pintado con gran maestría y originalidad compositiva en el que no figura firma alguna y fue atribuido injustamente a la mano de su padre Horacio Gentileschi. Esta obra que pertenece al Museo di Capodimonte de Nápoles, ha sido expuesta recientemente en España con motivo de la exposición *Caravaggio y la pintura realista europea*, en MNAC, Barcelona, 2005.
8. Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*. Ensayos de arte, Cátedra. Madrid, 2003, p. 13.  
Otros libros que tratan este cuestión:
  - Greer, Germaine: *Op. cit.*, 2005.
  - López Fernández Cao, Marián: *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Narcea ediciones, Madrid, 2000.
  - Chadwick, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona. Destino, 1992/1999.
  - Diego de, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español*. Cátedra, Madrid, 1987.
  - Martínez-Collado, Ana: *Tendenci@s, perspectivas feministas en el arte actual*. CendeaC, Fundación Caja, Murcia, 2005.
9. Rodríguez Calatayud, Nuria: *Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2012.
10. Gropius, Walter: *Alcances de la arquitectura actual*. La Isla, Buenos Aires, 1957.
11. Efland, Arthur D.: *Una Historia de la educación del arte*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 316.
12. Droste, Magdalena: *Bauhaus, 1919-1933*. Taschen, Madrid, 2006, p. 40.
13. Ermanox es un modelo de cámara fotográfica fabricada por Ernemann Works que apareció en 1924 y fue empleada por los pioneros del periodismo fotográfico.
14. Listado bibliográfico sobre la fotografía en la Bauhaus:
  - Fiedler, Jeannine (Ed.): *Bauhaus*. Köneman, Barcelona, 2006.
  - Droste, Magdalena: *Op. cit.*, 2006.
  - Pastor, Suzanne E.: *Photography and the Bauhaus*. The Archive: Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson: Research Series N° 21 (March 1985).
  - Grossmann, Atina et ál: *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933*, Fundació "La Caixa", Barcelona, 1995.
15. Simmel, Georg: *Cultura femenina y otros ensayos*. Alba Editorial, Barcelona, 1999. p. 175.
16. *Ibidem*, p. 175.
17. Proclama feminista de los años setenta que permitió a mujeres de distintos países conquistar leyes específicas como el divorcio, el aborto, la tenencia de los hijos, etc.  
Para profundizar sobre este tema se puede consultar: Puleo, Alicia. "El feminismo radical de los setenta: Kate Millet", en Amorós, Celia (Coord): *Historia de la teoría feminista*, Universidad Complutense-Dirección General de la mujer, Madrid, 1994.
18. Preciado, Beatriz: "Mujeres en los márgenes". *Babelia, El País*, Madrid: 13 de enero 2007, pp. 2-3.
19. Roditi, Edouard: *Dialogues, Conversations with European Artist at Mid-Century*. Lund Humphries, London, 1990.

