







# ARTE, INVESTIGACIÓN Y FEMINISMOS







# ARTE, INVESTIGACIÓN Y FEMINISMOS

Andrea Abalia, Txaro Arrazola,  
Raquel Asensi, Leticia Gaspar, David Macho,  
Noelia Maeso, Magdalena Planas, Lorena Relloso,  
Izibene Oñederra





CIP.....

.....  
.....  
.....

- © Gustav Adolf Mossa, Txaro Arrazola, Hans Bellmer, Orlan, Naia Del Castillo, Mel Ramos, Kevin Sinnott, Tom Wesselmann, Kees Van Dongen, Jean Hélion, George Condo, Yolanda Domínguez, Tamara Art Heritage, Man Ray Trust, VEGAP, Bilbao, 2018.
- © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris VEGAP, Bilbao, 2018.
- © The Willem de Kooning Foundation, New York VEGAP, 2018.
- © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2018.
- © Paul Delvaux Foundation, Koksijde, Belgium VEGAP, Bilbao, 2018.



Servicio Editorial UPV/EHU  
ISBN  
DL



## ÍNDICE

### TXARO ARRAZOLA

Arte, investigación y feminismos. Una investigación *Quilt*.

8

### LOURDES MÉNDEZ

Para investigar el mistificado campo del arte desde la antropología feminista: entre avances y retos pendientes.

26

### XABIER ARAKISTAIN

Estrategias feministas y maniobras antifeministas en las instituciones de arte contemporáneo del estado español, del "Manifiesto ARCO 2005" al "Manifiesto NO, NEIN NIET!".

40

### MAITE GARBAYO MAEZTU

La calle y la noche también son nuestras: feminismos y políticas de la presencia.

52

### ANDREA ABALIA

Mitoginia y Mitomorfosis.

68

### LETICIA GASPAR

La estetización del machismo en el campo del arte.

94

### VERÓNICA FERNÁNDEZ

El armario de Lara Croft: Evolución de la representación gráfica de un icono de los videojuegos.

106

### NOELIA MAESO

Tejedoras de redes y activismo digital.

116

### LORENA RELLOSO

Artivismo en las aulas como respuesta a la falta de conocimiento de las artistas de sus obstáculos.

132

### RAQUEL ASENSI

Peso y equilibrio en la obra de María Bofill.

144

### MANIFIESTO NO, NEIN, NIET!

160

### EXPOSICIÓN RESILIENCIA & ESTAMINA

165



# ARTE, INVESTIGACIÓN Y FEMINISMOS

UNA INVESTIGACIÓN *QUILT*  
*QUILT* IKERKETA  
TXARO ARRAZOLA





## NO NOTAMOS LA VELOCIDAD DE LA TIERRA

“La formación que reciben quienes hoy estudian Bellas Artes sigue sustentándose sobre conocimientos androcéntrica y etnocéntricamente sesgados que solo un reducido número cuestionará” (Méndez 2014, 29-42)

La Tierra rota a una velocidad de 1.700 kilómetros por hora y se mueve alrededor del Sol a una velocidad de 107.000 kilómetros por hora. A pesar de ello, no notamos nada porque estas velocidades son constantes. De igual manera, hay quien no percibe el patriarcado, un sistema de poder que gobierna a escala planetaria porque la eficacia de este sistema consiste en que ignoremos su existencia y sigamos pensando que es una norma natural que las mujeres ocupemos una posición de subordinación respecto a los hombres, verdaderos sujetos protagonistas de la historia. Leyendas, libros sagrados, arte y ciencia han situado durante siglos a mujeres en el *backstage* y a varones como protagonistas de la escena. Un *backstage* que varía dependiendo de la ideología dominante en cada país y época. Con fluctuaciones, las mujeres solemos tener, por ejemplo, menos derechos, menos dinero, una experiencia mínima en lo relacionado con lo público y un acceso bastante limitado a los puestos de poder. Incluso en las sociedades emancipadas donde somos consideradas como “iguales”, todavía se nos sigue comparando con una norma masculina.

En el campo del arte, esta norma viene dictada por una historia occidental que concede un valor secundario o nulo a las producciones culturales de otros sexos, clases y etnias que no sean las de los sujetos dominantes. Al mismo tiempo, el mercado sigue alimentando la leyenda del artista genio. Lo cual es patente en galerías, ferias, bienales, museos, etc. y se observa especialmente en las subastas, donde se constata la ausencia de obras de mujeres, así como en las grandes colecciones, a lo que hay que añadir el precio infinitamente menor que se paga por sus obras (Bocart, Gertsberg y Pownall, 2018). Esta ha sido y sigue siendo la norma en nuestra cultura a lo largo de siglos. El síntoma evidente de que algo no iba bien, que ya señalara Linda Nochlin (Nochlin, 1971), es precisamente esa ausencia: ¿cómo es posible que no haya habido grandes mujeres artistas en toda la historia? Hoy sabemos que la historia del arte ha estado jalonada por interminables muertes simbólicas de artistas mujeres, borradas e ignoradas por los cronistas del gran relato del arte. Un borrado que llega hasta nuestros días, como muestra el testimonio de Maite Sanz, una estudiante postgraduada a quien recientemente he tenido ocasión de dirigir su TFM (Trabajo de Fin de Máster):

Mi motivación principal arranca de una preocupación personal, de la que no soy consciente hasta comenzar mis estudios Universitarios. Es entonces cuando comienzo a preguntarme qué habrá sido de las mujeres en la Historia del Arte. Empiezo a sorprenderme con el hecho de que las aulas de la Facultad de Bellas Artes estén repletas de estudiantes mujeres y las pizarras llenas de nombres de creadores exclusivamente varones.(...)



Los referentes que obtuve durante toda mi educación artística anterior a la universitaria fueron exclusivamente masculinos. Así pues, las artistas fueron durante todo ese tiempo, casi o totalmente, omitidas de mi educación. Y fueron discretamente apareciendo durante mis estudios universitarios con el esfuerzo concreto de alguna profesora. Es una cuestión socialmente tan normalizada y tan estructuralmente arraigada que puede pasarnos desapercibida.  
(Sanz González, 2018)

## INICIO Y OBJETIVOS

Este grupo de investigación comienza a gestarse en 2015 de la mano de una serie de artistas, docentes e investigadoras de la UPV/EHU conscientes de la necesidad de iniciar una línea de investigación en Arte y Feminismo, que consideramos necesaria fundamentalmente por las siguientes razones:

1. Porque responde a una demanda creciente por parte del alumnado en los últimos años y, por tanto, es prioritaria la formación del personal docente e investigador en ese campo<sup>1</sup>. Hay que tener presente que buena parte de ese alumnado integrará los estudios de Máster ofertados desde la Facultad de Bellas Artes y llegará a los mismos deseoso de desarrollar sus TFM y sus posibles Tesis Doctorales. En este sentido, iniciar la citada línea de investigación redundará positivamente tanto en la docencia y la investigación del profesorado interesado, como en la posibilidad de responder adecuadamente a las demandas del alumnado, sin olvidar el elevado número de estudiantes mujeres en nuestra facultad desde hace tres décadas.
2. El alumnado del que estamos hablando, y a cuya demanda nos gustaría responder, se plantea preguntas que nacen de un cuestionamiento crítico en torno a la legitimidad de lo que se considera arte y artista, así como de los contenidos implícitos en las obras. Cuestiones que desde la década de los setenta del siglo XX ya han sido exploradas por diferentes teóricas/os del arte. Es el caso de lo que sucede con la categoría de "genio" y su asociación con los artistas varones; del "anonimato" al que a lo largo de la escritura canónica de la historia del arte han sido sometidas las artistas mujeres y sus obras; o de la transmisión de estereotipos de sexo/género y sexuales a través de representaciones visuales que, al ser categorizadas como "obras de arte", ocultan los efectos ideológicos de dichas representaciones.

<sup>1</sup>En 2015 la Dirección de Igualdad de la UPV/EHU solicitó a la Comisión de Igualdad de la Facultad de Bellas Artes la elaboración de un informe sobre los TFG (Trabajos de Fin de Grado) con perspectiva de género realizados en el Grado Arte entre 2011 y 2015. El análisis de este informe revela que existe una demanda creciente por parte del alumnado que desea trabajar este tema. Actualmente no hay profesorado suficientemente preparado para dirigir y aportar referentes bibliográficos y artísticos adecuados a este tipo de investigaciones y, por otra parte, hemos superado la fase "cualquier cosa vale" y nos encontramos ante una nueva etapa en la que se está demandando nuevo conocimiento sobre la materia y esto solo es posible con una línea de investigación que aporte una base teórica seria y estable.

En definitiva, esta línea de investigación pretende crear en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU un archivo de referencia sobre arte con perspectiva feminista que produzca conocimiento sostenido a lo largo del tiempo y permita consolidar un grupo que dé continuidad a esta línea de investigación.

En la actualidad el grupo está formado por seis artistas docentes y seis investigadoras colaboradoras que están en proceso de realizar sus tesis doctorales. Conocedoras de esa desigualdad en el campo del arte vasco e internacional, nuestro objetivo es formular preguntas de las que extraer conocimiento a través de una serie de investigaciones interrelacionadas que buscan generar una conciencia crítica y contribuir a cambiar esta realidad, desarrollando herramientas para fomentar una profesionalización en arte que sea consciente de la “asimetría de valor” que el campo otorga a las producciones de los distintos sujetos que en él operan. Christine Battersby demuestra que las mujeres han sido representadas como artísticamente inferiores a lo largo de toda la historia (Battersby 1989) y afirma algo que ya intuíamos desde nuestra experiencia: “El modo en que es percibido el cuerpo de una persona influye en cómo se ven sus obras”<sup>5</sup>.

Nadie puede predecir hacia dónde va el arte, sin embargo, gran parte de sus mecanismos e inercias están cambiando debido a la revolución digital de las tres últimas décadas y, sin duda, a la influencia del feminismo. Algunas de las teóricas y activistas feministas más significativas de los años 70 siguen hoy más vigentes que nunca porque actualmente somos muchas las personas conscientes de las desigualdades en un mundo cada vez más globalizado en el que unos pocos multimillonarios poseen más de la mitad de la riqueza total del planeta, el número de personas desplazadas de sus hogares es el mayor de la historia, más incluso que en la Segunda Guerra Mundial, y 2017 fue el año más caluroso de la historia hasta la fecha. Es también una época de polarización y de fundamentalismos religiosos, de control de las sociedades mediante estrategias de marketing cada vez más sutiles y personalizadas que, merced a la tecnología digital, rastrear nuestros hábitos para ajustar la producción al consumo; mecanismo al que no es ajeno el arte en su empeño por adiestrar el gusto para adaptarlo a las “exigencias” del momento. En este marco, creemos que es necesario abrir nuevas investigaciones que permitan acceder a discursos diferentes, alejados de la rentabilidad inmediata propia de la lógica neoliberal del capitalismo tardío.

## QUIÉN DEFINE CUÁL ES EL MODELO LEGÍTIMO DE ARTE Y DE ARTISTA

En el curso de las revoluciones, con frecuencia encontramos el mismo patrón: cuando surgen nuevos movimientos sociales, las mujeres suelen estar involucradas en su núcleo y génesis. En esa etapa se comprometen, luchan, demuestran su valía. Pero si la revolución es “exitosa”, si se han destronado las viejas reglas y han surgido nuevas formas de gobierno, los hombres vuelven a dominar (Schrupp & Patu 2017, 14).

En la Revolución francesa, aunque en la famosa Marcha de las Mujeres sobre Versalles del 5 de Octubre de 1789 participaron más de 8.000 mujeres trabajadoras y burguesas, finalmente el lema “Liberté, Egalité, Fraternité” no incluyó la discriminación sexista como una de las desigualdades a combatir. Paralelamente, en el ámbito del arte, la forma en que se nos ha transmitido, por ejemplo, la historia de la Bauhaus ha sido una historia de grandes figuras masculinas, y mucho más tarde hemos sabido que existieron artistas como Lilly Reich, Gunta Stölz, Anni Albers o Marianne Brandt. Este mecanismo de desviación de poderes es un fenómeno importante a analizar desde la investigación feminista: ¿De dónde proviene esta preferencia masculina por el poder institucional? ¿por qué tantas mujeres soportan esta exclusión? El escepticismo y la aversión que sienten muchas mujeres hacia las instituciones formales y hacia otras formas convencionales de poder pueden deberse en gran medida a su falta de representación en ellas. En cualquier caso, esa supuesta aversión ha demostrado ser una herramienta bastante “útil” para la construcción de las sociedades postrevolucionarias bajo el signo patriarcal. Asimismo, cuando se levanta acta sobre lo que ha significado artísticamente un determinado movimiento, corriente o período artístico, sólo se reconocen las figuras masculinas, mientras se ocultan, oscurecen o borran las aportaciones de las figuras femeninas.

Hoy sabemos que el gusto se modula por medio del control de los medios de comunicación y también hemos aprendido del siglo XX que la repetición de los mensajes aumenta su poder persuasivo (Lazar 1991). Un efecto que se conoce en psicología como “ilusión de verdad” (Moons Mackie & García 2009, 32-44), según el cual la familiaridad, de la mano de la exposición reiterada a algo, nos hace valorar un mensaje como más veraz de lo que realmente es. En este sentido, el papel de los libros de texto, museos y demás espacios de distribución de obras de arte, es crucial para crear “ilusión de verdad” en el campo del arte, siendo por ejemplo desconcertante la extremada similitud de muchas colecciones de arte contemporáneo desperdigadas por los cinco continentes, todas ellas prácticamente con obras de los mismos artistas.

Las luchas por el monopolio de la definición del modelo legítimo de arte contribuyen a reproducir continuamente la creencia dominante, y es a esa creencia lo que denominamos ilusión. No tiene que ver con el conocimiento, sino con la toma de conciencia de ese conocimiento por parte de los individuos, la creencia en ese *nomos* conlleva la ilusión de estar dentro del juego. En esta creencia tiene gran relevancia la ideología carismática puesto que, gracias a su ocultación de la dinámica de poder, los individuos siguen creyendo en el citado juego (Méndez 2009).

Un informe recientemente realizado por el colectivo Plataforma A (Arrazola-Oñate 2016) sobre la presencia de artistas por sexos en los distintos museos y centros de arte de la Comunidad Autónoma Vasca revela la escasez, cuando no ausencia total, de artistas mujeres tanto en exposiciones colectivas como sobre todo en individuales, una realidad que sigue impidiendo a las artistas alcanzar estatus profesionales reservados exclusivamente para artistas de género masculino. El caso más extremo es el del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuya directiva y patronato vienen incumpliendo taxativamente la Ley 4/2005, de 18 de febrero, para la Igualdad de Mujeres y Hombres del Gobierno

Vasco y la posterior Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres, del Estado español. Este museo ha realizado un 98,9% de exposiciones individuales de artistas hombres en los últimos 30 años (Barcenilla 2011). Es evidente que las instituciones museísticas participan del mencionado “juego” amparándose en criterios de excelencia artística que tienen su origen en teorías que, específica y explícitamente, negaron el genio de las mujeres, excluyéndolas del relato oficial de la historia del arte. El concepto mismo de “artista genio” es especialmente pernicioso para las artistas puesto que todavía gran parte del público asocia la figura de gran artista con ciertos tipos de personalidad (masculinos), ciertos roles sociales (masculinos) y ciertos tipos de energías (masculinas) (Battersby 1989). Las consecuencias de este sesgo son nefastas para las mujeres que quieren crear hoy, ya que se ven obligadas a cuestionar muchos conceptos estéticos básicos que provienen de una mitología y de una biología profundamente misógina. Por otro lado, gran parte de los logros alcanzados por las artistas que han conseguido llegar a crear y mantenerse en sus creaciones con frecuencia permanece oculta por una ideología que asocia los grandes hallazgos culturales con actividades exclusivamente masculinas. Según Battersby, desde el imperio romano, a las mujeres se les puede reconocer talento pero no genio. Aún no hemos aprendido la lección de lo que significa la herencia patrilineal, no solo manifiesta en detalles como la preeminencia del apellido del padre sobre el de la madre, sino que el genio en sí es el aspecto masculino de Dios trasladado a su semejante en la tierra. Un ejemplo paradigmático de ello es el fresco de *La creación de Adán*, creado por Miguel Ángel Buonarroti para la bóveda de la Capilla Sixtina, que fue inaugurada en 1483 por el papa Sixto IV.

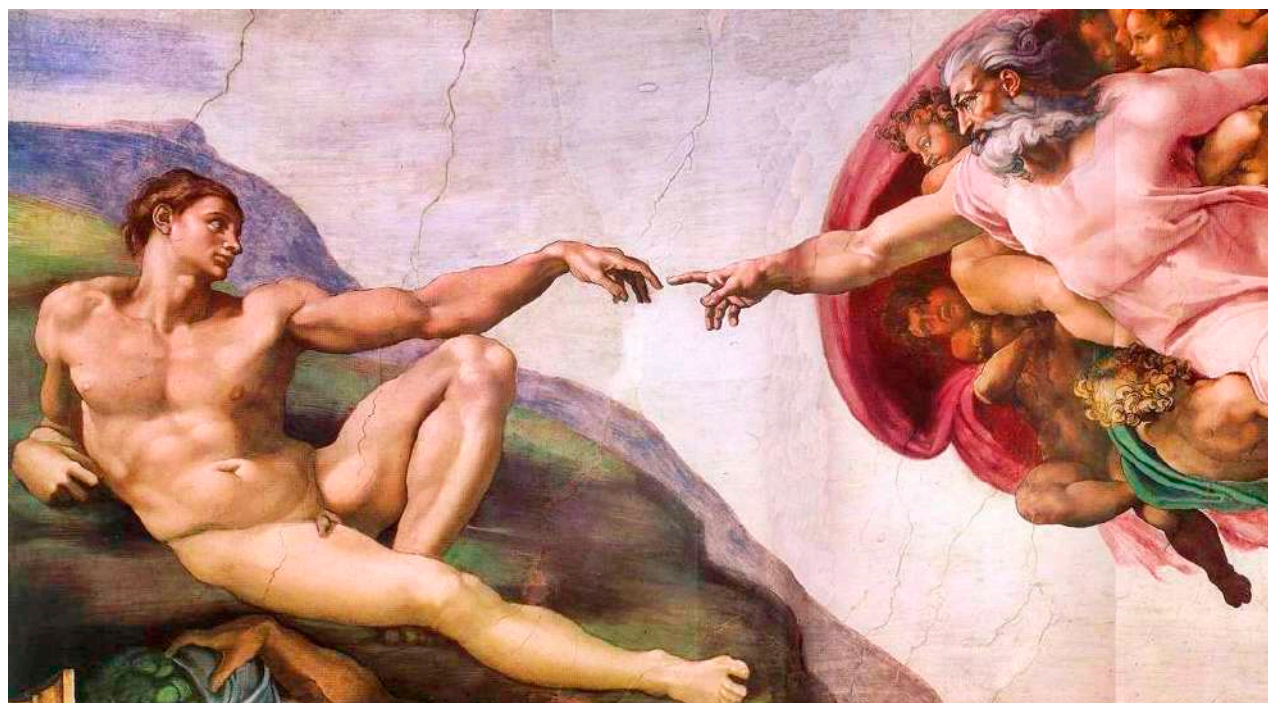


Figura 1. Detalle de la *Creación de Adán* de Miguel Ángel. Fotografía: Txaro Arrazola.

El episodio de la Creación del Hombre tiene como punto central el contacto entre los dedos del Creador y los de Adán, a través del cual se transmite el “soplo de la vida”. Tanto en la filosofía gnóstica, como en la filosofía idealista de Platón, la idea de artista demiurgo asociado arbitrariamente con lo masculino ha llegado hasta nuestros días, codificando esa ilusión de verdad, propiciada también por la iconografía cristiana.

Conscientes de que la fantasía del genio varón es percibida históricamente como una entidad de realidad inamovible, el proyecto Arte, Investigación y Feminismos se propone abrir vías alternativas en respuesta a una historia del arte necesitada de otros modelos de artista y otras formas de arte que proporcionen una experiencia y conocimiento más universales, que no excluyan las creaciones de artistas por su género, clase o etnia, ni las experiencias que motivan sus obras. Por ello, la investigación que hemos llevado a cabo ha requerido de una intervención intencionada. Hemos necesitado cambiar la visión de la historia del arte como una verdad paradigmática dada, dejando entrar una nueva episteme feminista para poder visualizar y nombrar otras maneras de percibir y hacer arte. No se ha tratado tanto de “rehacer” como de “transformar” la herencia recibida que habíamos dado por válida. Ser artista y mujer no es un fenómeno nuevo, pero sí lo es el empeño por desvelar la mencionada ideología carismática que anula, menosprecia o desconecta, como si las grandes obras de artistas mujeres fueran aportaciones puntuales. En el contexto vasco se han producido, por ejemplo, grandes aportaciones de artistas mujeres en el campo de la performance, sin embargo aún no existe ningún texto dedicado a la performance vasca que trace por ejemplo conexiones entre Esther Ferrer, Beatriz Silva, Itziar Okariz, Ramón Churruga, Elena Aitzkoa, etc. Esta desconexión sigue otorgando un carácter de excepcionalidad a cada artista mujer que destaca en una determinada disciplina y, como afirma Valcárcel, mientras sean consideradas excepciones, las artistas seguirán sin constituir la norma en el campo del arte<sup>2</sup>. En este sentido, Judy Chicago sostiene que es “debido a que se nos niega el conocimiento de nuestra historia, que nos vemos privadas de poder alzarnos unas a hombros de otras y construir sobre los logros de las demás. En lugar de eso, estamos condenadas a repetir lo que otras han hecho antes que nosotras y así estamos continuamente reinventando la rueda”.<sup>3</sup>

Durante la última década, el número ya de por sí elevado de títulos de máster expedidos en artes visuales a estudiantes postgraduadas, ha aumentado año tras año. Este crecimiento es una realidad innegable en los últimos cuarenta años y es por eso que nuestro proyecto desea reflejar una escena del arte más igualitaria, donde las artistas que nos han precedido no desaparezcan ante nuestros ojos y con ellas las enseñanzas de sus vidas y el magisterio de sus obras. En este sentido, Griselda Pollock utiliza la forma plural *historias del arte* porque no cree en la existencia de una narrativa única o un marco unificado para comprender las numerosas historias del arte que aún quedan por

<sup>2</sup> Amelia Valcárcel, conferencia impartida el 5 de Octubre de 2012 en el Curso Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte I, Alhóndiga Bilbao. <https://mav.org.es/en/curso-qperspectivas-feministas-en-las-producciones-artisticas-y-las-teorias-del-arteq-el-56-y-7-de-octubre-en-alhondigabilbao-inscripcion-gratuita/> (Consultado el 15 de octubre de 2018)

<sup>3</sup> “Because we are denied knowledge of our history, we are deprived of standing upon each other’s shoulders and building upon each other’s hard earned accomplishments. Instead we are condemned to repeat what others have done before us and thus we continually reinvent the wheel.” Judy Chicago en Bernikow, L. (1997). *The American Women’s Almanac: An Inspiring and Irreverent Women’s History*, p. 185. (Traducción propia)



escribir, por eso afirma que “no puede haber un relato incuestionable del pasado, porque lo que se canoniza asegura activamente la discriminación y las jerarquías del presente. La forma en que construimos el pasado predetermina las formas en que experimentamos el presente e imaginamos el futuro. Por ello, la escritura de las historias del arte es un asunto profundamente político en cuanto a nuestra percepción de lo que somos, hemos sido o podríamos ser” (Pollock 2008).

## **¿POR QUÉ HEMOS PASADO DE UNA INVESTIGACIÓN EN EL CONTEXTO VASCO A UNA INVESTIGACIÓN EN EL CONTEXTO GLOBAL?**

Una evidencia de la época que estamos viviendo es su universalidad, por esa razón decidimos desde el principio trascender nuestra investigación más allá del contexto del arte vasco. Alloway ya prefiguraba el concepto de “fin del contexto local”, expresión que se emplea en sociología para describir cómo la rápida circulación de imágenes y de textos elimina cualquier posibilidad de control contextual, un efecto que puede llevar a explosiones repentinas de popularidad memorable o escándalos no deseados, tan habituales en las redes sociales. No importa a quién te diriges, tu público real es todo el mundo. La revolución digital ha propiciado una nueva realidad en la que todo está vinculado y relacionado, lo cual no quiere decir que no cuente cada especificidad del campo, sino que se trasciende lo particular en beneficio de una realidad mayor. Es por esta condición por la que hemos optado por una serie de investigaciones que han entrelazado o conectado diferentes recorridos, permitiéndonos repensar las estructuras que sostenían hasta ahora una experiencia del arte y de su historia demasiado rígida y uniforme para ser real.

Nuestro primer paso fue cohesionar el equipo de investigadoras por medio de una metodología basada en la idea de co-poiesis, introducida por Iratxe Mendizabal en dos seminarios sobre la Teoría Matricial de Bracha Ettinger realizados el 27 febrero y 13 julio de 2017. Quizá esa fue la apuesta más radical durante la primera fase de nuestro proyecto: investigar en grupo. Junto al trabajo realizado individualmente, se trataba de que cada integrante del equipo consiguiera llegar a la raíz de sus obras, diferenciando entre lo que había heredado durante su formación y lo que le interesaba verdaderamente como artista en la actualidad. Nuestro objetivo consistía en realizar una cartografía personal a base de obras de artistas, textos y experiencias cuyo influjo nos hubiera marcado como creadoras. Esa misma cuestión fue la que favoreció que la investigación pasase de lo local a lo internacional, dado que nuestras fuentes de inspiración venían de todas partes porque muchas de nosotras hemos viajado y estudiado en otros países, por lo que algunas de esas referencias las hemos conocido en otros contextos y comunidades artísticas, no sólo en internet.

En el segundo año de investigación hubo una problematización de la idea de archivo, concretamente el problema era que la construcción de un archivo pudiese acabar siendo la construcción de un archivo masculino, al no existir una conexión lineal entre artistas mujeres, mientras que entre artistas hombres sí se nos ha transmitido una historia coherente de influencias entre unos y otros. Nos tocará crearlas y precisamente las cartografías a las que nos hemos referido



anteriormente nos han permitido visualizar confluencias y cruces que nos han ayudado finalmente a generar tres líneas de investigación de las que hablaré más adelante.

## LA CRUDA REALIDAD

Julia Halperin, en un estudio titulado "Los cuatro techos de cristal de las artistas"(Halperin 2017), señala cuatro fases que corresponden a cuatro momentos en sus carreras profesionales:

1. Fase de estudios superiores de arte. En los estudios de Grado las mujeres son mayoría desde los años 90 (actualmente en nuestra facultad son el 70% del alumnado). Una vez acabado el Grado, entran en programas máster en igual o parecida proporción a sus compañeros varones (50%). El número de estudiantes hombres y mujeres en escuelas superiores o universidades de arte se igualó en 1983 y desde entonces ha ido aumentando constantemente el de mujeres. Sin embargo, las artistas no suelen tener las mismas oportunidades que los artistas para ser representadas por una galería de arte tras postgraduarse en un máster. Según un estudio realizado en 2017 en la Universidad de Maastricht, del total de artistas vivos representados por galerías de arte de Europa y América del Norte, solo el 13,7 % son mujeres. Según el Museo Nacional de Mujeres en las Artes (2017), en la actualidad, las obras de artistas mujeres representan solo entre el 3% y el 5% de las principales colecciones permanentes de los museos en Estados Unidos y Europa. Parecido porcentaje se da en las subastas, donde representan menos del 4% (Bocart, Gertsberg y Pownall 2018)
2. Fase artista emergente. A las pocas artistas que logran obtener representación en una galería les resulta más difícil pasar del mercado primario (galerías) al mercado secundario (subastas). De 4.180 artistas hombres examinados, el 96,9 % de ellos experimentó cómo su trabajo pasó del mercado primario al mercado secundario. Sin embargo, sólo el 93 % de las 574 artistas examinadas realizó esa misma transición, por lo que el número de las artistas que llegan al mercado secundario descende en proporción a la importancia jerárquica de ese mercado.
3. Fase artista establecido. En el mercado del arte de nuestros días, un reducido número de miembros de la élite disfruta de una cantidad desproporcionada de ganancias. Esta realidad también afecta a las mujeres mucho más que a los hombres, de hecho, solo 143 artistas mujeres, es decir solo el 2,6% de ellas fueron responsables del 91% de todas las ventas de obras realizadas por mujeres en subastas entre los años 2000 y 2017. Para los artistas, por el contrario, las ganancias se distribuyen bastante más equitativamente.

4. Fase artista superestrella (probablemente después de muerta). Cuando una artista ha tenido una gran retrospectiva de su obra en un gran museo, ha sido incluida en los libros de historia del arte y lo más probable es que esté muerta, podríamos pensar que finalmente puede igualar o superar a los hombres en el tema de la cotización, pero nada más lejos de la realidad. El estudio identifica a Joan Mitchell como la artista más cara, con unas ventas totales de 390 millones de dólares entre 2000 y 2017. Georgia O'Keeffe ocupa el segundo lugar con 247,2 millones. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Joan Mitchell está en el puesto 47 en la lista, por debajo de 46 artistas hombres, algunos de ellos vivos, como Gerhard Richter (2.631 millones), Jeff Koons (1.108 millones) o Damien Hirst (935 millones), todos ellos muy por encima de artistas como Louise Bourgeois (213 millones) o Cindy Sherman (198 millones). Aunque no creemos en el mercado para elucidar el verdadero valor del arte, es indiscutible que el respaldo económico es fundamental para la supervivencia de cualquier artista y una vez más los números sirven para esclarecer que el mercado del arte sigue reflejando y alimentando la brecha de género que persiste en la historia del arte.

## EL FEMINISMO COMO HERRAMIENTA CONCEPTUAL PARA ELABORAR UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Concebimos el feminismo como un concepto umbral que plantea una transformación epistemológica irreversible de la disciplina artística y de su discurso. Entendemos ese umbral que aporta la crítica feminista como una "puerta conceptual" a una indisciplina, la cual conduce a una nueva forma de pensar el arte que exige un re-mapeo a todos los niveles. El feminismo es una forma de percibir la realidad que vuelve controvertida unas prácticas y una historia del arte que antes eran aceptadas como normativas (de Miguel 2009). Por esa razón, este grupo de investigación quiere agradecer, en primer lugar, el esfuerzo de las artistas y teóricas feministas que nos han precedido en la crítica feminista, así como en el análisis y la incorporación de artistas mujeres a los libros de consulta y a todos los ámbitos de la vida pública, ya que sin ellas hoy no estaríamos aquí. Muchas son las teóricas que han explorado las instituciones artísticas dominadas por los hombres. Felski destaca la dificultad para entrar en unas élites profesionales dominadas por hombres y cuyo papel es crucial para potenciar tanto el talento artístico como la reputación (Felski 1989).

Los cambios masivos que se han producido en las universidades y centros de estudios superiores de arte en campos como el video, la escultura, la fotografía, la historia del arte, etc., aún no se han visto reflejados en los espacios de legitimación y poder, y es ahí, en la élite del poder, donde existe más resistencia (Valcárcel, 2004). Las estadísticas demuestran que si no se toman medidas, el número de mujeres en los programas y en las colecciones de arte no solo no se incrementa, sino que disminuye, así lo indicaban las últimas cifras que presentó Frances Morris, actual directora y entonces responsable de la colección de arte internacional de la *Tate Modern* de Londres (Arakistain 2014).

## LA METODOLOGÍA

Hemos desarrollado una metodología basada en el pensamiento autoconstructivo que se va erigiendo desde las propias percepciones personales sin necesidad de tener referentes absolutos externos. Si en nuestros años de formación existía un imaginario aceptado, en este proyecto hemos orientado la investigación al descubrimiento de nuestros lenguajes artísticos analizando, tanto a nivel práctico como teórico, los verdaderos cimientos conceptuales de nuestras prácticas, proceso que ha ido ligado a la búsqueda y la creación de conexiones entre obras de diversas autoras que conforman el objeto de estudio. Debido a los obstáculos antes señalados, nos hemos inspirado en la problemática de la epistemología feminista en María Puig de la Bellacasa (2013) que desarrolla en su obra *Politiques féministes et construction des savoirs. Penser nous devons!* (Políticas feministas y construcción de los saberes. ¡Pensar debemos!), cuyo título hace referencia a la invocación que hace Virginia Woolf a las mujeres de su época en *Tres guineas* para romper con las instrucciones opresoras (Woolf 1938, 64). Nuestra intención no es imponer otro paradigma, ni sustituir un paradigma por otro, sino proponer otros imaginarios resistentes al relato único. Se basa, más que en la dualidad que tanto nos aprisiona, en un ampliar la mirada y el espacio. Más que exclusión-inclusión, compasión: estar con todo (Mendizabal 2016).

Somos vínculo, encuentro, en palabras de Ettinger: "En *co-emergencia* (...) la existencia subjetiva se articula entre y a través de nosotros/as" (Mendizabal 2017). Por eso, calificamos el trabajo realizado en este proyecto como una investigación *quilt*<sup>4</sup>, una práctica artesana, también denominada *patchwork*, inventada simultáneamente por mujeres en diferentes culturas para reutilizar los retales textiles y que ha dado lugar al desarrollo de una estética compleja que ha servido también como dispositivo narrativo, particularmente entre los grupos sociales sin cultura escrita, como han sido las mujeres de generaciones anteriores a la nuestra. Por esta razón hemos adoptado una forma de investigar poco habitual en un campo tan apegado al individualismo como es el del arte, promoviendo dos tipos diferentes de hitos colaborativos a lo largo de dos años: 1) posters/mapas/redes y 2) sesiones semanales de investigación de carácter dialógico.

## TAREAS DESARROLLADAS

Hemos creado una estructura capaz de aportarnos herramientas para una experiencia y un relato del arte que nos incluyen, comenzando por la búsqueda de textos y obras de otras y otros artistas que nos han ayudado a conectar con un origen y, al mismo tiempo, a generar posibles líneas de continuidad que nos permitirán seguir construyendo conocimiento en un futuro.

<sup>4</sup> Quilt significa edredón pero en este caso nos referimos a los edredones compuestos por varias piezas de tejido (habitualmente, retales o restos de prendas de vestir) cosidas entre sí, una técnica también conocida como patchwork.

Hemos conseguido crear un equipo interdisciplinar formado por diferentes artistas y teóricas de distintas generaciones que nos ha ayudado a dar forma a una red que abarca un amplio espectro espacio-temporal en el arte contemporáneo vasco y que nos sirve para visualizar “otras historias” al margen de la historia del arte oficial. Cada investigadora ha creado una cartografía con sus principales influencias y referentes, en la que ha invertido un esfuerzo notable por analizar esas obras con rigor científico. Aquí ha entrado de nuevo el trabajo colaborativo entre las miembros del equipo. Hemos partido de nuestras obras mediante un proceso metodológico experimental centrado en analizar el fenómeno de transmisión de influencias conceptuales y estéticas que va de lo cercano a lo lejano, y que comienza por detectar, analizar y ubicar las redes de influencia de artistas y teóricas feministas en relación a nuestras creaciones e investigaciones; un trabajo que se ha producido en dos fases:

1. Introspección e indagación en las propias influencias y referentes: creación de esquemas y mapas.
2. Puesta en común para el trazado y visualización de vértices, nexos y vínculos de distinta intensidad.

Los posters colectivos han sido actividades que nos mantenían en el pensamiento crítico. Cada integrante expuso sus formas e influencias y en grupo aportamos ideas para des-automatizar esas formas de entender el arte. Llegamos a la conclusión de que la historia del Arte es siempre una historia politizada con una verdad filtrada que ha ido rebasando los enclaves discursivos construidos en las distintas instituciones que componen el sistema del arte. Es una visión-verdad que lleva el sello de aquellas instituciones y permanece inserta en cadenas convencionales de supuestas evoluciones de los estilos del lenguaje del arte en sus diferentes medios y disciplinas.

La investigación ha sido de carácter interdisciplinar. En el equipo contamos con perfiles investigadores que provienen de la historia del arte, de la educación artística, del vídeo, la animación, la pintura, la fotografía, lo transdisciplinar, lo performativo, la escultura, la cerámica y la gráfica. Por lo tanto, las tareas de las componentes del equipo han sido diferentes y se pueden resumir en dos tipos de investigación:

1. La búsqueda desde la práctica: tanto desde la inmanencia de la propia obra (lo que las obras revelan per se), como desde los procesos de trabajo ya sea por medio de nuevas metodologías, innovación interdisciplinar y/o tecnología digital.
2. La búsqueda de referentes teóricos relacionados con la crítica feminista en el arte y la cultura visual, y su conexión conceptual con la práctica.

La metodología colaborativa ha sido clave para dar forma a una compleja estructura orgánica y profundizar en esos tejidos de voces donde se produce la transmisión.

## PROYECTO ARCHIVO: ARTISTAS VASCAS DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

El proyecto *Arte, Investigación y Feminismos* acoge el llamado *Proyecto Archivo. Artistas Vascas desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad*, un archivo documental de videos de artistas vascas que tiene un objetivo doble: por un lado, ofrecer la posibilidad de que las artistas puedan ser referentes para el alumnado y, por otro, contribuir a difundir su trabajo. El archivo recoge la obra de artistas vascas contemporáneas nacidas en, o con anterioridad a, la década de los 70, con una sólida carrera artística y que siguen en activo, si bien sus obras son apenas conocidas por el alumnado de la facultad.

El origen de este proyecto data de junio de 2014, en que Xabier Arakistain, comisario independiente, en reunión mantenida con Arantza Lauzirika, Decana de la Facultad de Bellas Artes, y conmigo, nos ofertó la posibilidad de formar parte como facultad de un archivo-red internacional de conocimientos feministas focalizados en el arte. El proyecto de crear un archivo-red estaba siendo impulsado por el propio Xabier Arakistain y por la catedrática de antropología social Lourdes Méndez, desde Azkuna Zentroa (antigua Alhóndiga Bilbao), y ya se habían adherido al mismo la School of Art and Design Middlesex University London y el CAPC de Bourdeaux. Aceptamos la oferta que se nos hizo por considerar que representaba una gran oportunidad para nuestra facultad y para el contexto artístico vasco. Nos comprometimos a crear un evento anual que generase documentos para incorporarlos al archivo-red y el "Proyecto Archivo" responde a dicho compromiso. Asimismo, los videos son un material valioso para ser utilizado como herramienta docente y de consulta en nuestra facultad y pueden ser visionados *online*<sup>5</sup>.

## MEJORAR LA AUTOIMAGEN DEL ALUMNADO FEMENINO

Si alrededor del 70% del alumnado de nuestra facultad son mujeres y en los espacios del contexto profesional del arte (centros culturales, museos, salas de exposiciones) las artistas están infrarrepresentadas y no llegan al 15% en las exposiciones individuales, conferencias y comisariado, hay que preguntarse qué es lo que está ocurriendo para que persista esa asimetría. Ya sea por abandono, por cargas y cuidados familiares que impiden la dedicación al arte, por falta de apoyo, por elección de otras ocupaciones ajenas al arte, etc. nos interesa ahondar en las razones de esa infrarrepresentación (Arrazola 2016). Como mínimo es necesario que se produzca una toma de conciencia de las estudiantes de arte que en su mayoría no son conscientes del sexismo del campo del arte y menos de cómo combatirlo.

<sup>5</sup> Por el momento el 'Proyecto Archivo' incluye videos de las artistas Naia del Castillo, Abigail Lazkoz, Erreakzioa, Mabi Revuelta, Esther Ferrer, Itziar Okariz, Beatriz Silva, Maider López, Begoña Zubero, Ana Laura Aláez, Miren Arenzana, Bego Intxaute, Isabel Herguera y Gema Intxausti. Este grupo de investigación ha asumido la labor de continuar sumando otras voces al archivo. La muestra actual está disponible en el blog del grupo <https://investigacionarteyfeminismos.wordpress.com/> y en la web [www.vivafeminstart.eus](http://www.vivafeminstart.eus) (enlaces consultados el 15/10/2018)

En 1972, Lawrence Alloway escribió un artículo en la revista *Artforum* titulado “Network: The Art World Described as a System.” Según Alloway, la producción del arte no es lo que define nuestra idea del “mundo del arte”, existen muchas obras de arte en lugares donde no hay escena artística. Lo que verdaderamente define nuestra idea del “mundo del arte” es la distribución del arte tanto literalmente como en otras formas mediadas, ya sean textos o reproducciones. Esta es la razón por la que es necesario crear textos, reproducciones y distribuciones de obras de corte feminista que permitan la entrada de conceptos hasta ahora marginados por haber estado solo en el plano de la obra individual privada o en circuitos de baja influencia, y no en el plano de la transmisión, distribución, mediación hegemónica o *main stream*. Las conversaciones sobre y entre artistas feministas crean un sistema que coloca a estas autoras y obras en una relación más positiva con ellas mismas y con el mundo del arte.

Seamos conscientes de nuestro poder e imaginemos las consecuencias financieras inmediatas si, aunque solo fuera por un mes, ninguna artista comprase materiales de arte, ni leyese un blog de arte online o una revista cultural, ni visitase museos, ni pagase cuotas por asistir a conferencias o talleres, ni crease un proyecto para alguien, instalase una exposición en un museo, realizase un envío de materiales, diese una clase de arte como profesora adjunta, o incluso mencionase la palabra “arte” (MacCarthy et al. 2005).

## LOGROS ALCANZADOS

Hemos conseguido consolidar un equipo estable formado por artistas e investigadoras, una célula artística discursivamente autoconstituida, con tres líneas de investigación:

1. Icónica y multidisciplinar. Esta línea ha abordado la crítica de la representación de las imágenes estereotipadas de las mujeres en el arte y la cultura visual contemporánea. En ella hemos trabajado Andrea Abalia, Leticia Gaspar, Verónica Fernández y yo misma.
2. Acción y práctica social. Aquí se han abordado temas relativos al activismo, ciberfeminismo, ecofeminismo, teoría *queer*, etc., por parte de Noelia Maeso, Lorena Relloso, Ainara Román y Magdalena Planas.
3. Objetual y procesual. Esta línea ha trabajado la idea de ornamento como subversión, y ha sido trabajada por Raquel Asensi y David Macho.

Los significados sociales del género siguen estructurando el sistema del arte en el capitalismo tardío. Por ello, este grupo ha cuestionado los límites establecidos que separan la política de la producción artística, y ha tratado de ofrecer historias alternativas insertas en cadenas de influencias en los márgenes del estilo hegemónico. En este sentido, Nancy Fraser afirma que la clave para un resultado emancipador es la sustitución de contextos de acción garantizados normativamente por

otros alcanzados mediante la comunicación (Fraser 2015). Y dado que los medios de interpretación y comunicación siempre han estado dominados por los hombres, la lucha de las mujeres por la autonomía implica necesariamente, entre otras cosas, una reinterpretación de los significados sociales de nuestros cuerpos que cuestionen, modifiquen y desplacen elementos hegemónicos de los medios de interpretación y comunicación al tiempo que generen nuevas formas de discurso para interpretar nuestras propias narrativas y necesidades como seres humanos.

Para superar la anteriormente mencionada *ilusión de verdad* que, a efectos prácticos, es real, es necesario difundir reiteradamente y en todo tipo de formatos la obra de mujeres artistas y seguir investigando para darles visibilidad y cuerpo conceptual. Es en lo que estamos trabajando y se complementa con el *Proyecto Archivo*. Precisamente es esa metodología *quilt* la que permite que generemos conocimiento que se sale del formato de las monografías de artistas mujeres y de enfoques estrictamente historicistas, para profundizar en las motivaciones, los procesos, las claves significantes de las obras etc. Creando conexiones novedosas y enfatizando la producción contemporánea sin perder de vista el pasado heredado, contribuimos a que nuestro presente llegue a ser leído en el futuro como un pasado que existió, que no se borró, ni se excluyó.

Finalmente, creemos que estas “interferencias” en el arte y la cultura van a contribuir a la evolución de la sociedad contemporánea, y que los resultados que de ello pueden derivarse van a ir desplegándose a medida que avance el siglo XXI en formas inesperadas y esperanzadoras para un planeta que, aunque no lo parezca, rota y se traslada a velocidad constante.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alloway, L. (1972). *Network. The Art World Described as a System*. Michigan: UMI Research Press. Disponible online: [https://monoskop.org/images/6/6b/Alloway\\_Lawrence\\_1972\\_1984\\_Network\\_The\\_Art\\_World\\_Described\\_as\\_a\\_System.pdf](https://monoskop.org/images/6/6b/Alloway_Lawrence_1972_1984_Network_The_Art_World_Described_as_a_System.pdf) (Consultado el 15 de octubre de 2018)
- Arakistain, X y Méndez, L. (2014). Revista ERRATA# 12, DESOBEDIENCIAS SEXUALES, *El sexo como categoría curatorial. Una apuesta política*. Disponible online: <http://revistaerrata.gov.co/contenido/el-sexo-como-categoria-curatorial-una-apuesta-politica>
- Arakistain, X. y Méndez, L. (2008). *Actas Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos Debates I*, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- Arrazola-Oñate, T. (2016). *Plataforma A, colectivo vasco para la incorporación normalizada de las mujeres en el sistema del Arte*. KultUr. Volumen: 3 Número: 5, Extramurs, pp. 289-317. Disponible online: <http://www.erevistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/13>
- Barcenilla, H. (2011). *Million Dollar Baby. Sobre adquisiciones artísticas y género*. Un caso en Euskadi. A\*DESK Magazine, 86.
- Battersby, C. (1989). *Gender and genius: towards a feminist aesthetics*. Indiana University Press.
- Battersby, C. (2017). Conferencia pronunciada el 27 de octubre de 2017 en el Curso Perspectivas Feministas en la Producciones Artísticas y las Teorías del Arte VI, Azkuna Zentroa, Bilbao.
- Bernikow, L. (1997). *The American Women's Almanac: An Inspiring and Irreverent Women's History*. Berkley Publishing Group.
- Bocart, F.; Gertsberg, M. y Pownall, R. A.J., *Glass Ceilings in the Art Market* (27 de Agosto, 2018). Disponible online en SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3079017> o <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3079017>
- De Miguel, A. (2009). *Los estudios feministas: la lucha por la redefinición de la realidad*. En Arakistain, X. y Méndez, L. (2009) "Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates". Actas Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz.
- Davis, B. (2018). *State of the Culture, IV: Why the 'Art World' as We Know It Is Ending*. Revista digital ARTNETnews, 2 de Febrero de 2018. Disponible online: <https://news.artnet.com/opinion/state-of-the-cultureiv-context-collapse-is-reformatting-the-art-world-1214525>
- Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics*. Harvard University Press.
- Fraser, N. (2015). *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Halperin, J. (2017). ARTNET NEWS, The 4 Glass Ceilings: How Women Artists Get Stuffed at Every Stage of Their Careers, 15 de Diciembre, 2017. <https://news.artnet.com/market/art-market-study-1179317>
- Lazar, J. (1991). *Sociologie de la communication de masse*. París: Armand Colin.

McCarthy, K. F. et al., (2005). Rand Report: A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era, Rand Corp. [www.rand.org/pubs/monographs/2005/RAND\\_MG290.sum.pdf](http://www.rand.org/pubs/monographs/2005/RAND_MG290.sum.pdf)

Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico: del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.

Méndez, L. (2014). *En el campo del arte contemporáneo en Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género*. Akulegi 18: 29-42.

Mendizabal, I. (2016). *Estructura y Materialidad el Acontecimiento Pedagógico. Un primer contacto con/desde la Teoría Matricial de Bracha Ettinger*. Trabajo Fin de Máster MFPS/BBLH Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Moons, W. G.; Mackie, D. M. & García, T. (2009). *The impact of repetition-induced familiarity on agreement with weak and strong arguments*. Journal of Personality and Social Psychology; 96(1): 32-44.

Nochlin, L. (1971) *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* Art News, vol. 69, núm. 9.

Pollock, G. (2008). *Desde las intervenciones feministas a los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma*, en Arakistain, X. y Méndez, L. (2008), *Actas Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos Debates I*, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

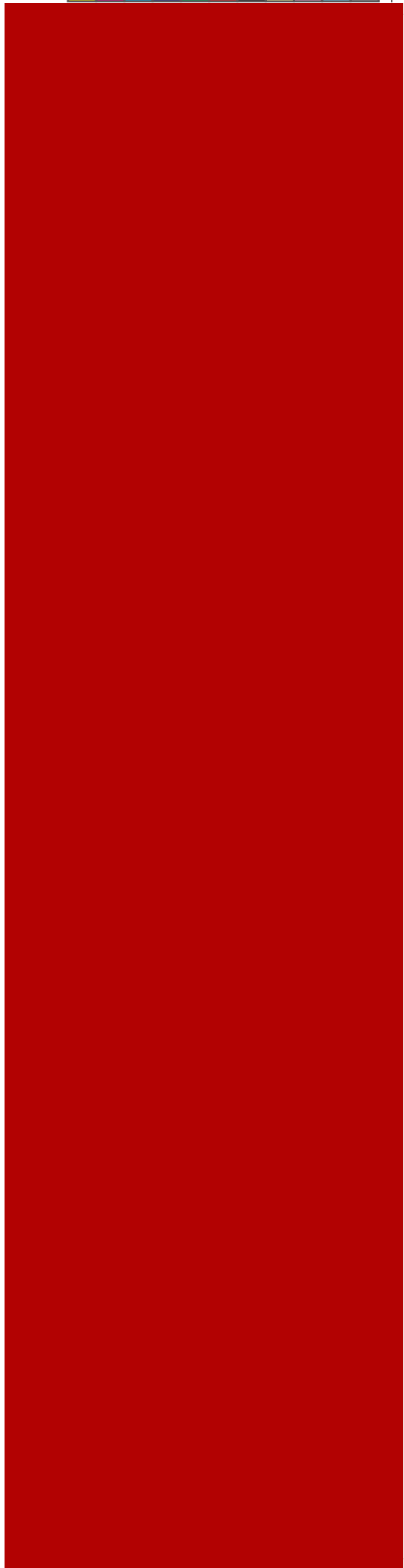
Puig de la Bellacasa, M. (2013). *Politiques féministes et construction des savoirs. Penser nous devons!* Paris: L'Harmattan.

Sanz González, M. (2018). *Mujeres en el campo del arte, construyendo un registro propio*. Trabajo de Fin de Máster de Formación de Profesorado de Educación Secundaria MFPS/BBHL, UPV/EHU, Junio 2018.

Schrupp, Antje & Patu (2017). *A Brief History of Feminism*. Massachusetts Institute of Technology. Publicado originalmente como Keline Geschichte des Feminismus im euro-amerikanischen Kontext, Unrast-Verlag, Münster.

Valcárcel, A. (2004). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Woolf, V. (1999). *Tres guineas*. Barcelona: Lumen [1938].





**PARA INVESTIGAR EL MISTIFICADO  
CAMPO DEL ARTE DESDE  
LA ANTROPOLOGÍA FEMINISTA:  
ENTRE AVANCES  
Y RETOS PENDIENTES**

ARTEAREN EREMU MISTIFIKATUA ANTROPOLOGIA  
FEMINISTATIK IKERTZEKO: AURRERAPAU SOEN  
ETA ORAINDIK BETE GABEKO ERRONKEN ARTEAN

LOURDES MÉNDEZ



## Resumen

Desde la década de los sesenta del siglo XX, y hasta la actualidad, las reivindicaciones políticas feministas han incidido, con mayor o menor éxito, sobre todos los campos de actividad social. Uno de ellos, el más mistificado en las modernas sociedades occidentales, es el del arte. A partir del de la Comunidad Autónoma Vasca y prestando atención a la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, este artículo propone un recorrido que aborda en primer lugar la mistificación del campo del arte para, acto seguido, examinar el de la Comunidad Autónoma Vasca. A continuación, plantea qué herramientas teóricas pueden utilizarse para construir investigaciones feministas que no sean etiquetadas como ideológicas, y finaliza con un conjunto de interrogantes sobre las posibles estrategias feministas que habría que desarrollar en dicho campo para erradicar el androcentrismo y la desigualdad que sigue imperando en él.

Palabras clave: Feminismo, campo del arte, androcentrismo, herramientas, desigualdad.

## Laburpena

XX. mendeko hirurogeiko hamarkadatik gaur egunera arte, aldarrikapen politiko feministek, arrakasta gehiagorekin edo gutxiagorekin, gizarte arloko jardueraren esparru guztietan sakondu dute. Horietako bat, mendebaldeko gizarte modernoetan gehien mistifikatu izan dena, artearena da. Euskadiko Autonomia Erkidegokoan oinarrituta, eta UPV/EHUko Arte Ederren Fakultateari kasu eginez, artikulu honek proposatzen duen ibilbideak -artearen esparruaren mistifikazioa lantzen du lehenbizi, ondoren- Euskadiko Autonomia Erkidegokoarena aztertzeke. Horren ostean, ideologikotzat hartuko ez diren ikerketa feministak eraikitzeke ze tresna teoriko erabil daitekeen planteatzen du eta, amaitzeko, androzentrismoa eta han nagusi izaten jarraitzen duen berdintasun eza baztertzeke esparru horretan garatu beharko liratekeen estrategia feminista posibleei buruzko zenbait galdera egiten ditu.

Hitz gakoak: Feminismoa, artearen esparrua, androzentrismoa, tresnak, berdintasun eza.



## INTRODUCCIÓN

En 1983, refiriéndose a los efectos del movimiento feminista sobre el campo del arte, la artista estadounidense Martha Rosler recordaba que el feminismo introdujo en él “nuevos pero firmes discursos [...] hizo una crítica política y moral de la dominación y de la ideología que la acompañaba, que culpaba a los dominados de carecer de los rasgos correctos y de poseer los erróneos [...] El mundo del arte feminista exigía no simplemente un espacio para las voces de las mujeres, sino un cambio social fundamental” (Rosler 1983, 10). Treinta y cinco años después, en 2018, mientras que esa exigencia de cambio social fundamental parece haberse diluido, la proliferación en diferentes países de los continentes europeo y americano de eventos organizados al amparo de las políticas de género (Méndez 2014a) como, por ejemplo, las exposiciones de “arte de mujeres” y/o de “mujeres artistas”, orquestadas por y desde diferentes instancias, algunas de ellas feministas, crean el peligroso espejismo de que, en lo que respecta al arte, el cambio ya se ha logrado. Sin embargo nada más lejos de la realidad. Que, por ceñirnos al siglo XX, las artistas hayan estado presentes en el campo del arte produciendo y exponiendo obras, que algunas hayan alcanzado una notoriedad en ningún caso equivalente a la de sus homólogos varones, significa que gracias a las ingentes luchas feministas se ha conquistado un espacio para, parafraseando a Rosler, “las voces de las mujeres”. El reto político feminista al que hoy deberíamos enfrentarnos es, por una parte, el de que esos espacios destinados a que las mujeres expresen sus voces dejen de ser socialmente percibidos e institucionalmente instrumentalizados como si de espacios feministas se tratara; y por otra, el de desarrollar estrategias para lograr que la categoría extra-estética “mujer” no constituya un hándicap para que las artistas y sus obras obtengan reconocimiento social y legitimidad artística en el competitivo campo del arte. Para hacer frente a ese doble reto es indispensable que las científicas sociales que investigamos desde perspectivas feministas sigamos desarrollando trabajos atentos a estas problemáticas que, sin ser nuevas, se han ido transformando a lo largo de las cuatro últimas décadas.

## BORRAR EL SEXO (Y LA CLASE, Y LA ETNICIDAD): LA MISTIFICACIÓN DEL CAMPO DEL ARTE

A finales de los ochenta, siendo ya docente de antropología del arte en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, estaba lejos de imaginar que en el campo del arte de la Comunidad Autónoma Vasca, en el que sus principales agentes artistas, galeristas, críticos/as, teóricos/as del arte proclaman que el sexo social de quien produce la obra es irrelevante y defienden posiciones críticas con los órdenes dominantes, seguía imperando un orden socio-sexual material y simbólicamente eficaz que instituye la jerarquía varón/mujer y los diferenciales valores de sexo/género que se les asignan. Un orden ignorado, cuando no recusado, por numerosos agentes del campo del arte, tanto varones como mujeres, a pesar de sus efectos ideales y materiales sobre las trayectorias vitales y profesionales de las artistas impidiendo que éstas sean reconocidas como dadoras de la regla en el arte (Bourdieu 1992). En los ochenta el movimiento feminista ya había contribuido a generar,

en diferentes países, el contexto crítico necesario para que científicas sociales y artistas feministas denunciaran el androcentrismo y el etnocentrismo de las disciplinas sociales y de las colecciones de los museos de arte, y empezaran a investigar problemáticas aún hoy vigentes. Durante la década de los setenta y los ochenta, historiadoras feministas como la citada Nochlin se habían interrogado sobre por qué las artistas no figuraban en las páginas de la Historia del Arte; y sobre el contenido de las categorías de “gran artista” y de “genio” preguntándose por qué nunca se utilizaban para designar a una artista. Entre principios de los setenta y finales de los ochenta ya se habían publicado importantes artículos y/o libros y recuperado nombres y obras de artistas mujeres, y realizado exposiciones dedicadas a ellas. Así mismo, en una especie de “artivismo” *avant la lettre*, el colectivo de artistas feministas estadounidense *Guerrilla Girls* ya había interpelado (y sigue haciéndolo en la actualidad) a esas instituciones sacralizadoras de artistas y obras que son los museos. Tomando como base ese conjunto de conocimientos y acciones ya existente como necesario punto de partida para una antropología feminista del campo del arte, a nivel de investigación hay que retener dos nociones clave: la de androcentrismo y la de sistema de sexo/género, teniendo en cuenta que el androcentrismo no consiste sólo en excluir a las mujeres, sino que es...

un sesgo teórico e ideológico que se focaliza principalmente, y a veces exclusivamente, sobre los sujetos hombres (male subjects) y sobre las relaciones que han establecido entre ellos. En ciencias sociales eso denota la tendencia a excluir a las mujeres de los estudios históricos y sociológicos y a conceder una atención inadecuada a las relaciones sociales en las que están situadas (Molyneux 1977, 78-9).

Dicho sesgo impide prestar adecuada atención a las relaciones sociales en las que están implicadas las mujeres y, en esa medida, pervierte los análisis científicos sociales puesto “que ciertas relaciones sociales cruciales están mal analizadas, mientras que otras no lo están en absoluto” (Molyneux 1977, 55). Una constatación fundamental para cualquier análisis antropológico feminista del mistificado campo del arte. Además, habría que optar por utilizar la noción de “sexo social” (y no por la de género) y retener la definición de sistema de sexo/género. Acuñada en 1975 por Gayle Rubin en uno de los artículos más influyentes de la antropología feminista (Méndez, 2008) de los setenta, y pensada como alternativa a las nociones de “modo de reproducción” y de “patriarcado”, su ventaja analítica reside en que es un “término neutro que se refiere a ese campo (de la organización social de la sexualidad y la reproducción de las convenciones de sexo y género), e indica que en él la opresión no es inevitable, sino que es producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan” (Rubin 1986, 105). Y, más importante aún, si en algún momento de la historia del género humano el sistema de sexo/género fue funcional, ya no lo es pero...

en ausencia de oposición, no se marchitará simplemente. Todavía lleva la carga social del sexo y el género, de socializar a los jóvenes y de proveer las proposiciones últimas acerca de la naturaleza de los propios seres humanos. Y sirve a fines económicos y políticos distintos de los que originalmente fue diseñado para cumplir. [...] El sistema de sexo/género debe ser reorganizado a través de la acción política. [...] nosotras no solamente estamos oprimidas como mujeres: estamos oprimidas por tener que ser mujeres, u hombres, según el caso. (Rubin 1986, 135-6).

Teniendo estas herramientas teóricas, las utilicé para examinar cómo la antropología social había analizado el arte (Méndez 1995; 2009). Comparto con Gell (1998) la idea de que la antropología no debe estudiar las categorías estéticas de tal o cual sociedad, sino analizar cómo, a través de la interacción social, éstas se movilizan. Para este antropólogo que subrayó la necesidad, en numerosas culturas, de pertenecer al “sexo correcto” para ser artista, y apuntó que en muchas de ellas sólo un número muy reducido de individuos con talento, o que reciben apoyo institucional, se especializan en el trabajo artístico y devienen artistas, el ámbito de la antropología es el de las relaciones sociales que se dan “entre agentes sociales en sistemas sociales de varios tipos ” (Gell 1998, 4). También señalaba que aquellos proyectos antropológicos que toman las estéticas indígenas como punto de partida acaban reificando la respuesta estética ante las obras. Esto significa que sirven “para refinar y expandir las sensibilidades estéticas del arte Occidental suministrando un contexto cultural dentro del cual los objetos de arte no occidentales puedan ser asimilados a las categorías estéticas occidentales de arte y de apreciación” (Gell 1998, 3). Pero dado que lo que caracteriza a toda teoría antropológica es que se centra en las relaciones sociales, ese proyecto sería inadecuado al menos por dos motivos: porque no da cuenta de la producción del arte y de su circulación en los diferentes contextos locales, y porque no tiene en cuenta que en muchos de esos contextos se sigue produciendo arte para consumo e interacción social interna. Esa argumentación le lleva a adentrarse en la espinosa cuestión de cómo hay que definir un objeto de arte y a insistir en que como los/as ni antropólogos/as no tienen la obligación de

definir el objeto de arte de antemano, de una manera satisfactoria para estetas, filósofos o historiadores del arte, [hay que partir de la idea] de que la naturaleza del objeto de arte es función de la relación social, matriz en la que está engarzado. El objeto de arte no tiene una naturaleza "intrínseca" independiente del contexto relacional” (Gell 1998, 7).

Son esas premisas antropológicas por las que he optado para investigar sobre el campo del arte desde la antropología feminista.

## **INVESTIGAR SOBRE EL MISTIFICADO CAMPO DEL ARTE DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA VASCA**

En una primera investigación (Méndez 1987) indagué sobre la presencia de artistas mujeres en agrupaciones fundadas a mediados de los sesenta tan significativas como las de *Escuela Vasca*. Pronto constaté su escasa o nula participación en dichos grupos considerados de vanguardia en un periodo tardofranquista en el que, quienes los integraban, pretendían recuperar una cultura y crear una estética con señas de identidad vascas. El rol social que se auto-atribuían sus miembros transcendía el de producir obras puesto que el objetivo, político y artístico a un tiempo, era proporcionar a la sociedad vasca elementos de identificación estética extraídos de las raíces de un pueblo que consideraban como cultural y políticamente oprimido. Dado el objetivo, quienes formaron parte de Escuela Vasca fueron sujetos activos, no tanto de recuperación, como de reinterpretación y reelaboración estéticovisual y artística de la cultura vasca.

Por eso la ausencia de artistas mujeres fue particularmente grave al quedar excluidas del proyecto de renovación en curso y verse relegadas, salvo excepciones que siempre confirman la regla, a prácticas artísticas que ni galeristas, ni historiadores, ni críticos de arte podrían etiquetar como “de vanguardia”. Críticas de arte referidas a pintoras vascas en activo en aquellos años muestran cómo sus firmantes asocian a las artistas a esencias y actitudes que remiten a la diferencia/jerarquía entre lo masculino y lo femenino (Héritier 1996) que estructura el sistema de sexo/género dominante en la sociedad vasca: “dulzura”, “delicadeza”, “encanto”, “cultivar el yo natural”, “ejercer de mujer vasca”, “crear belleza desde lo tradicional”, son algunas de las etiquetas extra-estéticas y sexuadas utilizadas para caracterizar a las artistas y, por extensión, a sus obras.

Además, de los grupos de *Escuela Vasca* emergieron un elenco de artistas varones -en su mayoría escultores- referencia obligada para el alumnado de la Facultad de BBAA de la UPV/EHU y, en especial, para quienes se decantaban por la escultura una disciplina tan asociada con “lo masculino” que en ella las estudiantes si por algo brillaban mediados los ochenta era por su escasa presencia. A esta realidad hay que añadirle el hecho de que al alumnado se le transmitía una historia del arte androcéntricamente sesgada construida sin retener que cuando “las mujeres empezaron a luchar para ser reconocidas como ciudadanas, para obtener derechos políticos, en particular el del voto, los discursos culturales oficiales ocultaron a las creadoras de ayer y de hoy en día” (Pollock 1994, 68). Hasta ese momento las artistas, sin alcanzar un reconocimiento equiparable al de los artistas habían sido, al igual que hoy lo son, visibles para sus contemporáneos. Será la historia del arte del siglo XX, sus discursos y análisis, los que se encargarán de borrar su presencia y sus aportaciones, y será la transmisión de esa historia androcéntrica la que llevará a las teóricas feministas del arte a recuperarlas, hartas de constatar que ni las sucesivas rupturas artísticas que marcaron el siglo XX, ni los cambios sociales, políticos y económicos que transformaron las formas de vida de las mujeres, ni su participación en los movimientos vanguardistas, habían servido para legitimar a las artistas. Un ejemplo significativo es el trato dado por la historia del arte a las que participaron entre 1910 y 1940 en los movimientos de vanguardia. Artistas que para Lea Vérgine, comisaria de la pionera exposición *La otra mitad de la vanguardia...*

fueron clasificadas como "personalidades interesantes" en la medida en que estaban ligadas a los líderes de la época, siguiendo la convención de la musa inspiradora, del alter ego del hombre artista [...]. Así, las mismas trazas de sus numerosas obras fueron borradas [...] Fueron consideradas como el otro rostro de lo social, como "travestidas", camufladas, deformadas, distorsionadas. (Vergine 1982, 22).

Es esa visión, que perdura, la que permitió construir el marco androcéntrico, étnico y racialmente sesgado que hizo posible que autores como Gombrich elaborasen una historia del arte -desde la prehistoria hasta mediados del siglo XX- sin mencionar a una sola artista, ni a un solo artista “étnico”. Es ella la que, a pesar de los esfuerzos de quienes apuestan por incorporar a las artistas a las páginas de la historia del arte canónica, sólo permite incorporarlas como “anexas” y “excepciones”. Un hecho que quedó patente cuando a finales de los noventa, al renovarse el plan de estudios de la Facultad, se creó la materia optativa de “Arte y Mujer” que siempre impartieron profesoras y que era percibida por el alumnado y, me consta, por parte del profesorado como una colección

de anécdotas y biografías. Esto no debe impedir reconocer que desde esa optativa se visibilizó la existencia histórica de artistas mujeres, pero tampoco hacer olvidar que la existencia misma de ese tipo de materias puede devenir un arma de doble filo: por una parte hace visibles a las artistas, por otra las aísla artificialmente de sus coetáneos e impide la construcción de una historia feminista del arte atenta a los efectos del sexo/género y del androcentrismo sobre el reconocimiento de artistas y obras. De hecho, es esa visión androcéntrica sesgada la que legitima que, de entre los 7.623 cuadros, 6.240 dibujos y 2.100 grabados del Museo del Prado, sólo 12 sean obra de artistas mujeres, y el que posibilita que a finales del siglo XX la colección permanente de pintura del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MNCARS) estuviera constituida por obras de 140 pintores, de los que 12 eran pintoras (Méndez 2014b). En el caso de la Comunidad Autónoma Vasca, aunque a principios de los noventa ésta todavía carecía de dos museos llamados a jugar un importante papel en su campo local del arte: el Guggenheim- Bilbao que se inauguró en 1997 y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM que abrió sus puertas en Vitoria-Gasteiz en 2002, desde principios del siglo XX disponía del Museo de Bellas Artes de Bilbao cuya colección reunía obras de arte vasco moderno y contemporáneo. En dicho Museo esa visión androcéntrica se refleja en su colección de arte vasco contemporáneo en la que las obras de las artistas no alcanzan el 10%. Y es también esa visión la que sigue haciendo posible que, mayoritariamente, los denominados artistas emergentes sigan siendo varones a pesar de que desde hace más de veinte años el alumnado de las Facultades de Bellas Artes de los países de la Unión Europea esté compuesto por mujeres en más de un 60%. Un porcentaje que, reténgase como dato importante, no significa que todas las graduadas opten por incorporarse al campo del arte como profesionales.

En la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU el alumnado que, en la década de los noventa, cursaba antropología del arte asumía, al igual que a principios de los setenta lo hacía la artista Elaine de Kooning, que “las mujeres tienen exactamente las mismas posibilidades que los hombres. Tienen las mismas escuelas, museos, galerías, libros, tiendas de arte. Una mujer no encuentra otros obstáculos en su trayectoria para convertirse en pintora o escultora que los habituales a los que todo artista debe hacer frente” (de Kooning 1971, 58). Mantener vigente la creencia de que, al menos en los países occidentales, ambos sexos gozan de igualdad de oportunidades por tener a su alcance los mismos recursos (escuelas, museos, libros, galerías, etc.) es indispensable para proseguir la ruta marcada por una política liberal y neo-liberal centrada sobre una noción de individuo en la que éste es postulado como libre de todo condicionamiento social. Un postulado central en un campo del arte, hoy internacionalizado, en el que impera una ideología carismática que ensalza la figura del artista y lo entiende como un sujeto libre de todo condicionamiento, y que concibe implícitamente el “genio” como un atributo masculino (Battersby, 1989). Si una cualidad se le ha negado al sexo femenino es la de “genio”, cualidad invocada para jerarquizar a los artistas y excluir a las artistas del proceso de jerarquización. Una problemática, la del “genio” de las mujeres que Simone de Beauvoir desnaturalizó en 1949 con la misma radicalidad que la del ser mujer: “no se nace genio, se deviene; y hasta ahora la condición femenina ha hecho imposible ese devenir” (de Beauvoir 1949, 176). Para hacer visible la mistificación del campo del arte, hay que dotarse de las herramientas teóricas pertinentes para desarrollar investigaciones que no puedan ser etiquetadas como “ideológicas” por sus detractores (y detractoras).

## HERRAMIENTAS PARA COMPRENDER EL FUNCIONAMIENTO DEL CAMPO DEL ARTE, Y DESMITIFICARLO

En mi caso, entre esas herramientas figuraban los análisis de las científicas sociales feministas, un Bourdieu reexaminado desde la antropología feminista, y la explicación, también sometida a reexamen feminista, de los cuatro círculos de reconocimiento jerarquizados que, según Bowness (1989), funcionan en el campo del arte. El primero de ellos es el más restringido y lo componen los y las artistas. Al igual que en los otros, en él se emiten juicios sobre las obras que no remiten en exclusiva a cuestiones puramente intra-estéticas o artísticas. El segundo lo forman críticos de arte y comisarios. El tercero, marchantes y coleccionistas. Y el cuarto, un público muy heterogéneo que a través de galerías, exposiciones, museos, accede a un limitado número de obras y artistas. Si, al menos desde el arte moderno, algo caracteriza a los y las artistas que forman parte del primer círculo, ese algo es su voluntad de distanciarse de las definiciones del arte vigentes. Al hacerlo crean obras que no pueden emerger como tales -ni ellos o ellas como artistas- si se les aplican los criterios de percepción y apreciación vigentes. Por su parte críticos, galeristas, comisarios marchantes, coleccionistas, ocupan el rol inverso al de los y las artistas y su tarea es la “de incorporar al ámbito del arte lo que ha sido concebido para transgredir sus fronteras, ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no pertenecen al mismo” (Heinich, 1998: 79). Una tarea de integración que, en lo que respecta a las obras de las artistas, les resulta problemática. Además, y es un problema añadido para las artistas, la constitución de los valores artísticos contemporáneos se lleva a cabo a través de la articulación del campo del arte y del mercado, ratificando el precio obtenido por una obra “un trabajo no económico de atribución de credibilidad estética, un trabajo de homologación de valor llevado a cabo por especialistas, es decir, por críticos, historiadores del arte contemporáneo, conservadores de museos, administradores de arte y comisarios de exposiciones” (Moulin 2003, 41). Por último para que una obra obtenga la etiqueta de contemporánea, quien la produce debe darse a conocer a través de galerías, exposiciones y museos, y conseguir que galeristas, comisarios y críticos se ocupen de su promoción. Y es ese conjunto de requisitos, indispensables para que una trayectoria profesional pueda iniciarse y, quizás, culminar con éxito, el que les sigue resultando difícil de reunir a las artistas.

Estos análisis propuestos a partir de una antropología feminista eran a menudo subjetivamente desestabilizadores puesto que les obligaban a ver desde otra perspectiva, y teniendo en cuenta su sexo social, su futuro como ¿artistas?, como ¿mujeres artistas?, como ¿artistas mujeres? Como artistas, afirmaban, artistas como ellos a los que a nadie llama “artistas hombres” ni “hombres artistas” (Méndez 1992). Algunas percibían que autodefinirse como “mujeres artistas” significaba aceptar que hacían arte “como mujeres”, y entendían también que por ser etiquetadas como mujeres las artistas ocupaban en el arte una posición subordinada análoga a la que tenían en lo social. Es por ese motivo, explicaba la artista alemana Gisela Breitling, por el que tanto ellas como sus obras “se ven desterradas a una zona especial, la femenina [...]. El ghetto de lo femenino nos ofrece un conjunto heterogéneo de obras cuyas creadoras generalmente no tienen nada en común entre sí, aparte del sexo. Y los hombres nunca se refieren a las mujeres como precedentes” (Breitling 1986, 218).

Es esa posición subordinada la que les impide obtener un reconocimiento artístico equiparable al de los artistas varones aunque compartan con ellos opciones estéticas y estilísticas. Y es esa posición la que sigue impidiendo que las obras de las artistas sean exhibidas junto a la de sus coetáneos en los museos, y la que sigue estructurando material y simbólicamente el hoy internacionalizado campo del arte.

Lo hasta ahora expuesto muestra, entre otras cosas, que a finales de los ochenta y a lo largo de los noventa en la Facultad de Bellas Artes se reproducía internamente y se transmitía al alumnado, además de los sesgos androcéntricos y etnocéntricos que estructuran la narrativa de la historia canónica del arte, la tensión entre los dos regímenes de consagración del artista (Heinich, 1996) que entraron en conflicto en el siglo XIX. El de la Academia, desde el que se insistía en la idea de profesión, de formación especializada, de necesidad de recibir una enseñanza teórica sistematizada; y el de marchantes y críticos de arte desde el que se esgrimían las ideas de vocación e innovación y se partía de concepciones románticas sobre la “inspiración” y el “genio” para acuñar nuevas formas de evaluar la excelencia artística. Nuevas formas que, para desgajarse del régimen de la Academia debían dotar al individuo, y en especial al que deseaban consagrar como artista, de una total autonomía tanto respecto al papel jugado en su trayectoria artístico-creativa por el aprendizaje recibido, como respecto a la incidencia del sexo/género, la clase o la etnicidad en la posibilidad misma de emprender dicha trayectoria, y en la evaluación de las obras creadas. El triunfo del régimen de la vocación, uno de cuyos efectos es el de provocar un constante anhelo de innovación, exige a los y las artistas generar obras que no pueden emerger como tales, ni ellos y ellas como artistas, si no transgreden las categorías de evaluación vigentes y, “aunque la vulgata kantiana cree en la universalidad en materia de juicio estético, sabemos que éste exige conocimientos y competencias específicas, y tanto más cuando el arte en cuestión es más innovador o vanguardista, y por lo tanto, más susceptible de hacer caducas las categorías de apreciación generales” (Heinich 1998, 77). Si el trabajo creativo de los y las artistas consiste en transgredir, el de críticos, comisarios, marchantes y coleccionistas es el de incorporarlo al campo del arte “ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no eran relevantes” (Heinich 1998, 79). Trabajo que fracasa en lo que respecta a las artistas tal y como muestran las estadísticas elaboradas por el sociólogo del arte Alain Quémin (2013) tras analizar varios palmarés (Molyneux 1997) utilizados para construir el grado de reputación de cada artista. Tan llamativo es el fracaso que el sociólogo, que en anteriores investigaciones no había retenido el sexo como variable, esta vez se ve obligado a hacerlo y a dedicar un capítulo completo de su libro al género, noción que usa como sinónimo de mujer. Quémin afirma que “el mundo del arte contemporáneo está muy generizado y que [...] las mujeres ocupan globalmente una posición dominada. Esto es cierto para las artistas y su reconocimiento institucional, y lo es todavía más para el mercado, y la tendencia se encuentra también en lo que concierne al poder en el mundo del arte contemporáneo” (Quémin 2013, 383). Y concluye: “es como si estructurándose el mundo del arte contemporáneo hubiese logrado mantener a las mujeres cada vez más a distancia [...] (éstas) parecen enfrentarse a un ‘techo de cristal’ que parece prohibir toda perspectiva de acceder a la paridad entre los artistas más visibles” (Quémin 2013, 385).



Si aceptamos que el campo del arte está marcado por constantes luchas para imponer “las legítimas categorías de percepción y apreciación (estética)” (Bourdieu 1977, 39), categorías que van a permitir incluir o excluir de él y, a posteriori, de las páginas de la historia del arte a cientos de artistas, desde una antropología feminista del campo del arte habría que introducir en él aquellas categorías que permitieran percibir y apreciar a artistas y obras sin sesgos estéticos idealistas, sexuales, de clase o étnicos. Pero cómo conseguirlo cuando los principales agentes legitimadores del campo del arte y, a menudo, las propias artistas eluden reflexionar sobre el carácter socio-sexual de esas dificultades; cuando las leyes de igualdad y las políticas de género vigentes en los estados democráticos se muestran no se sabe si poco deseosos o incapaces de combatirlas; cuando en todas las disciplinas sociales y humanas las teorizaciones feministas, indispensables para pensar críticamente los sistemas socio/sexuales de los que formamos parte y que nos configuran como sujetos, carecen de legitimidad académica y se transmiten difícilmente.

## ALGUNOS INTERROGANTES, A MODO DE EPÍLOGO

Tomando como referente empírico el campo del arte de la Comunidad Autónoma Vasca, lo aquí expuesto deja entrever su complejidad y su poderosa mistificación. Desde hace más de cuarenta años las artistas, feministas o no, han creado obras, y las teóricas feministas han producido marcos conceptuales desde los que analizar nuestras sociedades. Unos marcos que todavía distan de ser aceptados como legítimos por la Academia porque, como recordaba en 1994 la historiadora feminista del arte Griselda Pollock, el saber es una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. En lo que al arte se refiere, las historiadoras feministas han rescatado nombres y obras de artistas mujeres presentes en todas las épocas y movimientos artísticos, pero no han podido legitimarlas. Y si desde la historia del arte nos desplazamos hacia otra disciplinas, constatamos que ni los análisis feministas que desvelan los sesgos de las teorías del arte, ni esgrimir datos cuantitativos sobre la posición de las artistas en el campo del arte, ha resquebrajado el “techo de cristal” que detiene, material y simbólicamente, las trayectorias de muchas de ellas. Tampoco iniciativas llevadas a cabo por diferentes grupos de mujeres y/o feministas al amparo de las políticas de género, como las exposiciones de “mujeres artistas”, el festival *Miradas de Mujer* o su sucesor, la bienal *Miradas de Mujeres* o, a un nivel radicalmente diferente, la de aplicar cuotas de sexo en las exposiciones, han conseguido aunque sólo sea mitigar la desigualdad entre los sexos en el campo del arte. Y ningún activismo ha logrado tampoco transformar esa rebelde realidad estructurada por un sistema de sexo/género que, como indicaba Rubin en 1975, había que combatir políticamente porque él solito no desaparecería.

A punto de finalizar el 2018, sobran los dedos de una mano para contar a las personas que ocupando una posición de poder (al menos relativo) en el segundo de los círculos de reconocimiento teorizados por Bowness, están contribuyendo en las diferentes comunidades del Estado español de las Autonomías a crear un conocimiento y un lenguaje que, incorporando a las artistas, alcance un consenso crítico sobre el que pueda asentarse su reputación y legitimarlas como dadoras de la



regla en el arte. Y analicemos también la función enmascaradora de esa realidad que juegan las esporádicas exposiciones sobre las temáticas del género, o del feminismo, programadas en la última década por algunos museos de arte contemporáneo; y la de unas “visitas feministas guiadas” por las colecciones de algunos de esos mismos museos. Porque los avances han sido frágiles, porque retrocesos y pérdidas de derechos acechan a las mujeres en buena parte del mundo, porque las realidades a las que están enfrentándose las jóvenes generaciones difieren de las de sus antecesoras, hay que proseguir la lucha distinguiendo niveles de acción y de reflexión, y diseñando estrategias adaptadas a cada contexto (o a cada institución) que se pretenda transformar. Empecemos pues por lo que parece más factible: corregir y, si se puede, eliminar el sesgo androcéntrico de las colecciones de los museos. ¿Cómo hacerlo, por ejemplo, de cara a las colecciones de arte del siglo XX?

Una posibilidad es desarrollar iniciativas como la de Frances Morris, feminista y directora de la colección de arte internacional de la *Tate Modern*. Reconocía Morris que la colección de arte del siglo XX de la *Tate* estaba androcéntrica y racialmente sesgada y corregir ambos sesgos era uno de sus objetivos. Tanto ella como su compañera de trabajo Anne Gallagher, conscientes de que en el relato histórico de la *Tate* a las artistas y a sus obras se les habían adjudicado los márgenes, impulsaron un proceso de redefinición que requería re-contextualizar a las artistas y a sus obras. Pero ¿cómo hacerlo? A mi entender, cualquier intervención feminista llevada a cabo en y desde una institución debería plantearse como prioridad actuar materialmente ya que, gracias a esa actuación, lo simbólico se verá si no transformado al menos alterado. Por que pienso así, me alegró oír a Morris, nombrada en enero de 2016 directora de la *Tate*, contar lo satisfechas que Gallagher y ella se sentían por haber modificado el contenido de la galería más emblemática de la *Tate* incorporando obras de las grandes artistas del siglo XX. La *Tate* ya poseía esas obras, y las exhibía, pero ni lo hacía en esa galería emblemática, ni las enmarcaba en los grandes movimientos artísticos de aquel siglo. Desde mi punto de vista, este tipo de intervención es un excelente modelo de acción feminista al menos por tres motivos: porque incorpora a las artistas y a sus obras a los movimientos de los que formaron parte; porque anula la relevancia del sexo de quien ha producido las obras; y porque ofrece al público un nuevo relato del arte acorde con la realidad del campo artístico del siglo XX. Pero para que una intervención de este tipo sea posible, la acción feminista de sus impulsoras debe ser percibida como una mediación autorizada por quienes, al igual que ellas, tienen voz y voto a la hora de tomar decisiones de envergadura en el seno de la institución. Dicho de otra manera esta acción feminista que, no lo olvidemos, es política, debe ir avalada por un relativo consenso en torno a la necesidad de reescribir la narrativa de la colección de arte internacional de la *Tate* a partir de parámetros elaborados, al menos parcialmente, gracias a los conocimientos producidos por las teóricas feministas del arte. El reconocimiento de esos conocimientos, de esos saberes, es indispensable para que una intervención como la descrita sea pensable y, sobre todo, posible.

Pero el ámbito de las instituciones de arte, o el de las instituciones de enseñanza de las bellas artes, y los problemas que les atañen, sólo son parte de la problemática expuesta en estas páginas. Por eso para proseguir la ruta hay que preguntarse si, fuera de los museos, fuera de las facultades de Bellas Artes, se puede aplicar una acción feminista, y quién o quiénes deben -y pueden- hacerlo. En lo referido al arte y al feminismo, en palabras de Françoise Collin, dos efectos han incidido el



uno sobre la sociedad gracias al movimiento feminista, y el otro sobre el arte. La filósofa denominó al primer efecto el “efecto Beauvoir” y resultado de él serían todas las iniciativas para “subsana r siquiera relativamente la asimetría sexual velando por la presencia de mujeres en todas las manifestaciones”. Al segundo efecto lo denominó el “efecto Duchamp” y apuntaría hacia el cambio del estatus de la obra de arte en un momento histórico que marcó el devenir de artes y artistas en las sociedades occidentales y a partir del cual una cosa cualquiera, y cualquier cosa, puede convertirse en arte. Pero para que eso sea posible, insistía Françoise Collin, es necesario “fortalecer la autoridad de aquel/aquella que lo afirma: esa cosa cualquiera no es enunciable por cualquiera”. Porque la autoridad de enunciar y de legitimar sigue sin reconocérse nos a las mujeres, sea cual sea nuestro campo de actividad en cada uno deberíamos seguir luchando para articular el “efecto Beauvoir” y el “efecto Duchamp”. Desde mi punto de vista, es el “efecto Beauvoir” el que orienta las actuales políticas de igualdad de género y, como hemos visto, las acciones de asociaciones de mujeres y/o feministas que exigen, con razón, que se cumplan las leyes de igualdad vigentes en lo relativo al arte y a la cultura. Pero mientras que el “efecto Beauvoir” es externo al campo del arte y, en esa medida, puede activarse desde fuera de él desde la lógica de la igualdad; el “efecto Duchamp” es interno al campo y sólo puede activarse desde el interior de sus propias instancias de reconocimiento y desde la lógica de la singularidad y la excepción. Si, como pensaba Gell, el arte es un sistema en acción proyectado para cambiar el mundo, las artistas y teóricas feministas deben ser visibles en dicho sistema ya que sólo así sus proyectos para transformar el mundo entrarán en acción.



## BIBLIOGRAFÍA

- Battersby C. (1989). *Genius and Gender. Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women's Press.
- de Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. T.I, Paris: Gallimard.
- P. Bourdieu, P. (1997). *La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales.
- \_\_ (1992). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris: Presses du Réel.
- Brea. J.L. (2003) *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Breitling, G. (1986). *Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina*, en Gisela Ecker (ed), *Estética Feminista*, Barcelona: Icaria.p. 213-230.
- Bowness, A. (1989). *The Conditions of Success. How the Modern Artist rises to Fame*. London: Thames & Hudson.
- Danto, A. (1996). *Después del fin de arte*. Barcelona: Paidós.
- Heinich, N. (1996). *Être artiste, Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck
- \_\_ (1998). *Des conflits de valeurs autour de l' art contemporain*. Paris: Le Débat.
- Hemmings, C. (2011). *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*. University Press, Durham & London Duke.
- Héritier, F. (1996). *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*. Madrid: Ariel.
- de Kooning, E. (1971). *Dialogue with Rosalyn Drexler*, en Hess, Th. B. & Baker, E. C. (eds.) *Art and sexual politics*. New York: Macmillan, pp. 57-59.
- Martínez Collado, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: CENDEAC.
- Méndez, L. (1987). *Género, arte y obra*, en "La mujer y la palabra". Donostia: Primitiva Casa Baroja.
- \_\_ (1992). *Ils voient des différences, elles n'en voient pas. Des artistes femmes dans le champ de production artistique*. *Recherches Feministes*: 61-74.
- \_\_ (2006). *Administrando la desigualdad entre los sexos. ¿Los estudios de género a la deriva?*, en García Selgas, F & Romero Bachiller, C. (eds) "El doble filo de la navaja: Violencia y representación". Madrid: Trotta, pp. 169-187.
- \_\_ (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- \_\_ (2008). *Antropología feminista*. Madrid: Síntesis.

- \_\_\_ (2009). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.
- \_\_\_ (2014a). *À l'abri des politiques de genre: initiatives à double tranchant et irruptions féministes dans le champ de l'art de la communauté autonome basque*, *Recherches féministes*, vol. 27, no 2: 97-114.
- \_\_\_ (2014b). *Feminismos en movimiento en el Estado español. ¿Re-ampliando el espacio de lo político?*, *Revista Andaluza de Antropología Social*: 11-30.
- \_\_\_ (2016). *Exclusionary Genealogies*. n-paradoxa, vol 38: 91-96. [On line]
- Menger, P.M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil.
- Molyneux, M. (1997). *Androcentrism in Marxist Anthropology*. *Critique of Anthropology*: 55-81.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, L'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- \_\_\_ (2003). *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion.
- Pollock, G. (1994). *Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?*, en "Féminisme, art et histoire de l'art". Paris: éditions (énsb-a).
- Quémin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: éditions du CNRS.
- Rosler, M. (2011). *La figura del artista, la figura de la mujer*. *Youkali*, 11, pp. 5-14.
- Rubin, G. (1986). *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*, *Nueva Antropología*, vol VIII: 95-145. [Original ingles, 1975].
- Vergine, L. (1982). *L'autre moitié de l'avant garde*. Paris: Des Femmes.
- Valiente, C. (1996). *El feminismo institucional en España: el instituto de la Mujer 1983-1994*. *Revista Internacional de Sociología*: 163-204.



**ESTRATEGIAS FEMINISTAS  
Y MANIOBRAS ANTIFEMINISTAS  
EN LAS INSTITUCIONES  
DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
DEL ESTADO ESPAÑOL,  
DEL “MANIFIESTO ARCO 2005”  
AL “MANIFIESTO NO, NEIN, NIET!”**

ESTRATEGIA FEMINISTAK ETA MANIOBRA ANTIFEMINISTAK  
ESPAINIAKO ESTATU ARTE GARAIKIDE ERAKUNDEETAN “ARCO  
2005 ADIERAZPENETIK” “NO, NEIN, NIET! ADIERAZPENERA”

XABIER ARAKISTAIN



## Resumen

Este artículo comienza describiendo dos estrategias feministas que se llevaron a cabo en el Estado español entre 2004 y 2011. La primera sirvió para reflexionar sobre la exclusión de las mujeres del campo del arte y la segunda para incorporarlas en él. Sin embargo, al debate que generó el Manifiesto ARCO 2005 y al proyecto que se llevó a cabo en el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria-Gasteiz en el cuatrienio 2008-2011 les siguió una rotunda reacción antifeminista. El artículo concluye exponiendo por qué la redacción en curso del Manifiesto No, Nein, Niet, que responde a la necesidad de analizar esa reacción, llama a la desobediencia feminista. Un llamamiento a decir no, tanto a participar en procesos de estetización de problemáticas sociales y políticas a través del arte, como a colaborar en operaciones institucionales de lavado de cara sexistas, lgtbqfóbas y/o racistas. Palabras clave: Feminismo, campo del arte, Montehermoso, Manifiesto ARCO 2005, Manifiesto No, Nein, Niet.

## Laburpena

Artikulu hau, 2004 eta 2011 artean Espainiako estatuan aurrera eramane ziren bi estrategia feminista deskribatuz hasten da. Lehenengoak, emakumeak artearen alorrean baztertuta egoteari buruzko gogoeta egiteko balio izan zuen, eta bigarrenak, emakumeak alor horretan sartzeko. Hala ere, ARCO 2005 Adierazpenak sortu zuen eztabaidaren eta 2008-2011 lau urteko epealdian Vitoria-Gasteizko Montehermoso Kulturunean gauzatu zen proiektuaren ondoren, erreakzio antifeminista handia sortu zen. Erreakzio hori aztertzeke beharri erantzuten dion No, Nein, Niet, Adierazpenaren erredakzioari zergatik esaten zaion desobedientzia feminista azalduz amaitzen da artikulua. Ezetz esatearen aldeko deia, artearen bitartez gizarte eta politika arloko arazoak estetizatzeke prozesuetan parte hartzeari edo aurpegia garbitzeke operazio instituzional sexistetan, lgtbqfoboetan edo/eta arrazistetan laguntzeari ezetz esateko.

Hitz gakoak: Feminismoa, artearen esparrua, Montehermoso, ARCO 2005 Adierazpena, No, Nein, Niet Adierazpena.



## EL MANIFIESTO ARCO 2005

En febrero de 2005 invité a un grupo de pensadoras, artistas, comisarias de arte, y representantes institucionales, todas ellas de diferentes generaciones y nacionalidades, al foro de debate sobre la intersección entre arte y feminismo que por segundo año consecutivo dirigía en ARCO, la feria de arte de Madrid. Y lo hice, sabiendo que el problema del sexismo en el arte, aunque presenta especificidades disciplinares y culturales propias, supera el marco del campo artístico, al igual que supera los marcos nacionales. En aquella edición propuse el título “Las políticas de igualdad entre mujeres y hombres en los mundos del arte: diseñando estrategias” con la pretensión de promover acciones concretas que trascendieran las habituales, aunque necesarias, elaboraciones de estadísticas que constatan la abrumadora evidencia de que las mujeres siguen discriminadas en el campo del arte en pleno siglo XXI y que trascendieran también las, igualmente habituales y necesarias, tareas de recuperación de artistas olvidadas por la historia del arte oficial. Para ello, invité a ponentes que abordaran las dimensiones políticas, tanto de las cifras como de las monografías, desde una perspectiva feminista.

Mi propuesta partía de dos datos; uno: que las mujeres eran (y son) mayoría en las facultades de Bellas Artes; y dos: que, a pesar de ello, la presencia de artistas en las programaciones y las colecciones de los centros de arte y de los museos seguía (y sigue) siendo anecdótica. Además, relacionaba estos datos con el hecho de que organismos supranacionales como la UE y la ONU llevaban años recomendando a sus estados miembros la adopción de medidas para corregir la “desigualdad de género” que, como la aplicación de cuotas de sexo, estaban dando buenos resultados en áreas como la política y la empresa; sin embargo, las mismas medidas no se estaban implantando, ni parecían afectar, al campo del arte.

Desde su inicio, el foro suscitó un encendido debate, en el que participaron tanto las ponentes como el público, que rápidamente se polarizó en torno a dos posiciones. Por un lado, se defendía el reclamo a las administraciones públicas del establecimiento de medidas, como las cuotas de sexo en las programaciones y adquisiciones de obras de los centros de arte y de los museos, como un instrumento válido para garantizar la igualdad de oportunidades de las mujeres en el campo del arte. Sin embargo, y desde la otra posición se afirmaba que la aplicación de cuotas de sexo no solventaría el problema de la discriminación de las mujeres en el campo del arte, alegando que este problema es estructural y que para conseguir eliminar su sesgo sexista es necesaria una transformación completa de las instituciones artísticas y sociales. El debate fue duro, en buena parte porque un sector del feminismo era muy crítico con lo que alrededor del año 2000 se había denominado “la institucionalización del feminismo”. De hecho, se habían empezado a evaluar desfavorablemente muchas de las políticas públicas llamadas “de género”, políticas que se implantaron desde mediados de los 80 en el estado español y en otros países. Más aún, incluso algunas teóricas feministas no anglosajonas cuestionaban abiertamente la misma categoría género como una categoría de análisis válida en sus propios contextos culturales. Entre estas últimas se encontraba la antropóloga feminista Lourdes Méndez que en *Una connivencia implícita*, publicado ese mismo año, 2005, denunciaba que la categoría “género” había sido adoptada sin mayor

problema por las instituciones del estado y que estaba produciendo una serie de estudios y análisis “de género” que la autora define como sujetos a una “reflexividad institucional” incapaz de superar el marco institucional que los genera y que por lo tanto es incapaz de eliminar el sexismo que estructura esas mismas instituciones. Para hacerlo, señalaba Méndez, era necesario aproximarse a la cuestión desde una “reflexividad epistémica”, como la de los estudios feministas, capaces de analizar la problemática de la diferencia sexual en su dimensión real. Méndez advertía que:

La ilusión de que la espinosa problemática de la diferencia/jerarquía entre sexos y sexualidades puede resolverse jurídicamente ha calado tan hondo, que tendemos a olvidar que la desigualdad que nos atañe en tanto que mujeres “sociales”, al igual que aquella que afecta a lesbianas y gays, es pilar básico de un orden social, político, económico y simbólico en cuya reproducción están implicados los Estados, las leyes que éstos promueven, y las teorizaciones científico-sociales que, referidas a estas cuestiones, son institucionalmente retenidas. (Méndez 2005, 209).

En este sentido, Méndez recoge en su texto las voces de diferentes autoras feministas que como Héritier recuerdan que la desigualdad entre los sexos la estructura un orden sexual que las leyes son incapaces de combatir, puesto que remite a una “valencia diferencial de los sexos” que liga entre sí y explica el funcionamiento de “los tres pilares del trípode social que para Claude Lévi-Strauss eran la prohibición del incesto, el reparto sexual de las tareas domésticas y una forma reconocida de unión sexual, (id: 209). O que, como Douglas, piensan que “las leyes contra la discriminación no sirven para nada (...) las campañas sobre las mujeres maltratadas (...) no tienen la posibilidad de ser eficaces (...). Lo que hace falta es cambiar las instituciones” (id: 210); o, como la propia Françoise Duroux, otra autora participante en el foro de ARCO, que señalaba que “las medidas igualitarias, o incluso de discriminación positiva, no impiden al ‘odor di femina’ perfumar los lugares de trabajo y contratación, los locales de los partidos políticos, las escuelas” (id: 211).

Al otro lado del espectro feminista, entre quienes defendían reclamar a las administraciones públicas medidas correctoras, y en concreto la aplicación de cuotas de sexo, se encontraba la filósofa feminista Amelia Valcárcel que argumentaba que

[...] hay que iluminar el déficit cualitativo. (...) más allá de la acumulación de habilidades y sobrepasando los márgenes cuantitativos de acción positiva. Interviene en la acumulación de autoridad y respeto por parte del colectivo de las mujeres, como un insumo de valor propio. Y, sin embargo, debe ser iluminado cuantitativamente. La cantidad está íntimamente relacionada con la cualidad. Paridad quiere decir la mitad... también en la excelencia y por una buena razón, porque las mujeres también la poseen. (Valcárcel 2008, 330).

Aunque, como esta autora ya nos recordara allá por 1980 en su emblemático artículo “El derecho al mal” publicado en el Viejo Topo, la verdadera igualdad para las mujeres supone poseer ambos derechos, el derecho a la excelencia y el derecho a no ser excelente:

No reclamamos entonces nuestro mal, el mal por el que se nos ha definido y no queremos tampoco el bien que se nos imputa, sino exactamente vuestro mal. Éste es un discurso moral

feminista verdaderamente universal en el que no se pretende mostrar la excelencia, sino reclamar el derecho a no ser excelente. Como vuestro logos moral desde siempre ha funcionado.

Desde esta posición se defendió que históricamente a las instituciones se les presiona “cuantitativamente” para conseguir su posterior transformación “cualitativa” y que, en parte, los propios avances que se habían conseguido en ciertas regiones del planeta en los últimos cien años sobre las condiciones de vida de las mujeres y de otros colectivos minorizados respondían a esta dinámica. También, se distinguió entre “acción positiva”: cuando por el bien común se promociona a quien no tiene las mismas capacidades y los mismos méritos porque no ha podido adquirirlos debido a que parte de una situación de salida desfavorable y “paridad”: cuando se promociona a quien tiene las mismas capacidades y méritos, pero no accede a determinados espacios por cuestiones ideológicas, lo que, por ejemplo, ocurre en la actualidad en el caso de las mujeres. Finalmente, desde esta posición se propuso redactar y se redactó un manifiesto que recogía los postulados de la convocatoria del foro como un gesto para enunciar el malestar y denunciar la situación ante los poderes públicos.

El debate se enquistó en este punto y fue necesario que Ute Meta Bauer consiguiera desbloquear la situación a la hora de firmar el manifiesto con estas palabras “yo que apruebo este texto, digamos que en un 40% por ciento, reconozco el trabajo de sus impulsoras y lo apoyo por solidaridad feminista y cuando yo desarrolle mis discrepancias en mi propia propuesta, apelaré a vuestra solidaridad feminista para que reconozcáis mi trabajo”. Gracias a la invocación a la “solidaridad feminista” de Meta Bauer y otras adhesiones, como la de Lourdes Méndez, que aceptó la firma del manifiesto como una “estrategia coyuntural”, el Manifiesto ARCO 2005 se aprobó y firmó por todas las ponentes y la mayoría de las asistentes el día 11 de febrero de 2005. En aquel momento, aquellos tres días de intenso y duro debate dejaban desde mi punto de vista varias conclusiones importantes de las que quiero destacar dos: una, que no parecía incompatible trabajar en los dos frentes a la vez, la crítica institucional y el trabajo institucional interno de reformas, y dos, que el establecimiento de cuotas de sexo era compatible con otras estrategias feministas. Como era de esperar, el manifiesto suscitó una gran controversia en los meses posteriores, y la sorpresa llegó cuando el partido socialista se interesó por él y terminó por incluir sus principales demandas en el artículo 26 de la Ley Orgánica de 2007 para la Igualdad Efectiva de mujeres y hombres.

## LAS PERSPECTIVAS NOCHLIN Y POLLOCK

El complejo debate político de ARCO 2005, se refirió, ignoró e incluso contribuyó al debate que se ha estado llevando a cabo en el seno de la disciplina historia del arte desde comienzos de los años 70, cuando la Tercera Gran Ola del feminismo hizo posible que, por primera vez, hace tan sólo 40 años, las mujeres se incorporasen a la práctica artística y a la teoría del arte de forma masiva y continuada. Fue, de hecho, otra ponente de ARCO 2005, la historiadora norteamericana Linda Nochlin, quien, siguiendo la propuesta sobre las mujeres y la literatura que Virginia Woolf planteó en *Una habitación propia*, inauguró en 1971 la perspectiva feminista en la disciplina Historia del

Arte con su ya legendario artículo "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" publicado en la revista *Artnews*. Para Nochlin esta pregunta nos ha llevado a la conclusión de que

El arte no es una actividad libre y autónoma, llevada a cabo por un individuo dotado de grandes habilidades, influido por artistas anteriores, y, de forma más vaga y superficial, por fuerzas sociales, sino que, de hecho, la situación total de la producción artística, a nivel tanto del desarrollo del o la artista como de la calidad de la obra en sí, tiene lugar en un contexto social, formando parte esencial de su estructura, y se revela mediada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo, mitologías del creador divino, o la noción de artista como héroe o marginado social.

El artículo de Nochlin puso de manifiesto que la institución arte estaba construida sobre la idea de sexo social dominante y que era una de las instituciones reproductoras del orden socio-sexual de larga duración que mantiene y perpetúa la jerarquía masculina y que, en esos mismos años, se designó con un término de nuevo cuño, el patriarcado. El texto de Nochlin inspiró una serie de estudios, publicaciones y exposiciones dedicadas a rescatar a las artistas mujeres que habían sido ignoradas o minusvaloradas por la historia del arte oficial, y se interpretó como el germen de un nuevo modelo de práctica historiográfica y curatorial del arte que, a riesgo de ejercitar una simplificación excesiva, consiste en proponer un cambio de paradigma para incluir a las mujeres y a sus trabajos en la disciplina, lo que desde otras posiciones ha sido considerado como insuficiente para transformar la historia del arte si queremos que ésta incluya el conocimiento feminista y su agenda política y social. De hecho, una década después, en 1981 la historiadora del arte británica Griselda Pollock publica junto a Rozsika Parker *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* en el que afirman que, en contra de la extendida creencia popular en la actualidad, las mujeres siempre han hecho arte y que "ha sido sólo en el siglo XX cuando las artistas han sido sistemáticamente borradas de la historia del arte" (Parker & Pollock, 1981: XXV). Además, señalan que el arte hecho por mujeres ha sido categorizado como menor a través de un estereotipo que presenta a las mujeres negativamente "faltas de creatividad y de nada significativo con lo que contribuir, y sin ninguna influencia en el curso del arte" (id:169) y añaden que aunque el estereotipo femenino parece simplemente una vía para excluir a las mujeres de la historia cultural "es de hecho un elemento crucial en la construcción de la actual visión del campo de estudio de la historia del arte y de la disciplina historia del arte como una categoría estructurante en su ideología" (id: XXV). Por lo tanto, evitan a propósito presentar la historia de las mujeres como una mera lucha contra la exclusión y la discriminación de instituciones como las academias de arte. Para ellas, esta aproximación fracasa a la hora de transmitir los modos específicos en que las mujeres han hecho arte bajo diferentes restricciones en diferentes períodos, afectadas tanto por cuestiones de clase como por su sexo. Más aún, enfatizan que mirar la historia de las mujeres sólo como una lucha progresiva contra los elementos es caer en la trampa de reafirmar inconscientemente los estándares masculinos establecidos como la norma apropiada: "si la historia de las mujeres se juzga simplemente contra las normas de la historia masculina, las mujeres quedan aparte una vez más, fuera de los procesos históricos de los que ambos, hombres y mujeres son partes indisolubles" (id: XVIII- XIX).

Finalmente, Parker y Pollock cuestionan seriamente la creencia de que las mujeres necesitan luchar para acceder e incluso obtener reconocimiento del existente campo del arte dominado por los hombres. (id:169). Ya en *Old Mistresses*, Pollock junto a Parker sienta las bases de la pregunta que en 1994 formulará en solitario, a saber: ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo? Pollock argumenta que, para intentar comprender la naturaleza y los efectos de la intervención feminista, no puede acantonarse en el estricto dominio de la historia del arte, y su discurso en el seno de la disciplina historia del arte puesto que la comprensión de los efectos feministas escapa a sus esquemas críticos e interpretativos. E incide en que:

El saber es de hecho una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres, a fin sobre todo, de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres.

A su vez, la perspectiva de Pollock, que se ha entendido como un salto epistemológico, también ha inspirado otra práctica historiográfica y curatorial que ha explicado, y mostrado, el trabajo de las artistas desde posiciones y en términos diferentes a los canónicos de la crítica de arte hegemónica. Una práctica que la propia Pollock nunca ha dejado de desarrollar y a la que se le podría objetar que, al pretender revalorizar los trabajos artísticos realizados por mujeres, se puede caer en el error de no observarlos de forma crítica como producto de unas relaciones de poder específicas del patriarcado. Además, aunque estas prácticas pueden estar orientadas a desestabilizar la relación estructural que existe entre la valoración del arte producido por mujeres y el producido por hombres, (con bastante poco éxito, de momento) a menudo no parecen superar el relato (esencialista) de lo femenino construido por el patriarcado.

## MONTEHERMOSO

El diseño del proyecto para el centro Montehermoso surgió como resultado del tenso debate entre feministas de ARCO 2005, y tuvo un sentido específico como aportación a ese debate. De hecho, cuando en 2006 me presenté al concurso para la plaza de la dirección de Montehermoso, lo hice con un proyecto que retenía una serie de conclusiones del debate de ARCO, así como de mi experiencia previa como comisario de arte feminista. Una serie de conclusiones que siguen vigentes a día de hoy: la primera, las posturas de Nochlin y Pollock lejos de haber quedado obsoletas, siguen presentado desde mi punto de vista dos modelos de intervención feminista absolutamente relevantes en el campo del arte, que incluso y como quedó demostrado en el caso de Montehermoso, se pueden complementar en un sólo proyecto. Segunda, que la celebración de eventos feministas aislados en las instituciones no dejan de ser anecdóticos y no consiguen transformar ni las instituciones que los albergan, ni los cánones dominantes. Y tercera, las exposiciones que sólo muestran el trabajo de artistas mujeres no consiguen escapar a ser clasificadas como una subcategoría dentro del arte, subcategoría que afecta tanto al evento, como a las artistas que lo conforman.

El proyecto que desarrollé junto a mi colega Beatriz Herraiz para el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea entre 2008-2011 transformó el antiguo centro cultural en un centro para la producción, la exhibición y la difusión del arte y el pensamiento contemporáneos, que continuó formando parte del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, pero que fue completamente reconstruido sobre las bases de la definición de cultura recogida en la Declaración de México de 1982 de la UNESCO. En consecuencia, el centro entendía el arte y la cultura como espacios de reflexión crítica de las sociedades contemporáneas y como escenarios y motores de la producción de conocimiento y de los procesos de transformación sociales y políticos.

El desarrollo de estas políticas y perspectivas convirtió a Montehermoso en el primer y único centro de arte, cultura y pensamiento contemporáneo que aplicó los artículos referentes al arte y la cultura de las leyes de igualdad vigentes en el País Vasco. El centro garantizaba la participación en paridad de las mujeres siguiendo dos estrategias complementarias que no aíslan a las mujeres, ni a sus trabajos, como (sub)categoría específica del campo artístico, ni de la actividad intelectual. Primero, aplicar cuotas de sexo en cada una de las actividades y programas para garantizar que la mitad del total de los y las participantes en la programación fueran mujeres. De esta manera se conseguía, además, distribuir equitativamente el presupuesto del centro entre ambos sexos y visibilizar y promocionar el trabajo de las mujeres. La intervención feminista sobre el presupuesto de la institución incluía, también, una reflexión sobre las condiciones materiales de producción artística e intelectual que generó una tabla de honorarios que guardaba una relación con los salarios que nosotras mismas percibíamos en la institución. Y segundo, aplicar cuotas feministas, desarrollando líneas de producción y exhibición artística que impulsen el pensamiento feminista, centradas en la promoción de valores como el de la igualdad entre los sexos, a la par que se deconstruyen estereotipos de sexo, género y sexuales.

Siguiendo el razonamiento de las perspectivas Nochlin y Pollock, la programación del centro se puede dividir en dos grupos: uno, el programa general, que producía exposiciones y actividades inscritas en las diferentes corrientes internacionales de arte contemporáneo en las que aplicábamos cuotas de sexo e incluíamos, en diferentes niveles, la perspectiva feminista como una más de las perspectivas críticas que informaban los distintos proyectos. En este sentido, Montehermoso fue un territorio de posibilidad entre dos esferas/redes relacionales del campo del arte que muy raramente entran en contacto y menos aún de forma continua. Y dos, los programas sobre arte feminista como el proyecto curatorial y expositivo *Contraseñas* en el que se invitó a diferentes comisarias feministas procedentes de diferentes contextos culturales para hacer una selección de piezas de “arte feminista”. Por lo tanto, este programa se pensaba, producía y valoraba según criterios de diferentes discursos feministas. Otro ejemplo de esta sección de la programación lo constituía el curso anual, interdisciplinar, internacional e intergeneracional sobre producción artística y teoría feminista del arte que, preocupadas por los obstáculos en la transmisión del conocimiento feminista entre generaciones y por la escasez de traducciones de textos feministas, pusimos en marcha en 2008 la antropóloga feminista Lourdes Méndez y yo.

## EL MANIFIESTO NO, NEIN, NIET!

Se puede considerar el cuatrienio de Montehermoso (2008-2011) como el punto álgido de las conquistas feministas en el campo del arte en el Estado español. Su abrupto final, la dirección y la mayoría de las responsables de los diferentes departamentos, no renovó su contrato en 2012 en respuesta a la petición de un cambio de rumbo para el centro por el nuevo gobierno municipal, y la posterior ausencia de relevo en ninguna otra institución vasca, ni española, dan paso a una etapa de retroceso primero y estancamiento después. De hecho, en contraposición a los avances en materia de igualdad entre mujeres y hombres en el arte, la reacción se fue articulando en las patriarcales instituciones de arte, que pasaron a la ofensiva. En un primer momento, ignorando planteamientos y avances, y luego, orquestando eventos aparentemente acordes con objetivos feministas. Eventos que han resultado ser lavados de cara que, o bien responden a estrategias como el 'tokenismo', o bien establecen una interesada sinonimia entre feminismo y *queer*.

En el Estado español la programación de eventos queer ha crecido alimentada desde instituciones de arte dirigidas por hombres que se conciben como progresistas. Dichas programaciones, que consumen una ínfima parte del presupuesto de la institución, han transmitido a las jóvenes generaciones unas curiosas genealogías feministas y no han incrementado el número de artistas mujeres ni en las colecciones, ni en los programas. Eso sí, han suscitado mucha atención mediática, mucho ruido y, miradas desde perspectivas feministas y/o queers, pocas nueces. Junto a la promoción de lo queer como "novedad", los y las responsables de las instituciones de arte han desarrollado, en nuestras sociedades del espectáculo y del consumo, estrategias de 'tokenismo' que alcanzan plena visibilidad en torno a fechas significativas para las feministas como el 8 de marzo o el 25 de noviembre. Recordemos que el "tokenismo" consiste en realizar un esfuerzo superficial para incluir a sujetos socialmente minorizados por ejemplo, las mujeres para crear la ilusión de que disfrutan de una igualdad real, evitando así acusaciones de discriminación. De hecho, desde finales de los ochenta la estrategia tokenista ha permitido organizar algunas exposiciones de artistas mujeres y esporádicos eventos en torno al género e incluso al feminismo, que salpimentan las programaciones dejando intacta la estructura sexista de la institución. Una variante más perversa de esta estrategia que se está desarrollando en los últimos años consiste en la inclusión de espacios aislados queer, de género o feministas en exposiciones colectivas o en proyectos expositivos que abarcan largos períodos históricos. Se pretende así "visibilizar" la causa feminista, como si ésta sólo afectase a un grupo reducido de mujeres, y como si el feminismo no fuese un proyecto político, social y artístico que requiere de la transformación social e institucional para alcanzar sus objetivos. Ya lo decía V. Woolf: "cuidado con cómo se entiende la habitación propia, no vaya a ser que te encierren en ella".

Por último, también recientemente y a través de un monumental ejercicio de cinismo contemporáneo, algunas de esas instituciones ofertan "visitas guiadas feministas" a sus exposiciones centrales y/o temporales. Visitas diseñadas por agentes procedentes de círculos feministas que eluden desvelar el peso de dicha estructura sexista sobre las exposiciones, y sobre las propias instituciones. Pudiera ser que quienes las dirigen no sean conscientes del papel de estas estrategias

en la renovada reacción antifeminista en el arte. Quizás, a esa falta de conciencia (política) responda la última de ellas: la de declararse feminista. De repente salen del armario algunos hombres, se declaran "feministas", incrementando la confusión que hoy rodea al término, y ocupan el espacio mediático para reivindicar la necesidad de reconocer el feminismo. Sin embargo, sus acciones no secundan sus palabras. Por lo tanto, una vez más urge invocar la máxima de las sufragistas: "¡Hechos, señores, no palabras!" Y exigiársela a quienes, sin arriesgarse a que les llamen "históricos", enarbolan hoy la bandera del feminismo, pero no lo hacen cuando gestionan presupuestos públicos. No olvidemos que si el presupuesto es la herramienta política por excelencia, no se puede considerar feminista una política que no garantice que al menos la mitad del presupuesto esté destinado a las mujeres del ámbito sobre el que se ejecuta dicho presupuesto. Es más, si se aplicaran cuotas de sexo en las programaciones y en las colecciones de los museos y los centros de arte, éstas además de asegurar la presencia de mujeres, también garantizarían la distribución equitativa del presupuesto entre los sexos.

Para denunciar que las diferentes estrategias descritas desdibujan la problemática del sexismo en la cultura y el arte contemporáneo, y desactivan las luchas feministas en pro de la igualdad, estamos redactando el Manifiesto *No, Nein, Niet!* En el texto se resalta que estas estrategias siguen haciendo posible que, tal y como reflejan estadísticas de la UE, aunque desde hace más de treinta años el 70% de las graduadas en estudios de arte son mujeres, las artistas mujeres no superan el 20% en las programaciones y colecciones de museos y centros de arte. El texto añade que estas estrategias también hacen posible que se siga produciendo y difundiendo una historia artística y cultural androcéntrica. Por último, el manifiesto invita a los diferentes agentes que operan en el campo artístico a practicar la desobediencia feminista diciendo *no*, tanto a las invitaciones de proyectos o instituciones que impliquen colaborar en procesos de estetización de problemáticas sociales y políticas a través del arte, como a las que impliquen colaborar en operaciones institucionales de lavado de cara sexistas, lgtbqfóbas y/o racistas.

## BIBLIOGRAFÍA

Méndez, L. (2005). *Una connivencia implícita: "Perspectiva de género", "empoderamiento" y feminismo institucional.* En "Antropología Feminista y/o del Género, Legitimidad, poder y usos políticos", editado por Rosa Andrieu y Carmen Mozo. Sevilla: Fundación El Monte, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Asociación Andaluza de Antropología.

Nochlin, L. (1988). *Why Have There Been No Great Women Artists?.* En "Women, Art and Power and Other Essays". Boulder, CO: Westview Press.

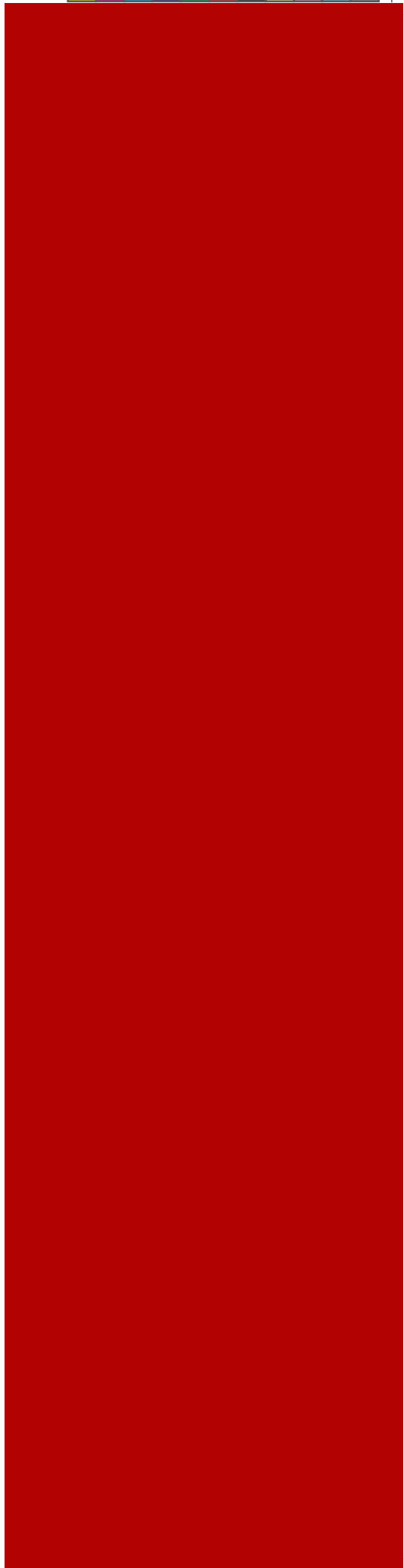
Pollock, G. (1988). *Vision and Difference.* New York: Routledge Classics.

— (1994). *Histoire et Politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?.* En "Féminisme, art et histoire de l'art". Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

Pollock, G. y Parker, R. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* London: Pandora Press.

Valcárcel, A. (1991). *Sexo y Filosofía. Sobre "mujer" y "poder".* Barcelona: Anthropos.

— (2008). *Feminismo en el mundo global.* Madrid: Cátedra.





# LA CALLE Y LA NOCHE TAMBIÉN SON NUESTRAS: FEMINISMOS Y POLÍTICAS DE LA PRESENCIA

KALEA ETA GAUA ERE GUREAK DIRA: FEMINISMOAK ETA  
PRESENTZIAREN POLITIKAK

MAITE GARBAYO MAEZTU





## Resumen

La aparición de los cuerpos feministas en las calles tras la muerte de Franco, la apropiación por parte de las activistas del espacio público, inaugura y posibilita un nuevo tipo de presencia corporal. La importancia de tomar las calles no radica únicamente en las distintas reivindicaciones y luchas que ocuparon a las feministas, la presencia de sus cuerpos implica una ruptura de la tradicional división del espacio entre público y privado, y la proposición de un nuevo modelo corporal que apela directamente a la subjetividad de las mujeres y a su derecho a decidir sobre sus propios cuerpos. No es casual que en este mismo momento aparezcan también los cuerpos de la performance, ni que gran parte de ellos pertenezcan a mujeres artistas que por fin tienen la posibilidad de acceder, al menos en ciertos circuitos experimentales, a la práctica del arte contemporáneo. Esta ponencia analiza cómo estas presencias proponen nuevas formas de subjetivación, de disponer el propio cuerpo para aparecer ante otros.

Palabras clave: Cuerpo, feminismos, performance, presencia, aborto.

## Laburpena

Franco hil ondoren kaleetan talde feministak agertu izanak, aktibistek espazio publikoa bereganatu izanak, gorputzezko presentzia mota berria inauguratu eta posible egin zuen. Kaleak hartzearen garrantzia ez da oinarritzen soilik feministen erreibindikazioetan eta borroketan, haien gorputzen presentziak espazioa publiko eta pribatu artean banatzeko modu tradizionalarekin apurtzea dakar, eta emakumeen subjektibitateari eta beren gorputzei dagokienez erabakitzeke duten eskubideari buruz zuzenean galde egiten duen eredu berria proposatzen du. Ez da kasualitatea une horretan bertan performanceetan gorputzak ere agertzea, ezta horietako asko, azkenean, zirkuitu espermental jakin batzuetan behintzat, arte garaikidean jarduteko aukera duten emakume artisten gorputzak izatea ere. Presentzia horiek subjektibaziorako, beste batzuen aurrean agertzeko norberaren gorputza erabiltzeko, modu berriak proposatzen duten modua aztertzen du hitzaldi honek.

Hitz gakoak: Gorputza, feminismoak, performance, presentzia, abortu.



## NOSOTRAS PARIMOS, NOSOTRAS DECIDIMOS

Cuenta Carles Hac Mor, en el folleto de una exposición dedicada a Olga L. Pijoan<sup>1</sup>, que entre los proyectos de la artista había una performance que nunca llegó a materializar: quedarse embarazada para posteriormente abortar. Señala también Hac Mor, que a consecuencia de su conceptualismo radical (era “la más conceptual”, nos dice, de todo el conceptualismo catalán), la materialización de sus propuestas le interesaba bien poco, y a menudo en absoluto. (Hac Mor 1999, 10)

La acción de Olga L. Pijoan, de haber sido realizada, podría haberse convertido en emblema del arte feminista de toda una época. La hubiera llevado a cabo antes del año 74 (fecha en la que abandona la práctica artística), Franco aún no había muerto, la censura estaba a la orden del día, y en el momento en el que escribo estas líneas, cuarenta y cinco años después, en España el aborto sigue sin estar despenalizado, lo que implicaría su salida del Código Penal. Debido a que Olga L. Pijoan murió, es imposible saber si la acción, en caso de materializarse, se hubiera documentado, ni tampoco de qué forma o en qué contexto. Lo que me parece importante es que la proyección de esta performance alinea el cuerpo de Pijoan con los cuerpos de las feministas que, nada más morir Franco, irrumpirán en el espacio público con toda una serie de reivindicaciones relacionadas con el cuerpo y sus derechos sexuales y reproductivos. En esta performance imaginada, Olga L. Pijoan entregaba su cuerpo para hacer aparecer los cuerpos de las más de 350 mujeres que en 1976 permanecían todavía en las cárceles de España por los llamados “delitos específicos”: adulterio, aborto y prostitución. La performance abordaba de lleno el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, un debate que no tardaría en estar en el centro de la esfera pública.

He dudado si considerar esta acción parte del material de análisis de este texto. Pensé en excluirla porque no fue realizada, y también porque a pesar de haber indagado incansablemente tanto en textos y documentos de la época, como en las entrevistas que he realizado a personas cercanas a la artista en aquel momento, la única referencia de la que puedo dar cuenta es el texto de Hac Mor, y una entrevista que le hice al mismo autor<sup>2</sup> en la que reitera que Olga L. Pijoan le habló de su intención de realizar esta performance. Sin embargo, la trayectoria artística de Olga L. Pijoan está ligada al arte conceptual, una corriente que apostaba por la desmaterialización del objeto artístico y otorgaba el valor de “obra” a las ideas.

Me interesa hablar de este proyecto porque materializa una conexión entre las reivindicaciones feministas de la época y ciertas propuestas del ámbito artístico, lo que no fue demasiado usual. Todo parece indicar que las relaciones entre las artistas de los setenta y el activismo feminista de la época fueron prácticamente inexistentes. El movimiento feminista era callejero, bastante transversal,

<sup>1</sup> Olga L. Pijoan (Tàrrrega, Lleida, 1952- San Rafael del Sur, Nicaragua, 1997) fue una artista activa en el ámbito del arte conceptual catalán entre 1972 y 1974, año en el que su nombre desaparece de exposiciones y encuentros. A pesar de la brevedad de su trayectoria, produjo acciones muy relevantes para repensar la presencia del cuerpo femenino en el espacio público. Su alejamiento de los circuitos artísticos coincide en fechas con su separación del también artista Carlos Pazos y con un accidente que tuvo su madre y la obligó a ocuparse de su cuidado. El relato de su trayectoria difundido hasta el momento omite como razones de este alejamiento las dificultades añadidas que seguramente la artista encontró por ser mujer y no disponer de recursos económicos. Olga L. Pijoan murió en Nicaragua en 1997, donde se dedicaba a enseñar dibujo y pintura a niños/as.

<sup>2</sup> Entrevista a Carles Hac Mor, S'Agaró, Girona, 2012.



Figura 1. Olga L. Pijoan, *Herba*, 1973 (archivos Pilar Parcerisas).



y muy cercano a los partidos de la izquierda antifranquista de corte marxista. Las prácticas artísticas que comenzaron a expresarse con nuevos medios, a pesar de tener un componente político, una afinidad con las izquierdas de la época, y una dinámica de presentaciones que incluían la calle y ciertos espacios accesibles que no pertenecían a las instituciones culturales oficiales, seguía siendo en cierto modo un ámbito bastante exclusivo de las élites burguesas, culturales e intelectuales.

Assumpta Bassas ha explorado la relación entre las artistas del conceptual catalán y el movimiento feminista, y señala momentos puntuales en los que ambas esferas se entrecruzan: un texto de Maria Aurèlia Capmany para la presentación de la obra de Eulàlia Discriminació de la dona en la Galería Ciento en 1980, una proyección de películas organizada por el colectivo de mujeres de «La Sal», y una exposición comisariada por la crítica italiana Mireia Bentivoglio, “Fil-sofia. El concepte de fil en la dona artista”, en la Sala Metronom en 1982, en la que participó Àngels Ribé junto a otras artistas del panorama internacional (Bassas 2013, 213-236). Es pertinente notar que todos estos momentos son bastante tardíos con respecto al auge de las prácticas conceptuales, que podríamos fechar en la primera mitad de la década de los setenta. La crítica de arte Victoria Combalía, activa en el contexto del conceptual catalán, incide en la separación existente entre el ámbito artístico y las luchas feministas de la época, y señala que ella participó en diversos grupos feministas en la Universidad, pero que aquellos debates no se integraron nunca en los espacios propios del arte. Añade que estuvo presente en muchas de las reuniones del *Grup de Treball*<sup>3</sup>, donde se trataban numerosos temas políticos e ideológicos, pero que no recuerda que en ningún momento se abordasen cuestiones relacionados con la discriminación de las mujeres ni con el feminismo en general. Dice no haber sentido ningún trato diferencial por cuestiones de las mujeres ni con el feminismo en general. Dice no haber sentido ningún trato diferencial por cuestiones de género, pero señala que en las reuniones, “como siempre, las mujeres hablábamos menos. Ellos tomaban la palabra”.<sup>4</sup>

Patricia Mayayo ha hecho notar que:

Aunque gran parte de los debates en los círculos antifranquistas giraron en torno a la relación entre arte y política (y más en concreto, en torno a la eficacia o ineficacia crítica de los distintos lenguajes artísticos), no parece que la política sexual tuviese cabida en la noción estrecha de “lo político” que manejaban los intelectuales marxistas del momento” (Mayayo 2013, 23).

Para la autora, este “desinterés” es claro en la crítica vinculada al pop y al realismo crítico de los años del desarrollismo, donde se habían dado reflexiones sobre el papel de la sexualidad femenina como objeto de consumo que los críticos del momento obviaron. Todo parece indicar que esta separación entre ámbito artístico y prácticas y teorías feministas, tal y como además confirman las

<sup>3</sup> El *Grup de Treball* fue un grupo de artistas del conceptual catalán en el que la mayor parte de sus miembros eran afines a la izquierda militante antifranquista y entendían el arte inserto en un proceso de producción, en términos materialistas. Estuvo activo durante tres años aproximadamente, escribió 33 textos en los que reflexionaban sobre las nuevas prácticas y su relación con lo político, y aglutinó, de forma intermitente, a un total de 20 personas, de las cuales 5 eran mujeres. (Entrevista a Antoni Mercader, Barcelona, 2012)

<sup>4</sup> Entrevista a Victoria Combalía, Barcelona, 2011.

artistas implicadas, fue bastante acusada también en la década de los setenta, a pesar del auge del movimiento feminista.

El proyecto de performance de Olga L. Pijoan conecta el ámbito de las prácticas artísticas conceptuales con el movimiento feminista de la época, al poner el foco en la cuestión del derecho al aborto. Como ya se ha señalado, el aborto estaba incluido dentro de los llamados delitos específicos de las mujeres, junto con el adulterio y la prostitución, por lo que fue una de las primeras reivindicaciones que el movimiento feminista saca a las calles, y estuvo muy ligada a las luchas por la despenalización de los anticonceptivos. La acción de Pijoan implicaba hacer aparecer en el espacio público el cuerpo que aborta, en un momento en el que abortar era un delito grave y conllevaba una enorme estigmatización social. Varias de las activistas feministas que he entrevistado recuerdan que cuando iniciaron las campañas sobre aborto y comenzaron a salir a la calle, se enfrentaban con todo tipo de insultos y comentarios, por no hablar de lo que implicaba hacerse presentes en las ciudades o en los pueblos donde la gente las conocía. Como comenta Lourdes Izurrategi: “salir a la calle con una pegatina o una pancarta reivindicando el derecho al aborto era casi como llevar un niño muerto en los brazos.”<sup>5</sup>

Aun así, los datos sobre los abortos que se practicaban en España a mediados de la década de los setenta eran escalofriantes. Como ha señalado Justa Montero:

Trescientos mil abortos realizados al año y tres mil mujeres muertas eran los datos que facilitaba la Fiscalía del Tribunal Supremo en 1974, y que las feministas manejaban para explicar la magnitud del problema. (...) Abortar podía suponer doce años de cárcel y un enorme riesgo puesto que la inmensa mayoría tenían que interrumpir su embarazo de forma clandestina (Montero 2009, 287).



Figura 2. Pegatina reivindicando la amnistía para las procesadas en los Juicios de Basauri, posible autora Concha

<sup>5</sup> Entrevista a Lourdes Izurrategi, militante de la Asamblea de Mujeres de Álava y de la Coordinadora estatal de Organizaciones Feministas, Vitoria, 2012.

## ALINEACIONES

Los cuerpos que abortan y los cuerpos que se presentan en las calles para exigir el derecho al aborto son cuerpos alineados los unos con los otros, por eso al idear aquella acción Olga L. Pijoan puso su cuerpo junto a todos ellos. Son cuerpos que toman presencia desde la vulnerabilidad y desde el reconocimiento de necesitar de otros para emerger como subjetividades políticas. Al juntarse recalcan una vez más que el espacio político solo puede darse entre la gente, en los espacios que median entre mi cuerpo y otros cuerpos. Como teorizó Hannah Arendt, juntarse es aquello que precede a cualquier constitución de la esfera pública, la condición necesaria para que lo político tenga lugar (Arendt 2009, 222).

Estos cuerpos vulnerables subrayan la ligazón permanente al otro y también al cuerpo propio. Para Josefina Saldaña, la vulnerabilidad es la característica principal de las nuevas subjetividades políticas. Siguiendo a Butler en *Vida precaria* (Butler, 2006), Saldaña entiende la vulnerabilidad como aquello que compartimos con el otro, que se opone a la ley liberal y que es necesariamente feminista: “una feminista debe ser vulnerable sin doblarse bajo esa vulnerabilidad”. La sensación de vulnerabilidad, que rara vez es experimentada por un sujeto primermundista y privilegiado, debiera ser utilizada como “puente hacia el resto del mundo, hacia esa mayoría que vive en la precariedad, en su vulnerabilidad con valor” (Saldaña 2012, 19-20).

Saldaña plantea entonces la vulnerabilidad como un potencial de los cuerpos feministas que se presentan y se agrupan. Una concepción alejada de las retóricas paternalistas que tradicionalmente han instrumentalizado la vulnerabilidad femenina para restringir la presencia y la circulación de los cuerpos de las mujeres en los espacios públicos. Durante la dictadura, la producción del cuerpo femenino como un cuerpo frágil, vulnerable y dependiente, configuró la feminidad como limitación del movimiento en público y reforzó su asignación a lo privado. Frente a ello, la noción de vulnerabilidad planteada desde posiciones feministas, posibilita la emergencia de otras formas de subjetivación política, de otras formas de disponer nuestros cuerpos para presentarnos ante otros y para trazar redes conjuntas de acción.

Las movilizaciones por el derecho a decidir adquirieron especial relevancia en 1976, cuando fueron detenidas 11 mujeres y un hombre en Basauri (Bizkaia) acusadas de haber abortado, y una de ellas de haber practicado abortos. Este asunto se convirtió en la batalla central del movimiento feminista vasco durante unos cuantos años, y las muestras de solidaridad con las mujeres acusadas aglutinaron al movimiento feminista estatal y a una parte de la sociedad, llegándose a recoger 27.000 firmas de apoyo a su causa. Las feministas se autoinculparon bajo el lema “Yo también he abortado” y alinearon así sus cuerpos unos con otros y los situaron fuera de la ley y en resistencia frente al Estado. Los cuerpos vulnerables aparecían como sujetos de reivindicaciones estrechamente relacionadas con el cuerpo y ponían sus cuerpos en las calles para evidenciar la ausencia de derechos sexuales y reproductivos para las mujeres.

Justa Montero destaca la autoinculpación de 1.300 mujeres artistas, periodistas, profesionales y políticas que en octubre de 1979 escribieron a prensa y se autoinculparon para protestar contra el procesamiento de las 11 mujeres de Basauri. A este texto le acompañaba otro que, firmado por hombres, declaraba “Yo he colaborado facilitando una dirección para que pudieran abortar” (Montero 2009, 291). Además del de Basauri, otros casos de denuncias y detenciones por prácticas abortivas se dieron en otros lugares de España, siendo el más conocido el caso de *Los Naranjos* de Sevilla<sup>6</sup>.

En 1982, cuando finalmente iba a celebrarse el juicio de Basauri, el movimiento feminista puso en marcha una campaña que implicó de nuevo la realización de manifestaciones, concentraciones, autoinculpaciones y encerronas. Una de las más recordadas tuvo lugar en el Ayuntamiento de Bilbao, para pedir la suspensión del juicio. Asun Urbieto, que en aquel entonces formaba parte de la Asamblea de Mujeres de Donostia recuerda la encerrona:

Montamos un autobús y nos fuimos a Bilbo, nos íbamos a encerrar al Ayuntamiento con todas las demás. Pero por el camino nos informaron de que a las de Bilbo las habían detenido a todas, y entonces decidimos que ya no íbamos al Ayuntamiento, que nos íbamos directamente a comisaría.<sup>7</sup>

Las numerosas acciones dan cuenta de un feminismo muy activo y centrado en poner el propio cuerpo como soporte para reivindicar la autonomía corporal de las mujeres. Sería importante realizar una investigación más exhaustiva que recoja y documente en la medida de lo posible las distintas acciones callejeras que se hicieron durante aquellos años. Existen testimonios orales, y a veces también fotografías (e incluso algún material audiovisual) que permitirían reconstruir las formas en las que las feministas dispusieron sus cuerpos en las calles, para analizar su presencia teniendo también en cuenta elementos de orden estético, que permitan repensar estas acciones como performances.<sup>8</sup>

Las tomas del espacio público e institucional mediante manifestaciones, protestas, encarteladas o encerronas fueron una constante en aquella época. En una manifestación por la despenalización del aborto, las mujeres se disfrazaron de embarazadas, colocando almohadas en el interior de su ropa (Verdugo Martí 2010, 265), o durante el debate parlamentario en torno a la legalización de los anticonceptivos, varias feministas lograron colarse en el Senado y desplegaron una pancarta gigante (Montero 2009, 285).

<sup>6</sup> En octubre de 1980 las y los trabajadores de este centro de planificación familiar de Sevilla fueron detenidos y acusados de practicar abortos. Incautaron los historiales clínicos del centro y citaron a declarar a 140 mujeres que al parecer habían abortado allí. Se recogieron 1.500 firmas de autoinculpaciones y 28.000 solicitando la legalización del aborto. En 1981 se celebraron en Sevilla las primeras “Jornadas Feministas Internacionales por la legalización del aborto”. (Montero, 2009: 293)

<sup>7</sup> Entrevista a Asun Urbieto, Donostia, 2012.

<sup>8</sup> Pienso, por ejemplo, en la importancia que tuvo la forma en la que las Madres de la Plaza de Mayo decidieron presentarse ante otros, haciendo aparecer en el espacio público sus cuerpos alineados y vulnerados por la desaparición. Las coreografías circulares alrededor del obelisco, los pañuelos en la cabeza como emblema identificativo, las fotografías de sus hijos/as y en ocasiones las siluetas de los cuerpos desaparecidos, constituyen toda una serie de signos que dan a conocer e identifican a las madres dentro y fuera de Argentina.



Figura 3. Cartel realizado por la artista Juncal Ballestín para la campaña "Por una sexualidad libre para la mujer", 1977 (cortesía de la artista).

Frente a la persecución legal y social a la que estaba sometida la interrupción voluntaria del embarazo, los grupos feministas debatieron intensamente sobre la posibilidad de realizar abortos en sus propios locales, práctica que fue muy importante dentro del movimiento feminista italiano. Según escribe Begoña Zabala, esta posibilidad fue finalmente desestimada ante el temor de entrar en una espiral de procesamientos judiciales de la que fuese difícil salir (Zabala 2009, 106).

Las intensas campañas por la despenalización del aborto comenzaron a hacer mella en los medios de comunicación y en la opinión pública. En febrero de 1983, como parte de una acción simbólica, la Comisión pro Derecho al Aborto de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, entregó un texto en el Palacio de la Moncloa en el que se exigía de manera urgente una reforma del Código Penal y se criticaba el proyecto de reforma del Gobierno que proponía despenalizar el aborto únicamente en tres supuestos: peligro para la vida de la mujer, riesgo de malformación del feto o violación. Esta modificación seguiría condenando a la ilegalidad a miles de mujeres que no pudieran acogerse a ninguno de los tres supuestos y deberían seguir abortando en la clandestinidad o viajar al extranjero. La nueva ley, que se aprobó en 1985 y que estuvo vigente hasta 2010, no despenalizó el aborto extrayéndolo del código penal ni abogó por el derecho a decidir de las mujeres, quedando sus cuerpos y sus vidas totalmente expuestos a la regulación estatal y judicial.

En protesta por la insuficiencia de la nueva ley, en las *II Jornadas Catalanas de la Dona* (“10 años de Lucha”) celebradas en las Llars Mundet de Barcelona en 1985, las feministas anunciaron y realizaron un aborto clandestino in situ. Una performance que arrebató al estado el control de los cuerpos de las mujeres y que hacía aparecer, al mismo tiempo, un cuerpo vulnerable y un cuerpo en resistencia. La acción, realizada a partir de la alineación de unos cuerpos con otros (ginecólogas, abogadas, activistas, mujer que deseaba interrumpir su embarazo...), desafiaba la ley del nuevo (y presuntamente progresista) gobierno del PSOE. Muchas de las activistas feministas entrevistadas recuerdan la impresión que les causó el asistir a esta acción, y como algunas de ellas la propusieron en sus grupos al regresar a sus ciudades. La Asamblea de Mujeres de Álava convocó una rueda de prensa, respaldadas por una psicóloga y una abogada, en la que comunicó que iba a realizar abortos en su local por considerar “insuficiente” la nueva legislación sobre aborto aprobada por el PSOE durante aquel mismo año.<sup>9</sup>

La performance de las Jornadas materializa aquella que Olga L. Pijoan nunca llegó a materializar y conecta a la artista con las activistas feministas y con todos aquellos cuerpos que se hicieron y se hacen presentes para reivindicar el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos. En 1999, tras el fracaso del referéndum para mejorar la ley del aborto en Portugal y las condiciones en las que las mujeres abortaban, Paula Rego pintó una serie en la que aparecían mujeres abortando clandestinamente: “Mi intención es mostrar compasión por esas mujeres que sufren y decirles que estoy al lado de ellas”<sup>10</sup> (García 1999). La pintora retrata el aborto como un derecho propio de

<sup>9</sup> La Asamblea de Mujeres podría practicar abortos”, *El Correo*, 16-11-1985.

<sup>10</sup> Son escasas las ocasiones en las que se ha tratado el tema del aborto en la historia del arte occidental, debido seguramente al grado de tabú al que se asocia. Además, a diferencia de Pijoan y Rego, que inciden en el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos, la mayor parte de propuestas abordan el aborto espontáneo: Frida Kalho (*Henry Ford Hospital*, 1932; *Frida y el aborto*, 1932), Pola Weiss (*Mi corazón*, 1986), Tracey Emin (*Terrible Wrong*, 1997) o, más recientemente, Paula Bonet (*Cuerpo de embarazada sin embrión: historia de dos abortos*, 2018).

las mujeres, y al pintarlas se alinea con ellas y en contra de una ley que las condenaba a realizar abortos clandestinos. Sus cuerpos son fuertes y decididos, y muchas de ellas nos miran fijamente desde el lienzo. Son cuerpos vulnerables que sienten dolor, cuerpos quizá en peligro, pero también desafiantes y en resistencia, porque en su vulnerabilidad se animan los unos a los otros.

Los cuerpos son vulnerables, primeramente, porque son cuerpos, pero cuando al presentarse ante otros se sitúan fuera de la norma o fuera de la ley, como ocurre con los cuerpos de las mujeres que abortan y de las feministas que se autoinculpan, se exponen a la violencia estatal y social. Algunas mujeres que abortaron fueron detenidas, hubo muchas manifestaciones, encerronas y protestas por el derecho a decidir reprimidas por la violencia policial, y también algunas mujeres fueron detenidas tras autoinculparse declarándose abortistas en los juzgados.

Para Judith Butler la vulnerabilidad recalca que nuestra propia existencia es siempre relacional, que somos seres ligados a otros desde el comienzo. Siguiendo a Deleuze (1990), recuerda que lo que uno hace es “abrirse a otro cuerpo, o a un conjunto de otros cuerpos, y por esta razón los cuerpos no son unidades cerradas”. (Butler 2017, 21). El cuerpo, entonces: “es un sitio de transferencia (y transitividad) en el que tu historia se convierte en la mía, o donde tu historia atraviesa la mía.” (Butler 2017, 22).

Pienso en la performance de Olga L. Pijoan, que hace comparecer al cuerpo que aborta y con él a todos los cuerpos que comparecen para reivindicar el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos. Pienso en la performance en las Llars Mundet. Cuerpos que se citan los unos a los otros, que se solapan, que se atraviesan, que se entregan para hacer aparecer a otros. Se pone en juego una práctica intersubjetiva que requiere ponerse en el lugar de otra, una forma de subjetivación compleja basada en la superposición de memorias, afectos e identidades. Un tipo de presencia feminista anclada en lo común que desafía la concepción liberal del individuo libre y autónomo heredada de la Ilustración europea<sup>11</sup>. La forma en que estos cuerpos se presentan, basada en la vulnerabilidad, difiere del modelo hegemónico de presentación corporal en el que el cuerpo aparece completo y sin fisuras, seguro y confortable en su puesta en escena. Los cuerpos vulnerables nos recuerdan la ligazón permanente al otro y también al cuerpo propio. Lorey, más allá de Butler, recalca la imposibilidad de una vida completamente individual y autónoma, pues la vida, como es precaria, depende crucialmente del cuidado y de los trabajos de reproducción (Lorey 2016, 33). Trabajos que como sabemos recaen mayormente en las mujeres, por eso estos cuerpos, cuando se presentan, gritan “Nosotras parimos, nosotras decidimos”, y reclaman para sí el derecho a gestionar sus vidas reproductivas.

<sup>11</sup> No abordaré esta cuestión en este texto, únicamente señalar que esta concepción individualista del sujeto ha predominado también en el feminismo liberal blanco y europeo, y ha sido contestada fundamentalmente desde ciertos feminismos de la diferencia occidentales y desde los feminismos descoloniales y poscoloniales (Ver Barea y Zaragocin (eds.), 2017; Vidaseca y Vázquez Laba (eds.), 2011; Belausteguigoitia Rius y Saldaña Portillo (eds.), 2015).

## SOMOS CUERPOS ABIERTOS

En otras ocasiones he hablado de que algunas artistas activas durante el tardofranquismo, mediante la performance, ponen en escena cuerpos marcados por la vulnerabilidad (Garbayo, 2016 y 2018) que proponen torcer las formas en que nos presentamos ante otros. Son cuerpos que suelen aparecer incompletos, fragmentados, ausentes, cambiantes, abiertos a la transformación; cuerpos que desafían la concepción del sujeto como un sujeto utópico, completo y despojado de carne. He situado estos cuerpos y sus formas de aparición en paralelo a los cuerpos feministas que irrumpen en las calles tras la muerte del dictador. En paralelo y, a pesar de las escasas relaciones que existieron entre el contexto artístico y el activismo feminista en la época, alineados los unos con los otros, como el cuerpo de Olga L. Pijoan y el de las feministas que practicaron un aborto en las Llars Mundet.

Que estos cuerpos aparezcan en el espacio público al mismo tiempo proponiendo nuevas formas de aparición no es una coincidencia, tiene que ver con los años del desarrollismo económico y la apertura de España al extranjero, y con la efervescencia del activismo de oposición al régimen. Pero también con que el país está entrando en una especie de proto-neoliberalismo globalizado que conlleva nuevas formas de gestión de los cuerpos, las que Foucault definió como biopolíticas.<sup>12</sup> Tecnologías políticas del cuerpo que sitúan la corporalidad femenina como ámbito de actuación privilegiado, pues el control de los cuerpos y las sexualidades femeninas es fundamental para garantizar la reproducción biológica y simbólica de la nación. Ante estas nuevas tecnologías de control, los cuerpos ensayan formas de aparición que difieren de los modos tradicionales (y masculinos) de toma de presencia y subjetivación política. La mayor parte de las mujeres que formaban parte del movimiento feminista en el Estado español militaban simultáneamente en partidos de izquierda de corte marxista en los que predominaba un tipo de militancia tradicional. Sin embargo, pienso que en los espacios feministas se propusieron nuevas subjetividades políticas que desafiaban la presencia entendida como invulnerable, clara y sin fisuras, para ensayar estrategias marcadas por la vulnerabilidad.

Ya me he referido a distintas estrategias desplegadas por las feministas, como las autoinculpaciones y otras formas de alineación corporal. En otros trabajos (Garbayo 2016 y 2018) he analizado formas de presentación corporal de artistas como Fina Miralles u Olga L. Pijoan, que proponen ausencias frente a la exigencia moderna de presencia y claridad. Cuerpos que en vez de mirarnos de frente nos miran de perfil, que se sirven de estrategias o tretas propias del débil (Ludmer 1985) y plantean presencias ambiguas que juegan con la ausencia y el ocultamiento.

En 1973, en la Barcelona de finales de la dictadura franquista, Olga L. Pijoan realiza *Herba*, una acción en la que performa la desaparición de su propio cuerpo. La artista se coloca delante de un muro y documenta fotográficamente la presencia de su cuerpo. Acto seguido documenta

<sup>12</sup> El propio Foucault utilizó la muerte de Franco para ejemplificar con ella una paradoja, una colisión en la España del momento entre dos regímenes de poder: el viejo derecho de soberanía, en el que el soberano decide hacer morir o dejar vivir, con un nuevo biopoder disciplinario y regulador, consistente en hacer vivir y dejar morir (Foucault 2000: 225).



Figura 4. Fina Miralles, Cobriment del cos amb pedres (serie Relacions), 1975 (cortesía del Museu D'Art de Sabadell).

también su ausencia mediante una silueta sobre el muro, que queda como resto de la acción. La silueta, imagen de la desaparición, da cuenta de la incompletitud inherente al cuerpo, de su fragmentación.

La acción hace aparecer un tipo de subjetividad que compromete la concepción racionalista del sujeto monolítico, completo y entero, y propone como contrapartida un sujeto en falta. Un sujeto agujereado que sabe de su propia vulnerabilidad y se reconoce a sí mismo susceptible de desaparecer. Cuando Amelia Jones analizó las *Siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, centró su atención en la forma en la que el cuerpo va desapareciendo poco a poco, y destacó que estas obras “rompen profundamente con el deseo moderno de presencia y transparencia de significados” (Jones 1998, 26).

La subjetivación del cuerpo femenino se juega y se negocia en la dialéctica entre presencia/ ausencia. En *Herba* puede identificarse una especie de precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino, como si esta presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse, de desaparecer o irse a otro lugar. Me detendré en una serie de Fina Miralles, *Relacions del cos amb els elements naturals* (1975), en la que la artista comienza a cubrir su cuerpo con distintos elementos naturales hasta hacerlo desaparecer por completo, mimetizado con el paisaje. La voluntad de ocultar el cuerpo, de taparlo hasta hacerlo desaparecer, pone el acento en los dilemas de la presencia del sujeto femenino en el espacio público. Hay algo precario en la aparición de estos cuerpos, en su reafirmarse en el espacio exterior. Una imposibilidad que se resuelve a través de la desaparición. Si es la presencia la que garantiza la viabilidad del sujeto en el espacio público, su agencia política, la ausencia podría llevarnos a imaginar modos de subjetivación discordantes que pongan en jaque la presencia entendida como completitud y representatividad política.

Cuando se cubre el cuerpo de piedras, arena o tierra, queda un túmulo como forma final, bajo el que Miralles permanece oculta. El túmulo oculta el cuerpo, pero a la vez deja entrever su forma, su contorno, da cuenta de la presencia de un volumen, de una materia: certifica que el cuerpo ocupa un lugar. Se trata de un lugar-otro: allí se va el cuerpo y se sitúa fuera de lo visible. La desaparición, la transferencia del cuerpo a esa especie de más allá que acogen las formas tumulares, es fácilmente identificable con el enterramiento y con la muerte.

Nos encontramos de nuevo ante un cuerpo que sabe de su propia vulnerabilidad y de la precariedad inherente a hacerse presente ante los otros. El cuerpo de Fina Miralles es un cuerpo que desaparece, que se tapa, que se oculta de nuestra mirada. Un cuerpo que conoce la violencia a la que se expone un cuerpo femenino al aparecer y ser visto. Un sujeto que como es vulnerable se sabe a sí misma susceptible de desaparecer; por eso cita otros cuerpos que desaparecieron y otros que desaparecerán. Otra vez la artista, como las feministas que salen a las calles cada vez que una mujer es asesinada o desaparecida, entrega su cuerpo para hacer aparecer a otras, para darles cuerpo. Y esta alineación de unos cuerpos con otros da lugar a presencias de la superposición y la transferencia que, en vez de sujetos enteros y autónomos, convocan sujetos atravesados por múltiples historias y dependientes de muchos otros cuerpos. Todos estos cuerpos se saben vulnerables porque, más de una vez, han sido invadidos por el miedo, han visto restringida su circulación o han sido amenazados por la violencia.

Por eso, estos cuerpos, cuando se presentan, gritan "¡La calle, la noche, también son nuestras!", y reivindican su derecho a aparecer en el espacio público, a tomar las calles, y su presencia propone otras formas de subjetivación política marcadas por la vulnerabilidad. Cuando aparecen nos recuerdan que somos cuerpos, y en cuanto tales, estamos siempre abiertos a otros y ante otros.



Figura 5. Pegatina, autoría y fecha desconocidas (cortesía del centro de Documentación de Mujeres Maite Álbiz).

## BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Barea S. y Zaragocin S. (2017). *Feminismo y buen vivir. Utopías decoloniales*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.

Bassas Vila A. (2013). *Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta*. Escenas abiertas y esferas de reflexión. En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2000* (213-236). Madrid: The Side Up.

Belausteguigoitia Rius, M. y Saldaña-Portillo, J. (2015). *Des/posesión. Género, territorio y luchas por la autodeterminación*. México: PUEG-UNAM.

Bidaseca, K. y Vázquez Laba V. (2011). *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2017). *Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle*. *Nómadas* 46, 13-29.

Deleuze, G. (1990). *What Can a Body Do?.* En Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Nueva York: Zone Books, 217-89.

Foucault, M. (2000) *Defender la sociedad, Curso en el Collège de France (1975- 1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

Garbayo, M. (2018). *Hacer aparecer lo que desaparece*. En *Campo de Relámpagos*, 21/07/2018.

García, J. (1999). *Paula Rego denuncia el horror del aborto clandestino en Portugal*, *El País*, 10/06/1999.

Hac Mor, C. (1999). *Una epifanía llegendaria de l'art i del no-art*. En Olga L. Pijoan: fragments d'un puzzle (9-11). Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Jones, A. (1998). *Body art : performing the subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Ludmer, J. (1985) *Tretas del débil*, en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

Mayayo, P. (2013). *Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo*. En *Genealogías feministas en el arte español: 1960- 2000* (19-38). Madrid: The Side Up.

Montero, J. (2009) *Las aspiraciones del movimiento feminista y la transición política*, en Martínez Ten C., Gutierrez López P., González Ruíz P. (eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70* (275-303). Madrid: Fundación Pablo Iglesias, Cátedra.



Saldaña, J. (2012). *La plaza como práctica citacional*. Debate Feminista, 46, 19-27.

Verdugo Martí, V. (2010). *Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática*. Feminismo/s 16, 259-279.

Zabala, B. (2009) *Movimiento de mujeres. Mujeres en movimiento*. Tafalla: Txalaparta.





---

# MITOGINIA Y MITOMORFOSIS

MITOGINIA ETA MITOMORFOSIA

ANDREA ABALIA





## Resumen

La imagen de la mujer ha sido históricamente configurada desde el prisma de la mirada androcéntrica como objeto ambivalente y representada bajo una lógica dualista delatora de la misoginia, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta la antigüedad clásica, promovidos después por el maniqueísmo de la religión judeocristiana y la doble moral de los últimos siglos. En su continuada reiteración, estos mitos y figuras antagónicas han ido configurando nuestro imaginario occidental de la mujer y con él nuestro propio autoconcepto, hoy en gran medida incentivado por el mercado capitalista, que continúa perpetuándolos a través del mundo de la imagen para el beneficio del sistema patriarcal. Así, el presente artículo se divide en dos partes:

En Mitoginia<sup>1</sup> nos adentramos en el imaginario de la mitología para analizar los arquetipos que encarnan la vertiente negativa de la mujer, las fascinaciones y terrores del hombre frente a ella: la mujer animal o salvaje, arquetipo de la bruja y la femme fatale; la mujer artificial, que nace en el imaginario masculino para suplantar a la natural encarnando el sueño perverso de la dominación; y finalmente la mujer muerta, destino inexorable de estas figuras de la misoginia que, amenazando con sublevarse contra la supremacía del Varón, deben ser aniquiladas para preservar el orden patriarcal.

En Mitomorfosis<sup>2</sup> vemos cómo estos arquetipos se actualizan visualmente en dos vertientes, una subliminal y simpatizante con el orden dominante, la otra contestaria frente a dicho orden. La primera se adapta a las exigencias del mercado capitalista, buscando preservar el rol de la mujer como objeto de contemplación estética, haciendo uso del poder comunicativo y socializador de las imágenes, especialmente de la industria publicitaria y del entretenimiento. La segunda, desde la práctica artística feminista, emplea estéticas negativas -abyectas- como herramienta semiótica y política para reformular críticamente dichos estereotipos, subvirtiendo su condición de objetos de proyección de la psique masculina. Concluimos que los fantasmas de la misoginia son un arma de doble filo: si han sido creados para ser después castigados, podemos resucitarlos para que se rebelen. Así, las artistas contemporáneas que mostramos proponen alternativas críticas: alter egos transfigurados, abyectos o contradictorios que agreden la complacencia estética e ironizan con la imaginería de la misoginia, desacreditando los valores sobre los que se edifica nuestra identidad social.

Palabras clave: Mujeres, misoginia, mitología, arte feminista, abyección.

<sup>1</sup> El término no existe. Es una voz de creación propia, una combinación de palabras que condensa la idea que rige el primer capítulo: la misoginia que nos desvela la mitología clásica.

<sup>2</sup> El término tampoco existe. El juego de palabras designa la idea principal del segundo capítulo: las transformaciones que padecen diversos mitos en la actualidad. Hemos creído oportuno emplear el término metamorfosis dada su etimología griega.



### Laburpena

Emakumearen irudia objektu anibalentegisa egituratu da betidanik begirada androzentrikoaren ikuspegitik, eta misoginia erakusten duen logika dualistan oinarrituta irudikatu da. Horien jatorriak antzintasun klasikoraino azter daitezke, eta haren ondoren erlijio judeo-kristauaren manikeismoa eta azken mendeetako moral bikoitza etorri dira. Etengabeko errepikatzean, mito eta irudi antagoniko horiek pixkanaka estereotipo bilakatu dira, emakumeari buruzko gure mendebaldeko imajinarioa eratuz eta, horrekin batera, gure autokontzeptua bera, gaur egun- neurri handi batetan- merkatu kapitalistak bultzatutakoa, irudiaren munduan iraunaraziz, sistema patriarkalaren mesederako. Horrela, artikulu hau bi partetan banatzen da:

Mitoginian mitologiaren imajinarioan murgiltzen gara emakumearen alderdi negatiboa osatzen duten arketipoak aztertzeko, Gizonak haren aurrean dituen lilurak eta beldurrak: emakume animalia edo basatia, sorginaren eta femme fatale izenekoaren arketipoa; emakume naturalaren lekua hartzeko gizonezkoaren imajinariotik sortzen den emakume artifizia, menperatzeari buruzko amets maltzur batez; eta, bukatzeko, emakume hila, misoginiaren irudi horien ezinbesteko jomuga, Gizonezkoaren nagusitasunaren aurka altxatzeko mehatxua eginez, eta horiek deuseztatu behar dira, ordena patriarkalari eusteko.

Mitomorfosian<sup>2</sup> ikusten dugu arketipo horiek bi alderditan eguneratzen direla modu bisualean, bat subliminala, nagusi den ordenaren aldekoa, eta bestea ordena horren aurrean erantzuten duena. Lehenengoa merkatu kapitalistaren eskakizunetara egokitzen da, emakumeak kontenplazio estetikoaren objektu gisa betetzen duen rola iraunaraztea bilatuz, irudiek komunikaziorako eta sozializaziorako duten indarra erabiliz, publizitatearen eta entretenimenduaren industrietatik, batez ere. Bigarrenak, jardunbide artistiko feministatik, estetika negatiboak –zitalak– erabiltzen ditu tresna semiotiko eta politiko gisa, estereotipo horiek modu kritikoan birformulatzeko, gizonezkoen psikearen proiektaziorako objektu izaera hori irauliz. Ondorio gisa, esan dezakegu misoginiaren mamuak bi ahoko arma direla: ondoren zigortuak izateko sortu badira, berpiztu egin ditzakegu, horrela errebelatzea daitezen. Horrela, erakutsiko ditugun emakume artista garaikideek alternatiba kritikoak proposatzen dituzte: eraldatutako alter egoak, zitalak edo kontraesankorrak, konplazentzia estetikoari eraso egiten diotenak eta misoginiaren imajineriarekin ironia erabiltzen dutenak, gure gizarte nortasunaren oinarri diren balioei ospe ona kenduz.

Hitz gakoak: Emakumeak, misoginia, mitología, arte feminista, zitalkeria.



## MITOGINIA

"Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre,  
y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer".  
(Pitágoras)

Desde tiempos pretéritos, nuestra civilización ha explicado el mundo desde una perspectiva maniquea que opone la vida a la muerte, el día a la noche, el hombre a la mujer, el orden al caos y el bien al mal. Sin embargo, sabemos que el orden de las cosas es más complejo que este aparente reduccionismo y que, a menudo, nuestra experiencia es ambivalente o contradictoria: podemos amar y odiar al mismo tiempo o sentir que nuestros impulsos contradicen los dictados de la razón y la ética. Este duelo entre el orden apolíneo de la razón y el caos entendido como deseo o transgresión, subyace a la cultura de todos los tiempos, pero se aprecia con especial relevancia en los mitos clásicos. Estos suelen expresar simbólicamente un conflicto que tiende a resolverse como consuelo o como gratificación<sup>3</sup>; bien sea como realización imaginaria de impulsos inconscientes o como alivio ante la imposibilidad de satisfacerlos.

La mitología grecorromana testimonia uno de los grandes conflictos que, proviniendo fundamentalmente del inconsciente masculino, se ha hecho extensivo al imaginario colectivo y es hoy motivo de discordia. Se trata del peligro de la belleza femenina, que puede hacer caer a los hombres en desgracia. Y es que, si bien la tendencia hacia lo dionisiaco es común a todo ser humano, ya desde la antigüedad se atribuye a la mujer esta fuerza fatalista. No en vano, Eugenio Trías señala como paradigma de lo siniestro la belleza fascinante de Afrodita, que nos paraliza de forma hipnótica, siendo precisamente ese poder lo que la hace temible, y cita a R. M. Rilke «(...) pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto es porque, sereno, desdeña destrozarnos».

En efecto son numerosos los mitos femeninos de ambigua sensualidad y presunta maldad que, precisamente porque fascinan, son abominables. De naturaleza enigmática, atraen y repelen simultáneamente, pues amenazan con sublevarse. Por eso, a menudo comparten un destino funesto, siendo aniquiladas o transformadas en monstruos por héroes varones a fin de experimentar la gratificación que provoca su castigo y muerte, y así restaurar el orden patriarcal mediante la inteligencia y la razón masculina.

<sup>3</sup> Trías afirma que existiría un principio de exorcización o catársis en dichas tragedias, en tanto que podemos proyectarnos e identificarnos con los protagonistas, dando rienda suelta a nuestros deseos inconscientes, pudiendo llegar a experimentarlos en el plano ficticio como gratificación. Pero estas acciones desencadenarían a su vez una serie de consecuencias fatales de las cuales quedaríamos excluidos por la distancia de la ficción.



Estas figuras ambivalentes de la mitología nos desvelan los orígenes de la misoginia histórica, a la que se sumaría después el cristianismo, cuya divinidad excluía tanto el principio del mal como el de lo femenino: el carácter apolíneo y equilibrado le es asignado al hombre hecho a imagen y semejanza de Dios, y la parte pecaminosa a la mujer, a quien se culpa del pecado carnal. Esta misoginia se fundamenta en una creencia dualista según la cual el cuerpo y el mal se oponen al espíritu y el bien. Así, la mujer sería considerada mala por naturaleza, pues su capacidad de seducir y dejarse tentar solo podría pertenecer al orden de lo diabólico. No por casualidad tanto el mito de Pandora como los relatos judíos de Lilith y Eva atribuyen a la mujer el origen de todos los males cuando escapan a los mandatos del varón. De este modo, mitología y religión coinciden en una lucha ideológica que tendría como fin la supeditación de la mujer al hombre.

En lo sucesivo, el imaginario occidental ha representado a la mujer ciñéndose a una dicotomía que se debate, en términos generales, entre la espiritualidad de la virgen, sumisa y abnegada, y la carnalidad pecaminosa de la prostituta. La primera sería pasiva, recatada, de rasgos angelicales y vinculada al varón como esposa o madre complaciente; la otra más carnal y activa, a la vez fascinante y dañina para el hombre, que alcanzaría una de sus mayores expresiones en el siglo XIX con el mito de la *femme fatale*<sup>4</sup>. En esta época de grandes cambios sociales, especialmente en la Inglaterra victoriana, la doble moral represora conduciría a los hombres a casarse con las primeras, pero a dejarse arrastrar por los peligros sensuales de la segunda. La imagería artística, como bien han analizado Erika Bornay y Bram Dijkstra, se encargaría de retratar ambas vertientes, poniendo el acento en el deseo hacia las mujeres fatales, cuya aversión aumentaba conforme se extendían las enfermedades venéreas y los movimientos de liberación de la mujer. Bram Dijkstra señala que la iconografía artística femenina derivó en una guerra contra la mujer librada en el campo de batalla de las palabras y las imágenes, cuyos orígenes podemos rastrear hasta la mitología griega.

La mujer salvaje o animal en la que se funda el mito de la mujer fatal adopta múltiples formas en la mitología. Paradójicamente seductoras y monstruosas, suponen una amenaza por su naturaleza voraz, astuta y transgresora. Su animalidad suele ser parcial, mostrando una parte femenina atractiva y otra bestial y repulsiva. En “La Bella, enigma y pesadilla” Pilar Pedraza analiza estas *bellas atroces*. Entre ellas encontramos a las *Harpías*, aves con anatomía de mujer que habitan en los infiernos como emisarias del hades; a las *Estriges*, voladoras y raptoras de almas masculinas; a las *Sirenas* griegas, aladas como pájaros de mal agüero portadores de presagios funestos



Figura 1. Gustav-Adolf Mossa. *Las Esfinges*. 1906. Acuarela sobre papel.

<sup>4</sup> El término francés *femme fatale* es acuñado con posterioridad a la concepción del mismo en la segunda mitad del XIX, tras haber sido descrito en la literatura y en las artes plásticas. Lo que caracteriza a este tipo de mujer es la fatalidad que desencadena en el varón, quien se siente imperiosamente atraído por su fuerza de seducción.



que, más tarde con extremidad de pez, hechizan a los hombres con sus cantos; a las *Esfinges*, con cuerpo de león alado y busto de mujer, que proponen terribles enigmas intelectuales; o a la serpentina *Medusa*, capaz de petrificar con la mirada. En estas y otras figuras mitológicas descubrimos los orígenes arquetípicos de la misoginia: los desvelos, fascinaciones y terrores del hombre hacia la mujer.

Son abundantes los testigos pictóricos de dicha misoginia. A menudo, cuerpos de mujer ofrecen su desnudez al espectador, bañados de un halo de peligro y fatalidad, mostrando su complicidad con temibles serpientes que delatan su maldad. La pintura de F. Von Stuck titulada *Pecado* ejemplifica la representación de ese deseado infortunio que tiene rostro y cuerpo de mujer. Von Stuck presenta un torso desnudo bajo una luz azulada y lo envuelve con una densa cabellera negra y el citado reptil con quien se empareja. Ambas miradas aparecen semiocultas en la penumbra delatando la presunta maldad de la mujer. La obra *Lilith* de John Collier (1887) incide también en la sensualidad de la cabellera larga y envolvente de la mujer, esta vez rojiza, enfatizando su proximidad con lo diabólico. Una vez más aparece la serpiente del pecado recorriendo su cuerpo como territorio del mal, paradójicamente atractivo. En otras ocasiones se acentúa su cualidad salvaje y agresiva, como *La Esfinge alada* de M. Pirner (1890) que se impone sobre el minúsculo cuerpo masculino retratado como una de sus víctimas. Otras versiones de aves rapaces, como las esfinges de Gustav-Adolph Mossa (Fig. 1), nos presentan múltiples cuerpos de mujeres, como pajarracos siniestros portadores de almas masculinas, simbolizadas por los cráneos que agrupan bajo sus garras.

En otras ocasiones, bajo cierta lógica clásica que hace derivar valores éticos de las características físicas, mitigar la amenaza de la mujer pasa por condenarla a un físico monstruoso que justifica su maldad y la necesidad de exterminarla. En dicho imaginario, las propias mujeres participarían de tales castigos en su aspiración por mantenerse cercanas o vinculadas al poder masculino. Es el caso de la citada *Medusa de Perseo*, que el psicoanálisis freudiano asoció a la castración<sup>5</sup>. La mitología griega la describe como una de las tres hermanas *Gorgonas*, poseedora de una admirable belleza quien, siendo sacerdotisa de Atenea, es violada por Poseidón en el templo de la diosa. Esta, presa de envidia, se venga por el sacrilegio castigando solo a Medusa a padecer ese grotesco aspecto de ojos desorbitados y cabellos animados por repulsivas serpientes, atribuyéndole además el poder mortífero de petrificar a quien osara mirarla. La existencia monstruosa de Medusa nace en el imaginario masculino para ser erradicada, siendo finalmente decapitada por Perseo<sup>6</sup>, quien se vale de su inteligencia tomando el espejo de un escudo para evitar mirar a su rival. La pintura de Caravaggio, de formato circular, alude a la imagen especular de Medusa poniendo el acento en su grito de pánico. La versión de Rubens añade una nueva dimensión a su monstruosidad al representar su cadáver mórbido y sanguinolento, pero todavía vital, con el horror en su mirada y el movimiento caótico de los reptiles.

<sup>5</sup> Para Freud la cabeza de Medusa sustituía a los genitales femeninos aislando su efecto terrorífico de su acción placentera. Según su teoría, las serpientes serían un sucedáneo del pene, ya que concebía la multiplicación de símbolos fálicos como equivalente de la castración.

<sup>6</sup> Al principio Perseo emplea la cabeza como arma, pues incluso muerta conserva la capacidad de petrificar, pero después se la ofrece a Atenea, quien se la coloca en el centro de su coraza. En palabras de Mary Beard, "No es casual que (...) su cabeza sea exhibida con orgullo como un accesorio por esta divinidad femenina decididamente no femenina" (Beard 2018,74) ya que confabula con el poder de dominio masculino.



La cabeza se convertiría así en objeto fetiche, símbolo protector de la sociedad griega, asociando el poder de las mujeres con lo nefasto, monstruoso e ilegítimo y el poder de los hombres con la heroicidad vencedora, la razón y la astucia. Mary Beard aclara que la función del mito es advertir de los desastres que acarrea el poder en manos de las mujeres, puesto que “son híbridos monstruosos que no son en absoluto mujeres en el sentido griego y, por ende, han de ser despojadas del poder y puestas de nuevo en su sitio” (Beard 2018,63).

José Miguel G. Cortés sostiene que la existencia de monstruos femeninos dice más de los miedos masculinos fundamentalmente porque han sido los hombres quienes los han creado que sobre los deseos o la subjetividad femenina. Destaca dos temores masculinos ante la sexualidad de la mujer: el temor a la castración y la presunción de que pudiera engendrar monstruos. Barbara Creed alega, además, que la construcción de esa feminidad monstruosa es fundamental para el mantenimiento del orden social-masculino. Y es que los monstruos no plantean solamente un problema estético, sino que sirven para aseverar la frontera entre el humano y el animal, pero también los límites entre lo masculino y lo femenino en el orden de la humanidad.

Para el cristianismo, uno de los mayores exponentes de la monstruosidad femenina sería el arquetipo de la bruja, que mantendría relaciones de similitud con las encarnaciones malignas de la mitología. Por un lado, su carácter atroz volcado hacia los hombres, su vinculación con la naturaleza y la animalidad como siervas del macho cabrío; su cualidad voladora que comparte con las aves rapaces como las Harpías, Estriges y Sirenas; su conocimiento esotérico que la asemeja a la Esfinge; su poder de transfiguración que se atribuye a hechiceras como Circe<sup>7</sup>; y su cualidad devoradora de niños que también encontramos en las Lamias, Hera, o la hebrea Lilith. Sobre la fealdad envejecida de la bruja, Umberto Eco afirma que en la mayoría de los casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería precisamente por ser feas. La mentalidad supersticiosa de la Edad Media atribuyó a las brujas del imaginario la cualidad de verdaderas, amparadas por la misoginia ideológica de la Inquisición, cuyos tratados, como el famoso *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las Brujas* sirvieron finalmente para debilitar y someter a las mujeres reales.

Ante los terrores hacia la mujer y buscando sublimar su deseo de controlarla, el imaginario de la antigüedad clásica dibujó el mito de la mujer artificial: una versión mejorada de la mujer real, de fascinante belleza, creada por el hombre con el fin de suplantarla y someterla a su entero dominio, permitiéndole satisfacer cualquier fantasía. La criatura artificial, con el mito de *Pigmalión* y *Galatea* como exponente, sienta las bases de las ulteriores leyendas de autómatas que han llegado hasta nuestros días.

<sup>7</sup> Hechicera con quien se encontró Ulises en sus correrías. En la Odisea (Libro 10) Homero cuenta cómo el héroe griego y sus acompañantes llegaron a la isla de Circe cuando volvían a casa después de la guerra de Troya. Circe tenía por costumbre obsequiar a los viajeros con viandas que contenían una poción mágica que los convertía en cerdos. Ulises tomó un antídoto de hierbas gracias al cual venció a la hechicera. Luego la obligó a devolver a sus hombres su apariencia normal (Hall, J. 1987. Diccionario de temas simbólicos artísticos. Madrid: Alianza. p. 85).

Escrito por Ovidio en *Las Metamorfosis*, el mito narra la leyenda del rey de Chipre que, desengañado del amor humano, y de la naturaleza femenina que considera imperfecta, decide vivir en soledad y crear esculturas que satisfagan su sueño irrealizado. Una de ellas resulta más bella que ninguna mortal y, a diferencia de Eva y Pandora, carece de alma y está libre de pecado. Pigmalión queda prendado del resplandor de marfil de Galatea pero, desesperado por no poder consumir su amor, recurre a Afrodita. Cuando la diosa comprueba la sinceridad de sentimientos del creador, responde a su súplica otorgando vida a Galatea.

La mujer artificial sería retomada siglos después por el impulso romántico, atraído por los límites entre la realidad y la ilusión y por el vertiginoso desarrollo tecnológico que conllevaría la Revolución Industrial. El sueño del control y la ambición por la mecanización traería consigo el temor a la deshumanización y el descontrol ante las máquinas. Así, junto con el famoso *Frankenstein* de Mary Shelley, comenzaría una cadena de representaciones automáticas específicamente femenina representativa de la misoginia imperante. A caballo entre lo orgánico y lo mecánico, encarnarían el deseo de dominación y la ambivalencia derivada del temor ante su presumible sublevación, en tanto que materia inanimada que amenaza con cobrar vida de forma misteriosa, pudiendo rebelarse contra su creador.

En la literatura romántica de principios del siglo XIX, estas figuras mecanizadas se convierten en dobles demoníacos del peligro y la muerte. Además, una vez codificadas como demoníacas, se las ubica dentro del género femenino. De esta manera, la ambivalencia social respecto de las máquinas que vacila entre una dominación soñada y la ansiedad por perder el control, se enlaza con una ambivalencia psíquica, que vacila entre el deseo y el temor respecto de la mujer. (Foster 2008, 221)<sup>8</sup>.



Fig. 2. Francisco de Goya. *Linda Maestra*. Serie Los Caprichos nº68. 1799. Grabado.

<sup>8</sup> Citado en "La Rebelión de Galatea: autómatas, cyborgs y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI". A. Abalia. Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen. nº1. 2018/2019. Universidad de Málaga.

Uno de los grandes paradigmas de la mujer autómatas se halla en la literatura de E. T. A. Hoffman. Su cuento *El hombre de arena* fue objeto de análisis por parte de Freud para elaborar su famoso ensayo *Lo siniestro* (1976). *Olimpia* es la autómatas del relato. Vive en el umbral entre el sueño y la pesadilla del protagonista, quien la contempla a través de unos prismáticos como un fascinado voyeur, ignorando que se trata de una criatura artificial. Su belleza enigmática es marmórea y frígida y su mirada sin alma recuerda al miedo a los espíritus. Sin embargo, sólo tras ser aniquilada se le revela al protagonista la terrible verdad: la ficción que tenía por real. La influencia de *Olimpia* no solo trasciende los derroteros de la literatura fantástica, sino que ejerce una poderosa influencia en las vanguardias artísticas de la modernidad.

El surrealismo sería uno de los mayores contribuyentes a la escena misógina, especialmente en su faceta escultórica, como creador de muñecas fetiches que encarnan los caprichos de la imaginación más perversa: fragmentos de cuerpos dislocados, extremidades y órganos sexuales que se reiteran obedeciendo a una suerte de compulsión obsesiva. Los *Maniqués* de Man Ray (Fig. 3) o las *Poupées* de Hans Bellmer inspiradas en Olimpia, ilustran con claridad esta perversión sadomasoquista. Hal Foster postula que el surrealismo, como las muñecas de Bellmer (Fig. 4), parece estar comprometido con ese punto donde los opuestos se unen, con ese *punctum* de lo siniestro que entremezcla fascinación y espanto, erotismo y muerte. Sus muñecas sometidas pueden, sin embargo, rebelarse como fantasmas abyectos contra su creador.



Figura 3. Man Ray. *Maniquí de Joan Miró*. Negativo 1938. Fotografía.

Figura 4. Hans Bellmer. *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée* (Variaciones sobre el montaje de una menor articulada). 1934. Escultura fotografiada.

El mito de Galatea ha impregnado el imaginario europeo con siniestras autómatas que han protagonizado tanto novelas como películas de culto<sup>9</sup>. En *Máquinas de Amar: secretos del cuerpo artificial* Pedraza recoge las bellas y peligrosas autómatas antiguas y modernas y analiza su situación actual. Según la autora, las *Galateas* contemporáneas son "residuos de la misoginia imperante". Entre sus variantes encontramos mujeres artificiales, maniqués, cibernéticos o muñecas hinchables. Todas ellas provienen de la misma alegoría, la de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación, que desafía además el poder divino de la creación. Quizá por ello las *Galateas* amenazan a sus demiurgos, pero siempre en el plano de ficción, y fundamentalmente gracias a su fascinante belleza, de modo que permiten dar rienda suelta al placer erótico masculino y a su deseo inconsciente de perder el control. No obstante, son ellas quienes acaban siendo aniquiladas de modo que el desenlace se resuelve, para ellos, como consuelo y gratificación final.

Pedraza afirma que "acabar siendo carne de psicópata o de fetichista es la conclusión lógica de la carrera de éxitos de Galatea, y desde ahí se resbala hasta el contenedor, el albañal o la trituradora" (Pedraza 1998, 257) puesto que la muerte no haría sino añadir una nueva abyección a la que ya sufrieron en vida: "Muerta se convierte en un objeto de contemplación, en un desecho que flota en las aguas del albañal o yace entre las hojas y las ramas como fruto podrido" (Pedraza 1998, 326).

La muerte de Ofelia retratada por Millais evidencia la admiración de la corriente prerrafaelista por la sublimidad de la muerte femenina, justificada en este caso por el argumento de la obra de Shakespeare. Ofelia exhala su último suspiro flotando en el agua, rodeada por una fértil vegetación primaveral. La relación entre la feminidad y el agua es antiquísima: los estudiosos del imaginario antropológico como G. Durand destacan la relación enigmática que se produce entre los ciclos menstruales, los lunares y las mareas, asociando el simbolismo de lo femenino con el agua y la nocturnidad. De algún modo, la muerte líquida vendría a cerrar el ciclo vital que se origina en el agua del vientre materno. Julia Doménech distingue dos tipos de mujer predilectos en las artes victorianas ligados al agua (belleza líquida) y a la piedra (belleza pétreo). Un siglo después, los pliegues y sutilezas de la misoginia victoriana se radicalizan. En la obra *Die Puppe* de Bellmer (Fig. 5), el cuerpo femenino es objeto de diversas agresiones, amputaciones y repeticiones de extremidades. Yace inerte sobre la hierba como un insecto o araña, proponiéndonos un ofrecimiento abyecto, sadomasoquista, que nos recuerda por la disposición del cuerpo a la obra de Duchamp *Etant Donnés* (Fig. 6). Con reminiscencias románticas por el paisaje otoñal, insta al deseo tornándose perverso en su exposición brutal, ubicándonos en el punto de vista de un psicópata o un sádico voyeur que contemplara el resultado de su crimen.

<sup>9</sup> *Olimpia de El hombre de la arena*, *Hadaly de La Eva Futura* o *Elena de R.U.R.*; películas como *Die Puppe* (Ernst Lubitsch, 1919); *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) o *Los cuentos de Hoffmann* (M. Powell y E. Pressburger, 1951). En la cinematografía de Hitchcock, la doble o sustituta de Rebecca (1940) y la doble artífice de la amada muerta en *Vértigo* (1958); *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960) o *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974); producciones españolas como *Tamaño natural* (Berlanga, 1973); *Bilbao* (Bigas Luna, 1978); pero también en clásicos del cine estadounidense como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Batman* (Tim Burton, 1989) *The Stepford Wives* (W. Goldman, 1975 y F. Oz, 2004), o *La Piel que Habito* (Pedro Almodóvar, 2011).



Figura 5. Hans Bellmer. *Die Puppe* (La muñeca) 1938. Escultura fotografiada.

Figura 6. M. Duchamp. *Étant donnés* (Estando dadas) 1946-66. Instalación.

Los ensayos de E. Bronfen y P. Pedraza aclaran cómo la representación de la muerte en el imaginario occidental tiene género diferenciado: se trata de la muerte femenina. Su origen parece provenir de las historias de vampiros de tradición mítica, como la Empusa contada por Filóstrato; y posteriormente tiene una larga tradición tanto en la literatura fantástica del XIX como en el arte y el cine de la modernidad. Este último traería consigo un renovado esplendor en las representaciones de la muerte femenina. Pero ¿qué tendrá, de tan fascinante, la imagen del cadáver de una mujer para que ni el arte ni el cine hayan podido prescindir de él a lo largo de toda su historia? Es la cuestión que plantea Pedraza tras contrastar que el código Hays, vigente hasta 1966 en EE. UU., prohibía dar un aire seductor a la figura de una muerta.

A decir de Freud, toda prohibición ha sido motivada por un deseo que permanece en el inconsciente. De entre todas las prohibiciones predominarían dos temas tabú: las relaciones incestuosas y las relaciones con los muertos. No en vano, Todorov reconoce en la necrofilia uno de los temas que se ocultan en la literatura fantástica y, en concreto, en las representaciones de muertas y mujeres vampiro como las descritas por E. A. Poe y traducidas después al cine. Pedraza y Bronfen sostienen que la representación de la muerta resulta agradable porque ocurre en un terreno imaginario, y puesto que el placer proviene de la muerte de ese Otro que es la mujer en nuestra cultura. Si bien encarna los prejuicios misóginos de sus creadores, también estaría marcada por una especie de fijación hacia ella, pues en su idealizada y continuada reiteración la muerta es en realidad inmortal. Desde el siglo XX la muerte femenina logra iniciativa propia. Pedraza analiza



las figuraciones de la *revenante*, que revive como espectro, zombi o vampiro, y que puede arrastrar a los vivos a la muerte (Pedraza 2004). Podemos concluir que la fascinación de la muerte femenina es ambivalente: atractiva en tanto que disponible por no poder oponer resistencia —aunque en el plano consciente tal idea pueda producir repulsión—, pero también repelente por habitar ese otro lado desconocido y temible que es la muerte.

En resumen, la mitología clásica nos muestra algunos arquetipos misóginos que arraigan en una profunda ambivalencia y que podríamos englobar bajo los términos *mujer-animal* y *mujer-artificial*. Ambas suscitarían en los hombres un deseo sadomasoquista que despierta terrores ancestrales atentando contra su poder de dominio, ya sea el temor a la voracidad castradora o el temor a la vivificación de lo inorgánico. Por eso, su destino no podría ser otro que su aniquilación, el clímax de su propia fantasía, pero ni siquiera la *mujer-muerta*, con su fascinante y mórbida belleza, es capaz de acabar con la tentación. No obstante, la dimensión imaginaria de estos mitos desactiva su amenaza, traduciéndose en morbosa fuente de placer y finalmente en objeto de aleccionadora dominación. Así, estos fantasmas de la misoginia han tenido descendencia, pues el inconsciente masculino no parece haber sido capaz de mitigar el deseo que los mantiene vinculados a sus propios miedos. Al contrario, los ha seguido alimentando amparado por la hegemonía del sistema patriarcal, dando a luz a una poderosa y extensa creación literaria y artística que daría fe de su presunta veracidad, aleccionando finalmente a la mujer real.

## MITOGINIA

Bourdieu (2000) defiende que el orden de las cosas no es un orden natural e inamovible, sino una construcción mental que refleja la visión masculina del mundo con la que el hombre ha satisfecho su afán de dominio. Una visión que sería asumida por las propias mujeres, aceptando inconscientemente su inferioridad como un hecho natural. Simone de Beauvoir ya había esclarecido que la mujer no se ha constituido históricamente en sí sino como negativo del hombre —sujeto absoluto que representa al mismo tiempo el positivo y el neutro— y, por lo tanto, como *Alteridad*. Entre las causas<sup>10</sup> que han derivado en la asimetría entre ambos sexos, sostenía que la carencia de un alter ego femenino, equivalente al que señala el pene como símbolo de valor masculino, implicaría una pauta de comportamiento social basada en la pasividad y la inmanencia. "Privada de este alter ego, la niña no se aliena en algo visible, no se recupera: de este modo está condenada a convertirse toda ella en objeto, a erigirse en Alteridad" (De Beauvoir 2011, 111). Así, incentivada por la misoginia científica y filosófica, y aliada a su vez con siglos de imaginaria artística que ha otorgado veracidad al desequilibrio entre sexos, la condición de la mujer como objeto, como lo otro, ha sobrevivido como un hecho natural.

<sup>10</sup> Por una parte, debido a que la alteridad femenina no se ha producido nunca como un acontecimiento aislado, sino que se ha contemplado como un hecho natural a lo largo de la historia, de modo que las mujeres, dispersas por razones de etnia y posición social, no han podido agruparse en una unidad firme de oposición. Por otra parte, en directa relación con lo mencionado, puesto que ambos sexos se necesitan para perpetuar la especie, por lo que las burguesas serían solidarias de los burgueses y no de las mujeres proletarias; o las blancas de los hombres blancos y no de las mujeres negras. Deduce así que el vínculo que une a la mujer a sus opresores no se puede comparar con ningún otro.



A lo largo del siglo XX, con el progreso tecnológico y el florecimiento del mercado capitalista, el imaginario de la mujer sufre una transformación sin precedentes, pasando de las limitaciones exquisitas de la literatura y la pintura a una expansión visual inédita propiciada por la televisión y la emergente industria publicitaria. La nueva imaginaria de la mujer sienta las bases de la cadena imparable del consumismo: la insatisfacción y la esperanza de alcanzar identidades y vidas soñadas a través de la posesión de objetos, entre los que se cuentan las propias mujeres, siendo retratadas, en general, como vehículos seductores para la venta de objetos de consumo, como perfectas amas de casa o jóvenes pícaras que muestran sus encantos.

En la actualidad, los medios de comunicación visual se encargan de seguir perpetuando el rol de objeto de las mujeres, como un bien pasivo y disponible que se puede llegar a poseer y como un reclamo para la identificación de las propias mujeres con dichas versiones estereotipadas e inhumanamente bellas. Aparecen en pantalla de forma análoga a como han sido pintadas a lo largo de siglos de tradición artística androcéntrica: para ser contempladas y deseadas. Están y siguen existiendo para la mirada del espectador-comprador, que continúa siendo una mirada dominante y patriarcal, tal y como han estudiado John Berger y Laura Mulvey<sup>11</sup>. En efecto, la imagen de la mujer se ha construido a lo largo de la historia vinculada al deseo: deseo de poseerlas, de dominarlas, de castigarlas, de hacer con ellas cualquier cosa que permita la imaginación. De hecho, la publicidad cita literalmente clásicos de la historia del arte. No sorprende encontrarnos *Ofelias*, *Venus* o *Medusas* renovadas anunciando perfumes.

Como ejemplo de lo anterior, a menudo encontramos imágenes que anuncian fragancias destinadas a mujeres, mostrándonos mujeres de seducción fatal como actualizaciones de Evas pecaminosas, incluso con el simbolismo irresistible de la manzana, con miradas ardientes y decididas a seducir al espectador. Es destacable la insistencia con la que la publicidad despoja de vida a los delgados cuerpos de las modelos, con miradas inertes que nos recuerdan a Galatea. También la industria cinematográfica asume un importante papel en la perpetuación de mitos y estereotipos. Como ejemplo, la imagen de la muerte de Laura Palmer de la serie *Twin Peaks*, dirigida por David Lynch, mostraba la fascinación morbosa por el cadáver de la joven. Aparecía envuelta en un aséptico plástico azulado, cuyos pliegues adquirirían tintes líquidos, y la disposición caótica de sus cabellos parecía hacer un claro guiño a Medusa. No por casualidad, también el cuerpo de la joven, alrededor del cual gira toda la trama, es encontrado flotando en las aguas. Y así, sin apenas darnos cuenta, vemos como mitos y estereotipos conviven en nuestro imaginario cotidiano, configurando subliminalmente nuestras identidades, porque han ido actualizándose conservando los mismos valores patriarcales bajo tramas y personajes similares. Sin embargo, sus arquetipos poco han cambiado.

Por otra parte, es un hecho irrefutable que ambos sexos se necesitan para la perpetuación de la especie, por lo que el deseo carnal, y la belleza que vendría a ser su medio, más allá de los

<sup>11</sup> La autora plantea que el rol que ocupa la mujer en el cine es el de objeto sádico y necrófilo destinado a la mirada del espectador masculino, y que el placer visual se codifica desde el lenguaje patriarcal, y se provoca en dos vertientes: el placer de mirar ese Otro que sería la mujer (escoptofilia) y el fortalecimiento del ego ante la identificación del espectador con su semejante masculino (narcisismo).



peligros inconscientes que puede conllevar, sigue siendo atributo valorado por ambos sexos, pero se ha atribuido históricamente a las mujeres como una de sus mayores virtudes y también como falsa herramienta de poder. De hecho, asistimos a una sociedad donde las intervenciones estéticas y los retoques digitales se han impuesto como exigencia *pigmaliónica* exclusiva de las mujeres, llegando en ocasiones incluso a hacer de nosotras mismas el fetiche de la imaginación masculina. Bourdieu (2000, 87) menciona que: “Incesantemente bajo la mirada de los demás, las mujeres están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente acercarse”<sup>12</sup>

Promover como principal objetivo de las mujeres su aspiración a la belleza estética obedece a una estrategia política que tiene como fin distraerlas de otros objetivos dirigidos a la consecución de poder. De hecho, como ya sucediera en el siglo XIX, hoy, conforme avanza en el plano real la integración de mujeres en el mercado laboral y su reivindicación de derechos igualitarios, en el plano simbólico del imaginario visual parece insistirse en su cosificación, apenas representándose imágenes de mujeres poderosas, independientes o despreocupadas por su aspecto. En las pocas ocasiones en que se les atribuye cierto poder, a menudo se las desprestigia, especialmente en las películas estadounidenses de entretenimiento, retratándolas como víboras, herederas directas de la *femme fatale*. Asistimos a una sofisticación sin precedentes en comunicación visual. Como ya visualizara Baudrillard, el mundo se ha vuelto hiperreal. Lo comprendemos tal y como nos lo presentan sus imágenes mediatizadas: simulacros asesinos de lo real, como Galatea, que revive una y otra vez sin ni siquiera tener un referente original. Dichos medios siguen confabulando con el poder dominante del patriarcado, por lo que cambiar su visión del mundo en que vivimos y de nuestro lugar en él, pasaría por una guerra semiológica, por utilizar sobre todo las imágenes para trasladar miradas paralelas, alternativas o contestatarias. Aquí entra en juego el poder de la creación artística, y de toda expresión visual.

Especialmente en las últimas décadas, la creación y la crítica feminista han dirigido sus esfuerzos a cuestionar la supremacía masculina, pretendida como una realidad natural y objetiva, y la identidad femenina, no como algo dado sino susceptible de ser alterado. Entre otras autoras, Linda Nochlin y Griselda Pollock han puesto el foco en el papel que han ocupado las mujeres en la historia del arte ampliamente representadas pero rara vez aceptadas como artistas, reivindicando que sus voces sean legitimadas dentro del arte y desacreditando finalmente el discurso de la historia del arte oficial.

No en vano, Remedios Zafra reconoce que en las últimas décadas está teniendo lugar una revolución simbólica, impulsada por artistas feministas comprometidas con la deconstrucción de mitos y la creación de nuevas construcciones femeninas. Sin embargo, advierte de la dificultad que supone desvincular las imágenes que conforman la identidad social de las mujeres de su propia subjetividad:

<sup>12</sup> Citado en “La Rebelión de Galatea: autómatas, cyborgs y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI”. A. Abalía. Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen. nº1. 2018/2019. Universidad de Málaga.



Una primera cuestión a tener en cuenta sería la dificultad que supone para la mujer, como "otro" excluido del juego social, desmontar su imagen pasada y darse forma a sí misma. [...] Algo que muchas personas viven como imposibilidad ante la dificultad de separar la identidad social que nos ha sido dada, de la subjetividad a la que queremos dar forma. (Zafra 2010, 286).

El arte legitima la reflexión crítica y es por ello propicio para desatar las contradicciones y la ambivalencia que suscita la identidad heredada, y los estereotipos sobre los que se asienta, y la necesidad de subvertirlos o al menos de cuestionarlos. Así, dentro de la pluralidad de la práctica artística feminista, nos interesa especialmente la abyección estética como estrategia de subversión. Lo abyecto es conceptualizado por la semiótica psicoanalista Julia Kristeva en *Pouvoirs de L'horreur* (Poderes de la perversión). Si etimológicamente el término designa lo rechazado o lo expulsado, la autora lo define como categoría estética capaz de transgredir las fronteras entre lo aceptado y lo censurado socialmente, desenterrando los tabúes en los que duermen represiones sociales e individuales. Apelar a la abyección se convertiría en una forma de transgredir los códigos éticos, de desestabilizar el orden social necesario, pues el arte tiene permiso para cuestionarlo o amenazarlo sin corromperlo. A menudo, lo abyecto se asienta sobre la corporalidad disolviendo cualquier límite o categoría como el sujeto y el objeto, lo animado e inanimado, el dentro y fuera, el bien y el mal. Así, el cadáver y el autómatas también serían otredades expulsadas, abyectadas y de ahí también su poder transgresor.

A continuación, abordamos las obras de algunas artistas contemporáneas que construyen mujeres abyectas, subvirtiendo la mirada androcéntrica hacia las mujeres. Suscitar el desagrado estético permite desmontar la imagen de la mujer como objeto de contemplación estética. Para ello, a menudo utilizan elementos de la misma iconografía misógina bajo una intencionalidad irónica, proponiendo nuevas figuraciones polisémicas y paradójicas que evidencian la complejidad de la identidad femenina. Lo abyecto en Cindy Sherman, Orlan, Pipilotti Rist y otras artistas como Kiki Smith, Polly Borland, Denise Grünstein –y las estatales Marina Núñez, Txaro Arrazola y Naia del Castillo entre otras– se basa en la transgresión de los viejos mitos femeninos y la proyección de nuevos modelos transgresores. A través de la abyección atentan contra las limitaciones de los patrones de mujer impuestos por el imaginario patriarcal y reivindican la sublimación de sus propias represiones, tabúes y pulsiones inconscientes. En consecuencia, sus creaciones resultan muchas veces estéticamente incómodas y éticamente dudosas, pues encarnan los alter egos críticos y subjetivos de las artistas. Incluso cuando se autorrepresentan, lejos de objetualizarse, se alzan como sujetos críticos, reivindicando su subjetividad. A menudo transfiguran su propio cuerpo, lo que se presupone ya como una acción contestataria ante la insistencia con la que el arte androcéntrico se ha recreado en el motivo del cuerpo femenino, especialmente desnudo, disponiéndolo para satisfacer el deseo y el ego del espectador-propietario.

Bourdieu señala que lo subversivo o transgresor es que el cuerpo femenino pasa de ser un objeto de contemplación pasivo a ser un cuerpo activo y manipulador de sí mismo "al dejar de existir únicamente para el otro o, lo que es lo mismo, para el espejo" (Bourdieu 2000, 87-88).

Más allá del medio físico o performativo, lo que une a estas y otras artistas no es tanto el lenguaje artístico como su discurso: su rechazo a las restricciones de la feminidad patriarcal.

Debe aclararse, por un lado, que cada artista posee una sensibilidad propia y un modo de abordar la creación que difiere del resto. Por eso, nos limitamos a analizar algunas obras con el fin de mostrar los distintos recursos expresivos que plantean para la deconstrucción de mitos femeninos. Dada la amplitud del tema, el criterio por el que son seleccionadas unas obras y artistas y no otras, responde a su vinculación con las ideas extraídas de los arquetipos de *Mitoginia*, y a un criterio subjetivo por el cual encontramos conexiones entre dichos recursos y nuestra propia creación artística. Por otro lado, no querríamos que el hecho de agruparlas para estudiarlas separadamente se interprete como una forma de aislarlas ni de desvirtuar sus voces individuales. Al contrario, pensamos que evidenciar la insistencia con la que tantas artistas contemporáneas, locales e internacionales trabajan en sus obras de distintos modos la complejidad del tema de la identidad, y los condicionamientos relativos al género, haciéndolo a través de iconografías “femeninas”, construyendo y deconstruyendo imágenes de mujeres, debería servir para que el campo artístico y su sistema de legitimación tome en consideración que también los temas que conciernen al género son temas universales. Pensamos que deberían tener la misma legitimidad que tantos otros temas que, habiendo reflejado preocupaciones del género dominante, no parecen haber tenido que pasar este filtro de universalidad. Si bien algunas de estas artistas han alcanzado reconocimiento internacional, aún son muchas las que permanecen en la sombra.

Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) quizá sea una de las artistas que goza de mayor reconocimiento. Ya desde los años 70 utiliza su cuerpo como soporte, no tanto para autorretratarse sino para interpretar roles que nos resultan familiares, pero que aparecen extrañados ante la cámara. Si bien no se declara abiertamente feminista, su obra destaca la artificiosidad de los estereotipos femeninos que extrae de la cultura visual cotidiana. En su serie *Film Stills* (Fig. 7) interpretaba iconos eróticos del cine como las mujeres de Hitchcock, que se relacionan con las teorías de Laura Mulvey y Baudrillard: son simulacros o “falsos objetos” que se presentan como presumibles futuras víctimas, instando al placer sádico del espectador voyeur. Sin embargo, a diferencia de los clásicos modelos femeninos del cine, Sherman presenta estas mujeres en apuros con una intencionalidad crítica: burlarse con ironía de la mirada dominante. El discurso que rige la obra fotográfica de la artista Alex Prager (Los Angeles, 1979) se relaciona



Figura 7. Cindy Sherman. *Untitled Film Still (Fotograma sin título) # 3. 1977*. Fotografía.

estrechamente con esta serie de Sherman. Sus mujeres también ostentan una estética propia de los años 50 y adoptan actitudes similares. El núcleo de la acción queda fuera del campo visual. La cámara capta un punto de vista subjetivo, oculto, implicándonos en la historia como pervertidos mirones, hasta donde nos permita la imaginación.

Sherman es quizá una de las artistas más prolíficas en la recreación crítica de mitos y estereotipos femeninos, antiguos y contemporáneos. En series posteriores a los *Film Stills*, su estética inquietante sirve de provocación y presumiblemente como proyección de sus propias fantasías inconscientes. En la serie *Fairy Tales* subvierte las representaciones del cuerpo femenino cosificado, citando las *Poupées* de Hans Bellmer, pero adoptando el rol de objeto de esas figuras, extrañándolas a través de prótesis, transgrediendo diversas categorías como naturalidad o artificio, suscitando falsa disponibilidad y latente perversidad. En la serie *History Portraits* reinterpreta imágenes de figuras históricas. Algunas basadas en cuadros reales, parecen advertir de la artificialidad de los roles y de la propia historia del arte, cuestionando la manera en que se retrata la historia. Como ejemplo, la fotografía *Untitled #216* basada en la *Virgen de Melun* de Jean Fouquet (1452) propone una virginidad extrañamente artificiosa, con un seno protésico. Con un tono irónico similar, se transfigura también en una Medusa contemporánea (*Untitled #282*). En actitud de seducción recostada sobre el sofá y con la precariedad de su disfraz, parece desacreditar la importancia del mito.

Es característico de la obra de Sherman proponer figuras inquietantes que ponen en entredicho los valores típicamente atribuidos a la mujer como la belleza, bondad, pasividad. Como ejemplo, en *Untitled #156* la figura, lejos de ofrecerse como un objeto de contemplación se rebela en su abyección: no queda claro si es víctima o monstruo, agresora o agredida. El plano en picado nos sitúa por encima de ella, sugiriendo la violencia de la escena. La luz azulada de alto contraste impide ver con claridad su rostro, pero advertimos que nos mira, se aprecian rasgos extraños, ojos oscurecidos, nariz desproporcionada, y un gesto facial difícil de identificar. La postura de su cuerpo inclinada a cuatro patas resulta extraña, con los brazos inmovilizados mostrando las palmas de las manos, impidiéndonos adivinar el propósito de su acción. ¿Qué quiere de nosotros? La naturaleza ambigua y contradictoria del personaje provoca inquietud. En otras fotografías como en *Untitled #153* la artista se autorretrata como cadáver, de tez azulada y mirada ausente. La perspectiva en picado parece ubicarnos en el lugar de un testigo que hallara repentinamente el cadáver, o de un presunto agresor que contempla a su víctima. El punto de vista tan aproximado parece implicar cierta curiosidad por observar el rostro más cerca. ¿Se estará burlando la artista de las miradas necrófilas?

El terror hacia la mujer ha estado ligado históricamente a su sexualidad y con ello a su capacidad de gestación. Pero, a diferencia de las representaciones androcéntricas de la monstruosidad femenina, las fotografías de Sherman abordan una relectura de dicho tema desde una perspectiva subversiva cargada de dosis de ironía. En *Untitled # 362* nos muestra una figura en aparente actitud de seducción, con el escote pronunciado y el rostro retraído, pero dicha sexualidad se presume inquietante por la perversidad de la mirada ojerosa y la postiza sonrisa de enormes dientes. En otras ocasiones como en *Untitled #315* el rostro evoca un parto, pudiendo apreciarse réplicas artificiales

de fragmentos de cuerpos que entran o salen de formas y orificios indefinidos. En *Untitled #160* la monstruosidad física se intensifica con la expresión de perversidad, la violencia del color rojo, el exagerado contrapicado y el contraste de luz que deja zonas en sombra. Aparece con el vientre abultado, el rostro agresivo, con la nariz prominente y la sonrisa amenazadora. Sherman nos ofrece una nueva dimensión de monstruosidad que poco tiene que ver con los terrores arquetípicos masculinos, salvo en la medida en que parece cuestionarlos con cierto tono de burla y como base para sublimar su propio gusto por lo oscuro y siniestro.

Otra artista que atenta contra los estereotipos femeninos y la mitificación de la belleza impuesta es Orlan (Saint-Étienne, 1947). Al igual que en Sherman, su cuerpo es su obra, pero en vez de transfigurarse es objeto de múltiples operaciones quirúrgicas. En su proyecto “La Reencarnación de Saint Orlan” iniciado en los 90, se hace intervenir para adoptar rasgos como la frente de la Gioconda o la barbilla de la Venus de Botticelli. Orlan adquiere el rol de Galatea y también el de Pigmalión para encarnar la hipérbole de los diversos cánones estéticos, proponiendo unos nuevos difíciles de asimilar. Parece sugerir que la aspiración a la perfección estética es una reacción masoquista ante la perversa imposición social que confabula con la dependencia a la complacencia. En obras de décadas anteriores se autorretrata versionando críticamente grandes clásicos de la historia del arte. En *The Birth of Orlan without Shell* (1974) celebra su propio nacimiento citando la pintura de Botticelli; pero también se presenta como grande musa Odalisca (1977) versionando la pintura de Ingres, donde una oreja irrumpe extrañamente, incluso como *Mujer bajando las escaleras* mostrando su cuerpo desnudo en contrapicado, haciendo una clara crítica a la obra de Duchamp. En la actualidad, emplea diversos lenguajes artísticos que van de la performance o el collage digital a obras electrónicas como *Orlan-oïde* (Fig. 8), un robot con presunta inteligencia artificial, con quien se comunica y que parece encarnar su alter ego. A pesar de su lenguaje multidisciplinar, el núcleo conceptual de la obra de Orlan parece mantenerse firme en la misma resistencia.



Figura 8. *Orlan-oïde*. Robot híbrido avec intelligence artificielle et collective (Robot híbrido con inteligencia artificial y colectiva), 2017.

Denise Grünstein (Helsinki, 1950) nos ofrece una perspectiva ambigua de feminidad en obras fotográficas de carácter escenográfico. Como ejemplo, la obra *Déjà vu* se relaciona también con la obra de Orlan en tanto que relaciona la aspiración a la belleza y la autocontemplación como una limitación de la identidad que traduce retratando figuras de extrañas conductas, que aparecen y se ocultan simultáneamente, a menudo jugando con espejos que devuelven reflejos inesperados. El enrarecimiento de las escenas se debe a desvíos sutiles en la caracterización de los personajes, con posturas paradójicas o cabelleras que oprimen los cuerpos, así como en el propio atrezzo donde intervienen elementos interiores y exteriores.

Otras artistas contemporáneas proponen modelos alternativos de mujer, a veces basándose en obras clásicas. En las fotografías de Katy Grannan (Massachusetts, EE.UU., 1959) a menudo encontramos mujeres que adoptan el rol de objetos estéticos dispuestos para el deleite del espectador, sin embargo, diversos recursos de extrañamiento provocan cierto desconcierto o frustración de expectativas en la mirada del espectador. En la obra *Dale, Southampton Avenue III* (2007) una mujer albina, desnuda y ligeramente andrógina aparece recostada sobre una cama desecha. Su postura alude a una invitación sexual similar a las de las *Venus* o a la de la Maja de Goya. No obstante, la extrañeza de su expresión (parece temernos más que desearnos), la intensidad de la iluminación que se mimetiza con su cuerpo produciendo cierto efecto sobrenatural y la incertidumbre respecto a su sexo, conduce a que no sepamos si experimentar su invitación como una oferta deseable o espantosa. En consecuencia, Grannan nos presenta simulacros perversos de mujeres objetos que, una vez contempladas con la suficiente atención, no son lo que esperábamos ver, jugando así a cuestionar nuestros propios prejuicios como observadores.

En las obras de Polly Borland (Australia, 1959) la abyección de los cuerpos se gesta a través de recursos de transfiguración, a modo de disfraz, que emplea sobre cuerpos de hombres y mujeres, creando identidades inquietantes. A menudo emplea pelucas, filtros ópticos o mallas transparentes que ocultan el rostro u oprimen los cuerpos. Sobre esta indeterminación entre hombre o mujer, realidad o artificio, irrumpen elementos de claras implicaciones sexuales (labios, vaginas, elementos fállicos o prótesis de senos) ocupando el lugar que correspondería a las facciones de los rostros. La fotografía titulada *Mother* presenta una mujer-madre abrazada a su mórbido engendro, ambos unidos como uno sólo y con la boca tapada, sugiriendo quizá la alienación de la maternidad, tema que también aborda la artista Txaro Arrazola (Vitoria Gasteiz, 1963) a través del dibujo, la costura y la performance. Es característico en Polly Borland el empleo expresivo de pelucas que ocultan los rostros, adjetivando las figuras entre lo cómico y lo siniestro.

Si la cabellera ha sido tradicionalmente considerada como icono de erotismo femenino sobre este tema merece consultarse el estudio de Erika Bornay, su cualidad ambivalente permite emplearla también como elemento subversivo. A menudo evoca connotaciones represoras, envolviendo o asfixiando a los personajes, o se emplea configurando figuras paradójicas, oprimidas y simultáneamente monstruosas. Algunas artistas entre las que se cuentan Polly Borland, Denise Grünstein y Naia del Castillo (Fig. 9) abyectan las figuras a través de una utilización inesperada de la cabellera, creando en consecuencia, identidades anónimas y desconcertantes.



Figura 9. Naia del Castillo. *Retratos III*, 2000. Fotografía.





Figura 10. Txaro Arrazola. *Weeble, Performance* en Zuazo de Coartango, Álava. 2018.

A pesar de sus distintos lenguajes, las siguientes obras de Jana Sterbak (Praga, 1965) y Txaro Arrazola (Vitoria Gasteiz, 1963) (Fig. 10), comparten un aspecto en común. Las mujeres aparecen cosificadas como resultado de una notable represión que conduce a su falta de control o inutilidad. Son figuras cuya objetualización es llevada al extremo, como una forma de subvertir la condición de alteridad de la mujer. La obra *Remote Control* (1989) de la artista Jana Sterbak incide en la represión propiciada por la imposición de la belleza, recordándonos a autómatas femeninas que tendrían su origen en Galatea. Es una pieza interactiva que consiste en dos estructuras mecánicas de grandes dimensiones con forma de vestido miriñaque. Una vez se introduce en la armadura, su cuerpo queda suspendido y se desplaza gracias a unos mecanismos de control remoto que funcionan mediante ondas de radio. A pesar del mando, sus movimientos quedan a merced del dispositivo. El miriñaque está sobredimensionado, es difícilmente gobernable y a juzgar por la suspensión de la artista, no parece muy cómodo. Sterbak parece criticar las exigencias estéticas mediante la

creación de molestos artilugios ornamentales, evidenciando las restricciones de la feminidad impuesta, así como la falta de autonomía y control sobre la misma.

La obra de Txaro Arrazola de la serie *Weeble-woobbles* (2018) traducida como *Tentetiesos* dirige la atención a la alienación de la mujer en tanto que limitada a su función reproductora. Muestra figuras de gestantes que han sufrido un proceso de abyección, como incubadoras sacrificadas cuya fisionomía mantiene lo imprescindible para llevar a cabo su misión de contenedor, pues a menudo están construidas a base de redes, en las que parecen asimismo estar atrapadas. En consecuencia, su función queda impedida, evidenciando su sacrificio. La artista encuentra inspiración en la figura que da nombre a la serie, cuyo contrapeso semiesférico en la base le permite quedar siempre derecho a pesar de balancearse. Paralelamente a la obra gráfica, la obra *Weeble* (Fig. 10) realizada en 2018, es una performance donde la artista se introduce en el tentetieso, a modo de miriñaque, para balancearse dentro de él y experimentar en su propia piel la alienación del cuerpo cosificado en equilibrio inestable. La obra se relaciona estrechamente con la citada pieza de Sterbak. Ambas construyen o deforman indumentarias que funcionan como extensiones limitantes del cuerpo al tiempo que lo resignifican.

La obra de Kiki Smith (Nürenberg, 1954) participa también de la subversión a través de la abyección y, en ocasiones, es llevada al extremo, como en *Hanging woman / Mujer colgando* (1992). Realizada a base de papel, y de dimensiones reales, pudiera simbolizar la conclusión última de una existencia alienada, quizá única vía de liberación. A diferencia de la sublimidad de las muertas que vemos representada en el arte androcéntrico, Smith parece romper con sus connotaciones eróticas. Pensar en la muerta nos conduce asimismo a imaginárnosla flotando en las aguas, como nos muestran las provocadoras imágenes de Naia del Castillo y Marina Núñez. La fotografía *Flujos I* de Naia del Castillo (2013) muestra una mujer joven de tez pálida que se voltea con los cabellos y la piel bañada. El agua con la que experimenta sobre la fotografía parece insuflarle vida a la imagen, como si aún se derramara sobre su cuerpo. La apertura de la boca, con una extraña marca circular, recuerda al grito de Medusa. Las infografías de Marina Núñez de la serie *Monstruas* (2008) se proyectan sobre el suelo, mostrándonos mujeres encerradas en un espacio acuático subterráneo, reminiscente de las sirenas mitológicas, que nos apelan con su mirada inquietante.

Las siguientes video-creaciones muestran otras perspectivas poéticas y críticas inspiradas en la muerte de Ofelia. Las de Marina Núñez *Ofelia (Carmen)* y *Ofelia (Inés)* (2015) retratan los cuerpos de dos mujeres jóvenes que yacen sobre la orilla o la roca. Las vemos desde un plano picado. Ambas video-creaciones hacen hincapié en el proceso metamórfico de la muerte femenina, en la morbidez del rostro que crece y se deforma o del que emergen enigmáticas partículas que vaticinan su inminente descomposición.

La pieza de Pipilotti Rist titulada *I am called a plant (Me llaman vegetal)* creada más de una década antes (1999), consiste en una videoinstalación de 27 min proyectada sobre la pared blanca de una cocina, acompañada de un sonido que recuerda a la lluvia, sobre el que destaca el rumor de un grifo que chorrea o gotea. La cámara recorre, desde un plano muy próximo, una superficie viscosa que al principio no se identifica con claridad y que se confunde con imágenes acuáticas y dinámicas. Conforme se aleja, descubrimos cada gota que reposa y se desliza sobre el cuerpo desnudo de una mujer, que yace como un cadáver sobre la hierba recibiendo la lluvia sobre ella. Todo lo que lleva es una peluca rosa. El título alude a la pasividad del cuerpo como un objeto agredido o inerte. Con la peluca al estilo de Barbie y la cocina, la artista parece presentarnos una Ofelia crítica, ubicándola en una atmósfera de opresión interior, la cocina como protagonista del escenario doméstico y exterior, vinculada a la naturaleza y al agua, que remite y a la vez subvierte la tradicional fascinación por su muerte.

## CONCLUSIONES

Los mitos que hemos recorrido en *Mitoginia* desvelan una alegoría misógina: la ambivalencia frente a la mujer y el sueño de su dominación, que nace en el inconsciente masculino para terminar cobrando vida en nuestro imaginario colectivo. A ello ha contribuido un longevísimo y vasto legado cultural y artístico androcéntrico, que los ha versionado sólo superficialmente, manteniendo su contenido simbólico prácticamente intacto. En la actualidad, el imparable desarrollo de la

comunicación visual y la sofisticación de los nuevos medios virtuales contribuyen a la perpetuación de estos mitos impulsados por el capitalismo, dirigidos a publicitar la industria del consumo y el entretenimiento, donde más que elaborarse nuevos modelos de mujer, se recrean y actualizan los arquetipos anteriores, resistiéndose a cambiar los valores implícitos en ellos. Su mantenimiento refleja una voluntad manifiesta de consolidarlos, ya sea para mayor beneficio de los nichos de mercado, o para mantener la misma jerarquía establecida, donde la mujer ocupa el lugar de lo Otro.

Conscientes de la realidad desigual entre géneros y del poder subliminal que ha ejercido dicho legado en la transmisión de valores, la práctica feminista apuesta por el arte como un espacio propicio para la resignificación simbólica y política, donde poder desdoblarse de su condición de objetos representados para alzarse como sujetos creadores de sus propias subjetividades. Siendo imposible desvincular su identidad individual de la herencia social, la reconstrucción de sus identidades se asienta sobre los arquetipos y condicionamientos sociales que han construido históricamente nuestra *feminidad*. Los rescatan para después cuestionarlos, transgredirlos o reformularlos. Por ello, la abyección funciona como una herramienta semiológica de subversión, y por tanto también como arma política. Así, las artistas abordadas en *Mitomorfois* transgreden y subvierten, muy a menudo a través de su propio cuerpo, la mirada androcéntrica hacia las mujeres y sus restrictivas imposiciones. La creación les permite sublimar la contradicción entre una individualidad que quiere liberarse y resignificarse, subvirtiendo toda categoría, y una realidad social que sigue limitando la identidad y la conducta de las mujeres. Ante esta paradoja nos descubrimos a menudo creando representaciones de mujeres complejas, incluso monstruosas, que atentan contra el agrado estético y la corrección ético-política, pero seguramente seguimos enmascarándonos antes de salir a escena en sociedad. Pues en efecto la belleza inaugura también para nosotras el comienzo de lo terrible, una falsa herramienta de poder que nos mantendría relegadas a la supeditación.

Lo que a todas luces cabe concluir es el poder de la mirada —y la imagen como extensión de la misma— como instrumento de poder subjetivo. Medusa petrificaba con ella. Galatea y sus descendientes inánimes, siendo ciegas, han provocado de tanto admirarlas la pérdida de control del deseo masculino y su consiguiente aleccionamiento. Hemos construido el mundo de acuerdo a la mirada y al deseo androcéntricos, incluso nuestra mirada hacia nosotras mismas. Pero dicha visión ni es veraz, ni es inamovible.

Así, nuestra apuesta es, ahora, reivindicar la reciprocidad de la mirada: incorporar nuestras propias perspectivas al imaginario colectivo asumiendo que la Otredad no es aquella relativa al género sino a la parte pecaminosa o dionisiaca de cada ser humano, confiando en que dichas miradas sean legitimadas por el campo artístico y repercutan en la conformación de identidades libres de estereotipaciones y en la transmisión de valores igualitarios. En dicha travesía hacia una transformación social, podremos romper, si queremos, el milenarismo silencio de estas criaturas inmortales, revirtiendo su ceguera y devolviéndoles la voz, abrazando también nosotras, como Pigmalión, nuestro propio consuelo y gratificación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abalia, A. (2014). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea*. Servicio Editorial UPV/EHU.
- \_\_\_ (2018). *La rebelión de Galatea: autómatas, cíborgs y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI*. Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen. nº1. 2018/2019. Universidad de Málaga.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid. Cátedra.
- Bornay, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bronfen, E. (1993). *Over her dead body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- De Beauvoir, S. (2011). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Doménech, J. (2010). *La belleza pétrea, la belleza líquida: el sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Federici, S. (2018). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Freud, S. (1981). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_ (1912-3). LXXXIV. *Totem y Tabú*.
- \_\_\_ (1919). CIX. *Lo siniestro*.
- \_\_\_ (1922). CXXIII. *La cabeza de Medusa*.
- G. Cortés, J.M. (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Krauss, R. (1985). *Corpus Delicti*. En *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. Washington y Nueva York: Abbeville. (pp.31-72).

Kristeva, J. (2010). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

Mulvey, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme Ediciones.

Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_ (1998). *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.

\_\_\_ (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

\_\_\_ (2008). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca: Cuadernos de Mangana.

\_\_\_ (2009). *De Poe a Buñuel: la amada en la cripta*. En Navarro, A. J. (Ed.), "Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine". (pp. 141-166). Madrid: Valdemar.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia*. Buenos Aires: Fiordo.

Propp, V. (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Rilke, R.M. (1980). *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen.

Russell, J. B. (1998). *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacan.

Trías, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Ventura, L. (2000). *La tiranía de la belleza. La mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona: Plaza & Janés.

Zafra, R. (2010). *Entre Evas y ciborgs. Dialécticas feministas entre la «ficciónmujer» y las mujeres en las ficciones*. En Broncano F. y De la Fuente, D.H. (Ed.), "De Galatea a Barbie: autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina" (pp. 275-309). Madrid: Lengua de Trapo.

Páginas web consultadas (octubre, 2018)

[www.marinanunez.net](http://www.marinanunez.net)

[www.pollyborland.com](http://www.pollyborland.com)

[www.katygrannan.com](http://www.katygrannan.com)

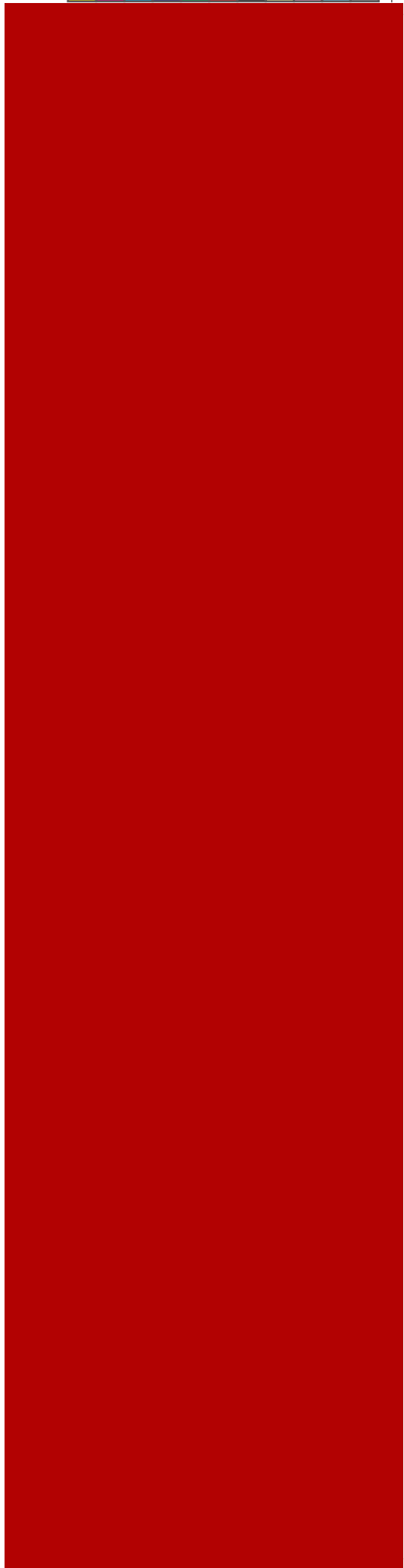
[www.orlan.eu](http://www.orlan.eu)

[www.naiadelcastillo.com](http://www.naiadelcastillo.com)

[www.txaro-arrazola.com](http://www.txaro-arrazola.com)

[www.janasterbak.com](http://www.janasterbak.com)

[www.pipilottirist.com](http://www.pipilottirist.com)





# LA ESTETIZACIÓN DEL MACHISMO EN EL CAMPO DEL ARTE

MATXISMOAREN ESTETIZAZIOA ARTEAREN ALORREAN

LETICIA GASPAR GARCIA



## Resumen

El arte occidental ha producido una gran cantidad de obras que representan a mujeres desnudas, si bien estas han proliferado de forma destacada en el contexto contemporáneo. En este tipo de representaciones podemos ver reflejado un imaginario compartido saturado de estereotipos sexistas; produciendo, de forma constante y reiterada una pasivización e idiotización del sujeto mujer. Reflejan la imposición del privilegio del Varón, una estrategia de poder que radica en la opresión simbólica, al amparo de la legitimidad del campo y de la ideología neoliberal, según la cual todo es susceptible de ser comprado. Dadas las características del medio visual, esta forma de dominación es impuesta por la vía de lo sensible, instalándose directamente en lo emocional. Por el contrario, el análisis crítico de los contenidos narrativos, que muestran un imaginario sexista, patriarcal y heteronormativo, es postergado o mirado con suspicacia desde las corrientes dominantes.

Palabras clave: Sexismo, Poder, Imaginario, Códigos de representación, Campo del arte.

## Laburpena

Mendebaldeko arteak emakume biluziak erakusten dituzten artelan asko sortu ditu. Dena den, esan behar da horiek asko nabarmendu direla testuinguru garaikidean. Horrelako irudikapenetan, estereotipo sexistez betetako imaginario partekatua ikus dezakegu islatuta, etengabe, eta behin eta berriro, emakume subjektuaren pasibizazioa eta idiotizazioa sortuz. Gizonaren pribilegioaren inposaketa irudikatzen dute, opresio sinbolikoan oinarritzen den botere estrategia, esparru eta ideologia neoliberalaren legitimitatearen babespean. Horren arabera, dena eros daiteke. Ikus medioaren ezaugarriak kontuan izanda, dominazio forma hori sentsiblea denaren bidez inposatzen da, zuzenean emozionala den horretan instalatuz. Alderantziz, imaginario sexista, patriarkala eta heteronormatiboa erakusten duten narrazio edukien azterketa kritikoa baztertu egiten da edo suspikaziaz begiratzen da korrante menderatzaileetatik.

Hitz gakoak: Sexismoa, boterea, imaginarioa, irudikapen kodeak, artearen esparrua.

Desde hace siglos se han venido pintando mujeres desnudas, a veces con pretensiones idealizantes, otras moralistas o aleccionadoras. La necesidad de recurrir a un tema, bien sea mitológico, histórico o religioso, para representar un cuerpo desnudo ha dejado de ser un requisito. No es preciso un apoyo discursivo para la representación, no hacen falta excusas para pintar mujeres desnudas ya que se estima que el valor de la obra se encuentra intrínseco, es decir, una pintura vale por lo que es, por sus valores plásticos constitutivos más que por aquello que representa —en términos de relaciones entre sexos—. Los tabúes sobre el cuerpo y el sexo de antaño han dejado de ser operativos, en parte, por la pérdida de influencia de la religión, pero también por la revolución sexual o el paulatino empoderamiento de las mujeres.

Ahora podemos entrar en un museo (así como observar en libros o páginas web) y ver masas informes de materia pictórica en las que despuntan senos prominentes, bocas hinchadas o dientes hambrientos (Fig. 1). En otra sala podemos contemplar estetizadas *pin-ups* (Fig. 2), muñecas sintéticas con aspecto de mujer para satisfacción del ego más insulso; cuerpos que se desdoblan, explodian y vuelven a recomponerse para que sus caracteres sexuales puedan disponerse en el mismo plano y satisfacer, así, la mirada de quien observa (Fig. 3). Representaciones de adolescentes sexualmente solícitas o ingenuamente disponibles; mujeres abandonadas al peso de sus cuerpos en situaciones muy variopintas, mujeres que se tropiezan con una rama y acaban con el culo en pompa o mujeres estatuizadas que nos miran desde sillas. Asimismo, podemos ver primeros planos que muestran con todo detalle las partes del cuerpo seleccionadas; anatomías estrujadas como salchichas mediante cuerdas o alambres y engendros del deseo conformados por acumulación de miembros reiterados y reiterativos (Fig. 4). También representaciones esquemáticas de Mujer, hieráticas, que pretenden aludir a la noche de los tiempos, a los orígenes. A unos orígenes arcaicos supuestamente dominados por las mujeres y que el Varón heroico rescata no sin poco esfuerzo o, por el contrario, endemoniadas y vampíricas poseídas por su sexo y predispuestas para el sacrificio de la virilidad.

El imaginario machista, en su amplio y difundido delirio, se reproduce incesante, incansable y de forma reiterativa en el campo del arte, conformando un tejido de tópicos que a costa de controlar las estructuras del campo se imponen a la sociedad. Lo hacen, además, amparados por la legitimidad de la disciplina, configurando lo que G. Pollock (2008) ha denominado como “patriarchivo”<sup>1</sup>. Un elenco de posibilidades que se instauran como “verdades”, como características inherentes de un grupo de personas que no participan de su definición.

En este discurrir hemos aprendido a digerir hermosas Venus tumbadas a la bartola (Fig. 5), ninfas de vértebras fluidas, domingueras despelotadas junto a tipos trajeados, adolescentes con las bragas bajadas, muñecas infantiles sometidas por sádicos sexuales, mujeres hipnotizadas incapaces de cerrar las piernas (Fig. 6), etc. Y esto es solo un pequeño recorrido icónico a través del machismo en el arte occidental. La integridad de las mujeres representadas siempre ha valido muy poco, si bien lo que se ha dado en valorar es el genio artístico, la belleza de la representación o incluso la libertad sin censura de algún iluminado aventajado.

<sup>1</sup> Citado en Arakistain, X y Méndez, L (2008): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Montehermoso y Ayto. de Vitoria.



Figura 1 (arriba a la izquierda). Willem De Kooning. *Woman V*, 1952-53. Óleo y carboncillo sobre lienzo, 154,5 x 114,5 cm.

Figura 2 (arriba a la derecha). Mel Ramos. *Photoshop CS*, 2010. Esmalte sobre acero, 90 x 60 cm.

Figura 3 (abajo). Pablo Picasso. *Nude woman with necklace*, 1968. Óleo sobre lienzo, 161,7 x 113,5 cm.

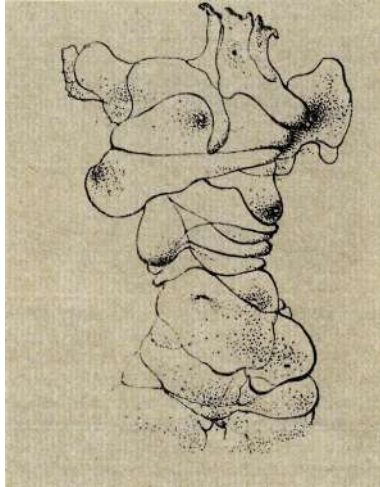


Figura 4 (arriba a la izquierda). Hans Bellmer. *Petite anatomie de l'inconscient physique: ou l'anatomie de l'image*, 1957. Le Terrain Vague, Paris.

Figura 5 (arriba a la derecha). Tom Wesselmann. *Helen*, 1966. Liquitex y lápiz sobre papel, 57,2 x 38,4 cm.

Figura 6 (abajo). Paul Delvaux. *The sleeping Venus*, 1943. Óleo sobre lienzo, 74 x 158 cm.



Suele afirmarse que los gurús del arte ocupan dichas posiciones por su genio, por el valor artístico de su obra que, así, deja de ser cuestionada obviando un elenco de posibilidades de crítica reflexiva. Tanto Nead (1998) como Duncan (1993) sostienen que la representación de desnudos de mujeres es un signo de la masculinidad. Siendo así, pocas veces nos hemos preguntado (salvo desde el feminismo) por la integridad de la representación en términos humanos, por el tipo de valores que lleva implícitos. El discurso acerca de la artisticidad de la obra ha obviado el análisis crítico de sus contenidos narrativos, que son incluso negados. No estamos afirmando que toda obra tenga que contar una historia, sin embargo, el hecho de incluir contenidos figurativos de un tipo concreto sí que puede expresar valores que merecen la pena ser analizados.

El machismo es una perversión histórica que deforma el pensamiento hasta tal extremo que quien lo practica es incapaz de verlo o en su defecto de reconocerlo. El patriarquivo es un sistema de dominación impuesto por la vía de lo sensible, del cual se ha extraído la capacidad crítica para instalarse directamente en lo emocional y perpetuarse de este modo sin más límite que sus propios intereses.

Cuando hablamos de las imágenes que habitualmente observamos, hemos de tener en consideración, tal y como han señalado pensadores como Berger (1974), que el personaje representado encarna aquello que el artífice/espectador puede hacerle. Más aún, parece que viene a plasmar aquello que el artífice se cree con derecho a realizar, no se trata tanto de si algo está bien o es reprobable como de si su representación es socialmente admisible, si encaja dentro de la permisividad del imaginario contemporáneo.

Los prejuicios misóginos que nuestra cultura ha acumulado durante siglos se enfangan en un imaginario compartido, pastiche reaccionario que llega hasta nuestros días de forma vulgarizada, sin ser defendido ya por eruditos, médicos, educadores o fervorosos hombres de fe —o quizá por alguno aún—, pero compartido a nivel popular. El sexismo que rezuman estas ideas no es habitual encontrarlo de forma explícita en el campo del arte, sin embargo, cuando se observan un determinado tipo de obras de forma conjunta, por ejemplo, pinturas que representan a mujeres desnudas yacentes, se advierte el tufo. Percibimos formas compartidas de representar el cuerpo, se reiteran gestos, poses, ambientes, etc. La diferenciación en función del sexo/género se reproduce acríticamente en una gran variedad de obras, siendo la adopción del tópico generizado y su uso acrítico mucho más habitual de lo que cabría esperar en un campo como el de la pintura.

Asistimos a una idiotización sistemática del sujeto Mujer en la representación pictórica, quizá también del espectador, que consume tópicos vulgarizados e instituidos. Observamos una tendencia compartida a usurpar la personalidad de las protagonistas, a extraerles el intelecto, el sentimiento y la potestad, para transformarlas en monigotes, marionetas sexualizadas de extremidades mórbidas, caderas adelantadas, ojos que no miran o bocas que nunca se han cerrado. La modelo o fuente de inspiración del artista es “algo” maleable a voluntad, sujeto a extravagancias de todo tipo. Como bien dijo Barbara Kruger (1989) el cuerpo de la Mujer es un “campo de batalla”, donde todo está permitido.



Su entidad física, mental o espiritual carece de relevancia porque no es para sí, se representa para otro amoldándose a las histerias de aquel, a sus perturbaciones. Estas formas de representar sustraen la identidad de las representadas y con ello su capacidad de rebelión. Ingresan en el grupo de las idénticas, de las indiscernibles, como bien señala Amorós (1985). Da igual una que otra, en tanto en cuanto cumplen una función, la satisfacción del deseo ajeno. Es por ello que importa bien poco quienes sean, se equiparan en su funcionalidad. En ocasiones se representan sin rostro, muy a menudo nombradas con apelativos genéricos como “mujer durmiendo”, “Venus” o “desnudo recostado”, sin embargo, incluso cuando se nominan con nombres y apellidos son inquietantemente similares a las anteriores. Carecen de una identidad propia y singular. Son las mujeres fantasma que produce el patriarcado, sustento de sueños frustrados. Recordamos la reflexión que hacía un distinguido filósofo como Ortega y Gasset (1883-1955), que afirmaba que no hay ningún retrato de mujer ya que este género debe ser capaz de representar la singularidad y no un “mero representante de un tipo” (Ortega y Gasset 1923, 52).

El retrato femenino es la desesperación de la pintura. El artista se ve forzado, para singularizar la fisonomía copiada, a acumular distintivos ornamentales, buscando en el traje diferenciaciones que faltan en la persona. La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple.

Esta idiotización no es solo indicativo del estatus de la representada, de aquello que es susceptible de ser para otro, sino que es también una afirmación ideológica de los valores de su opuesto. La Mujer abúlica despatarrada ratifica la virilidad del Varón creador, así como su genio. Es el baluarte de su arrogancia, que permite mitificar su propio yo sobre los despojos que ha hecho del otro. Asimismo, la sustracción de la emoción que caracteriza a una gran parte de los personajes mujer que podemos encontrar representados desnudos, parece indicar ausencia de personalidad, de fuerza interior, de alma. Esta negación del propio yo refuerza la consideración de la representada en su forma objetual. En la medida en que no parece albergar sentimiento ni oponer ningún tipo de resistencia, su pasividad redundante en su disponibilidad.

Como la *Eva futura* de A. Villiers de l'Isle-Adam, el sujeto desustancializado satisface las exigencias de un ego febril, donde la propia estupidez y el chovinismo de género se ignoran solo a costa de imaginar un sujeto sintético que satisfaga sus expectativas. El Adán “Pasado”, para mantenerse en el centro de su cosmogonía, produce y difunde el discurso de su excelencia. Es una cuestión de poder, de crear al otro como inferior e imponerlo y reiterarlo hasta el empalago.

La objetualización implica tanto la forma en la que se dispone el cuerpo como la caracterización emocional de la representada. Es decir, la desustancialización del sujeto opera en una doble vertiente, su disponibilidad/pasividad y su carencia de identidad/potestad. Esta es una forma de ejercer poder, una acción política que aunque no esté orquestada de forma organizada funciona de manera efectiva —y coactiva— a través de un imaginario compartido. Implica una forma de opresión simbólica, “La dominación masculina”, citando el título de Bourdieu, que habitualmente

no identificamos de este modo debido, en parte, a la legitimidad del campo del arte y a unos lenguajes cifrados que con frecuencia resultan excluyentes.

Cabe plantear que la ideología del neoliberalismo económico se hace extensible a otros campos de la vida en sociedad. La imposición del deseo individual y de los intereses pecuniarios sobre cualquier otro aspecto, bien de índole humano o ecológico. Los cuerpos se toman como mercancías, tanto en lo visual —la publicidad, por ejemplo— como en lo corporal— a saber, las redes de prostitución. Cualquier aspecto de la vida puede venderse si hay alguien dispuesto a comprarlo. La liberación sexual ha sido, en parte, mal entendida o pervertida, de forma que las mujeres no disponen de sus cuerpos con total libertad, sino que sus cuerpos son disponibles en mayor medida. La aparente desafección del sexo que vemos por doquier parece transformarlo en una mercancía más, y en esta dinámica son las mujeres quienes hallan sus cuerpos sometidos al deseo ajeno. Esta instrumentalización económica del deseo y la extensión masiva de su representación en los medios, favorece una conciencia débil, frustrada o falta de integridad. De esta forma la ideología machista que subyace a la sexualización y libre disposición de los cuerpos de las mujeres, no adquiere la entidad que debiera. La ingente cantidad de imágenes que saturan nuestras retinas con representaciones estereotipadas y sexistas produce cierta analgesia sobre los contenidos que promulgan.

De modo que, por un lado, la asimilación de la lógica del capital neoliberal y, por el otro, la saturación de contenidos sexistas, producen una asunción acrítica de los valores que llevan implícitos. Cuando algo se repite de forma incansable parece ser asumido por una parte importante de la población. Prevalece un individualismo que satisface los deseos de quienes están mejor posicionados, su privilegio se impone sobre la integridad del resto. Las apetencias narcisistas de cada cual se verán cumplidas en función de sus posibilidades. Todo vale siempre y cuando tenga mercado, ideología según la cual todo puede comprarse y venderse, y que, además, se orquesta junto con un gran aparato icónico que muestra incansable dichas ideas.

Somos ávidos consumidores de imágenes, pero esto tiene su contrapartida. Su visionado incesante nos afecta en mayor medida de lo que pensamos, se inscriben en el subconsciente, instaurando una serie de ideas que conscientemente podemos rechazar. Son susceptibles de producir un efecto en nosotros incluso sin tener conciencia de ello, la asunción de imaginarios compartidos que no se cuestionan podría ser uno de ellos.

La publicidad es un medio comercial con lenguajes evidentes y poco sofisticados, en el sentido reflexivo, incluso cuando no muestran directamente aquello que tratan de vender. Esto es así porque su objetivo es meramente monetario, vender un producto o fidelizar clientes. Sin embargo, cuando pensamos en el campo del arte lo hacemos de otro modo. Este es un campo cuyo reconocimiento es socialmente compartido, considerado alta cultura y legitimado por instituciones y agentes de reconocido prestigio; sin embargo, sus contenidos sexistas muchas veces no se cuestionan ni se visibilizan. Se da prioridad a otro tipo de discursos mientras que estos son ignorados. Esto se debe,

en parte, a dos cuestiones. Por un lado, siguiendo a Bourdieu (2005), podemos afirmar que la autonomía relativa que caracteriza al campo del arte lo hace inaccesible a un amplio sector, es un tipo de conocimiento altamente cifrado que legitima sus propios fundamentos, no depende de juicios externos y su valor se gesta en las dinámicas internas de la institución. Asimismo, porque es un campo dominado por varones, heredero de tradiciones patriarcales sin disposición a replantearse su privilegio. Sin menoscabo de lo anterior, en el campo del arte encontramos numerosas voces, es muy plural, si bien la cúspide de la pirámide es ocupada por varones. Son estos los que ocupan puestos directivos en museos o grandes galerías, así como los artistas más valorados o expuestos en salas más prestigiosas son varones, sin olvidar a quienes escriben los discursos que sientan historia. A este respecto cabe recordar la campaña de concienciación que emprendieron las Guerrilla Girls allá por 1985, señalando la escasa presencia de mujeres en las muestras de los museos. Estas han sido excluidas sistemáticamente de la historia, bien obviando sus nombres, excluyendo sus obras de las grandes colecciones o restringiendo el acceso a los puestos más relevantes. Por el contrario, tal y como señalaban estas mujeres con máscaras de gorilas, los museos parecen el entorno idóneo para acoger desnudos de mujeres. Si hacemos una búsqueda de obras, tales como pinturas, dibujos o grabados en los siglos XIX y XXI, probablemente nos sorprenderemos del gran volumen de obras que representan a mujeres en actitudes sexuales o desnudas. Esto abarca los diferentes estratos de la producción, tanto a artistas consagrados como nóveles, con reconocimiento comercial o sin él. Artistas que podemos encontrar en museos, pero también en galerías, en la web o en diferentes publicaciones.



Figura 7. Tamara de Lempicka. *Beautiful Rafaela*, 1927. Óleo sobre lienzo. 91 x 64 cm.



Figura 8. George Condo. *Untitled (Nude 33)*, 2008. Óleo sobre lienzo, 132 x 107 cm.

Vivimos en una sociedad que formalmente reivindica la igualdad pero que adolece de su ausencia en la práctica. Un examen de la producción pictórica puede resultar revelador, al proporcionarnos acceso a un imaginario compartido que es claramente sexista y androcéntrico. Los prejuicios que verbalizados resultan inaceptables o políticamente incorrectos los encontramos plasmados en lo visual, conformando un imaginario reaccionario y simplón; encarnado en personajes mujer abúlicos y, sin embargo, solícitos y complacientes. El campo del arte hace las veces del saco donde todo cabe. En una sociedad que se define como racional, progresista o moderna, la desigualdad se perpetúa a través de lo visual, de una vía que resulta más inmediata y emocional que la reflexión discursiva. No es verbalizado ni racionalizado sino que se inscribe de formas más o menos inconscientes a través de la saturación, de la sobrecarga de estereotipos sexistas. Existe una distancia abismal entre las representaciones que encontramos y las mujeres reales. En este sentido podemos preguntarnos qué es aquello que deciden representar los artistas, qué aspectos de las mujeres les interesan. A juzgar por la gran cantidad de obras existentes advertimos un gusto compartido por manejar/ representar personajes mujer pasivos. No ofrecen resistencia a las expectativas del espectador, se muestran como seres saturados de sexualidad, solícitas (Figs. 7 y 8). Se disponen para satisfacer expectativas que no son las suyas. El imaginario colectivo está fuertemente marcado por un deseo androcéntrico represivo, que construye al sujeto como su objeto a través de la asignación de características que previamente ha definido como propias de las mujeres.

Que nos neguemos a ver lo evidente es signo de flaqueza, el machismo es endogámico, un espacio cerrado en el que los prejuicios copulan entre sí degenerando de generación en generación. El poso del machismo es heredado y reformulado a través de las diferentes épocas. Así, los prejuicios que antaño construían los saberes cultos se inscriben hoy en día de forma difusa en el campo del arte. Continuamos manejando ideas reaccionarias pero sin cuestionarlas, amparadas por el halo artístico. De modo que aquello que observamos representado en la producción pictórica es reflejo de poder antes que de deseo. Se pretende que la ingente abundancia de obras de mujeres sexualmente solícitas responde al deseo sexual inherente al ser humano, sin embargo, lo que realmente expresa es el dominio histórico y sistemático de los cuerpos y deseos de las mujeres a través de la estetización de los contenidos sexistas. Expresa relaciones de fuerza y dominación en las que el Varón tipo reafirma los privilegios que por género se ha asignado. Expresa el derecho que cree tener sobre los cuerpos que no son el suyo, el poder de controlar y disponer, de imaginar y de escribir, de dotar de realidad a contenidos ficticios, en el sentido de una realidad fáctica. Reafirman aquello que el Varón sexista no está dispuesto a perder, su privilegio, aquello que Duncan describe como “hazaña heroica viril” y que Beauvoir denunciaba en “El segundo sexo” (1949). Desde entonces han pasado casi 70 años. El discurso patriarcal continúa deleitándose en el espejo fangoso de su ego.

## BIBLIOGRAFÍA

Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos.

Araskistain, X. y Méndez, L. (2008). *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria: Montehermoso y Ayto. de Vitoria.

de Beauvoir, S. (1970) [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2005) [1992]. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Duncan, C. (1993). *The aesthetics of power. Essays in the critical history of art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nead, L. (1998) [1992]. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.

Ortega y Gasset, J. (Julio de 1923). *Revista de Occidente*. En: Ortega y Gasset, J. (1980). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza.

Villiers de L'Isle-Adam, A. C. (1998). *La Eva futura*. Valdemar: Madrid



**EL ARMARIO DE LARA CROFT:  
EVOLUCIÓN DE LA  
REPRESENTACIÓN  
GRÁFICA DE UN ICONO  
DE LOS VIDEOJUEGOS**

LARA CROFT-EN ARMAIRUA: BIDEO-JOKOEN IKONO BATEN  
IRUDIKAPEN GRAFIKOAREN BILAKAERA

VERÓNICA FERNÁNDEZ SAINZ

### Resumen

Es bien conocido que los videojuegos que se crean hoy en día, especialmente los comerciales, siguen unos estereotipos de carácter machista. La función de las mujeres en este sector suele ir ligada a las figuras de “la mujer indefensa” y “la mujer trofeo” o personajes sexualizados y estereotipados físicamente. Lara Croft, de la saga Tomb Raider (1996- 2018), es la representante por excelencia de las mujeres en los videojuegos. La protagonista se ajusta perfectamente a un tipo de representación física estereotipada y sexualizada de mujer, radicando en esto gran parte de su éxito. Por otro lado, nos encontramos personajes como la princesa Peach, de la saga Super Mario Bros (1985- 2017) la cual representa el personaje pasivo y refuerza la figura de “la mujer indefensa” y “la mujer trofeo”.

En los últimos años se detecta una nueva tendencia a des-estereotipar y des-sexualizar a las mujeres en los videojuegos pero, aún así, estas iniciativas son todavía estériles, pues siguen predominando en ellos valores sexistas como reflejo de la sociedad heteropatriarcal en que vivimos, con la que se alía la industria del entretenimiento para su propio beneficio económico.

Palabras clave: Lara Croft, mujer trofeo, representación, estereotipos, mujer indefensa.

### Laburpena

Badakigu gaur egun sortzen diren bideo-jokoek, komertzialek batez ere, izaera matxista duten estereotipoek jarraitzen dietela. Sektore horretan agertzen diren emakumeen egitekoa “emakume babesgabearen” eta “emakume sariaren” figurekin lotuta joan ohi da, edo pertsonaia sexualizatuak eta ikuspegi fisikotik estereotipatuak izan ohi dira. Tomb Raider (1996- 2018) sagako Lara Croft da emakumeek bideo-jokoetan duten ordezkari nagusia. Protagonista bat dator erabat emakumearen irudikapen fisiko estereotipatu eta sexualizatuarekin, eta horretan oinarritzen da bere arrakastaren parte handia. Beste alde batetik, beste pertsonaia batzuk ditugu, Super Mario Bros (1985 - 2017) sagako Peach printzesa, adibidez, pertsonaia pasiboa irudikatzen duena, “emakume babesgabearen” eta “emakume sariaren” figura indartuz.

Azken urteetan, bideo-jokoetan agertzen diren emakumeen estereotipoak eta sexualizazioa baztertzeko joera hautematen da baina, hala ere, ekimen horiek nahiko hutsalak dira, haietan nagusi izaten jarraitzen baitute balio sexistek, bizi garen gizarte heteropatriarkalaren isla gisa, eta entretenimenduaren industriak bat egiten du horrekin, bere irabazi ekonomikoak handitzeko.

Hitz gakoak: Lara Croft, emakume saria, irudikapena, estereotipoak, emakume babesgabea.

Los videojuegos empezaron a emerger en los años 40 del siglo pasado, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, pero no fue hasta los años 60 cuando se crearon los primeros videojuegos modernos. Durante las décadas de los 60 y los 70, en los videojuegos que aparecían personajes, todos ellos eran varones y no fue hasta el año 1981 cuando apareció el primer personaje mujer en un videojuego (Amores, 2015). Denominada Pauline, apareció en el videojuego *Donkey Kong* (1981). En este juego, Pauline es la pareja de Jumpman (que más tarde sería Mario) pero Donkey Kong la secuestra, por lo que Jumpman debe llegar a la cima del edificio para rescatarla. Cuando llega allí, Donkey Kong vuelve a llevarse a Pauline y no es hasta cuatro niveles después cuando Pauline es salvada por Jumpman.

Este argumento de “la mujer indefensa” y “la mujer trofeo” no es exclusivo de este videojuego. Este guión nos puede recordar a otros juegos como *Dragon’s Lair* (1983) o a videojuegos tan actuales y aparentemente “inofensivos” como por ejemplo la saga *Super Mario Bros*. Una de las personas que más han criticado este tipo de historias en los videojuegos ha sido Anita Sarkeesian, creadora de la página web *Feminist Frequency*, mediante la serie de videos “Damsel in Distress: Tropes vs Women in Video Games”, subidos a Youtube en el año 2013. Los tres videojuegos siguen impulsando la idea de que las mujeres necesitan un hombre para ser salvadas y, a su vez, que los hombres necesitan una mujer a la que salvar. La historia de estos juegos tiene como fin liberar a la princesa, generalmente, consiguiendo como premio un beso. Pero, ¿de dónde vienen estos guiones tan retrógrados? Tal como se explica en el artículo *El machismo en los videojuegos* (2009) publicado en “Ectia”:

La historia era una mera adaptación de los clásicos cuentos infantiles donde el apuesto varón (o no tan apuesto en el caso de Mario) salvaba a una princesa generalmente obediente y sin iniciativa de las garras de un malvado. Luchaban por el amor de una mujer, y eso tiene su componente, en mayor o menor grado, de rebajar a la mujer al papel de mero objeto, moneda de cambio para el más fuerte.

Carmen Fought y Karen Eisenhauer, dos investigadoras relacionadas con el ámbito de la lingüística, realizaron una investigación llamada *A quantitative analysis of gendered compliments in Disney Princess films* (2015). En este estudio analizaron la cantidad de frases que expresan los personajes femeninos y los personajes masculinos en las películas de Disney y el número de cumplidos que estos recibían tanto por sus acciones como por su aspecto físico. En las películas más antiguas de Disney (como por ejemplo *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente* o *Blancanieves*) solo el 11% de los halagos que las princesas reciben son relativos a un acto heroico, el resto, son cumplidos referentes a su físico.

A pesar de que las autoras sostienen que las películas más actuales de la factoría Disney (como por ejemplo *Frozen* o *Brave*) son mucho más favorables para la lucha de la igualdad de las mujeres, afirman que la conclusión que extraen “de todo esto es que nos han enseñado a pensar que lo normal es lo masculino”. No obstante, cabe destacar que el físico de los personajes femeninos de la factoría Disney sigue siendo completamente normativo. Tanto las hermanas Elsa y Anna de la

película *Frozen* (2013) como el personaje principal de la película *Vaiana* (2016) o Elastigirl de *Los Increíbles 2* (2018) siguen los cánones de belleza establecidos por la sociedad.

Lo comentado en este estudio de las películas Disney es extrapolable a los videojuegos, ya que ambos pertenecen a la industria del entretenimiento y se nutren del mismo tipo de historias de origen popular, siendo casi siempre el personaje de la princesa el trofeo del protagonista. Como sabemos, la estereotipación de las mujeres en los videojuegos no se refleja solo en las actitudes o en las funciones que desempeñan, sino también a través de su caracterización física. En 1981, el mismo año que se lanzó el ya mencionado *Donkey Kong*, un personaje mujer protagonizaba un videojuego, *Ms. Pac-Man*. En este juego, el personaje era físicamente igual que el personaje de *Pac-Man* (conocido en España como *Comecocos*), salvo por el hecho de que tenía un lazo de color rojo y los labios pintados del mismo color. Esta feminización del personaje era algo innecesario, ya que el personaje original del videojuego *Pac – Man* tenía una imagen de carácter neutro, de género indeterminado, sin ningún tipo de detalle alusivo al género.

Además, cabe destacar que el videojuego original *Pac-Man* tenía un notable éxito entre las mujeres, por lo que se puede decir que esta “feminización videolúdica” fue completamente forzada (Pelegrina y Tejeiro, 2003). Tanto la portada como las imágenes promocionales del videojuego *Ms. Pac-Man* estaban sexualizadas y totalmente estereotipadas, utilizándose sobre todo como estrategia de marketing y reclamo para el público masculino. A pesar de ello, según las declaraciones de Toru Iwatani, diseñador del juego, en el caso de *Ms. Pac-Man* fue al contrario. Iwatani manifestó que utilizó cuatro colores diferentes, principalmente para que les gustase a las mujeres jugadoras, pensando que les agradarían los colores “bonitos” (Pelegrina y Tejeiro, 2003).

No obstante, según las declaraciones del diseñador del videojuego, su intención era que las mujeres jugadoras nos sintiéramos representadas. A pesar de ello la estereotipación de la imagen física de las mujeres ocurre tan frecuentemente que está normalizada en la sociedad, y se hace especialmente patente en otros medios como el cine, la publicidad o el arte tradicional. Si pensamos en las representaciones femeninas en los videojuegos, es muy probable que la primera imagen que nos venga a la cabeza sea la de Lara Croft. Este personaje, nacido en el año 1996, es el personaje protagonista femenino que más éxito ha tenido a lo largo de la historia y no cabe duda de que gran parte de su éxito se debe a su sexualización.

La saga *Tomb Raider*, la cual protagoniza Lara Croft, no solo fue un éxito en los videojuegos, sino que también se acabó convirtiendo en todo un icono, protagonista de cómics, películas y numerosos artículos de *merchandising* (muñecos, pegatinas y posters, entre otros). A pesar de que la escasa calidad de los gráficos de finales de los noventa dificultaba sexualizar demasiado la imagen de los personajes mujer, hubo una clara intencionalidad de hipersexualizar el cuerpo de Lara. Uno de los ejemplos más claros es el tamaño de sus pechos. El diseñador del videojuego, Toby Gard, lo aumentó de manera no intencionada a un 150% de lo que se había acordado en un principio (Mclaughlin 2008). En un principio Lara Croft no iba a ser como la conocemos hoy en día. Tal como se explica en “*Tomb Raider: El mito de Lara Croft*”, el personaje iba a ser un hombre,

pero para evitar problemas de derechos de autor con Indiana Jones, se decidió cambiar de sexo al personaje. Además también cabe destacar que la protagonista iba a tener un cuerpo mucho más robusto y musculoso que el que conocemos, por lo que podemos decir que esta figura estaba mucho más “masculinizada” que la que más tarde se nos ha presentado. A pesar de ello, tanto el primer diseño del personaje de Lara como el final ostentan una vestimenta poco adecuada al tipo de situaciones que se presentan en el juego. Tal como se explica en el artículo de “Ectetia”, “a Indiana Jones nadie le vio un pelo en las piernas, y en cambio Lara Croft luce un pantaloncito muy corto, y una camiseta ajustada”. Lo que esto nos muestra es que su actividad no era tan importante como su disponibilidad sexual.

Este personaje se realizó pensando en, por y para el público masculino, y el personaje se acabó convirtiendo en un icono sexual, llegando incluso a ser ilustrada en la portada de una revista erótica. (Menéndez, 2015) Este número de la revista “Eros X” salió en el año 2001, mismo año en el que se estrenó la primera película de *Tomb Raider*, protagonizada por Angelina Jolie, otro gran mito de la industria del cine. Esto hacía que la actriz alimentara a Lara Croft como mito erótico, y al mismo tiempo, Lara Croft nutría a Jolie como icono sexual.

Tal como explica Pablo Tobías en el artículo titulado “De Tomb Raider a Lara Croft: el icono que pasó de objeto a mujer”, Lara Croft se creó como un personaje que supuestamente era un icono de fuerza e independencia femenina, pero en realidad era lo contrario. Lara era un personaje completamente sexualizado para el público masculino. Esta sexualización de Lara Croft fue todo un éxito, e incluso a lo largo de los años “pudimos ver como aumentaba la talla de sujetador en cada juego”. (Ectetia, 2009). Tal como explica Laura Gómez en “Veinte años de un icono llamado Lara Croft”, Lara representa a la perfección la objetificación sexual, la mujer escaparate, hipersexualizada con su cintura de avispa, sus pechos ridículamente grandes y sus labios carnosos.

A medida que iban pasando los años, esta hipersexualización de Lara se fue eliminando poco a poco. Pasó de llevar unos pantalones demasiado cortos y unos escotes muy pronunciados a llevar una ropa más acorde con las historias que en el juego se presentaban: pantalones largos, camiseta más holgada y menor tamaño de senos.

Esta hipersexualización ha estado presente hasta el año 2013, cuando en el juego *Tomb Raider* se presentó a una Lara joven. Tal como explica Meagan Marie, la gerente de comunicaciones y comunidad de Crystal Dynamics<sup>1</sup>, “está definitivamente representada con un carácter más imperfecto y es mucho más humana. Expresa sus miedos y tiene que sobrepasarlos para ser valiente y salvar a sus amigos” (Redacción BBC Mundo, 2016). Todo esto hizo que Lara no fuera lo que habíamos visto anteriormente en los otros videojuegos de la saga, es decir, tal como se explica en “Tomb Raider: el mito de Lara Croft”, no era una damisela en apuros que esperaba que un hombre la salvara, es todo lo contrario.

<sup>1</sup> Crystal Dynamics es una empresa desarrolladora de videojuegos. Desde el año 2003 desarrollan los videojuegos de la saga *Tomb Raider*.

En septiembre del 2018, salió a la venta el nuevo videojuego que tiene a Lara Croft como personaje principal, *Shadow of the Tomb Raider*. El aspecto físico de este personaje era mucho más musculado que el que se nos había estado presentando anteriormente, pareciéndose mucho más al primer prototipo de Lara que se realizó antes de salir a la venta el primer juego del año 1996. Esta evolución que ha sufrido el personaje de Lara en lo referente a su físico, se ha hecho extensible poco a poco a los personajes femeninos en los videojuegos. Durante los últimos años ha habido claros indicios de que la industria está dando pequeños pasos hacia una representación más igualitaria entre hombres y mujeres. Es decir, que evita la diferenciación estereotipada entre géneros, tanto físicamente como en lo relativo a las funciones y valores que encarnan. Así, han ido apareciendo personajes como Aloy del juego *Horizon Zero Dawn*.

Aloy es un personaje que no está sexualizado, es fuerte, independiente y no encaja con el canon de belleza de nuestra sociedad. Esto ha tenido consecuencias entre un sector de los jugadores, que ha generado muchas críticas negativas basadas principalmente en su físico. Muchas de estas críticas negativas hacia Aloy sucedieron en redes sociales como *Twitter*, el 27 de febrero del 2017. Meristation, una revista online especializada en videojuegos, alegando que era humor publicó una viñeta donde se ve a Aloy pegando a Mario y a Yoshi (ambos de la saga *Super Mario Bros.*) haciendo un comentario desafortunado. Al cabo de unas horas la imagen fue eliminada de la página web y tanto la revista como el dibujante tuvieron que pedir disculpas por la publicación. A pesar de ello y de que la mayoría de comentarios en redes sociales eran de rechazo, hubo un gran sector de jugadores que apoyaban lo que aquí se muestra. Dichas reacciones delatan la naturalización de valores machistas entre los usuarios del sector.

En los últimos años hemos podido ver personajes como Jodie Holmes, del videojuego *Beyond: Two Souls* o el videojuego de desarrollo independiente *Undertale*. En éste el género del personaje principal es indeterminado y el resto de los personajes utilizan el pronombre inglés *them* para referirse a nosotros. Lo que esto provoca no es que el personaje no tenga género, sino que el jugador se identifique como un avatar de sí mismo:

Ese personaje somos nosotros, es un chico si somos un chico, es una chica si somos una chica, y es cualquier otra cosa si somos cualquier otra cosa. No nos obliga a quedarnos dentro de lo tradicional y lo binario, sino que se deja a total elección de quien lo juega, y esta es una elección que no se traduce en un menú de opciones, sino en lo implicados que estamos con el propio título. (León, 2016)

A pesar de ello, al mismo tiempo que se crean videojuegos que tienen un mayor cuestionamiento de las atribuciones de género clásicas en función del sexo, también existen juegos como *Huniecam Studio*, *Bullet Girls* o la saga *Grand Theft Auto* que siguen el ideario de carácter machista que se viene representando a lo largo de la historia de los videojuegos. Sin embargo, a pesar de que la

representación estereotipada y sexualizada en estos videojuegos no puede considerarse un tipo de agresión sexista, el Código PEGI<sup>2</sup> no advierte de ello, ya que esta clasificación no tiene en cuenta la discriminación de género en su valoración (Telemadrid, 2017).

Es destacable mencionar que a día de hoy un 47% de los usuarios videojuegos son mujeres (Europa Press, 2013), pero por otro lado, solo el 22% de las personas que se dedican profesionalmente a los videojuegos, son mujeres (Arista, 2016). A pesar de estos datos, podemos concluir que a día de hoy hay más representación de mujeres que hace algunos años tanto en los videojuegos Triple A<sup>3</sup>, como en los videojuegos independientes. Además, cabe destacar que hay una mayor concienciación social sobre el feminismo que hace algunos años y en consecuencia, la industria de los videojuegos está incorporando nuevos modelos de personajes femeninos, menos sexualizados y estereotipados, que rompen con los roles de la mujer trofeo y la mujer indefensa, y que no se habían visto hasta ahora en este sector. No obstante, una parte importante del público usuario se resiste a aceptar estos modelos de mujeres protagonistas.

En conclusión, a pesar del intento de cambio por parte de la industria de los videojuegos para incluir personajes femeninos no estereotipados y sexualizados, el heteropatriarcado y el sexismo demuestran seguir teniendo mucha fuerza en las industrias culturales. Vemos que actualmente se siguen desarrollando juegos en los cuales el personaje femenino sigue siendo un anexo del personaje masculino, lo que favorece que estas ideas machistas sigan en nuestro subconsciente desde edades tempranas modulando nuestras identidades, patrones de conducta y futuras aspiraciones.



Figura 1. Lara Croft

<sup>2</sup> El Sistema PEGI (Pan European Game Information) es el mecanismo de autorregulación diseñado por la industria para dotar a sus productos de información orientativa sobre la edad adecuada para su consumo. Fuente: AEVI (Asociación Española de Videojuegos)

<sup>3</sup> Los videojuegos Triple A son los juegos que se producen y se distribuyen por empresas importantes del sector.

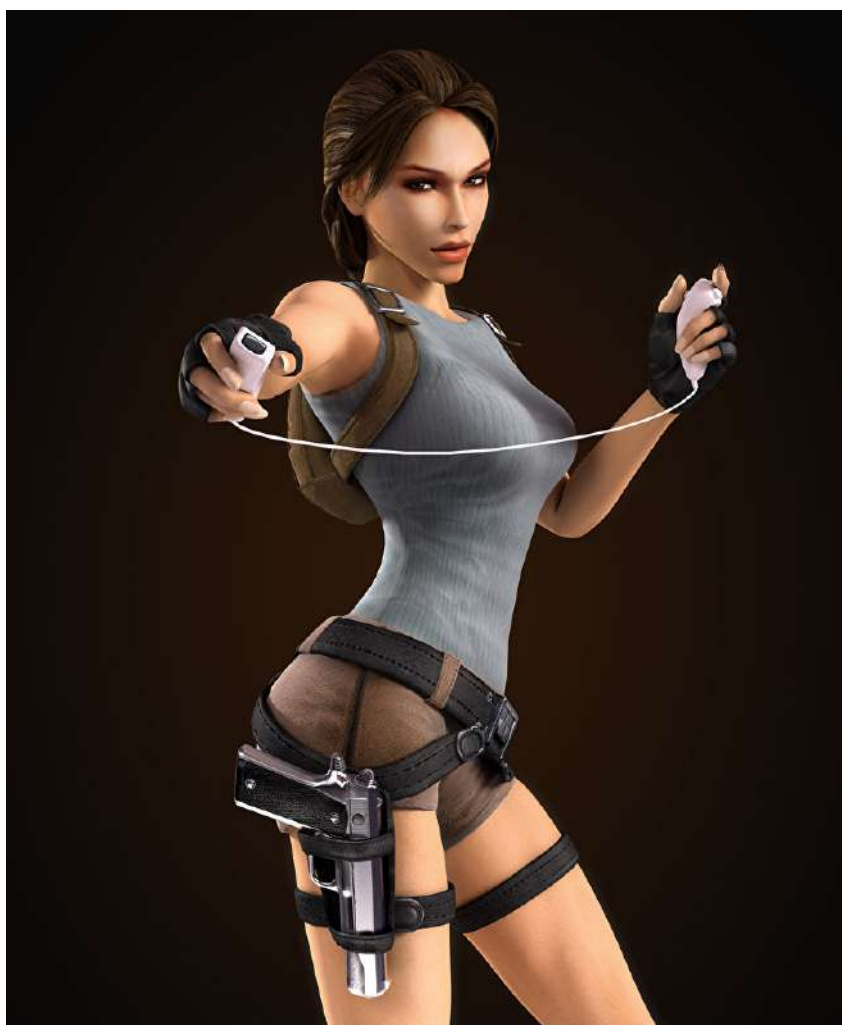


Figura 2. Lara Croft



## BIBLIOGRAFÍA

Amores, M. (2017). *Mujeres+Videojuegos*. 19 de abril del 2018, de ENTI BCN Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=bGOvepwEsEI>

Arista, A. (2012). *ESA: Aún hay pocas mujeres desarrolladoras en la industria del gaming*. 13 de octubre del 2018, de Level Up Sitio web: <https://www.levelup.com/noticias/360583/ESA-Aun-hay-pocas-mujeres-desarrolladoras-en-la-industria-del-gaming>

Eisenhauer, K. y, C. Fought. (2015). *A quantitative analysis of gendered compliments in Disney Princess films*. 25 de agosto del 2018, de Karen Eisenhauer Sitio web: <http://www.kareneisenhauer.org/wp-content/uploads/2017/06/Eisenhauer-Capstone-Excerpt.pdf>

Europa Press. (2013). *El 47% de los usuarios son mujeres*. 13 de octubre del 2018, de Europa Press Sitio web: <https://www.europapress.es/portaltic/videojuegos/noticia-47-usuarios-videojuegos-son-mujeres-20130304092849.html>

Gómez, L. (2016). *Veinte años de un icono llamado Lara Croft*. 25 de agosto del 2018, de Xataka Sitio web: <https://www.xataka.com/videojuegos/veinte-anos-de-un-icono-llamado-lara-croft>

León, J. (2016). *¿Eres un chico o una chica?: Una aproximación a la elección de género en los videojuegos*. 19 de julio del 2018, de Equilateral Sitio web: <https://equilateral.es/2016/06/eres-un-chico-o-una-chica-una-aproximacion-a-la-eleccion-de-genero-en-los-videojuegos/>

McLaughlin, R. (2008). *IGN Presents: The History of Tomb Raider*. 4 de mayo del 2018, de IGN Sitio web: <http://www.ign.com/articles/2008/03/01/ign-presents-the-history-of-tomb-raider>

Menéndez, S. (2015). *9 muestras irrefutables de que Lara Croft es un mito más allá de los videojuegos*. 10 de julio del 2018, de Zona Red Sitio web: <http://www.zonared.com/reportajes/lara-croft-muestras-mito-mas-alla-videojuegos/6/>

Pelegrina, M. Y, R. Tejeiro. (2003). *Los videojuegos: Qué son y cómo nos afectan*, Madrid: Ariel.

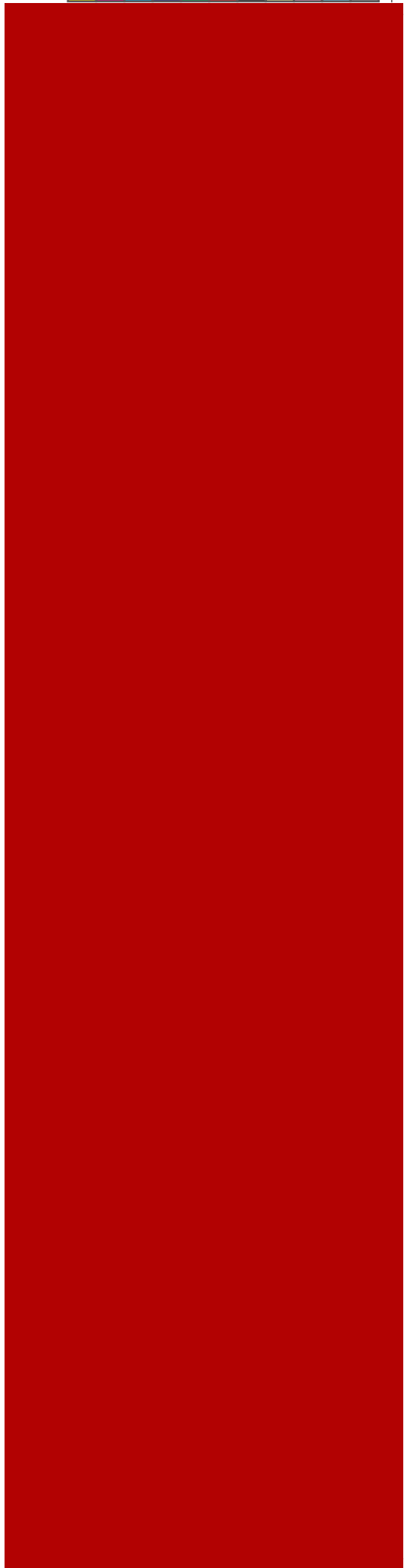
Redacción BBC Mundo. (2016). *4 factores que explican el sorprendente éxito de Lara Croft, la heroína del videojuego Tomb Raider*. 10 de julio del 2018, de BBC Mundo Sitio Web: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-37765222>

Telemadrid. (2017). *La mujer en los videojuegos: Hipersexualizada y dependiente del hombre*. 22 de julio del 2018, de Telemadrid Sitio web: <http://www.telemadrid.es/noticias/sociedad/noticia/la-mujer-en-los-videojuegos-hipersexualizada-y-dependiente-del-hombre>

Tobías, P. (2017). *De Tomb Raider a Lara Croft: El icono que pasó de objeto a mujer*. 26 de agosto del 2018, de Revista Clapp Sitio web: <http://www.revistaclapp.com/de-tomb-raider-a-lara-croft-el-icono-que-paso-de-objeto-a-mujer/>

S. autor. (2009). *El machismo en los videojuegos*. 10 de julio del 2018, de Ectetia Sitio web: <http://ectetia.com/2009/03/el-machismo-en-los-videojuegos>

S. autor. *Tomb Raider Saga - El mito Lara Croft*. 10 de julio del 2018, de Trsaga Sitio web: [http://www.trsaga.com/trsg\\_mito\\_croft](http://www.trsaga.com/trsg_mito_croft)





# TEJEDORAS DE REDES Y ACTIVISMO DIGITAL

SARE JOSKINAK ETA AKTIBISMO DIGITALA

NOELIA MAESO



## Resumen

Si observamos la participación de las mujeres en el uso y desarrollo de las tecnologías, podemos ver cómo, desde una mirada crítica, se están abordando diferentes cuestiones sobre las políticas tecnológicas que priman en la actualidad. Artistas, hackers, ingenieras, investigadoras, etc... todas ellas con sus respectivas habilidades relativas al arte, la vigilancia, el cifrado o el código, buscan crear conciencia social sobre el uso de nuevas tecnologías, privacidad, vigilancia o hacktivismo. Haciendo uso de la tecnología, cuestionan los modelos culturales hegemónicos mediante la transgresión, la subversión de invisibilidades o el cuestionamiento de estereotipos, tanto en el proceso de realización de sus obras como en el resultado final.

Esta nueva red de mujeres que crean desde una perspectiva feminista como resistencia política, reflexionan acerca de las nuevas plasmaciones de la identidad femenina en la red a través de sus diversas acciones, intervenciones e investigaciones. Representan a las mujeres en el ámbito digital, muestran cómo habitar la red y cómo romper con los códigos establecidos, resaltando la importancia de éstas en la inclusión digital.

A pesar de ello, si hacemos una revisión histórica de muchas de las prácticas de Net Art desarrolladas por mujeres desde los años 90 a la actualidad, podemos observar como dichas obras no figuran dentro de la lista consolidada de referentes que destacan en dicha práctica, lo que nos obliga a plantearnos el porqué.

Palabras clave: Ciberfeminismo, activismo digital, hacktivismo, red, Net Art.

## Laburpena

Emakumeek teknologien erabileran eta garapenean duten partaidetzari erreparatzen badiogu, ikus dezakegu, ikuspegi kritikotik, gaur egun nagusi diren politika teknologikoei buruzko hainbat gai ari direla lantzen. Emakume artistak, hackerrak, ingeniariak, ikertzaileak, eta abar guztiak ere arteari, zainketari, zifratzeari edo kodeari buruzko beraien trebeziekin, teknologia berrien erabilerari, pribatutasunari, zainketari edo hacktibismoari buruzko gizarte kontzientzia sortzeko ahaleginean. Teknologia digitala erabiliz, nagusi diren eredu kulturalak zalantzan jartzen dituzte, transgresioaren, ikusezintasunen subertsioaren edo estereotipoak zalantzan jartzen dute, bai beren artelanak egiteko prozesuan zein azken emaitzan.

Erresistentzia politiko gisa ikuspegi feministatik sortzen duten emakumez osatutako sare berri horrek, emakumearen nortasuna sarean irudikatzeko modu berriei buruzko gogoeta egiten du, ekintzen, esku-hartzeen eta ikerketen bitartez. Sarea bizitzeko eta ezarritako kodeekin apurtzeko moduari buruzko pistak ematen dizkigute, eta sorkuntza digital garaikidearen abangoardian duten presentzia esanguratsua erakusten dute.

Hala ere, 90eko hamarkadatik gaur egunera arte emakumeek aurrera eramandako Net Art jardunbide askoren berrikuspen historikoa egiten badugu, ikus dezakegu artelan horiek ez daudela praktika horretan nabarmentzen diren erreferenteen zerrenda finkatuaren barruan, eta horrek, horren zergatia planteatzera behartzen gaitu.

Hitz gakoak: Ziberfeminismoa, aktibismo digitala, hacktibismoa, sareak, Net Art.

## INTRODUCCIÓN

"Abrir el código, reescribir el género" (Haraway 1984).

"No encarnamos una feminidad dulce y autocomplaciente, ni mucho menos. No reivindicamos la feminidad de las chicas buenas[...] La nuestra es una feminidad extrema, radical, subversiva, espectacular, insurgente, explosiva, paródica, [...]Feminista, política, precaria, combativa, incómoda, cabreada..." (Ziga 2009).

A finales de los años 60 comienza a surgir un marcado interés por abordar el campo artístico de manera activa y crítica. Empiezan a cuestionarse las bases de la historia del arte desde una perspectiva feminista, ya que ésta se ha constituido desde una visión androcéntrica<sup>3</sup>. Es por ello que el arte feminista, o mejor dicho realizado desde la praxis feminista, comienza a retar al sistema y a sus estrategias habituales de legitimación. Cuestionan la figura de "genio" como concepto central en el canon artístico predominante y comienzan a prestar atención a las muchas artistas infravaloradas, cuyas obras fueron olvidadas por la historia y privadas de reconocimiento, como es el caso de Artemisia Gentileschi<sup>4</sup> entre otras muchas. En definitiva comienzan reconsiderar los modelos hegemónicos que construyen la historia del arte.

Uno de los textos que reflexionan acerca de esta problemática, e indagan en la búsqueda de mujeres artistas para otorgarles su lugar en la historia, es el conocido artículo de Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?)<sup>5</sup>, donde pone de manifiesto la dominación artística masculina como una de las injusticias sociales que ya deberíamos haber superado si realmente existiese un orden social justo. Nochlin plantea que esta subjetividad del hombre blanco es una distorsión intelectual que debe ser corregida para alcanzar una visión más adecuada y precisa de la historia.

En el campo de la historia del arte, el punto de vista del hombre blanco occidental ha sido inconscientemente aceptado como el punto de vista del historiador del arte y puede resultar y resulta, de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales.

Esta necesidad de corrección viene dada por el conjunto de la crítica feminista, que pone de manifiesto el fracaso de lo elaborado por la Academia en gran parte de la historia. Nos muestra la arrogancia conceptual y la ingenuidad metahistórica al tomar en cuenta el sistema de valores no reconocido y la presencia misma de un intruso en la investigación histórica (Nochlin 1971).

<sup>3</sup> Otorgar al varón y a su punto de vista una posición central en el mundo, las sociedades, la cultura y la historia. Desde una perspectiva androcéntrica, los hombres constituyen el sujeto de referencia y las mujeres quedan invisibilizadas o excluidas. Fue introducido en el debate sociológico por la estadounidense *Charlotte Perkins Gilman* con su obra de investigación *The Man-MadeWorld; or, OurAndrocentric Culture*, publicada en 1911.

<sup>4</sup> (1593-1654) Pintora barroca italiana, representante del caravaggismo. En sus cuadros desarrolló temas históricos y religiosos. Fueron célebres sus pinturas de personajes femeninos como Lucrecia, Betsabé, Judith o Cleopatra, en los que se han interpretado rasgos de carácter feminista.

<sup>5</sup> Este artículo fue publicado en 1971 en la revista *ArtNews*.

De forma paralela, durante los años 70 las prácticas artísticas de carácter feminista toman especial énfasis en el cuerpo, como un modo de contestación a su tradicional representación a lo largo de la historia. Comienza a gestarse una visión esencialista que busca paralelismos que identifiquen el simbolismo de lo femenino con determinaciones de orden biológico. Es decir, se lleva a cabo obras que profundizan en la búsqueda y experimentación de una estética puramente femenina centrada en el cuerpo. Tras ser desplazadas por el canon predominante, las artistas construyen prácticas basadas en su propio imaginario. Muestra de ello son las piezas desarrolladas en la *Womanhouse* en 1972: un espacio de instalación y performance de arte feminista organizado por Judy Chicago y Miriam Schapiro, donde participaron diferentes mujeres artistas.

Allí ponen de manifiesto lo que más tarde, en los años 80 y 90, desemboca en un tipo de arte que revisa el sujeto impuesto, y lo cuestiona junto con el discurso hegemónico. Indagan en la desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte para poner en cuestión la estructura social e ideológica que ha sustentado la exclusión de las mujeres en el campo del arte.

Griselda Pollock plantea que crear exposiciones exclusivamente femeninas contribuye a reforzar la exclusión, reafirmando las tesis del determinismo biológico. Muchas veces las exposiciones de mujeres son etiquetadas de “arte hecho por mujeres” o “arte feminista” pudiendo resultar contraproducentes ya que a pesar de visibilizar sus prácticas invisibilizadas y no reconocidas por la historia del arte, también refuerzan los estereotipos, mostrándolas como reductos que no hacen sino aislar dichas prácticas.

Llegan los años 90 y todo cambia. Con la caída del muro de Berlín en 1989 se produce un cambio total en la política a nivel mundial, ya que muchos acontecimientos políticos internacionales que estaban sucediendo en el mismo momento se vieron afectados por este suceso. Lo que permitió que diversos movimientos ciudadanos se expresaran y asumieran que el espectro político en las sociedades contemporáneas se mueve más allá del binarismo tradicional. En consecuencia se refleja también en el arte, más politizado, que comienza a canalizarse mediante la tecnología, donde surge el arte en red, coincidiendo con el desarrollo de internet y los nuevos soportes digitales. No podemos obviar la vinculación política de Internet ya que sus inicios están marcados por el proyecto *Arpanet*, la primera red intercontinental de alta velocidad construida por el Departamento de Defensa estadounidense como un experimento de comunicaciones digitales, que llegó a interconectar cientos de universidades y centros de investigación. Permitted a investigadores de todas partes intercambiar información con una rapidez sin precedentes, impulsó la colaboración y aumentó la frecuencia de los avances tecnológicos. Además esta red reunió a hackers de toda Norteamérica que daría paso a una tribu interconectada, dejando atrás los pequeños grupos aislados de desarrollo en culturas locales.

Estas nuevas prácticas de arte interactivo o *Net Art* se caracterizan por el uso de internet como soporte y producción de la obra, que debe ser desarrollada únicamente en un contexto online. Se producen muchos cambios en esta nueva década, donde surgen nuevos movimientos que utilizan la red como medio y fin de su trabajo. Por su accesibilidad y visibilidad el feminismo encuentra en

la red una gran oportunidad para no repetir los viejos modelos patriarcales de poder, y así hacer del espacio online un lugar con nuevas condiciones sociales, tecnológicas y políticas: una estructura libre de jerarquías y más igualitaria.

## NUEVOS FEMINISMOS EN EL ESCENARIO ELECTRÓNICO: ARTE, TECNOLOGÍA Y FEMINISMO

El problema de las mujeres ha sido “el problema que no ha tenido nombre”. La cuestión es precisamente “nombrarlo”(Friedan 1965).

La aparición de internet ofrece al movimiento feminista la oportunidad de mostrar nuevos paradigmas de representación y de relación con el entorno. Surge la necesidad de repensar el rol de las mujeres en relación con la tecnología para suscitar una reflexión que promueva acciones concretas y nuevos posicionamientos políticos. En este ámbito de relación entre género y tecnología aparecen dos vertientes que se inscriben dentro del feminismo tecnológico: una visión utópica frente a la tecnología, mostrando las prácticas tecnológicas como el medio para desdibujar las diferencias asociadas al género y, en contraposición a ésta, una visión distópica donde la tecnología no hace más que reforzar esas diferencias.

La red muestra en escena una novedosa forma de organización social en esferas como las relaciones interpersonales o la construcción de identidad. Se recontextualizan las relaciones humanas, donde mutan tanto la identidad del individuo como el espacio que habita. Internet comienza a interesar sobre todo a las prácticas artísticas relacionadas con movimientos activistas de carácter político y social que buscan una sociedad más igualitaria y justa. Es en este contexto donde surgen diferentes movimientos y espacios de trabajo en relación con estas nuevas herramientas, que permiten un mayor número de personas implicadas a través de internet. Uno de estos movimientos es el Ciberfeminismo<sup>7</sup>, que nos presentaba la red como un espacio fuera de los modelos patriarcales asumidos hasta el momento. Articula la relación creativa de las mujeres con Internet y los efectos políticos y sociales de esta interacción.

En los años previos a los 90 nace una obra fundamental e inspiradora para el movimiento feminista y sobre todo para el Ciberfeminismo. El manifiesto *Cyborg* de Donna Haraway, publicado en 1984, propone la aceptación de una nueva identidad que la tecnología ha ido dando forma durante el siglo XX, una identidad definida como *Cyborg*, que une la cibernética y el organismo:

No hay nada acerca de ser hembra que una naturalmente a las mujeres. Ni siquiera existe tal estado como el de ser hembra, que de por sí es una categoría altamente compleja construida en discursos científicos sexuales debatidos y otras prácticas sociales. Un Cyborg, por otro lado,

<sup>7</sup> Surge de la unión entre ciberespacio y feminismo. Acuñado a finales de los años 90, de forma paralela por la teórica SadiePlant y el grupo de artistas australianas VNS Matrix.

no requiere una identidad estable y esencialista, y las mujeres deberían considerar coaliciones basadas en afinidad en vez de identidad (Haraway 1984, 155).

De esta manera Donna Haraway rechaza el esencialismo definiendo la figura del *Cyborg* en oposición a la figura de la diosa en la mitología tradicional. Tras ella, la teórica Sadie Plant continúa su proyección, definiendo el Ciberfeminismo como una cooperación “entre mujer, máquina y nuevas tecnologías”. En su libro *Ceros+Unos* (1997), rescata la figura de Ada Lovelace<sup>8</sup>, Y reflexiona la invisibilización del trabajo científico de muchas mujeres. Nos demuestra que las mujeres han estado siempre unidas a la tecnología. Utilizando diversas figuras como la de telefonista como ejemplo, Plant defiende la idea de que las mujeres han constituido siempre el núcleo laboral de todo tipo de redes, particularmente de la telefonía.

Desde el telar eléctrico a la máquina de escribir, llegando incluso al descubrimiento de los virus informáticos. Define la tecnología y la robótica como un objeto primordialmente femenino, donde las mujeres son máquinas inteligentes. También alude al cero como la nada dentro del código binario, considerado lo otro, lo femenino. De esta forma, reescribe la historia poniendo de manifiesto la relación de las mujeres con la tecnología, visibilizando sus aportaciones y desmintiendo el falso mito de tecnofobia femenina<sup>9</sup>.

El boom digital que supone internet durante aquellos años, propicia que de forma utópica se repensara como un espacio libre del patriarcado, desjerarquizado e igualitario, con la ausencia de construcciones sociales como el género, donde poder construir nuevos imaginarios y nuevas formas de habitarlo. El activismo feminista toma el ciberespacio como un lugar de resistencia desde el que deconstruir el discurso patriarcal en la red, para tejer nuevas redes donde las mujeres pudieran dotarse de autonomía y empoderarse. En este punto la tecnología se vuelve a partir de los 90, en el eje central del pensamiento posfeminista<sup>10</sup> ya que es considerada como un “espacio de indeterminación sexual”<sup>11</sup>, donde poder romper con los cánones deterministas y hegemónicos.

El Ciberfeminismo ha sido definido como método artístico y como estrategia política<sup>12</sup> Esta vinculación del trabajo creativo con la acción política plantea la cuestión de cómo se construyen las identidades, que vienen determinadas por las nuevas condiciones de la producción del sujeto en un mundo en red, donde el código produce identidades reciclables. De este modo, las prácticas creativas se consideran dispositivos de construcción crítica desde nuestro imaginario, que pueden actuar como una eficaz herramienta feminista, superando las fronteras del cuerpo para romper con el binomio mujer-hombre.

<sup>8</sup>(1815-1852) Matemática y escritora británica considerada la primera programadora de ordenadores. Desarrolló su trabajo sobre la máquina analítica de Charles Babbage y el primer algoritmo destinado a ser procesado por una máquina.

<sup>9</sup> Resistencia, miedo o aversión de algunas mujeres, hacia el uso de las nuevas tecnologías o dispositivos complejos, especialmente ordenadores.

<sup>10</sup> Línea de pensamiento que se aleja del feminismo tradicional. Reivindica la diversidad de identidades más allá de la heterosexualidad y el binarismo sexo-género.

<sup>11</sup> Braidotti, Rossi: *Metamorfosis: Hacia una Teoría Materialista de Devenir*, 2002.

<sup>12</sup> *Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo* Faith Wilding y *Critical Art Ensemble*.

Otro factor que estrecha la relación del Ciberfeminismo con el arte es el hecho de que, en 1997, se celebrara la Primera Internacional Ciberfeminista en la *Documenta X*, una muestra internacional de arte contemporáneo celebrado en Kassel, Alemania, dentro de la sección denominada “Espacio de trabajo híbrido”. Allí diversas mujeres se reúnen reflexionando acerca del significado y definición del Ciberfeminismo, y las aportaciones que los objetivos del movimiento conlleva. Su planteamiento se basa en rehusar límites claros y empleando un estilo irónico, formulan las “100 Anti-tesis”<sup>13</sup> que definen lo que no es el Ciberfeminismo.

No es casualidad que su historia esté llena de referencias a la praxis artística, ya que se desarrolla de forma paralela al Net Art. Colectivos de artistas como VNS Matrix<sup>14</sup>, recuperan la unión entre mujer y máquina para la creación artística por medio de las posibilidades que ofrecen internet y el Net Art. Desde el activismo ciberfeminista, y como abanderadas de la ironía, la inversión de estereotipos y la provocación, crean obras en red en un momento en el que este formato es aún cuestionado como expresión de creación, ya que se estaba dando a conocer.

Existen diversas obras de Net Art que podemos leer desde una perspectiva ciberfeminista como son *Female Extension* (1997) de Cornelia Sollfrank<sup>15</sup>, *All New Gen* (1993) de VNS Matrix, *Dollspace* (1997) de Francesca Rimini integrante de VNS Matrix, *The Intruder* (1999) de Natalie Bookchin o *Translate { } Expression* (1998) de Tina La Porta entre otras muchas, que rompen con los estereotipos establecidos criticando la construcción de la identidad normalizada, el sistema de legitimación de arte, evidenciando la violencia ejercida hacia las mujeres y proponiendo la tecnología como motor de cambio social.

*Female Extension*<sup>16</sup> (1997) de Cornelia Sollfrank, recrea de manera ficticia más de doscientas artistas internacionales como participantes del primer concurso de Net Art. El objetivo es aumentar el número de concursantes mujeres y así elevar la posibilidad de que alguna de ellas gane uno de los tres premios del concurso. Finalmente, aunque la mayoría de participantes fueran artistas mujeres, los premios son otorgados a tres artistas hombres.

En 1993 VNS Matrix presenta el videojuego *All New Gen* en la Galería Fundación de Arte Experimental en Adelaida, a modo de instalación artística. Un juego para “géneros no específicos” donde la primera pregunta para los jugadores es: ¿Cuál es tu género?, y las opciones mostradas: *Male* (Macho), *Female* (Hembra) o *Neither* (Ninguno). La única respuesta correcta es ninguno, si en vez de ésta se elige la opción Macho o Hembra se inicia un bucle que expulsa a los participantes del juego.

<sup>13</sup> Véase: <https://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html> (Consultado 15/09/2018)

<sup>14</sup> (Australia, 1991) colectivo feminista de artistas y activistas fundado, por Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini y Virginia Barratt. Pioneras en el uso de la palabra Ciberfeminismo para describir su práctica.

<sup>15</sup> (Alemania, 1960) Artista pionera en el Ciberfeminismo de los años 90. Fundó la organización *Old Boys Network (OBN) junto con los colectivos Frauen-und-technik e Innen*.

<sup>16</sup> Véase: <http://artwarez.org/femext/> (Consultado 27/08/2018)

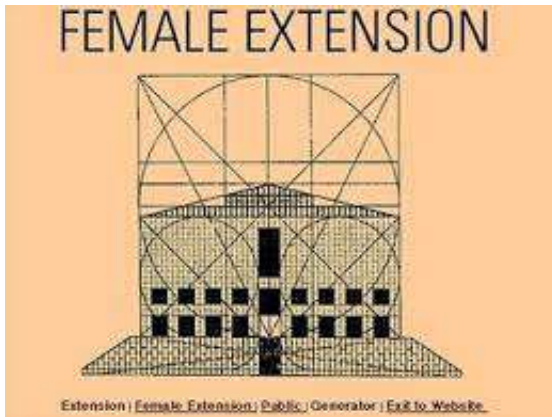


Figura 1. Cornelia Sollfrank. *Female Extension*, 1997.

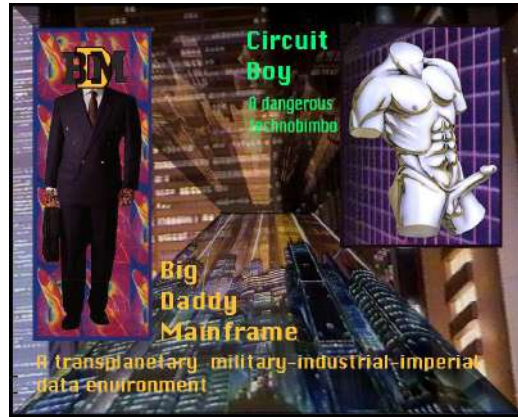


Figura 2. VNS Matrix. *All New Gen*, 1993.

En *Dollspace*<sup>17</sup> (1997-2001) Francesca Rimini, analiza la percepción de la identidad femenina en la red a través de la historia de *Doll Yoko*, un cuerpo de mujer que permanece en el espacio, alimentándose de horribles deseos, donde violencia y erotismo se desdibujan en recorridos perturbadores. Agrupa cuatro sitios que contienen crípticos hipertextos de ficción y links estratégicos a sitios de actividad política contemporánea.

*The Intruder*<sup>18</sup> (1999) de Natalie Bookchin es una narración interactiva basada en una historia de Jorge Luis Borges. Cuenta la historia de dos hermanos que desean a la misma mujer y buscan la manera de compartirla. La situación se vuelve insostenible por el sentimiento de pertenencia que ambos tienen hacia ella, *la intrusa* y finalmente deciden matarla.



Figura 3. Francesca Rimini. *Dollspace*, 1993.

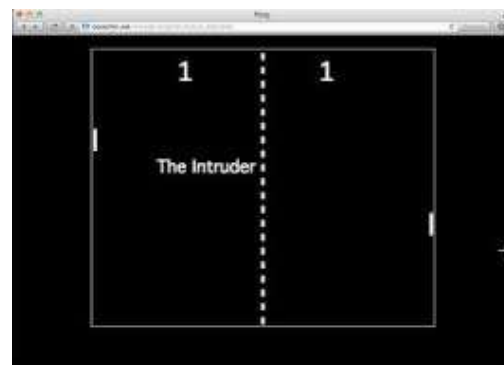


Figura 4. Natalie Bookchin. *The Intruder*, 1999.

<sup>17</sup> Véase: <http://dollyoko.thing.net/title.htm> (Consultado 27/08/2018)

<sup>18</sup> Véase: <https://vimeo.com/141229699>(Consultado 15/09/2018)

*Translate { } Expression* (1998) de Tina La Porta es una investigación que explora la interacción entre tecnología, cuerpo y subjetividad femenina. Nos plantea la cuestión: ¿qué significa estar encarnado en un mundo de alta tecnología? La pieza nos habla del sujeto cuando entra en contacto directo con la pantalla, la interfaz y el código, donde el estado corporal desaparece siendo reemplazado por un estado de existencia inmaterial, en el que la tecnología elimina todas las huellas de la realidad material y el código pasa a ser el ADN del cuerpo.

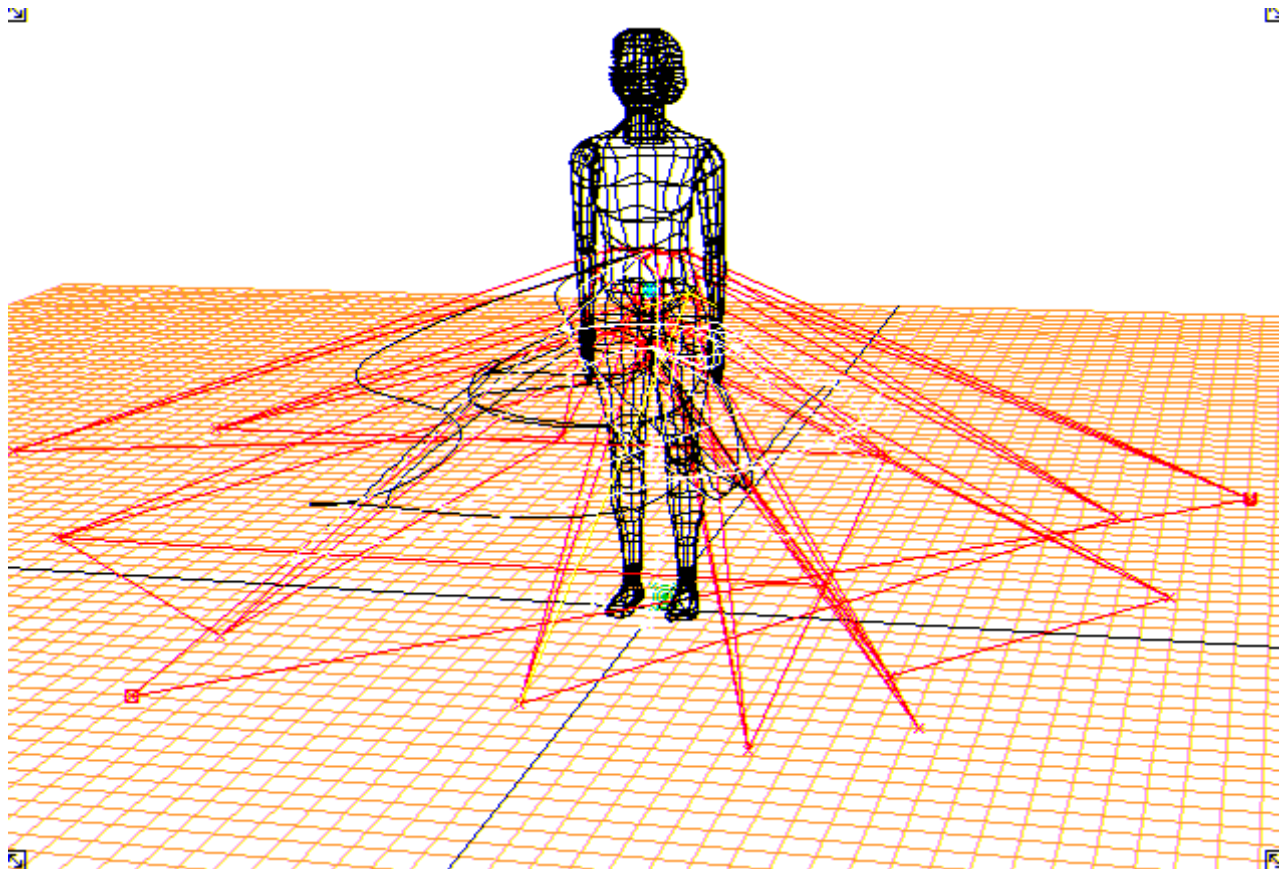


Figura 5. Tina La Porta. *Translate Expression*, 1998.

Dichas obras convierten la práctica artística en práctica políticamente efectiva, de hecho el compromiso político prima sobre el estético. Sugieren de esta forma métodos artísticos interactivos como resistencia y contestación frente a diferentes problemáticas sociales, especialmente relativas al género, que dirigen al público usuario con un claro interés reflexivo. Sin embargo, estas piezas no figuran entre las obras pioneras en los informes de Net Art que se han llevado a cabo en los últimos años, por lo que vemos nuevamente que se vuelve a hacer una lectura sesgada de la historia.

¿Por qué no se incluyen estas obras con perspectiva ciberfeminista en monográficos dedicados al Net Art, si realmente han marcado los comienzos de esta nueva corriente artística?

Otros colectivos pioneros en el movimiento son *Old Boys Network (OBN)*<sup>19</sup>, *SubRosa*<sup>20</sup> o *Critical Art Ensemble (CAE)*<sup>21</sup>, plataformas artísticas de gran impacto en la red que han sido claves para el desarrollo y comprensión del Ciberfeminismo, de la mano de personalidades como Faith Wilding, artista, activista y teórica, alumna de Judy Chicago en *TheWomanhouse*, quien colabora en la creación de *Critical Art Ensemble (CAE)* y *SubRosa*, siendo miembro activo de las mismas o Cornelia Sollfrank integrante de *OBN* y *Woman Hackers* un espacio artístico subversivo, teórico y con un marcado carácter político que propone diferentes espacios de diálogo y lectura feminista entorno al software, la precariedad o el control de la información, a través de las diferentes secciones de investigación, entrevistas, enlaces y guía para las *geeks girls*<sup>22</sup>.

Estos espacios de creación permiten, mediante lo simbólico, rebelarse frente a los estereotipos establecidos, reivindicando que la tecnología también sea accesible para las mujeres. Promueven el uso de herramientas digitales para crear una estrecha relación entre mujer y tecnología y así deconstruir los códigos de dominación y control de la cultura patriarcal que se reproducen en la cultura tecnológica.

## HACKING FEMINISTA O CÓMO DESPROGRAMAR AL PATRIARCADO

“La ciberfeminista es una mezcla única entre activista, ciberpunk, pensadora y artista”  
(Galloway 1997).

Actualmente el Ciberfeminismo se ha desarrollado fuera de las prácticas artísticas, hacia otras culturales más orientadas al entorno hacker y al activismo en el ciberespacio. En 2015 el grupo *Laboria Cuboniks* publica el manifiesto “Xenofeminismo: una política por la alienación”<sup>23</sup>, en el que se incita a la apropiación de las tecnologías para transformar las condiciones de opresión sociobiológicas del sistema actual. Pretende la construcción del feminismo desde una perspectiva que adopte la diversidad sexual más allá de cualquier concepción binaria. A partir de influencias como el Ciberfeminismo o el Activismo Trans<sup>24</sup>, las xenofeministas proyectan un mundo más allá de las nociones de género, sexo, raza, especie y clase.

<sup>19</sup> Primera Organización Internacional Ciberfeminista cuyo objetivo era construir espacios donde el Ciberfeminismo pudiese ser investigado y puesto en acción. Véase: <https://www.obn.org/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>20</sup> (1997) colectivo de arte feminista y activismo social, que explora los efectos de las intersecciones de la nueva información y de las biotecnologías sobre el cuerpo, la vida y el trabajo de las mujeres.

<sup>21</sup> (1987) colectivo que explora el diálogo entre el arte, teoría crítica, activismo político y tecnología. Véase: <http://critical-art.net/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>22</sup> El término fue acuñado por Rosie Cross en 1993 como el título de su revista ciberfeminista en línea. Se refiere a mujeres con interés en tecnología, informática o videojuegos.

<sup>23</sup> Véase: <http://www.laboriacuboniks.net/es/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>24</sup> Lucha contra la discriminación de personas cuyas identidades de género son diferentes del sexo o el género que se les asignó al nacer.

Estas nuevas líneas, reivindican el papel de las mujeres en la tecnología, denunciando su exclusión a través de diferentes herramientas como el hacking o proyectos de formación para generar conocimiento sobre el género en la cultura en red. Vinculan su práctica entorno al género y el feminismo con el software libre, fomentando la socialización del conocimiento compartido y el trabajo colaborativo en red. Algunas de las artistas del contexto español y latinoamericano que emplean estas herramientas actualmente en su práctica artística son Carolina Pino, Lucia Egaña, Constanza Piña o Alejandra Pérez entre otras, utilizan las nuevas tecnologías o nuevos medios, como un terreno alternativo en el desarrollo creativo que les permite asumir posiciones políticas críticas desde sus propias prácticas subversivas, tomando como principal punto de partida el software libre y el código abierto.

Como ejemplo de estas nuevas corrientes Ciberfeministas destaca en España el colectivo catalán Donestech<sup>25</sup>, que investiga e interviene en el campo de las mujeres y las nuevas tecnologías, siendo una referencia clave en investigación y acción Ciberfeminista. Donestech ha realizado diversas investigaciones sobre la inclusión de las mujeres en las tecnologías, especialmente mostrando a varias artistas tecnólogas y a mujeres que trabajan en el entorno hacker. Actualmente trabajan en actividades formativas y han elaborado diversos materiales didácticos, guías y kits sobre género y nuevas tecnologías.

Otro colectivo destacable a nivel estatal es #Akelarreciberfeminista<sup>26</sup>, que trabaja buscando soluciones contra las agresiones machistas en la red, dando visibilidad al activismo digital desde la perspectiva de género. Facilitan en su web herramientas y kits de autodefensa Ciberfeminista que puedes descargar de manera gratuita. Asimismo La\_Bekka<sup>27</sup> un *hacklab*<sup>28</sup> feminista, es un espacio de cultura libre creado por y para mujeres, no mixto, donde se reflexiona acerca de las tecnologías generando discursos críticos y feministas entorno a ellas.

En Latinoamérica existen diversos movimientos que muestran como habitar la red y romper los códigos. En Nicaragua se encuentra el colectivo ciberfeminista Enredadas<sup>29</sup>, que trabaja por el empoderamiento tecnológico de las mujeres, visibilizándolas en el arte y la tecnología bajo una mirada feminista. También han organizado tres *FemHacks*, encuentros de tecnología hechos por y para mujeres, donde además participaron SuláBatsú y TIC-as4, otras dos organizaciones centroamericanas que también investigan la relación entre la tecnología y el género.

<sup>25</sup> Véase: <http://www.donestech.net/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>26</sup> Véase: <https://akelarreciberfeminista.noblogs.org/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>27</sup> Véase: <https://eskalerakarakola.org/2017/10/18/hacklab-feminista/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>28</sup> También llamado hackerspace, es un espacio donde personas diversas con intereses sobre tecnología se autoorganizan para compartir e intercambiar conocimiento y trabajar de forma colaborativa.

<sup>29</sup> Véase: <http://enredadasnicaragua.blogspot.com/> (Consultado 15/09/2018)

Algunos de los proyectos más interesantes y que reúne a teóricas y artistas que trabajan sobre género y tecnología son los encuentros Tecno-Feministas como *CYBORGRRRLS* o *Primavera Hacker* realizados en Latinoamérica. *CYBORGRRRLS*, reúne en México a hacktivistas y ciberfeministas de diversos lugares del mundo o como bien se describe en su web:

Cyborgrrrls es una fiesta crítica, hackfeminista, tecnoanarquista y cyberlibertaria para recrear la tecnología y los prototipos estéticos y de género. Un espacio para compartir ideas y afectos, para reprogramar tecnologías, hackear el cuerpo y confabular estrategias de desobediencia técnica, mediante conjuraciones cyberbrujísticas y electromágicas.<sup>30</sup>

En *Primavera Hacker*, feministas de distintas partes de Latinoamérica comparten en torno a la tecnología talleres y paneles que buscan combatir la violencia de género en línea y fuera de ella. Trabajan la seguridad tanto física como digital, “reconociendo el cuerpo como primera tecnología que debe ser protegido y defendido en cada uno de los territorios que habita”.<sup>31</sup> En estos encuentros se realizan ponencias, talleres y charlas donde se comparten ideas y afectos, y se buscan nuevas estrategias de desobediencia para hackear el género.

Estos colectivos son todo un referente para repensar de forma crítica la relación de las mujeres con la tecnología y la necesidad de generar contenidos culturales, educativos y científicos en la red que promuevan la igualdad de género, evidenciando que la tecnología no es una competencia exclusiva de un sexo determinado. Es necesario construir mediante la tecnología nuevas representaciones no sujetas a discursos hegemónicos de orden patriarcal que reducen al otro, como ya predecía Haraway.

## CONCLUSIONES

El relato oficial de la historia ha excluido a las mujeres sin nombrarlas, no porque no hayan participado sino más bien porque el paradigma que interpreta los hechos excluye su enunciación. Existen diversidad de obras que no se han catalogado dentro del marco Net Art, y que tampoco han sido reconocidas ni legitimadas dentro de la historia del arte. El hecho de que se desarrollen investigaciones de carácter feminista está permitiendo descubrir una serie de referentes a los que no hemos accedido por falta de conocimiento.

Es importante no caer en el error de reducir estas obras con etiquetas como arte exclusivamente ciberfeminista o realizado por mujeres ya que estamos obviando el contexto histórico y social en el que se desarrollan y su vinculación con los movimientos artísticos contemporáneos a las mismas.

<sup>30</sup> Véase: <https://cyborgrrrls.wordpress.com/home/> (Consultado 15/09/2018)

<sup>31</sup> Véase: <https://phacker.org/> (Consultado 15/09/2018)

De esta forma seguimos excluyendo dichas prácticas y apartándolas de la historia. Por ello es necesario incluirlas en los monográficos que se desarrollen sobre Net Art, sin omitir la perspectiva feminista con la que han sido desarrolladas.

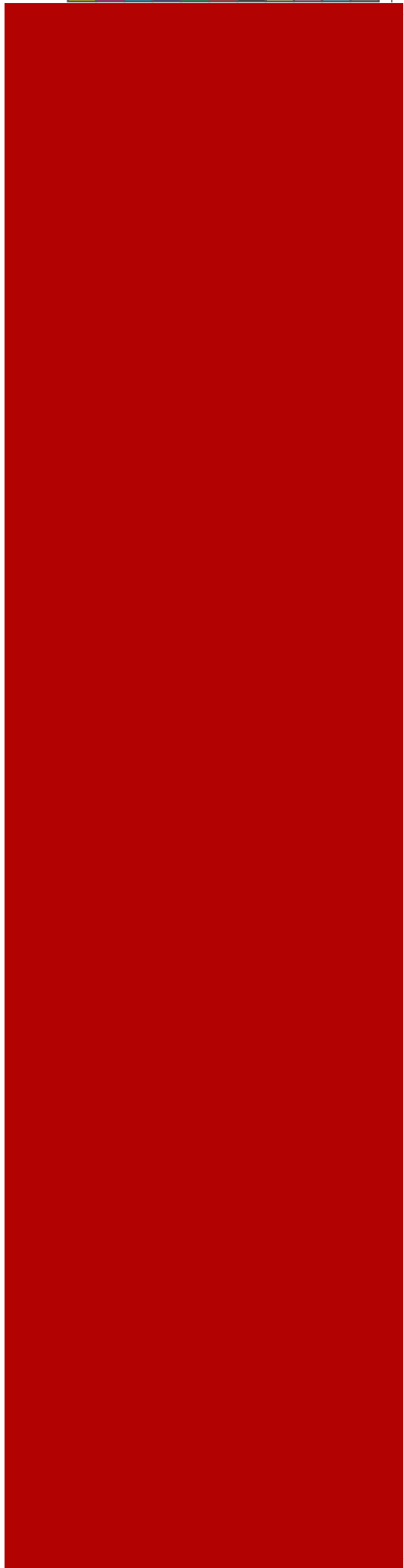
Tras analizar el movimiento ciberfeminista, podemos observar las muchas limitaciones que existen en relación a la producción de un cambio político y social efectivo ya que la brecha digital de género<sup>32</sup> y el acceso limitado a la red por gran parte de la población mundial reduce la capacidad de impacto del movimiento, ya que estas prácticas difícilmente pueden competir con la perpetuación de estereotipos de género en la red, entre otras cuestiones porque la publicidad ha colonizado gran parte de internet. Lo que produce que deje de mostrarse como un espacio neutral y democratizador y la intersección entre arte y tecnología se muestre condicionada por el acceso a los recursos tecnológicos que permitan a las artistas desarrollar su espacio de trabajo, formación, difusión y reflexión.

Por medio del arte tenemos la capacidad de mostrar realidades no visibles y acercarnos al espectador para hacerle reflexionar sobre el contexto que habita y su papel en él, pero lamentablemente por las razones mencionadas el Ciberfeminismo no cuenta aún con los recursos necesarios para generar un cambio social realmente efectivo. Sin embargo una educación igualitaria y crítica que favorezca el acceso a la información de manera más libre y descentralizada, sí que puede contribuir a generar conciencia y promover un cambio efectivo en términos de igualdad. De ahí la necesidad de crear más redes donde se comparta este conocimiento omitido. Para que sea efectivo un cambio, es necesaria la creación de nuevas redes que difundan una de las ideas más importantes de la desobediencia civil electrónica: el conocimiento libre.

<sup>32</sup> Desigualdad entre las personas que pueden tener acceso o conocimiento en relación a las nuevas tecnologías y las que no. Las desigualdades se producen tanto en el acceso a equipamientos, como en la utilización y la comprensión de las que ya se encuentran a nuestro alcance.

## BIBLIOGRAFÍA

- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.
- Friedan, B. (1965). *La Mística de la feminidad*, Barcelona: Sagitario.
- Galloway, A. (1997). *Un informe sobre ciberfeminismo*. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo.
- Haraway, D. (1991). «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx». *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra: Madrid.
- Nochlin, L. (1988). *Women, art, and power and other essays*. Nueva York: Harper and Row.
- Parker, R. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pandora Press.
- Plant, S. (1998). *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona: Destino.
- Wilding, F. & Critical Art Ensemble. (1998). *Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo*.
- Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona: Melusina.



# ARTIVISMO EN LAS AULAS COMO RESPUESTA A LA FALTA DE CONOCIMIENTO DE LAS ARTISTAS Y DE SUS OBSTÁCULOS

ARTIBISMOA IKASGELATAN ARTISTA EMAKUME ARTISTEK  
BEREN PROFESIONALIZAZIORAKO DITUZTEN OZTOPOAK EZ  
HAUTEMATEARI ERANTZUTEKO

LORENA RELLOSO ARINAS

## Resumen

El problema de la desigualdad en la inserción profesional de las mujeres en cualquier campo no está solucionado. En el arte esta desigualdad se hace más patente durante la transición entre la formación académica de las artistas mujeres y el momento crucial de su inserción en la vida profesional, desigualdad que muchas no perciben.

Desde este problema de partida surgen dos preguntas: la primera, ¿cómo perciben las artistas los obstáculos para su incorporación a la vida profesional? y la segunda, ¿qué medidas se podrían tomar para mejorar la consciencia o el grado de conocimiento de estos obstáculos? Mediante el análisis de las entrevistas realizadas a artistas recién formadas, artistas con trayectoria y expertos y expertas en arte y género, trataremos de dar respuesta a la primera pregunta para, más tarde, con la aportación de datos de diferentes fuentes de expertos/as en arte y responder a la segunda cuestión. Finalmente, el artículo pretende contribuir a la sensibilización de las artistas y las instituciones educativas, dando visibilidad al problema a través de diferentes propuestas e iniciativas artísticas activistas con la finalidad de contribuir a la sostenibilidad de las mujeres artistas en su trayectoria profesional.

Palabras clave: Arte, mujer, obstáculos, activismo, educación.

## Laburpena

Emakumeak edozein esparrutan lan munduan sartzeko orduan jasaten duen berdintasun ezaren arazoa ez dago konponduta. Artean berdintasun falta hori nabarmenagoa da artista emakumeen prestakuntza akademikoaren eta lan munduan sartzeko orduko une garrantzitsuaren arteko trantsizioan. Artista emakume askok ez dute berdintasun falta hori hautematen.

Hasierako arazo horretatik bi galdera sortzen dira: lehenengoa, nola hautematen dituzte artista emakumeek beren bizitza profesionalera sartzeko dituzten oztopoak? Eta bigarrena, ze neurri har daitezke oztopo horien aurreko kontzientzia edo ezagutza maila handitzeko? Beren prestakuntza duela denbora gutxi amaitu duten artista emakumeei, dagoeneko ibilbidea egin duten artistei eta artean eta generoan adituei egindako elkarrizketen azterketaren bitartez, lehenengo galderari erantzuten ahaleginduko gara, ondoren, bigarren galderari erantzuteko, arte adituen zenbait iturritatik jasotako datuen bidez. Amaitzeko, artikuluak artista emakumeen eta hezkuntzako erakundeen sentsibilizazioan lagundu nahi du, arazoari ikusgarritasuna emanez, izaera aktibista duten hainbat ekimen eta proposamen artistikoren bitartez, profesionalizaziorako bidean artista emakumeei laguntzeko xedez.

Hitz gakoak: Artea, emakumea, oztopoak, artibismoa, hezkuntza.

## INTRODUCCIÓN

Pese a los avances realizados para la incorporación profesional de las mujeres, su baja presencia profesional es todavía un problema que revela un histórico y profundo desequilibrio entre géneros. En el campo del arte, la presencia de las mujeres una vez terminados los estudios y pasada la barreras de los 30-35 años —momento en el que termina el acceso a concursos para artistas emergentes— es irrisorio. Esto se debe no sólo a la discriminación que sufren las artistas en el mundo del arte, sino también a la ocultación sistemática de este hecho durante su formación.

Mientras están en la facultad, las artistas creen estar protegidas por un ecosistema universitario en el que pasan por un proceso de aprendizaje que tiene como principio el trato igualitario a mujeres y hombres. Es entonces cuando se forma su identidad artística, desde una ilusión de igualdad que se rompe cuando abandonan la universidad. Durante esta transición, algunos de los problemas a los que se enfrentan son:

1. Menor presencia que sus compañeros, principalmente pasada la barrera de los 30-35 años.
2. Tendencia a no autodefinirse como artistas.
3. Desánimo por no encontrar en la realidad la ilusión de igualdad generada en la etapa formativa.
4. Falta de cooperación por parte de colegas.
5. Desconocimiento de los apoyos y las estrategias de profesionalización dirigidas al apoyo de artistas mujeres.
6. Desconocimiento de los obstáculos que genera el propio campo para su inserción a la vida profesional.

En el presente artículo trataremos de explorar el último punto (6), y dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo perciben las artistas los obstáculos para su incorporación a la vida profesional? Y ¿Qué medidas se podrían tomar para mejorar el grado de conocimiento de éstos obstáculos?

Una primera aproximación a responder a estas podría ser que la percepción que tienen las artistas sobre los obstáculos para su incorporación a la vida profesional depende tanto de la preparación que hayan tenido para reconocerlos como de la etapa en la que se encuentran en su trayectoria profesional. A pesar de los datos, las iniciativas artísticas y de los análisis existentes, hay una tendencia a que las artistas mujeres en formación y/o recién formadas ignoren que aún hoy en día existen múltiples obstáculos que solamente afectan a las mujeres en el ámbito profesional, lo que contribuye a que se mantenga esta situación de desigualdad.

## DESARROLLO

### 1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el ensayo “WhyHaveThereBeen No Great WomenArtists?” (Nochlin 1971) Linda Nochlin plantea que tanto la educación formal como la socialización limitan el desarrollo artístico a las mujeres. En los años 70, la crítica del arte feminista (Méndez 2009), analiza el sexismo institucionalizado en la historia del arte, en los museos y galerías y el papel de filtro de género artístico ejercido por los museos. Estas teorías, que han sido aplicadas de modo general, sirven para analizar el momento de transición entre la formación y la inserción profesional.

Como nos muestran las aportaciones del Observatorio de MAV (2009) (Fig. 1), el porcentaje de mujeres que logran exponer individualmente en España (200 mujeres de un total de 973 exposiciones, 20,5%) es muy inferior al porcentaje de hombres que logran hacerlo (773 de 973 exposiciones); y además de las pocas exposiciones individuales de artistas mujeres, la presencia de artistas españolas en España es alarmante (93 mujeres españolas frente a 457 artistas españoles, es decir, solamente el 9,4% de las exposiciones totales).

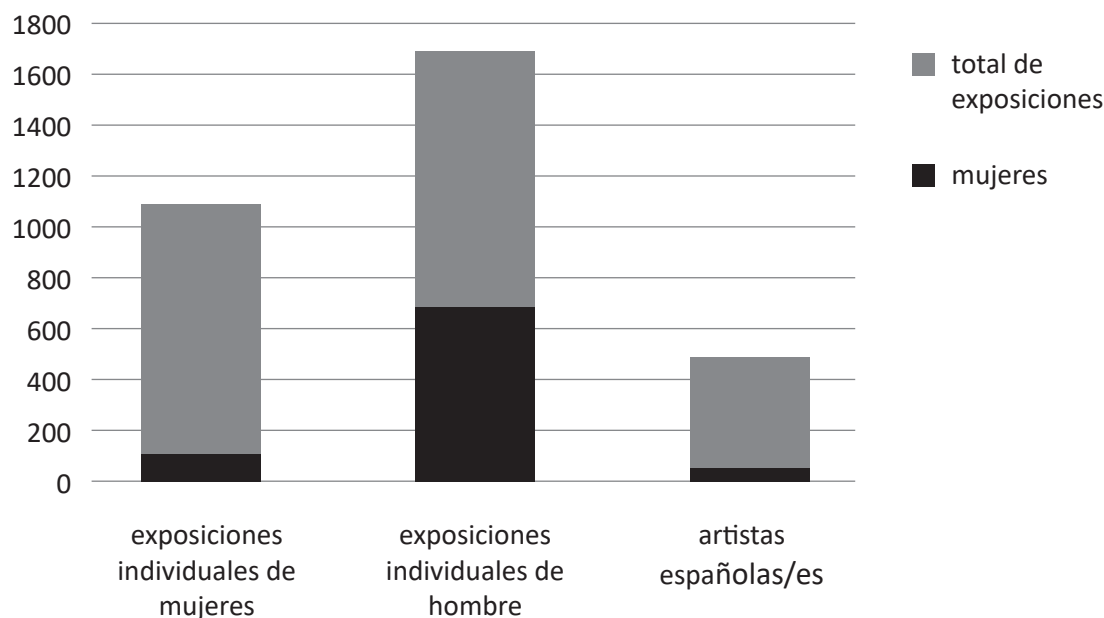


Figura 1. Porcentajes de exposiciones en España (MAV, 2009).

Si analizamos datos más recientes de MAV (2017) comprobamos que en los últimos años las cifras de mujeres presentes en ferias alternativas ha mejorado, pero solo en aquellas ferias que apoyan a artistas jóvenes o emergentes como Justmad (35% de artistas mujeres) o Hybrid (49%). sin embargo, en arco 2017 las cifras siguen siendo las mismas: 25% de artistas mujeres y de entre ellas solo el 5% eran españolas.

Asimismo, el porcentaje en exposiciones a nivel europeo tampoco varía sustancialmente. La encuesta “Weisand Pyramidor Pillars: Unveiling the Status of Women in Arts and Media Professions in Europe” muestra la situación de las mujeres en todas las artes y en los medios de comunicación en Austria, Finlandia, Alemania, Italia, Países Bajos, Portugal, España y Reino Unido. Como resultado puede verse que la presencia de las artistas mujeres en estos ámbitos oscila entre el 38% y el 45%, entre el 30% y el 60% en el caso de las estudiantes de arte y entre el 3% y el 20% en el caso de las conferenciantes y profesoras universitarias (*kt press*, 2016). Sin embargo, debemos tener en cuenta que los porcentajes obtenidos por *kt press* se refieren a la presencia total (general) de artistas mujeres, no especificándose en ningún momento datos relativos a su presencia en exposiciones individuales, por lo tanto, concluimos que no son tan precisos como los que nos muestra MAV (2009) (20.5%). Así y todo, las cifras de mujeres cursando estudios de arte son bastante superiores a las de los hombres.

## 2. ESTRATEGIAS ARTIVISTAS PARA VISIBILIZAR LAS DIFICULTADES DE LAS ARTISTAS PARA SU PROFESIONALIZACIÓN

El término *artivismo* se utiliza para referirse a las prácticas que aúnan un interés por fusionar el arte con el activismo social, político e identitario. Remite a proyectos tanto colectivos como individuales que entienden el arte y la estética en términos relacionales (Bourriaud 2007), llevando a cabo intervenciones artísticas contra el consumo, acciones de guerrilla en el ámbito de la comunicación, formas creativas de movilización y protesta política y social (Tirado, 2012). Dentro de este marco, nos encontramos con diferentes estrategias artivistas que tratan de visibilizar las dificultades que sufren las

artistas para su profesionalización, pretendiendo con ello generar un cambio social. Dentro de todas las obras que son creadas como medio para generar dicho cambio, creemos que aquellas que están en plataformas online (páginas web, redes sociales...) y/o en el espacio público pueden producir mayores cambios sociales principalmente por obtener mayor visibilidad que aquellas que se exponen en instituciones de manera tradicional. Por un lado, las obras online, gracias a la inmediatez de internet y a la difusión de las redes sociales logran llegar a mayor público, por lo que pensamos que la probabilidad de fomentar un pensamiento crítico en el espectador es también mayor. Por otro lado, las obras dispuestas en el espacio público, resultan más accesibles que las que se encuentran en galerías o museos, pues se instalan en el espacio cotidiano del público, y al igual que en el primer caso, muchas de ellas son difundidas por las redes sociales.



Figura 2. Plataforma A. Acción *Tú no*, 2015.

Unas de estas iniciativas artivistas que tratan de mostrar estos obstáculos, son las que el colectivo de artistas activistas “Plataforma A” (Fig. 2) lleva a cabo mediante distintas actividades y acciones que tienen como fin denunciar de forma pública los obstáculos impuestos a las artistas mujeres. A modo de ejemplo, a través de la acción “Tú no” mostraban los mecanismos de inclusión y exclusión de género subliminales. Para ello, dos personas se situaba en la entrada de la facultad de Bellas Artes de Bilbao, a modo de guardas de seguridad, permitiendo sólo entrar a los chicos y excepcionalmente a alguna chica. La acción concluía con una sesión informativa sobre el problema de los obstáculos que sufren las artistas mujeres para lograr su profesionalización.

Merecen ser destacadas asimismo las acciones Gabarra I (2016) o Gabarra II (2018) en las que invitaron a mujeres de diferentes disciplinas (artistas plásticas, bertsolaris, futbolistas, matemáticas...) a un paseo en barco por la ría de Bilbao para celebrar sus triunfos al mismo tiempo que denunciaban la falta de reconocimiento que sufren en cada uno de sus ámbitos (Plataforma A 2018). La elección de la gabarra posee un simbolismo evidente, pues tal homenaje les es negado a las jugadoras del equipo femenino del Athletic, a pesar de ser campeonas de liga. Plataforma A combina sus acciones en el espacio público con una plataforma online y un grupo de Facebook donde además de difundir sus acciones crean comunidad (Fig. 3).



Figura 3. Plataforma A. Acción *Gabarra II*, 2018

Otra iniciativa fue la que se llevó a cabo en el año 2005 durante la Feria ARCO, donde se puso en circulación un manifiesto por la igualdad, en el cual se reivindicaba una mayor participación de mujeres en las actividades artísticas que estuvieran sufragadas con dinero público (Larrauri 2007) pero, a pesar de ello, no sólo no ha aumentado su presencia, sino que en los últimos años ha decrecido (MAV 2017).

Más recientemente, durante la celebración de la feria Arco 2018, se llevó a cabo una performance de Yolanda Domínguez en el recinto ferial durante la cual un grupo de artistas mujeres se pasearon con una diadema con un geo localizador en la cabeza para mostrar irónicamente dónde estaban las artistas, ya que de nuevo este año su presencia ha sido del 25% y tan solo el 5% de ellas eran españolas. Esta performance fue posible realizarla gracias al grupo creado en la plataforma online de Facebook llamado “la caja de pandora”, que nació a partir de la denuncia de una mujer artista hacia un comisario por agresión sexual y que continúa como medio para denunciar la discriminación y el acoso sexual de las mujeres en el mundo del arte (Cabré 2018; Reguero 2018).

### 3. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS<sup>1</sup>

De acuerdo con las entrevistas a artistas recién formadas y a artistas con trayectoria podemos observar que éstas tienden a relacionar los obstáculos para su inserción profesional con la falta de calidad de un dossier, la falta de recursos económicos o su temprana edad. Sin embargo, parecen percibir menos sus obstáculos específicos por ser artistas mujeres:

[...] lo económico, no tener dinero para hacer lo que tienes en mente y tener que compensarlo con un trabajo fuera del arte (E2 ARF).

Este hecho refuerza la idea de que el mundo del arte genera unos obstáculos que están ocultos o son subliminales y que incluyen la etapa formativa, puesto que las artistas en formación parecen desconocer su existencia, lo que puede provocar también que éstas entiendan que los obstáculos que muestran las iniciativas antes mencionadas son casos aislados:

Creo que lo más importante es crear la consciencia de que son discriminadas por el mundo del arte y de que se trata de una discriminación histórica que aún no ha sido superada (E10 EX/ACT).

Antes pasaba más, (la discriminación de las mujeres en el arte) pero ya no tanto (E3 ARF).

Algunos de estos obstáculos, como nos cuentan algunas artistas con trayectoria, y las expertas en arte y género, son dar más valor artístico a los artistas hombres que a las artistas mujeres, algo que se transmite tanto dentro del mundo del arte como al gran público:

Yo, desde la facultad, he visto que se valora más el trabajo de los chicos que el de las chicas, y eso continúa, o sea que no veo por qué no deben ser una excepción las galerías, los museos o los coleccionistas. Yo creo que es exactamente lo mismo (E7 EX/ACT)

Por otro lado, la sobreprotección de los artistas hombres por parte de las instituciones:

Los artistas son minoría en la universidad y, en cambio, están sobre-representados en los museos, mientras que las artistas son mayoría en la universidad pero en los museos están infrarrepresentadas (E9 EX/ACT).

<sup>1</sup> Las y los entrevistados están codificados mediante el siguiente código: artistas recién formadas de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (ARF), artistas en proceso de consolidación y consolidadas egresadas de la misma universidad (ACT) y expertos y expertas del mundo del arte y en temas de género (EX), todos ellos profesores y profesoras de las facultades de Antropología y Bellas Artes de la UPV/EHU para mantener su anonimato. Se han realizado un total de 30 entrevistas (15 ARF, 10 ACT y 5 EX)

La razón de la elección de este cuerpo de estudio es tratar de descubrir si la experiencia y edad es un factor para reconocer los obstáculos de género en el arte y hacer una comparación entre los obstáculos que pueden reconocer las ARF y las ACT frente a los expertos y expertas en los campos del arte y el género.

Como solución a estos problemas las expertas y algunas artistas con trayectoria nos cuentan que la manera de terminar con estos obstáculos es cambiar el mundo del arte; no permitir que las artistas se formen sin conocer sus obstáculos:

Las mujeres artistas necesitamos cuestionar el espacio restringido a los que el mundo del arte nos envía. Necesitamos poner alarmas mentales para darnos cuenta de los techos de cristal sobre nuestras cabezas. Romper estos techos día a día, en casa, en nuestros trabajos, en la universidad etc. (...) Debemos aprender a ocupar el espacio que necesitamos para crecer y que nos corresponde como seres humanos (...) (E15 ACT).

También surge la necesidad de evidenciar la construcción androcentrista del mundo del arte, exigir el cumplimiento de las leyes de igualdad y formar a las y los agentes del mundo del arte sobre las dificultades que viven las artistas para lograr entrar a formar parte del mundo del arte: “Poner en evidencia el androcentrismo actual y pedir que se cumpla la legislación vigente (...)” (E9 EX/ACT)

Hay que sensibilizar las instituciones públicas y privadas a todos los niveles (...) sobre la necesidad de proteger la presencia de la mujer artista en todos los roles relacionados con el arte (E15 ACT).

Del análisis de las entrevistas se concluye que la mayoría de las artistas recién formadas no perciben que existan estos obstáculos (Fig. 4) y justifican la falta de presencia de las mujeres en el mundo del arte como simples casualidades por las cuales ellas no han cumplido ciertos criterios de calidad exigidos por el campo artístico, o no disponen de información sobre cómo profesionalizarse.

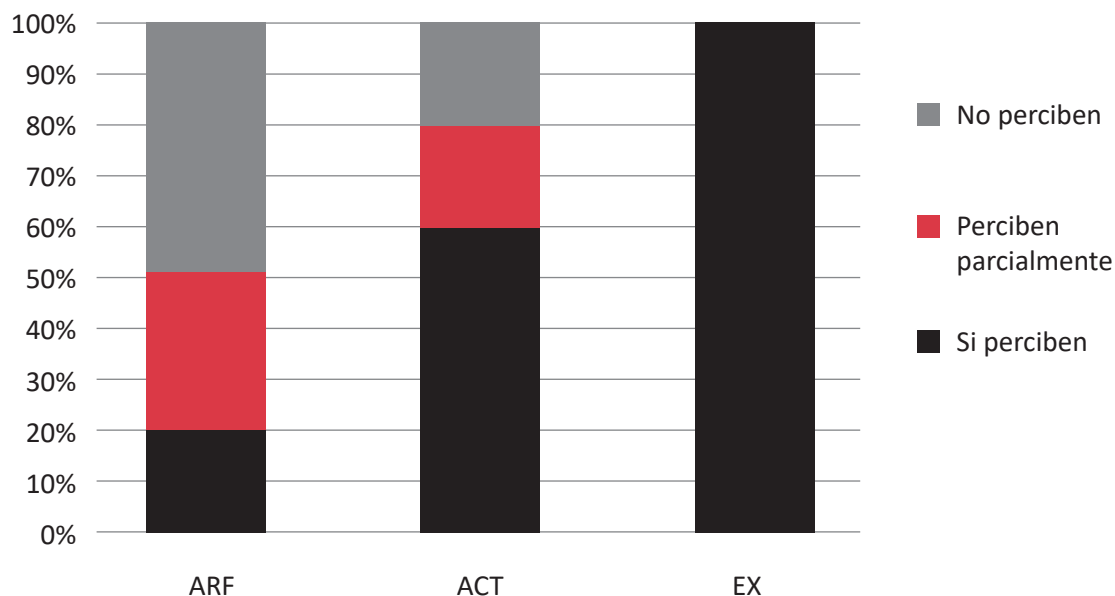


Figura 4. Porcentajes de los resultados de las entrevistas.

Esta idea se repite en muchas artistas con trayectoria que, a pesar de los esfuerzos de muchos y muchas artistas y de expertos y expertas feministas por demostrarlos, siguen sin percibirlos con claridad, incluso habiendo sido “expulsadas” del mundo del arte una vez pasada su etapa de “artista emergente”.

Sin embargo, los expertos y expertas en arte y género nos hablan de diversos problemas que ya desde la formación sufren las estudiantes de arte, aunque no sean conscientes de ellos, como son la falta de referentes de artistas mujeres (contemporáneas especialmente), el uso de apelativos como “femenino” para referirse a sus obras o que se espere menor calidad por su parte en comparación con la que se espera de sus compañeros varones. Esto repercute en que, una vez terminada la formación, ellas tiendan a autodefinirse menos como artistas que ellos. Este hecho, unido a que el mundo del arte tiende a acoger mejor a los artistas varones que a las artistas mujeres, desemboca en las cifras que nos muestra, por ejemplo, el Observatorio de MAV (2009).

## CONCLUSIONES

Hemos comenzado este artículo preguntándonos ¿Cómo perciben las artistas los obstáculos para su incorporación a la vida profesional? Y ¿Qué medidas se podrían tomar para mejorar el grado de conocimiento de éstos obstáculos?

Tras el análisis de las entrevistas realizadas, podemos concluir que se detecta un problema de percepción por parte de las artistas, principalmente las recién formadas y menores de 30-35 años, sobre los obstáculos para su profesionalización. Muchas de ellas siguen negando que existan esas dificultades específicas. Pensamos que, para hacer frente al problema, es necesario que se sigan visibilizando dichos obstáculos desde el arte, mediante iniciativas artísticas que muestren las dificultades de las artistas para su profesionalización y denuncien públicamente las injusticias y desigualdades que sufren. Sin embargo, creemos que las acciones artísticas pueden tener una capacidad limitada para poner de manifiesto los problemas existentes y contribuir a generar un cambio en la sociedad y en la propia consciencia de las artistas sobre dichos problemas. Si bien gracias a estas iniciativas se va adquiriendo una consciencia paulatina sobre las dificultades específicas que padecen las mujeres en el campo del arte, la percepción que las artistas recién formadas tienen sobre éstas es insuficiente, siendo ellas las más perjudicadas.

Mediante el arte se nos puede mostrar una verdad “difícil de mirar”, pero es necesario estar dispuesto o dispuesta a pasar por el proceso de aprendizaje para comprenderlo. Por eso, creemos que desde las instituciones educativas podemos encontrar una herramienta más poderosa para generar un cambio de mentalidad.

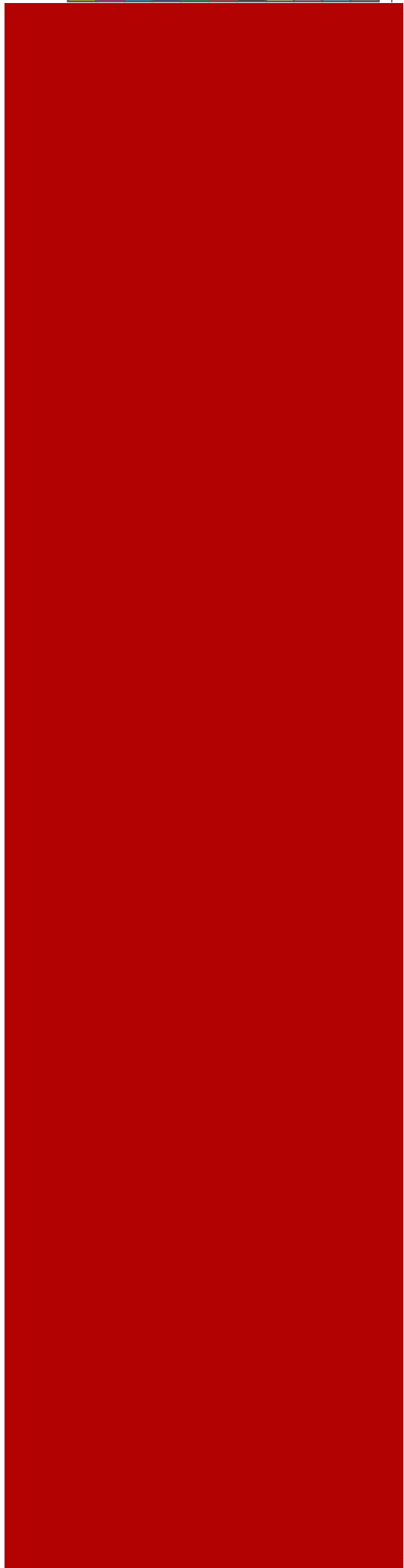


Desde el aula y mediante el uso de actividades basadas en metodologías creativas y o artísticas, podemos formar e informar a los niños y niñas, artistas o no, sobre estas dificultades y discriminaciones que sufren; mostrando las desigualdades de género en todos los ámbitos laborales y lograr así contribuir paulatinamente a un cambio social en pro de la igualdad, aunque sea a largo plazo. Por lo tanto, creemos necesaria una fusión entre el activismo, como medio de difusión de las dificultades que padecen las artistas mujeres; y la educación, como vehículo para educar en valores igualitarios, concienciando a los alumnos y alumnas de éstas dificultades, ofreciéndoles herramientas que contribuyan a generar un cambio social.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez, C. (2018). *Un grupo de mujeres artistas marcha por Arco con el lema 'estamos aquí'*. El País, s.p. Sitio web [https://elpais.com/cultura/2018/02/21/actualidad/1519220723\\_844814.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/21/actualidad/1519220723_844814.html)
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cabré, M.A. (2018). Te guste o no, #Estamosaquí. Sitio web: [https://elpais.com/elpais/2018/02/21/mujeres/1519251051\\_428901.html](https://elpais.com/elpais/2018/02/21/mujeres/1519251051_428901.html) (Consultado: 4 de Septiembre de 2018).
- KT Press. (2016). *Statistics about women artists in the art world*. KT Press, S.P.(Consultado 2016, agosto 4). Sitio web: <http://www.ktpress.co.uk/feminist-art-statistics.asp>
- Larrauri, E. (2007). *Besos y disparos de arte feminista*. El País, S.P.
- MAV. Mujeres en las Artes Visuales. (2009). *Observatorio*. Sitio web: <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio> (Consultado: 3 de Abril de 2016).
- MAV. Mujeres en las Artes Visuales. (2017). *Informemav #16: presencia de mujeres artistas en Arco Madrid, Art Madrid, hybrid y justmad*. Sitio web: <https://mav.org.es/informe-mav-16-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2017/>(Consultado: 6 de Septiembre de 2018).
- Mendez, L. (2009). *Antropología del campo artístico*. Madrid: Síntesis S.A.
- Nochlin, L. (1971). *Why have there been no great women artists?*. En "Women, art and power and other essays". Boulder: Westview Press.
- Plataforma A. (2018). *Acción Tú No*. 18 de Febrero 2015, Plataforma A. Sitio web: <https://aplataformablog.wordpress.com/2018/05/19/accion-enterate-17-de-mayo-2015/> (Consultado: 10 de Septiembre de 2018).
- Reguero, P. (2018). *Mujeres artistas abren este lunes la caja de Pandora del #MeToo*. Sitio web: <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/mujeres-artistas-abren-el-lunes-la-caja-de-pandora-del-metoo> (Consultado: (8 de Septiembre de 2018).
- Tirado, B. (2012). *Artivismo: nuevas formas de protesta social*. Periodismo autónomo.



**PESO Y EQUILIBRIO EN LA OBRA  
DE MARÍA BOFILL**

PISUA ETA OREKA MARÍA BOFILLEN LANEAN

RAQUEL ASENSI

## Resumen

Este artículo se centra en una entrevista realizada a la artista ceramista María Bofill. La producción extensa y altamente simbólica de Bofill, con sus sutiles cambios de texturas, la importancia del peso y el equilibrio entre las piezas, nos permiten pensar en su práctica artística como íntimamente vinculada a lo táctil y no tanto a lo visual. Una conversación mantenida con ella ha dado pie a una serie de reflexiones en torno al arte cerámico, su percepción habitual como práctica artesanal periférica frente al arte oficial, y las ligazones culturales entre mujer, alfarería y ornamento. Estas cuestiones nos conducen a plantearnos la posibilidad de utilizar el ornamento como forma de subversión desde una perspectiva feminista en las artes. Cuando utilizamos el término cerámica, es con un sentido amplio en su vinculación a la artesanía, el diseño o las artes. Cuando se utiliza el término alfarería es en referencia a una tradición que ha estado íntimamente vinculada a la funcionalidad desde sus orígenes.

La obra de María Bofill se enlaza con la práctica artística propia, en resonancia, por su carácter procesual y táctil. La utilización del ornamento de una forma mínima y simbólica es también común. Es por ello que su obra ha sido de alto interés para ser incluida en una genealogía que conecta cerámica, arte y feminismos. Hoy en día, con el auge de la cerámica a nivel estatal, el ornamento es utilizado habitualmente por artistas y artesanos/as. Es relevante por tanto que revisitemos aquellas prácticas que propusieron cambios y transformaciones en un medio que en los últimos años se ha expandido en posibilidades formales y semánticas.

Palabras clave: Feminismos, cerámica, ornamento, mujer, artes, táctil, peso, equilibrio, María Bofill.

## Laburpena

Artikulu hau María Bofill artista zeramika egileari egindako elkarrizketan zentratzen da. Bofillek izan duen ekoizpen zabal eta oso sinbolikoak, bere ehundura aldaketa leunekin, eta pisuaren eta piezen arteko orekak duen garrantziak, bere jardunbide artistikoa ukipenekoarekin, ukitzen denarekin, oso lotuta dagoela pentsaraztera eramaten gaitu, eta ez horrenbeste ikusten denarekin. Berarekin izandako elkarrizketak zeramikaren arteari, arte ofizialaren aurrean artisautzako jardunbide periferiko gisa ikusia izateari eta emakumearen, buztingintzaren eta apainduraren arteko kultur loturei buruzko zenbait gogoeta eragin ditu. Artearen ikuspegi feministatik, apaindura altxamendu gisa erabiltzeko aukera planteatzera eramaten gaituzte.

María Bofillen lana jardunbide artistiko propioarekin lotzen da, bere izaera procesual eta ukipeneko delako eta. Apaindura modu minimoan eta sinbolikoan erabiltzea ere ohikoa da. Hori dela eta, haren lana oso interesgarria izan da, zeramika, artea eta feminismoa lotzen dituen genealogiaren barruan sartzeko. Gaur egun, zeramikak estatu mailan bizi duen gorakadarekin, artistek eta artisauek ohikotasunez erabiltzen dute apaindura. Beraz, garrantzitsua da aukera formalei eta semantikoei dagokienez azken urteetan hedatu den aldaketak eta eraldaketak proposatu zituzten jardunbide haiek berriro aztertzea.

Hitz gakoak: Feminismoak, apaindura, emakumea, arteak, ukipenekoak, pisua, oreka, María Bofill.

## INTRODUCCIÓN: ENTRE EL VER Y ESCUCHAR

He considerado necesario hacer unas aclaraciones respecto a este artículo para mostrar mi posicionamiento desde la escritura. A lo largo del artículo podréis encontrar en ocasiones fascinaciones más ligadas a lo poético, abiertas a interpretación. El proceso de escritura me ha parecido siempre un acto en presente, que implica “está sucediendo” y me interesa visibilizar el presente continuo del hacer (escribir, crear, construir). Es intencional el hecho de mostrar mi punto de vista particular, que se ajusta en la precisa medida que soy moldeada por el objeto de estudio, por las lecturas, la poesía, y los afectos.

Me interesan las palabras que saltan o aluden porque me parece que en ellas, se abre camino a un otro tipo de saber o conocimiento no dogmático o universalizante. Lo poético nos permite crear conceptos en imágenes e imágenes en conceptos, me interesa posicionarme “entre el ver y el escuchar” que diría María Zambrano (1970).

Algo se forma entre el ver y el oír; entre el mirar y el escuchar. Algo más, como en las combinaciones químicas en que un cuerpo nace de la unión entre dos elementos. (...) Entre lo visto y quien ve existe una distancia. Una distancia que no solo es física —que existe también el oír— sino en el ánimo, en la actitud del que ve, que aunque se acerque físicamente para ver mejor el objeto de mira, se está alejando al mismo tiempo para darle espacio, lugar donde se recorte. Y así lo visto se convierte o tiende a convertirse en objeto. Lo que se oye, al contrario, se adentra en el ánimo, en el interior. (Zambrano 2007).

Pretendo que este artículo pueda ser entendido desde mi lugar particular de habla, y no desde ningún otro. Se puede vincular con el “conocimiento situado” (1991) del que hablaba Donna Haraway. Haraway proponía hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el cual se parte, ya que ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quién lo emite. El lugar de habla está siempre posicionado política o éticamente, por lo tanto se hace necesario mostrar cuál es la perspectiva desde la que observamos la realidad. El conocimiento siempre será “parcial y situado” (Haraway 1991). De la articulación de muchas miradas y perspectivas podremos tener un conocimiento más cercano o profundo de la realidad. En el caso de la escritura de este artículo, investigo en el acto de escritura sobre cómo comunicar sin esconder una voz propia.

Otro apunte importante para la lectura del texto es que no contiene una entrevista transcrita a María Bofill, artista ceramista catalana nacida en 1937. He tomado fragmentos de la entrevista realizada en Mayo de 2018 en el estudio de la artista en Barcelona y los he entrelazado generando un texto que narra los elementos que he considerado más relevantes de nuestra conversación. Los referentes sobre los que escribo y que después he investigado han sido facilitados por ella.

Durante la entrevista, pude ver algunas de sus obras que solo conocía a través de fotografías, tocar muestras de algunas pruebas, apreciar su calidad táctil y hablar con ella sobre muchos de los temas que aparecen en el artículo. Las reflexiones propias, que han sido múltiples, las he desarrollado a partir del contacto con la artista, y no hubieran surgido sin esta relación con ella.

## ANTECEDENTES: ARTE, CERÁMICA, FEMINISMOS

Para evitar caer en el estereotipo femenino que homogeneiza la obra de las mujeres como determinada por el género natural, debemos poner el acento en la heterogeneidad del arte hecho por mujeres, la especificidad de productoras y productos individuales. Aun así, debemos reconocer lo que las mujeres comparten como consecuencia de su formación, no de su naturaleza; es decir, los sistemas sociales históricamente variables que producen la diferenciación sexual. (Pollock 1988).

Estoy realizando un archivo sobre arte, cerámica y feminismos; recopilando imágenes, generando un mosaico que va creciendo. La información escrita o teórica que encuentro es muy escasa. Casi todas las fuentes provienen del mismo lugar, particularmente del mundo anglosajón y norteamericano. En textos recientes, aparecen relaciones entre la utilización de los *Arts and Crafts* (artesanía) y la utilización de lo ornamental o decorativo como forma de subversión, como forma de contrapeso ante un canon formalista y universalizante en el arte de los años 70 y 80. Estas fuentes me transmiten que el medio cerámico había sido considerado menor en las artes de la modernidad, ya que no se adecuaba exactamente a las categorías disciplinarias como la escultura, la pintura, el dibujo, o la fotografía. Hasta los años 70 y 80, la mayoría de la cerámica conocida y producida tenía importantes diferencias en cuanto al arte aceptado institucionalmente y valorado por críticos formalistas norteamericanos como Clement Greenberg. Según Elissa Auther lo decorativo en la modernidad era estigmatizado como un estado fallido (Auther, 2004:339-64), algo que ocurría cuando el arte fallaba. Esta conclusión de la lógica formalista llevó a excluir ciertas obras y a operar a través de sistemas de valores arbitrarios.

En la recopilación de imágenes de obras de diversos/as artistas contemporáneos, empiezan a aparecer imágenes de obras que hoy en día no tienen vinculación con las perspectivas feministas, pero que trabajan desde el ornamento en la cerámica. Un ejemplo son las obras actuales de Johan Creten, que además de un uso ornamental del lustre dorado, con piezas de tonos rosas y azules, crea esculturas totémicas a través de la repetición de formas que recuerdan a vulvas o a flores. Estas obras que podrían estar relacionadas con el *Cunt Art*, hoy en día no se vinculan con ellas, no contienen el carácter reivindicativo de las obras realizadas por artistas feministas como Judy Chicago.

Judy Chicago utilizó lo hecho a mano (*Arts and Crafts*) conjugándolo con lo la decoración cerámica para cuestionar las jerarquías establecidas en el arte. El campo artístico promovía un arte canónico (en aquel momento era el minimalismo) excluyendo otras expresiones artísticas y especialmente

las vinculadas con los trabajos culturalmente asociados con lo femenino, (como la cerámica o el bordado). Su famosa obra *The Dinner Party* (1974-1979) promovió el trabajo colaborativo donde se realizaron una serie de platos cerámicos, representando vulvas de diferentes tamaños, formas, vidriados de distintos colores, dedicados a mujeres pioneras en campos del saber en la historia.

El empleo de medios más relacionados con lo cotidiano, la artesanía, lo hecho a mano, lo decorativo u ornamental se vinculan en nuestra cultura occidental con los trabajos realizados mayormente por mujeres, y muchos de estos trabajos han pertenecido al ámbito privado. Es por ello que sus lenguajes en múltiples formalizaciones se pueden convertir en subversivos dependiendo del contexto. Hoy en día, las obras de artistas como Creten, que han asimilado el ornamento como un elemento puramente estético o formal, aparecen ante nosotras con el objetivo de un puro goce estético. Cada vez es más evidente que tengo que ahondar en cada caso particular, teniendo en cuenta el contexto, el género, la clase, la raza y también el relato particular de vida de las/los creadores/as. Esto es importante para desvelar si han supuesto un cambio de paradigma en el arte, en su contexto social o político, si verdaderamente pueden utilizarse bajo el término tan amplio de subversión, y si se pueden vincular con las diversas perspectivas feministas.

La ceramista y escritora Claudia Clare, teme que el término “subversivo” se haya convertido en algo muy atractivo para los artistas y recientemente para los ceramistas. Citando a James Beighton, dice “el arte contemporáneo es lucrativo y de alto estatus. El arte contemporáneo también es subversivo, así que la subversión debe ser lucrativa e igualar a estatus” (Beighton 2012). No está convencida de que todo el arte cerámico contemporáneo pretenda subvertir, aunque haya ido rompiendo con una tradicional inclinación del mundo del arte a infravalorar este medio. Aun así, sabemos que no todas las prácticas artísticas adquieren los mismos roles de lucha de poder y estatus. Existen prácticas, como las más ligadas a lo artesanal, que apuestan por una definición de las artes en plural.

Según Clare en la cerámica, la artesanía, lo hecho a mano, contiene un elemento emancipatorio o de liberación relacionado con el feminismo. Sostiene que el feminismo podría ser en el mundo de la cerámica una verdadera subversión. Una práctica subversiva sería aquella que se posiciona en diferencia ante un orden anterior, y consigue transformar los modos de hacer, ya sea en el plano político, social o artístico. La utilización de la cerámica como medio simbólico podría ser subversiva en sociedades democráticas, ya que se ha convertido en los últimos años en un medio para hablar de lo privado como político, de las desigualdades de clase o raza, de cuestionar los roles de género. Esto ocurre por su alusión a la alfarería, un trabajo y material (el barro) que ha sido asociado culturalmente con lo femenino, o a la vajilla y a lo decorativo también relacionado con lo cotidiano o popular y con el trabajo de la mujer en el hogar y la industria. Un ejemplo son las obras de Grayson Perry (sobre la identidad de género y de la sexualidad), las obras de Ute Kathrin Beck (sobre la feminidad asociada a lo ornamental y cerámico), las obras de Clare Twomey (la obra “Trophy” replantea la posición de la obra de arte en el contexto artístico en interacción con el público), o la obra de Seyni Awa Camara (que desde su subjetividad africana plantea cuestiones identitarias en relación al barro local).

Pienso también que su calidad táctil es interesante desde una mirada feminista. En el “Manifiesto Cyborg” (Haraway 1991), Donna Haraway nos hablaba de la predominancia de lo visual en nuestra cultura patriarcal y de la posibilidad abierta de cultivar otros sentidos. Nuestra cultura ha estado basada en la mirada masculina como sujeto activo que domina y conquista con la visión. El conocimiento se ha transmitido con mayor prioridad desde lo visual por encima de cualquier otro sentido. Desde mi perspectiva, el hecho de dar predominancia a un saber más táctil puede permitirnos romper con la imposición jerárquica de lo visual como medio de percepción prioritaria.

La posibilidad de las artistas de tener un taller propio y autogestionado es también un elemento emancipador. Aun así, no se ha desarrollado extensamente la relación entre arte, cerámica y feminismos en exposiciones, libros o conferencias. Entonces comienzo a preguntarme sobre qué ha ocurrido a nivel estatal. Especialmente desde los años 70 y 80 en una España franquista y de transición democrática radicalmente diferente al contexto anglosajón, con un relato particular en su historia política, donde las libertades de las mujeres habían sido oprimidas durante tantos años por el nacionalcatolicismo. Precisamente en 1976 apareció una revista que visibilizaba ante el público general una lucha existente, y que ejerció un contrapeso a esta represión, “Vindicación Feminista” (Larumbe 2009). Este fue un canal de libertad de expresión, de difusión de conocimientos feministas, donde además se mostraron imágenes corporales e identidades que habían permanecido escondidas y censuradas durante muchos años.

Hay una artista que trabajó en cerámica en aquellos años y que podría hablarme sobre el mundo de la cerámica vinculada al arte en aquellos años. Le propongo ir a visitarle y hacerle una entrevista. María Bofill me abre las puertas de su casa-estudio en Barcelona. Tiene 81 años, yo casi 30. Nos hemos escrito varios e-mails y hemos hablado por teléfono. Hemos hablado de nuestros talleres, del orden y el caos. Cada vez encuentro más resonancias entre su creación y mi investigación. Su obra me parece de un alto contraste con el tipo de cerámica realizada anterior a los años 70 y 80. Quiero enseñarle mi archivo, preguntarle por el contexto en el que aprendió el medio cerámico. También investigar sobre la posibilidad de encontrar un lazo subversivo en sus obras.

Aprendo la necesidad de saber cultivar la escucha. Transformar con la escritura, acto en presente, lo que interpreto con el caso de estudio, sin que una ni otra pierdan fuerza por el camino.

## TRANSFORMACIÓN DE LA TRADICIÓN

En la sutil negociación de lo que es pensable o está más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes mediante las cuales se producen y articulan estos límites. Esto sucede a veces de manera radical, como en momentos de máxima lucha política colectiva, o menos abiertamente en las constantes negociaciones de las contradicciones en las que está inmerso todo sistema social. (Pollock 1988).



Figura 1. María Bofill. *Mesa*, 2009.

En España, en los años 80, tras la dictadura, comenzaron a surgir de las escuelas de artes y oficios artistas ceramistas que se oponían a aceptar la bipolaridad o dicotomía habitual que había existido entre artista-artesano, tan presente en las vanguardias. Este fue un momento crucial en el que además, las mujeres ganaron mayores libertades en cuanto a estudios, formación y profesionalización. Una de estas artistas es María Bofill, y según me contó en nuestra entrevista, en la escuela Massana donde ella estudió e impartió clases, la mayoría de estudiantes fueron y siguen siendo mujeres.

Como ella relató, de manera muy temprana sus obras comenzaron a “deformar la tradición”, a experimentar con materiales, técnicas y resoluciones formales que se distanciaban, iban mutando. Algunos de sus rasgos distintivos son: la elección de la porcelana, material frágil y delicado de trabajar (frente a materiales más duros y fácilmente maleables); los formatos reducidos (que contrastan con el tipo de obra de grandes formatos o gran escala); la utilización del lustre de oro (mayormente utilizado en la decoración de tercer fuego ornamental); el azul cobalto (utilizado habitualmente en la industria de vajilla europea); los patrones repetitivos como incisiones o rayas que generan ritmos visuales (frente a la expresividad del trazo único); las imágenes táctiles que combinaban aspectos blandos y duros; la relación formal en el espacio de los elementos; el peso y el equilibrio. Sin romper, destruir, o reemplazar un lugar, propuso una transformación.

La mayoría de obras en cerámica anteriores parecían tener como rasgo definitorio el centrar la atención en una pieza concreta y rotunda. En la artesanía, el carácter funcional era primordial (jarras, jarrones, vasijas). En el arte, hubo una fuerte influencia en la cerámica de la colaboración de artesanos como Llorens Artigas con Miró, o del arte informalista de Tàpies, donde cobraba importancia la materia, la expresividad, sus texturas y sus símbolos. En contraste, Bofill fue transformando en su experimentación, el foco central en la relación de contraste entre distintos elementos. Comenzó a cobrar gran importancia la ubicación entre ellos en el espacio y a ser relevante la relación física entre diversas piezas, delicadas y frágiles. Algunas se sostenían entre ellas a través del peso y el equilibrio. Desde mi perspectiva y en resonancia con mi propia práctica, interpreto también sus piezas como resultado de romper con la unicidad. Propongo en este artículo una analogía entre este peso como tradición, y equilibrio como deformación. Pienso que María Bofill ha trabajado conjugando de una manera particular estos dos elementos.

Sus obras han sido fruto de un gran experimentación táctil. Han tenido mucho que ver con el peso y el equilibrio, la inteligencia de la mano y el hacer, la calidad frágil de la materia, con el calor transformador del horno cerámico. La imagen final es más el producto de este proceso que de la imagen previa proyectada. El carácter procesual de la obra de Bofill es destacable. El proceso siempre le ha conllevado pequeñas sorpresas de las que ella se ha aprovechado.

Cuando le pregunté a María Bofill sobre su estilo, ella me explicó que siempre ha hecho lo que le ha apetecido, y que necesita divertirse en el proceso, ir cambiando para no quedarse siempre en el mismo sitio. Esta ha sido una de las razones primordiales por las que ha investigado en su trayectoria sobre diferentes temas, generando imágenes oníricas, resonando en lo simbólico, buscando hacer táctiles y físicas las imágenes que le surgían en cada momento. En sus propias palabras, ella dice haber ido “deformando la tradición”. Así, lo que un principio eran recipientes, comenzaron a ser cubos, y esos cubos iban siendo deformados, hasta dar pie a imaginaciones más fantásticas, desde copas altas sin función aparente, a arquitecturas imposibles en el cielo o en el agua, fusiones de piezas con apariencia blanda y dura, piezas en equilibrio, o montañas que parecen lenguas, o que parecen aludir al cuerpo. Hay un elemento poético en las obras de Bofill. Siempre permanece abierto mediante la metáfora. Algunas obras reposan en metáforas de lo cotidiano: mesas, copas, cojines, almohadas, casas. Otros en paisajes metafóricos, paisajes del alma; laberintos, peces, nubes, montañas. Su última exposición en 2018 se llamó “Muntanyes de l'ànima” (Montañas del alma). Nos muestra a través de sus imágenes táctiles una percepción intimista y subjetiva.

Interpreto que utiliza aspectos ornamentales en una expresión mínima a través del color y la repetición; el azul cobalto con líneas blancas, las piezas en porcelana agujereada que generan ritmos. El oro se reserva para lugares estratégicos. No es un ornamento excesivo, *kitsch*, rimbombante. Es una utilización de lo ornamental de una manera muy intencional, misteriosa, pero efectiva. Una belleza mínima que parece guardar un secreto al que alude. Lo hace de una manera simbólica en relación a la forma y material.

La porcelana, el azul cobalto y el oro, son elementos que eran más utilizados en la industria

cerámica de vajillas de porcelana que en los talleres de cerámica locales (que solían utilizar arcillas o gres). En nuestra cultura los materiales elegidos por Bofill pueden connotar pureza, fragilidad, cotidianidad, bienestar, comodidad y lujo. En contraste, las formas que crea son simples y se relacionan muchas veces de una manera precaria, recogiendo lo blando y lo duro en contraste y tensión. Alude a la tradición cerámica, deformándola, liberándola de una función predeterminada o de la rotundidad de la escultura en cerámica más típica de los años 70 y 80. Según la propia artista, los colores que utiliza son los del mediterráneo. El brillo y el destello del agua como dorados y blancos, y el agua azul. Su manera de interactuar con las piezas es siempre poética.



## REFERENTES EN LA OBRA DE MARÍA BOFILL

María Bofill me contó que su padre era un historiador especialista en el reflejo metálico de la cerámica, quien trabajó en el museo de la Virreina. A ella no le interesaba el trabajo de su padre ya que no estaba muy vinculado al arte, aunque ésta pudo ser una vía por la que ella entrara en contacto con imágenes que le despertaran interés hacia la cerámica.

En los años 40 y 50, Barcelona fue caldo de cultivo de una escuela importante de maestros de la

cerámica. Catalunya había sido un territorio de tradición alfarera, y Bofill conoció este medio ligado a lo artístico principalmente a través de exposiciones de Josep Llorens Artigas. María Bofill estudió en la escuela Massana, donde Llorens Artigas fue profesor desde 1941. Artigas tuvo el privilegio bastante excepcional de ser considerado a la vez artista y artesano. Habiendo vivido en París, Artigas volvió a su Barcelona natal. A lo largo de su carrera realizó colaboraciones con artistas como Georges Braques en París, y más repetidamente con Joan Miró en Barcelona. En algunos textos sobre Llorens Artigas, se destilan posiciones ideológicas sobre el lugar otorgado culturalmente al Arte y a la artesanía, y sobre la figura del genio relacionada con el artista en el siglo XX. En un texto escrito por Ricardo Gullón, se describe al personaje de Llorens Artigas como un doble-personaje a lo Jekyll y Hyde. Como si de un personaje bipolar se tratase, con dos tipos de personalidad opuestas, dicotómicas, que se resumen en, por una parte, Llorens el artista, “es una especie de bon vivant, despreocupado, parlero, alegre y no muy amigo del trabajo” (Gullón 1950), y el artesano, “concienzudo, trabajador y capaz de realizar con enorme seriedad considerables esfuerzos” (Gullón 1950). Uno de ellos, el artista, trabaja con la rapidez de la intuición (característica propia de un artista de vanguardia) y el otro, es calculador y metódico, (como un alfarero), consiguiendo una fusión perfecta entre ambos.

Esta habilidad de unir dos profesiones opuestas en el lenguaje y discurso se generó en el contexto artístico porque la cerámica había sido observada como un arte menor durante siglos, algo que fue cambiando ligeramente con la modernidad y las vanguardias, cuando artistas como Picasso comenzaron a utilizar la cerámica en contacto con artistas artesanos como Francisco Durrio o Joan Miró con Artigas. María Bofill piensa en la influencia de Picasso y Miró como ejemplos claros de un cambio importante respecto a la consideración de la cerámica del siglo XX.

Deberíamos fijarnos también en que los artistas artesanos como Durrio o Artigas nunca gozaron de la misma fama y notoriedad como los considerados plenamente artistas y que parecían cruzar disciplinas, como la pintura, la escultura, el dibujo, o el grabado. Tal vez porque se dedicaron casi exclusivamente a oficios que culturalmente habían estado relacionados con trabajos menores como la orfebrería o la alfarería. Una pieza clave en la aceptación de la cerámica como medio artístico en Catalunya fue la colaboración de Artigas con Miró, que permitió que la cerámica comenzara a ganar visibilidad en los museos oficiales.

## **PESO Y EQUILIBRIO EN LA OBRA DE MARÍA BOFILL**

En lo que se refiere a la cerámica, la relación entre artista y artesano ha sido compleja. Los artesanos comenzaron a acercarse al mundo del arte en el siglo XX, imitando sus modos expresivos, muchas veces a través de colaboraciones. Dependiendo del estilo de referencia, la cerámica debía imitarlo. Los colores debían ser planos y mate, sin brillo, la materialidad de la cerámica debía cobrar presencia de una manera cruda. La referencia a otros artistas debía permanecer en la mayoría de

los casos, para poder ser ubicados en el marco de obra de arte y no denostados como vinculados a la artesanía o a la funcionalidad. No debían distanciarse del arte o ser subversivos con otras prácticas artísticas. Con lo que sí debían romper era con la artesanía y con la industria, mostrar un rasgo diferenciador.

Para María Bofill, Llorens Artigas fue un referente importante y también lo fueron maestros como Jordi Aguadé. Ella estudió en la escuela Massana, y allí conoció a otro vínculo indispensable. Ese referente fue Cristina Merchán, (1927-1987). Merchán nació en Venezuela y en 1957 obtuvo el Premio Nacional de Artes Aplicadas. Después viajó a Barcelona donde se especializó en la cerámica y alternó sus estancias entre Barcelona, París y Caracas. Además de referente se convirtió en compañera de experimentación práctica. Juntas investigaron durante años en técnicas de vidriado y mejorándolas con el horno cerámico.

La práctica en cerámica en aquel momento, años 60, estaba basada en la extracción del barro local, y muy ligada a la tradición alfarera. Según me relató María Bofill, los grandes maestros enseñaban la técnica bajo el marco de la disciplina, limitándose a resoluciones formales bastante esenciales y sin estridencias, como jarrones, jarras, y vasijas.

La investigación práctica junto a Merchán y el contacto de María Bofill con el extranjero, viajando a Japón, Europa, EEUU e Inglaterra, hizo que comenzara a transformar lo aprendido de la tradición cerámica hacia pasos de mayor libertad formal y con mayor expresividad. Aun así, ella destacó que en Japón también solía haber una línea muy tradicional ligada a la función utilitaria, que ha ido cambiando progresivamente con el paso de los años.

Su primer acercamiento a la porcelana fue un golpe de suerte. En 1980, le invitaron a un Simposium en Checoslovakia. Era un grupo heterogéneo de jóvenes que hacían cerámica en diferentes países. Una artista holandesa le aconsejó que usara porcelana para sus piezas, por su delicadeza y calidad táctil. Como en España era difícil la comunicación y conseguir este material, se acabó trayendo la porcelana seca, los residuos que le regaló esta compañera. La primera exposición que María Bofill realizó en porcelana fue a través de este contacto, y a partir de 1980 fue una constante en todo su trabajo.

## RESONANCIAS CON OTRAS ARTISTAS

Esta forma de deformar la tradición en un uso experimental cerámico es algo que conecta a María Bofill con artistas ceramistas de otros lugares del mundo. Tal y como ella me relató, conocía a algunas de las artistas norteamericanas, en ocasiones personalmente, como Beatrice Wood a quien conoció en los años 70 en el Hartwick college, en Nueva York. Aunque no las reconociera como referentes, afirmó que suscitaban su interés. Este interés provocó que recopilara imágenes de sus obras, generando una compilación de diapositivas y textos que enseñaba a sus alumnos en la escuela

Massana, cuando ella misma fue profesora e impartía clases sobre “Cerámica Contemporánea”. Entre las artistas que le provocaron interés están Beatrice Wood, Viola Frey, o Jacqueline Poncelet.

## ORNAMENTO Y MUJER

En los años '70 y '80 en EEUU diversas artistas trabajaron en cerámica y “abrazaron el ornamento como una forma de insurrección” (Adamson, 2012) feminista ante una lógica formalista universalista. Artistas como Betty Woodman, Jacqueline Poncelet, y Anne Kraus, lo utilizaron como parte integral de sus obras en cerámica. El contexto social en el que vivieron, con la llegada de la segunda ola del feminismo, les permitió un ambiente propicio para la aceptación de esta forma novedosa de abordar la escultura de una forma interdisciplinar.

En el contexto catalán y español, el ornamento era algo que se evitaba. Lo decorativo, excesivo, anecdótico, era algo peyorativo y asociado con lo femenino. Durante el franquismo el trabajo principal de la mujer fue el hogar. Muchas conocieron la cerámica a través de la industria, en trabajos decorativos como el proceso de vidriado y tercer fuego. Esto puede explicar la completa ausencia a nivel estatal de obras reconocidas de ceramistas mujeres hasta bien entrados los años 70 y 80.

“Todo parece indicar que desde el origen artesano, la mujer y el hombre compartieron los procesos de fabricación de los ídolos de arcilla, la vajilla elemental y otros útiles primitivos. La tímida industria que, desde el siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX fue relevando en las sociedades occidentales a los gremios alfareros, devolvió a la mujer un puesto complementario en el capítulo de la decoración.” (Vicentelli 2004). En países desarrollados, la presencia de la mujer, ahora como ceramista titulada, desde la segunda mitad del siglo XX, se ubica en un lugar intermedio entre el arte y la artesanía, o crea un espacio comercial con propia identidad vinculada al diseño. “Es decir, se ha convertido en una artesana que al trabajar por afición introduce en este campo los imperativos de la producción artística: genio, placer y mercado” (Vicentelli 2000).

Al hilo de esta presencia y del auge actual de la cerámica en artesanía, diseño, y arte a nivel estatal, me ha interesado revisar algunos artículos de suplementos dominicales que muestran opiniones que refuerzan los mitos presentes en la sociedad y del canon artístico. En 2016 El País Semanal publicó un artículo titulado “Las nuevas manos de la cerámica. Son las caras de un sector pujante de la artesanía. Entramos en los talleres de los alfareros del siglo XXI” (López Enano 2016). Diseños propios, joyas de porcelana, cerámica y textil, jarrones y platos, realizados por diversos/as ceramistas a quienes se les enmarcaba en un contexto artesanal y de alfarería, aunque algunas de ellas también tuvieran una relación comercial con galerías de arte. Los artesanos/as a los/as que entrevistaba eran la mitad mujeres y la mitad hombres. Nuria Blanco relataba, “Con el arte no puedes llegar a todo el mundo y vi que podía pintar encima de platos de cerámica. Era una buena manera de seguir dibujando pero encima de objetos, y eso me encantó.”

En 2017, el XL Semanal publicó un artículo semejante, aunque radicalmente opuesto. Se titulaba

“Los alfareros, las nuevas estrellas del arte” (Cano 2017). En este caso, la relación entre los citados es de 6 hombres, y una mujer. El tipo de discurso cambiaba enormemente. Gregorio Pero en la entrevista decía, “entiendo la cerámica como un material con unas posibilidades plásticas infinitas. La producción más ligada al taller tradicional (como es el caso de mi familia) está más sujeta al encargo, a lo utilitario o a lo decorativo. Yo, sin embargo, tengo la libertad de preocuparme solo de la emoción o el misterio que encierra la creación artística.”

## CONCLUSIONES

Hoy en día nos beneficiamos en mayor medida que antes de ciertas negociaciones de lo que es pensable en el ámbito de la cerámica, lo que es aceptable en el trabajo de una mujer en nuestro contexto democrático, y de lo que es legitimado en artesanía y arte. Ésto ha sido en parte efecto de los cambios sociales, provocados por diversas luchas políticas, también ha sucedido gracias al trabajo constante de diversos/as artistas desde lo años 70 y 80.

Ante el auge de la cerámica en las artes a nivel estatal, debemos reconocer que la utilización del ornamento ha sido aceptado y abrazado por el mercado del arte, el diseño, y por las prácticas de muchos/as artistas. No puede ser considerado como un elemento subversivo ni transformador en todas sus formalizaciones actuales. Los relatos y mitos de la modernidad, con la figura del genio creador, siguen estando presentes, aunque haya habido una apertura a nuevos lenguajes, nuevas formas de hacer o de conjugar arte y artesanía.

Queda pendiente por tanto repensar donde nos ubicamos hoy en día como artistas y artesanas, preservar una genealogía que ha sentado precedente y abierto camino para nosotras, deconstruir los lazos entre cerámica, ornamento y feminidad. Estoy de acuerdo con Claudia Clare, en que en el mundo de la cerámica y el arte, no depende tanto de la forma, sino que es en las perspectivas feministas donde puede residir la verdadera subversión.

Desde esta perspectiva, la obra singular de Bofill adquiere un marcado interés. Su obra se sitúa en resonancia con otras prácticas artísticas en cerámica que surgieron en momentos históricos de emancipación de la mujer y que contrastaban con su contexto social y artístico. Esto puede ser considerado desde una perspectiva feminista como una forma de contestación ante un orden precedente. Según Clare, “subvertir algo o ser subversivo (...) significa `derrocar´ habitualmente en referencia a un régimen, gobierno, autoridad religiosa o forma social dominante. Incluso cuando cambiamos su significado a un contexto de arte o artesanía, debería implicar que una tradición establecida ha sido derrocada, pero este tipo de desafíos son difíciles de demostrar” (Clare 2016). Aunque la tradición no haya sido derrocada ni eliminada, hoy en día heredamos los efectos de una apertura a nuevas posibilidades formales y semánticas en el medio cerámico.

Su trabajo ha facilitado un espacio para la diferencia, generando un lenguaje que deformó



la tradición hasta convertirla en algo propio. Se apropió de algunos elementos que habían sido vinculados culturalmente con lo decorativo u ornamental. En su obra se convirtieron en elementos simbólicos que expresan su subjetividad particular.

En mi opinión, el ornamento, que culturalmente había sido asociado con la feminidad, es transformado por ella a través de expresiones mínimas, en elementos expresivos que nos pueden hablar de peso y equilibrio, tradición y diferencia. Afectada por su entorno pero diferenciándose de él, nos propone aspectos relacionados con lo cotidiano e íntimo (lo cotidiano: como la mesa, los cojines, las copas...; lo íntimo: con paisajes emocionales como los laberintos, la casa, los peces, montañas...) y lo popular (en sus usos del azul cobalto y la porcelana vidriada), y a través del elemento poético vincula su experiencia individual con la colectiva.

La tradición de la alfarería y de la escultura en cerámica pudo haber sido un peso que limitara su práctica. En cambio, sin romper con ella de manera radical, se situó en una posición de equilibrio frente a ella, deformándola, adquiriendo recursos y dando pasos hacia un espacio de libertad singular.

Peso como tradición y equilibrio como deformación.





Figura 3. María Bofill. *Cojines*, 2008. Porcelana y oro.



Figura 4. María Bofill. *Laberint*, 1994, 2000. Porcelana, engobe y oro.

## BIBLIOGRAFÍA

Adamson, G. (2012). *Implications: The modern pot*, En Strauss, C. y Clark, G. (2012) "Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics". Houston: Museum of Fine Arts.

Auther, E. (2004). *The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg*. Oxford Art Journal 27, no.3.

Brighton, J. (2012). *A Matter of Manners: Subversion in the Ceramics Field*. Subversive Ceramics symposium, unpublished paper. En Clare, C. (2016) "Subversive Ceramics". London: Bloomsbury Academic.

J. Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Larumbe Gurratiz, M. A. (2009). *VINDICACIÓN FEMINISTA: Una voz colectiva, una historia propia*. Antología facsímil de textos (1976-1979). Edit. Prensa Universitaria de Zaragoza. Cat. Feminismos.

Pollock, G. (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Strauss, C. y Clark, G. (2012). *Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics*. Houston: Museum of Fine Arts.

Vicentelli, M. (2004). *Women Potters: Transforming Traditions*. New York: Rutgers University Press.  
 \_\_\_ (2000). *Women and Ceramics: Gendered Vessels*. UK: Manchester University Press.

Zambrano, M. (2007). *Filosofía y Educación. Manuscritos*. Málaga: Editorial Ágora.  
 \_\_\_ (2012). *Entre el ver y escuchar*. Educación: Puerto Rico. (Trabajo original publicado 1970).

Gullón, R. (1950). *Los artistas de la «Escuela de Altamira». El ceramista Llorens Artigas*. 08/06/2018, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Sitio web: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-artistas-de-la-escuela-de-altamira-el-ceramista-llorens-artigas-0/html/0128480a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-artistas-de-la-escuela-de-altamira-el-ceramista-llorens-artigas-0/html/0128480a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

Jesús Cano. (17/06/2017). *La Cerámica está de moda... ¡Protagonista: el barro!*. 08/06/2018, de XL Semanal Sitio web: <https://www.xlsemanal.com/estilo/20170617/protagonista-el-barro-alfareros-ceramica-moda-decoracion.html>

Virginia López Enano. (06/03/2016). *Las nuevas manos de la cerámica. Son las caras de un sector pujante de la artesanía. Entramos en los talleres de los alfareros del siglo XXI*. 08/06/2018, de El País Semanal Sitio web: [https://elpais.com/elpais/2016/03/02/eps/1456935722\\_894899.html](https://elpais.com/elpais/2016/03/02/eps/1456935722_894899.html)



MANIFIESTO  
NO, NEIN, NIET!





El manifiesto *No, nein, niet!* denuncia que las estrategias que un gran número de instituciones artísticas están llevando a cabo en los últimos años desdibujan la problemática del sexismo en el arte y la cultura contemporánea, y desactivan las luchas feministas en pro de la igualdad. Esas estrategias siguen haciendo posible que, a pesar de que desde hace más de treinta años en la UE el 70 % de las graduadas en estudios de arte son mujeres, en las programaciones y colecciones de museos y centros de arte las artistas no superan el 20%. Y también contribuyen a que se siga produciendo y difundiendo una historia artística y cultural androcéntrica.

El manifiesto *No, nein, niet!* rememora que en los años 60 y 70 del siglo XX el movimiento feminista inaugura con el Arte Feminista un nuevo frente de acción que se gesta, a ambos lados del Atlántico, a través de un intenso diálogo entre artistas, teóricas y militantes. Este frente, que concibe el cuerpo de las mujeres como un campo de batalla también declara el campo del arte como otro frente de batalla al constatar que la historia del arte y los museos han excluido sistemáticamente a las artistas.

El manifiesto *No, nein, niet!* insiste en que si la pregunta "¿Ha habido grandes artistas mujeres en la historia?" inaugura la crítica de las instituciones artísticas patriarcales en los años sucesivos, otra pregunta "¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?" cuestionará si ésta y las instituciones artísticas y educativas, con las que mantienen una relación simbiótica, son capaces de incorporar las críticas y las demandas feministas. El Arte feminista, al igual que el movimiento feminista del que forma parte, vivirá un ciclo de esplendor que decaerá a finales de los años 80, marcados por la institucionalización del feminismo.

El manifiesto *No, nein, niet!* incide en que el Arte Feminista retiene que la categoría sexo estructura lo social, la mirada, el lenguaje, el arte, su campo y sus instituciones conjugando dimensiones estéticas y políticas, para denunciar y combatir la discriminación, explotación y opresión de las mujeres. Este manifiesto se sitúa con las autoras que lo consideran como la última vanguardia del siglo XX, una vanguardia cuya agenda está siendo retomada por nuevas generaciones de artistas, por otros agentes del campo del arte y por militantes y activistas...

El manifiesto *No, nein, niet!* entiende el campo del arte como un circuito internacional que afecta las relaciones entre el contexto local y el global y atraviesa las instituciones públicas y privadas que producen, muestran y coleccionan arte, e invita a los diferentes agentes que actúan en el campo artístico a practicar la desobediencia feminista.



## EN EL SIGLO XXI DI NO, NEIN, NIET

A un arte que no cuestione la opresión de las mujeres y de otros sujetos minorizados, porque la sostiene.

A un comisariado y a una escritura sobre el arte que oculte la explotación de las mujeres y de otros sujetos minorizados, porque la mantiene.

A un museo o centro de arte que no corrija la discriminación de las artistas y de otros sujetos minorizados, porque la ejerce.

A participar en proyectos que impliquen colaborar en procesos de estetización de problemáticas sociales y políticas, y que contribuyan a consolidar operaciones institucionales de lavado de cara sexistas, lgtbqfóbas y/o racistas en el campo del arte.

A participar y colaborar con estrategias institucionales de "tokenismo" que alcanzan plena visibilidad en torno a fechas significativas para las feministas como el 8 de marzo o el 25 de noviembre que dejan intacta la estructura sexista de la institución. El "tokenismo" consiste en incluir a grupos minorizados, por ejemplo las mujeres, para crear la ilusión de que disfrutan de una igualdad real, evitando así acusaciones de discriminación.

A participar y organizar visitas guiadas feministas a las colecciones museísticas que eluden desvelar la estructura sexista de las instituciones de arte y de sus colecciones.

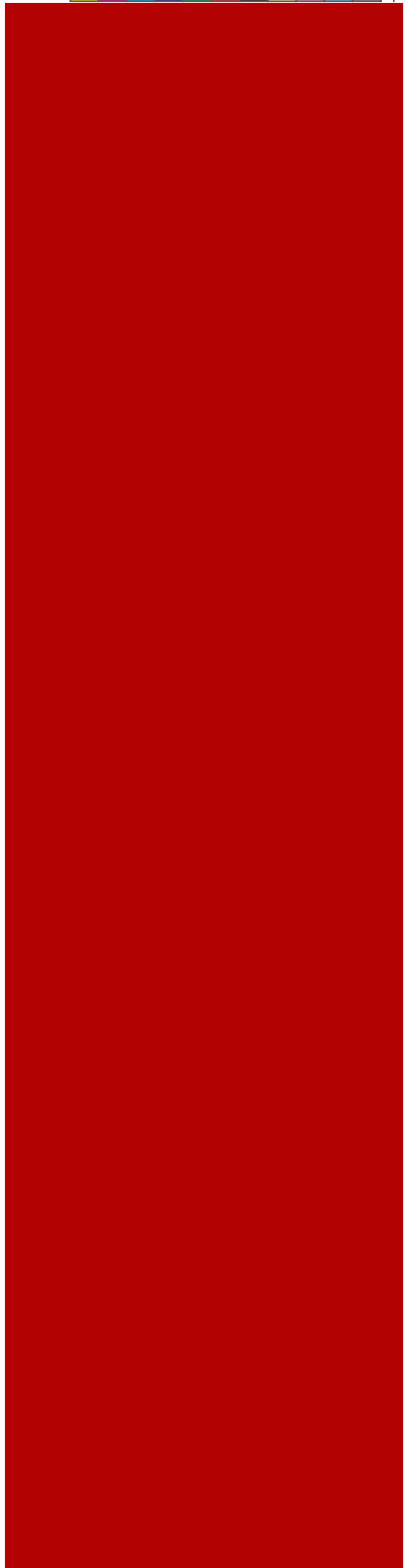
A promover una perversa e interesada sinonimia entre *queer* y feminismo que paraliza o retrasa la incorporación de las artistas y sus obras a las colecciones y programaciones de centros y museos.

A visitar los museos e instituciones artísticas que, convertidas en flamantes monumentos al cinismo contemporáneo, desarrollan estrategias de "lavado de cara" para ocultar que desdeñan las demandas feministas.

A las políticas culturales que convierten en un espectáculo y objetualizan a las mujeres y a otros sujetos minorizados.

Para apoyar este manifiesto no es necesario haber sido clasificada como mujer. Los principios de igualdad y respeto deben ser aplicados y respetados por cualquier persona independientemente de su sexo/género.

Firmado en Bilbao, a 15 de Noviembre de 2018.  
JORNADAS ARTE, INVESTIGACIÓN Y FEMINISMOS.  
Bizkaia Aretoa UPV/EHU







# Resiliencia & Estamina

**30 Nov. - 3 Dic. 2018**

**Exposición en Bizkaia Aretoa, Bilbao.**







# EXPOSICIÓN RESILIENCIA & ESTAMINA

PROYECTO EHU 16/41  
ARTE, INVESTIGACIÓN Y FEMINISMOS

DEL 30/11/2018 AL 10/12/2018  
SALA AXULAR (BIZKAIA ARETOA) BILBAO



"Levanto la voz, no para gritar, sino para que se oiga a los que no tienen voz... No podemos tener éxito si la mitad de nosotros se queda atrás". Malala Yousafzai

Esta exposición muestra parte del trabajo realizado entre 2015 y 2018 en el marco del proyecto Arte, Investigación y Feminismos EHU 16/41, un proyecto de reciente creación, en la facultad de Bellas Artes de Universidad del País Vasco, enfocado en la investigación del arte contemporáneo desde una perspectiva feminista. Las obras incorporadas en la exposición Resiliencia & Estamina muestran los procesos de reflexión desarrollados durante estos tres últimos años de trabajo y estudio por Andrea Abalia, Lorena Relloso, Verónica Fernández, Leticia Gaspar, Noelia Maeso, Izibene Oñederra, David Macho, Magdalena Planas, Raquel Asensi y Txaro Arrazola como IP (Investigadora Principal).

Sabemos por experiencia propia que la historia del arte ha caído a menudo en el estereotipo femenino que homogeneiza la obra de las mujeres como determinada por el género natural. Por ese motivo, este grupo de investigación pone el acento en la heterogeneidad del arte hecho por mujeres y en fomentar la especificidad de las artistas y sus obras individuales. Aun así, debemos reconocer lo que las mujeres comparten como consecuencia de su formación, no de su naturaleza; es decir, los sistemas sociales históricamente variables que producen la diferenciación sexual (Pollock, 1988). Las teóricas que nos preceden y la realidad cotidiana nos han mostrado que los artistas no son por naturaleza ni superiores ni diferentes a las artistas. Sin embargo, a menudo las artistas tenemos la necesidad de conectar con toda esa producción de muchas otras artistas a las que no hemos podido llegar conocer porque no estaban en los libros, ni en los museos, para profundizar en sus discursos estéticos, que, aunque alejados espacial y temporalmente, dialogan o representan un sustrato para el trabajo y pensamiento de las investigadoras de este equipo. Suelen ser estos discursos y obras que hemos podido conocer en lugares y espacios ajenos a la academia. Y queremos añadir diversidad a la narración del arte contemporáneo, porque no es lógico el bajo porcentaje de mujeres presentes en antologías, colecciones e instituciones artísticas de los últimos 50 años.

¿Cómo es posible que las facultades de arte estén llenas de alumnas y la mayoría de colecciones de arte moderno y contemporáneo prácticamente vacías de sus obras? Hemos desarrollado una metodología basada en el reconocimiento mutuo y en la construcción de nuestro propio sistema de legitimación que pasa por visibilizar obras y discursos artísticos de otras autoras a menudo ausentes del espacio normativo de la academia, para analizar sus posibles conexiones e influencias y comprobar hasta qué punto existen nexos conectores entre artistas y teóricas de la misma generación, o entre artistas de distintas generaciones. Nuestro lema es: citémonos entre nosotras porque puede que los demás nos borren, como lo han hecho durante siglos.

La exposición arroja luz sobre la importancia de cuestionar las instituciones que privan de voz a los sujetos mujer, que los reifican por la interpretación y la construcción social de sus cuerpos, y por las normas sexistas que modelan la mayor parte de los principales roles mediados por las instituciones (Fraser, 2016:71). Los medios de interpretación y comunicación en cuyos términos se elaboran los significados sociales del sujeto mujer siempre han estado controlados por los hombres, y por tanto la labor de las artistas implica necesariamente, entre otras cosas, una reinterpretación de los significados sociales de nuestro cuerpo.

El equipo ha trabajado fundamentalmente tres líneas de investigación:

1. Icónica y multidisciplinar. Esta línea ha abordado la crítica de la representación de las imágenes estereotipadas de las mujeres en el arte y la cultura visual contemporánea. En ella hemos trabajado Andrea Abalia, Leticia Gaspar, Verónica Fernández y Txaro Arrazola.
2. Acción y práctica social. Aquí se han abordado temas relativos al activismo, al ciberfeminismo, al ecofeminismo, a la teoría queer, etc., de la mano de Noelia Maeso, Lorena Relloso y Magdalena Planas.
3. Objetual y procesual. Esta línea ha trabajado en torno a la idea de ornamento como subversión, y ha sido trabajada por Raquel Asensi y David Macho.

Estamos en contra de la Historia del Arte como algo dado y no problemático, porque de esta forma se oculta la dimensión interpretativa del arte, el hecho de que no solamente es políticamente controvertida la forma de hacer arte, sino también la interpretación de qué es arte y qué no. Asimismo, se pasa por alto el hecho de que también es un asunto político quién consigue establecer definiciones autoritativas y pormenorizadas de las obras que merecen ser vistas. Para centrarnos en la importancia de la Hª del Arte y su transmisión necesitamos otros modelos de discurso histórico. El modelo que propone este grupo sitúa en primer plano el carácter polivalente y polémico del arte, el hecho de que en nuestro mundo encontramos una pluralidad de modos de hacer arte. La historia del arte siempre es una historia politizada con una verdad filtrada que ha ido rebasando los enclaves discursivos contruidos en las distintas instituciones que componen el sistema del arte.

Simone de Beauvoir empieza las cartas a Castor con esta primera carta que le escribe Jean-Paul Sartre:

Querría usted ser tan amable y llevar mi ropa sucia (en el cajón inferior del armario) a la lavandería esta mañana? Dejo la llave puesta en la puerta. La amo tiernamente, mi amor. Ayer tenía usted una carita tan mona al decir: "Ah, usted me ha mirado, me ha mirado" y, cuando lo pienso, se me rompe el corazón de ternura. Adios, cariñito.

Y Virgine Despentes, en su Teoría King Kong (2018), nos anima dar la vuelta a todo:

Démosle la vuelta a la ropa sucia y a la carita tan mona. Así entenderemos mejor de qué sexo somos, el sexo de la ropa sucia de los otros, el de las caritas monas.

Sentimos un enorme agradecimiento hacia las muchas personas que se han rebelado y manifestado para cambiar las cosas, incluso cuando esas antecesoras nuestras estaban, en el mejor de los casos, acobardadas y, en el peor, en connivencia. Entendemos que el arte no consiste en aunarse con el poder; se trata de buscar la verdad, crear confianza e inspirar la participación.

Como artistas mujeres, hemos perdido la cuenta del número de veces que alguien nos habló, esperó algo de nosotras, o nos etiquetó de una manera que nunca habrían osado hacer si fuéramos hombres. Nosotras, las artistas, tenemos que desafiar las expectativas y los prejuicios explícitos e implícitos todos los días y todo el tiempo. Debemos recordar que no estamos aspirando al paradigma existente de artista, sino que estamos haciendo uno nuevo. Y tenemos la obligación de administrar nuestros recursos creativos para mejorar una sociedad que lo necesita, nos solo porque los públicos del arte están exigiendo narrativas más inclusivas, sino porque es nuestra responsabilidad apoyar las conexiones que trazan las personas dedicadas al arte a través de distintas expresiones culturales y porque es en esos espacios donde "la otredad" se convierte en "pertenencia" y donde la empatía triunfa sobre rechazo al otro.

Trabajar en el arte siendo mujer hoy día es rendir homenaje a aquellas que nos precedieron. No hemos estado solas: nos apoyamos firmemente sobre los logros geniales de Simone de Beauvoir, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Leonora Carrington, Hilma af Klint y muchas otras. Aunque algunos de estos nombres hemos tenido que buscarlos a conciencia, debido al poder aparentemente pasivo pero invasor del patriarcado; lamentablemente a menudo no aprendemos de muchas de ellas, a menudo nos olvidamos de otras o no las reconocemos ni las celebramos lo suficiente. Por ello esperamos crear un grupo de investigación que ofrezca oportunidades para que las mujeres, especialmente las artistas, suban la escalera y rompan todos los techos de cristal.



ANDREA ABALIA, TXARO ARRAZOLA,  
RAQUEL ASENSI, LETICIA GASPAS, DAVID MACHO,  
NOELIA MAESO, MAGDALENA PLANAS, LORENA RELLOSO,  
IZIBENE OÑEDERRA



## ANDREA ABALIA

Bilbao, 1984.

Artista y doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco desde 2014, su obra está muy vinculada a su tesis *Lo siniestro femenino*, trabajo que revela la influencia que ejerce la problemática de género como motor de determinadas prácticas artísticas contemporáneas que emplean dicha estética bajo un enfoque contestatario. Tras doctorarse en 2014, estudia fotografía en *International Center of Photography* de Nueva York.

En 2015 y 2016 trabaja como asistente del escultor británico Jason deCaires Taylor en la creación del Museo Atlántico de Lanzarote. Actualmente es profesora de Educación Artística y Cultura Visual en la Facultad de Educación de la UPV/EHU y compagina la docencia con la investigación y la creación artística. Sus obras se inclinan hacia visiones inquietantes de carácter teatral que traslada a fotografías, pinturas o a instalaciones escenográficas donde cuestiona la imaginaria femenina heredada y los condicionamientos culturales atribuidos a las mujeres. Su obra ha sido expuesta en Bilbao, Vitoria, Madrid, Granada, Lanzarote, Innsbruck, Berlín y Hasselt. Compagina su labor artística y docente con el comisariado de exposiciones siendo las más recientes *Ser mirada idad / Begiratua izate tasuna* celebrada en Sabin Etxea en 2018, y la exposición antológica del artista Juliantxo Irujo *Formaré parte de las nubes*, expuesta en el Museo de Navarra en 2017.

## GALATEA

Instalación sonora, 2018

Bajo el título de Galatea, A.Abalia presenta una instalación inspirada en el mito de Pigmalión y Galatea. Este ha dado lugar a innumerables versiones literarias y artísticas que llegan hasta la actualidad bajo rostros de autómatas, marionetas o muñecas hinchables, sin embargo, la misoginia sobre la que se funda el mito rara vez se ha puesto en cuestión. La obra se nutre de la investigación realizada por la autora, donde estudia los arquetipos femeninos misóginos de la mitología clásica como base conceptual sobre la que analizar las mitomorfosis a las que se someten desde la creación artística feminista.

Bajo una ambientación de ensoñación que bebe del romanticismo literario y de autómatas como las de E.T.A. Hoffmann, Galatea se alza como un lienzo en blanco sobre el que se proyectan innumerables fantasías de dominación. Gira sobre su propio eje delimitando un destino estéril, proyectando un reflejo fragmentado, y generando con su movimiento un sonido instrumental que ha creado en colaboración con Mikel Arce, inspirado en las antiguas cajas de música. La instalación ahonda en la fractura identitaria de las mujeres que se configuran conceptual y estéticamente para la mirada del Otro o para el reflejo especular, reflexionando sobre la todavía palpable cosificación de las mujeres, la imposición de la belleza como condicionamiento social exclusivo de las mujeres, y las contradicciones que implica cuestionar y no poder desligarnos de estos arquetipos que han determinado nuestro imaginario colectivo y nuestra propia identidad social.



*Galatea*, 2018.  
Instalación sonora.  
Sonido en colaboración con Mikel Arce.





Arriba y abajo: *Galatea*, 2018. Instalación sonora. Sonido en colaboración con Mikel Arce.



## TXARO ARRAZOLA

Vitoria-Gasteiz, 1963.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco UPV/EHU (1983-1988); MFA por la Universidad del Estado de Nueva York, Purchase College (1996-1988) y doctora en Bellas Artes por la UPV/EHU (2012), su obra incide en el compromiso social y en las prácticas artísticas colaborativas. Ha trabajado mayoritariamente en pintura, fotografía y medios transdisciplinares. Desde 2012 es miembro de Plataforma A. Su obra se ha expuesto en la galería Vanguardia (Bilbao), la Fundación Pedro Modesto Campos (Tenerife), el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz), Kunstarkaden Der Stadt (Munich), Galería Arteko (San Sebastián), ARCO 1994, 2009 y 2011 (Madrid). Ha participado en exposiciones colectivas internacionales como *Reasons to love the Earth* (Diemen, Holanda, 2000), *Art Educates the World* (New York, USA 2002), *Extraños en el paraíso* (Pekín, 2007, Tokio, 2008), *Image Talks* (Hasselt, Bélgica 2015), *VSC Open Studios* (Vermont, USA 2017), *Azimuth* (CCHA Hasselt, Belgica 2018), *Apeiron* (Montevideo, Uruguay 2018).

## WEEBLE WOBBLE

Performance

“Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. Necios. Preferiría tres veces estar a pie firme con el escudo que enfrentarme al parto una sola vez” (Medea, Eurípides).

En los últimos años Arrazola ha realizado una serie de obras de carácter híbrido, dibujos en gran formato y piezas tridimensionales que desembocan en video-instalaciones y en la performance *Weeble Wobble* (2018). Se trata de un proyecto “adscrito al ámbito de lo femenino, lo privado y lo pausado, un tipo de filosofía a contracorriente, opuesta al estilo de vida actual” basado en un pequeño boceto realizado en 1996. La obra recuerda a un tentempié, figurilla con la base semiesférica que actúa de contrapeso de modo que tras golpearlo siempre vuelve a la posición inicial y continúa balanceándose, imagen que le sirve para hablar de la maternidad como alienación. Su práctica se ha desarrollado fundamentalmente en 3 líneas de trabajo:

1. Paisajes sociales, pinturas de grandes dimensiones y de cromatismo austero basadas en imágenes de poblaciones deprimidas del planeta. La serie abarca otros temas como el hambre o el terrorismo global.

2. Feminismo. Esta línea de trabajo está formada por obras relacionadas con el trabajo durante siglos realizado por mujeres como tejer, lavar, tender, coser, etc. Esa relación se efectúa a través de los materiales, la técnica y la temática. Es una línea más experimental que le ha permitido explorar nuevos territorios mediante el video, la escultura y la performance.

3. Colaboración. Esta línea está relacionada con la anterior, ya que uno de los modos de alterar la noción de artista genio, es el trabajo colaborativo y la autoría colectiva. El arte colaborativo es el tema de su tesis doctoral.



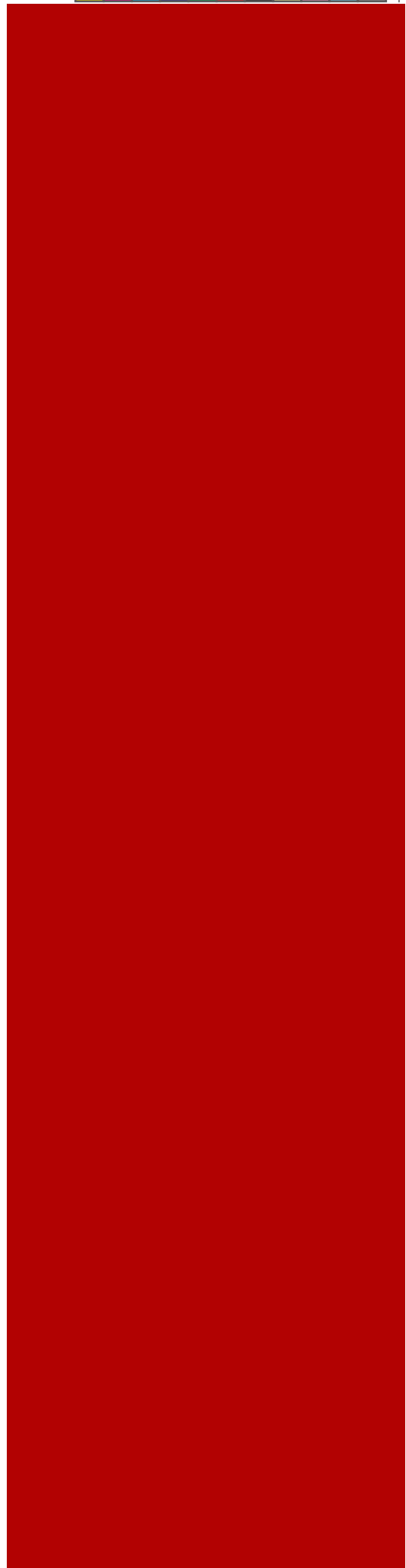
*Vestido para ti*, 2018.  
Lámpara, ramas, alambre.  
300 x 300 cm.





Arriba: Performance *Weeble-Wooble* (30 de noviembre, 2018)

Abajo: Vista de la exposición *Resiliencia y Estamina*. Bilbao, 2018.



## RAQUEL ASENSI

Bilbao, 1989.

Licenciada en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, en sus trabajos se hibridan conceptos como humano-máquina, natural-artificial. Las extensiones corporales resultantes de esta práctica suelen ser fotografiadas en espacios naturales o industriales, generando un contraste entre una práctica relacionada con el cuerpo, lo tecnológico y la noción aprendida naturaleza, la cual se refleja como socialmente construida.

Actualmente está inscrita en el programa de doctorado con un trabajo de creación e investigación, sobre la influencia de las perspectivas feministas en el arte en cerámica. Algunos de sus últimos proyectos destacados han sido *Abrazar el ornamento como un lenguaje para la insurrección* (2017) que recibió una subvención en artes plásticas y visuales del Gobierno Vasco, *Objeto [In]quieto* (2018) que ha recibido una beca de producción artística en la Fundación Bilbaoarte. Actualmente trabaja en el proyecto *Ideonella* (2018-2019). En Bilbao ha realizado diversas performance combinando la cerámica, el cuerpo, la poesía oral; *Objeto-Sujeto* en Bilbaoarte/BLV- ART 2015, *Primitivo Civilizado* en Sarean (2016), *Democracy in the Arts - Ésto no es una performance* en el Dock (2017), *Estoy Int Sobrevivi* (2018).

## CAE POR SU PROPIO PESO

Instalación

En un viaje a la fábrica abandonada ocupada por la naturaleza encontré unas damajuanas. Las garrafas de vidrio o damajuanas son objetos entre la artesanía y lo industrial, que actualmente han caído en desuso. Elegí cubrir estas damajuanas con hojas del árbol Magnolio. Importados de América del Sur desde la colonización, sus usos a lo largo de la historia han sido diversos, especialmente para la decoración de jardines. En las culturas indígenas adquirirían una serie de valores sagrados y rituales. En Europa, sus grandes y exuberantes flores fueron utilizadas para usos médicos especialmente relacionados con el cuerpo de la mujer.

Con esta instalación la artista recuerda el pasado industrial de Bilbao y se fija en el cambio hacia una sociedad de servicios. A su vez, le permite pensar en el carácter perecedero de nuestra cultura en relación al uso indiscriminado de los recursos naturales. Las piezas adquirieren pliegues y roturas accidentales. Son objetos inquietos que caen por su propio peso. Beca de producción artística en la Fundación Bilbaoarte. Actualmente trabaja en el proyecto *Ideonella* (2018-2019). En Bilbao ha realizado diversas performance combinando la cerámica, el cuerpo, la poesía oral; *Objeto-Sujeto* en Bilbaoarte/BLV- ART 2015, *Primitivo Civilizado* en Sarean (2016), *Democracy in the Arts - Ésto no es una performance* en el Dock (2017), *Estoy Int Sobrevivi* (2018).



*Cae por su propio peso*, 2017-2018.  
3 piezas en loza con terra sigilatta.  
1 pieza fragmentada en porcelana biscuit.



## LETICIA GASPAR

Bilbao, 1982.

Leticia Gaspar García (Bilbao, 1982) es licenciada en Bellas Artes por la UPV/EHU donde actualmente desarrolla su tesis doctoral gracias a la ayuda FPI de la UPV/EHU. En el marco de la misma, ha percibido una Ayuda de movilidad de Investigadores, que le permitió pasar una estancia de tres meses en la New York University Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development. Estancia que complementó una anterior realizada en la biblioteca del Edinburgh College of Art. En 2010 participó como ponente en *Imágenes en tensión: sobre la ausencia y la presencia del cuerpo en las problemáticas de género*, en la EHU/UPV. Compagina la labor de investigación con la pintura. Para ello ha contado con becas como la concedida por la Fundación BilbaoArte para la realización de proyectos artísticos (2018) o la de la Diputación Foral de Bizkaia en la modalidad artes visuales (2015).

Ha recibido diferentes premios y distinciones, principalmente en el campo de la pintura. Entre ellos las adquisiciones en la XX Bienal internacional de arte de Cerveira 2018 y en el XLIX Concurso de Pintura y Dibujo *Ciudad de Tomelloso* 2017, o el Primer Premio en el XLVIII Premios Ciudad de Alcalá Artes Visuales 2017.

## LOGOS/ANYONE CAN DIG A HOLE

Pintura

En estas obras los lugares abandonados interactúan con las pinturas sobre las paredes, evidenciando la relación entre espacios en los que no hay presencia humana pero que, sin embargo, conservan su rastro. La ruina puede adquirir muchos sentidos metafóricos, desde una perspectiva feminista, que es la que nos ocupa en este grupo de investigación, puede ser una herramienta para pensar en el futuro. Renacer entre los escombros, trascender la podredumbre y hacer con ello algo nuevo.

Diversas culturas han pensado en la figura del fénix como símbolo de renacimiento, con independencia de los significados más complejos que haya tenido a lo largo de la historia, esta ave mítica evoca la esperanza que nunca se agota. Y es precisamente esa búsqueda incesante, ese empeño de seguir adelante, lo que caracteriza al feminismo, que incluso en las situaciones más adversas trata de abrirse camino, de construir. El hacer y el deshacer, la creación y la destrucción, la vida y la muerte, son los ciclos inherentes de la naturaleza a través de los cuales se transforma la realidad. Lugares abandonados son testimonio de una sociedad en decadencia; las pintadas sobre sus muros, la aserción de individuos con pensamiento crítico.

Lugares que lejos de ser escenificación de la distopía, reflejan la historia presente. En el lugar de la desolación, páramo gris de una sociedad neoliberal y patriarcal, resuenan voces que anuncian resistencia. Voces que no contentas con lo habido proponen otros paisajes, otras historias.



Arriba: *Logos*, 2017.  
Técnica mixta.  
150 x 85 cm.

Abajo: *Anyone can dig a hole*, 2017.  
Acrílico sobre loneta.  
120 x 120 cm.



## DAVID MACHO

Santander, 1994.

Graduado en Arte por la Universidad del País Vasco y masterizado en investigación en arte y diseño por la Universidad Autónoma de Barcelona, realiza su práctica en torno a la *plasticidad burocrática*, comprendiendo su relación con el sistema como problemas estéticos.

Ha trabajado mayoritariamente en experiencias transdisciplinares. Exponiendo activamente en los últimos dos años individual y colectivamente. Algunos de los más destacados han sido *Sacerdota* (2018) donde participó en el proyecto *Salir de fiesta* del MACBA dirigido por El Palomar, *Kit de artista* (2018) expuesto en HybridFair Displaced o *Sobremesa* (2018) que llevo acabo junto a Cecilia Cameo y fue producido gracias a las beca Injuve y weirdspace.

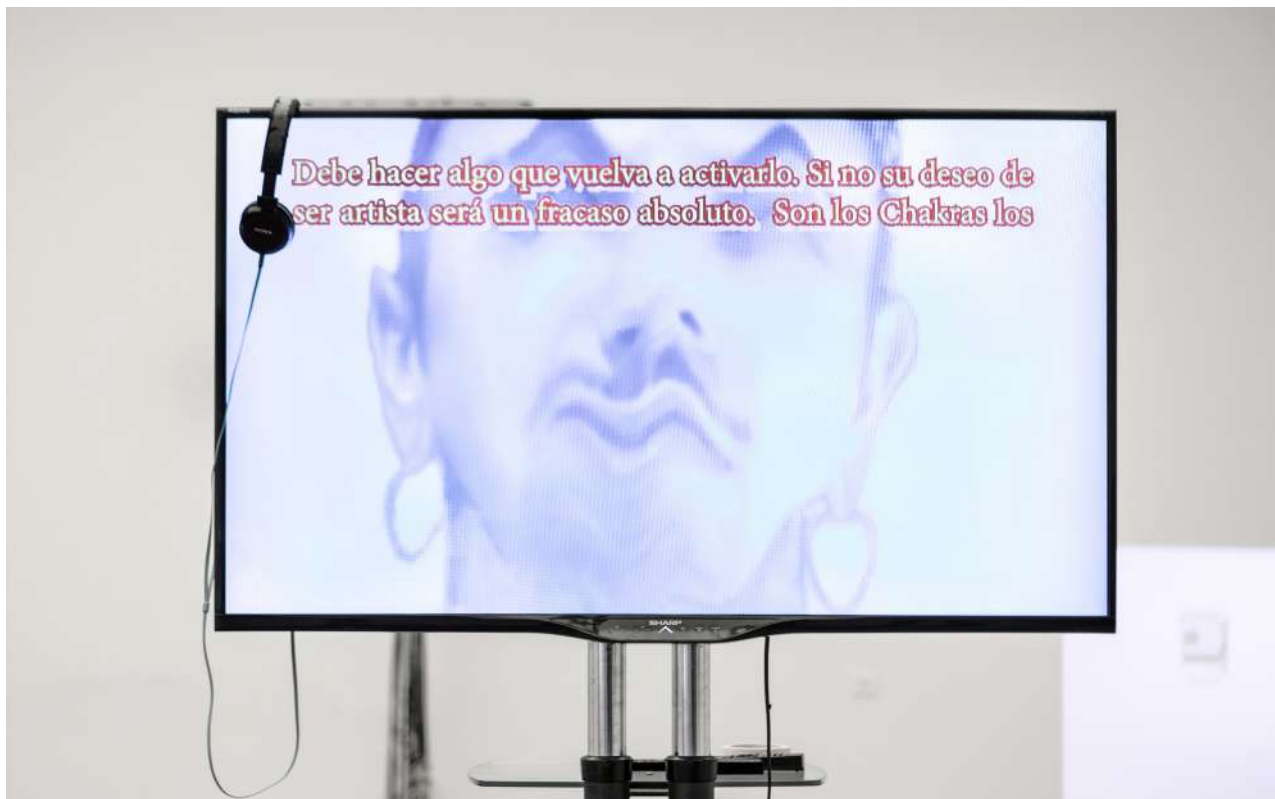
## SHANZAI O CÓMO COMPRAR UN CHAKRA POR ALIEXPRESS

Videoinstalación

¿Qué pasaría si dejásemos el *ser* artista en manos del esoterismo? ¿si una mujer llamase a un vidente a altas horas de la madrugada para buscar ayuda porque no consigue serlo? Tras mucho indagar en la problemática de la invisibilización de la mujer en el arte, topo con la magia como último recurso de fe y esperanza.

Símbolos sagrados, mezclados con la producción en masa de los mismos, aparecen como ambivalencia, siendo aliexpress el mercado espiritual más extenso del mundo, pudiendo comprar desde un buda tamaño miniatura hasta un colgante en forma de Ohm. En otras palabras, esta obra se presenta como ring de boxeo entre la tradición oriental y el mercado cibernético asiático más contemporáneo.

Esta noción es atravesada por la idea de mujer, elevando su valor a la categoría de lo místico, donde ella espera una respuesta a la llamada telefónica del vidente, depositando su futuro como artista no a su trabajo y esfuerzo sino a los dotes de un adivino.



Arriba: Videoinstalación *Shanzai o cómo comprar un chakra por AliExpress*, 2018.

Abajo: Frame del vídeo *Shanzai o cómo comprar un chakra por AliExpress*, 2018.  
 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IYwrpw0S4KU&feature=youtu.be>



Detalle de la videoinstalación *Shanzai o cómo comprar un chakra por AliExpress*, 2018.



## NOELIA MAESO

Palencia, 1991.

Artista multidisciplinar, licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca (2009-2014) y Máster en Arte Contemporáneo, tecnológico y performativo por la Universidad del País Vasco (2015-1016).

Alterna su práctica artística con la investigación en cultura digital y estudios de género. Actualmente está realizando su tesis doctoral sobre Ciberfeminismo y activismos digitales. Analiza los espacios artísticos de resistencia en la Red desde la praxis feminista. Su obra ha sido expuesta en Bilbao, Salamanca, Madrid, Barcelona, Francia, Ecuador, Colombia, México y USA.

Vincula su investigación teórico-práctica en software libre con su propia creación artística, donde promueve el empleo de código y conocimiento libre compartido a través del activismo digital. Desde 2017 es miembro del colectivo Plataforma A, que trabaja en la visibilización y reconocimiento del trabajo de las artistas, por medio de acciones en el espacio público.

## DOPPELGÄNGER

Net Art

*Doppelgänger* es el doble fantasmagórico que muestra la multiplicidad de las identidades creadas y representadas en nuestro universo digital, a través del control que ejerce la red sobre el individuo. Esta bilocación digital nos invita a meditar sobre la necesidad de crear espacios de reflexión, crítica y resistencia en el ciberespacio.

El software desarrollado es una representación del *alter ego* de la propia artista, encarnado a través de su avatar virtual, que se manifiesta por medio de un programa interactivo con autonomía propia. El público podrá interactuar con la artista, en una conversación en la que se formulan una serie de cuestiones relacionadas con la construcción de la identidad según parámetros sociales y personales. A partir de dichas respuestas y de un reconocimiento facial por medio de *machine learning*, se obtienen diversos datos que se traducen en porcentajes que muestran diferentes rasgos de personalidad, identidad y físicos.

Estos datos, junto a otros obtenidos a partir de la conversación con el sistema, son mostrados en la base de datos a la que se puede acceder una vez concluida la charla, para intercambiar los diferentes perfiles de las identidades que se han generado.

Una vez elegida la identidad, ésta se puede obtener impresa en un ticket que muestra los rasgos característicos que hemos adquirido como propios. La aplicación está desarrollada en su totalidad a través de software libre y su código puede visualizarse en la plataforma *GitLab*.

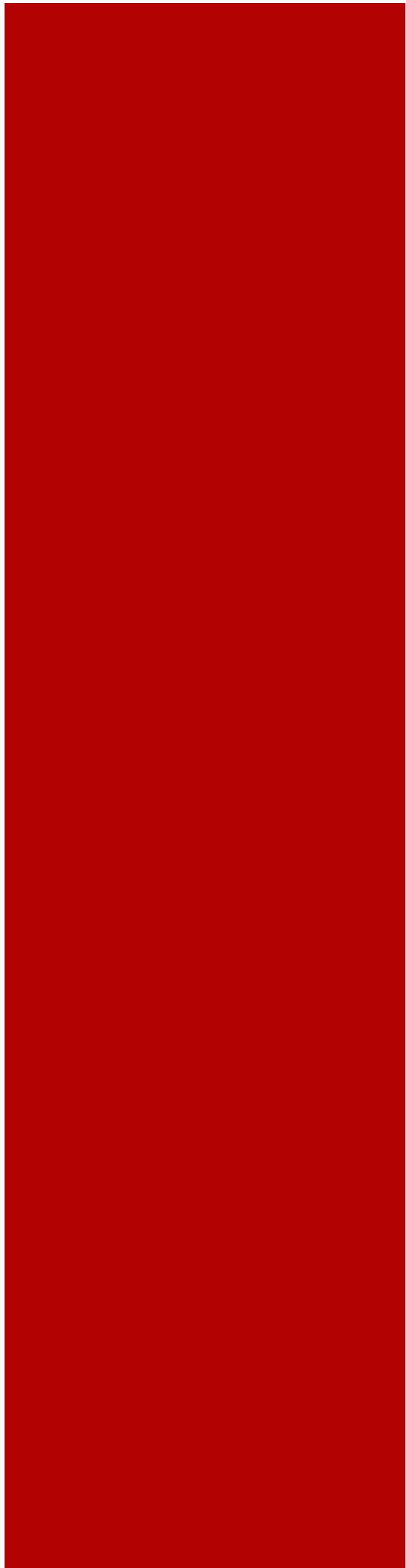


*Doppelgänger*, 2018.  
Net Art.





*Doppelgänger*, 2018.  
Net Art.



## MAGDALENA PLANAS

Pollença, 1993.

Acciona en el espacio público o virtual activando diversos conceptos relacionados con la interseccionalidad y el riesgo a partir del concepto foucaultiano de biopolítica. Formalmente ejecuta sus acciones discurriendo entre la interacción y presencia de los/as interlocutores/as, además de reapropiarse de acciones de la vida cotidiana con una finalidad queer. Planas ha expuesto en varios espacios, entre los que se destacan (2018) *Just Madrid, Momentos de fuga; Fuego y futuro*, Es Baluard y en la exposición colectiva itinerante *IA3*, alrededor de las Islas Baleares. Planas también es integrante del grupo *Leila Landa* formado por Cristina Fernández (Sevilla, 1993) y Abel Jaramillo (Badajoz, 1993) los cuales desarrollan su práctica a través de diferentes estrategias que atraviesan la apropiación y la performatividad, enfocándose en aspectos relacionados con la historia y el contexto.

### DICTADURA GENITAL/ DO YOU HAVE PICS?

Instalación

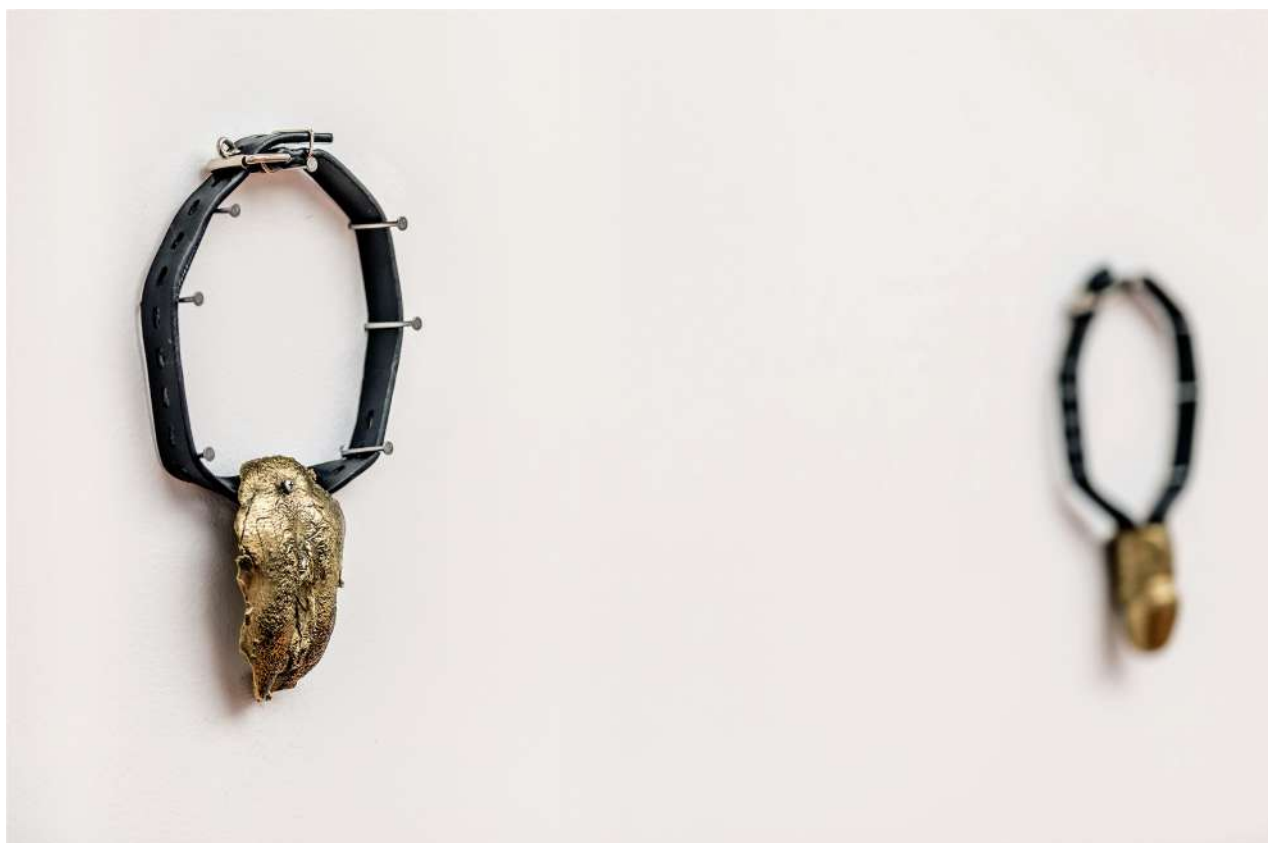
Entre el documento y el acontecimiento hay una infinidad de elementos que operan entre estos dos puntos entre ellos el riesgo y la voluntad de accionar. Desde la acción y lo performativo Magdalena Planas nos presenta *Dictadura genital* (2014) y *Do you have pics?* (2018).

Planas nos acerca mediante la metáfora al sometimiento del poder en la pieza *Dictadura genital* ya que en la sociedad occidental en la cual vivimos estamos inmersos en un campo político sobre el cual el poder opera sobre nosotros/as.

Nos mandan, obligan, dictan aquello que es lo normal y por lo tanto lo que se debe de hacer y ser; subordinándonos mediante el binarismo, género femenino y masculino, siempre arelado a los genitales, siempre dos, eliminando cualquier tipo de matiz. Lo hegemónico impone su ley, se impone como modelo y se autolegitimiza.

*Do you have pics?* Es una acción a partir de la estética Drag Queen desde un cuerpo biológicamente de mujer (Faux Queen) la cual fluye en dos espacios. El primero es desde la app *Grindr*, una aplicación dirigida para el público gay para ligar, y el segundo espacio es donde este público tiene a veces sus encuentros sexuales a través de la aplicación.

La acción pretende ser un registro de la experiencia, de poder habitar otros espacios que llegan a ser difíciles de experimentar por una cuestión de género además de reivindicar el género como algo fluido. Una vez más Planas nos recuerda que sólo los gestos pueden reconfigurar los silencios y la violencia ejercida hacia nosotros/as.

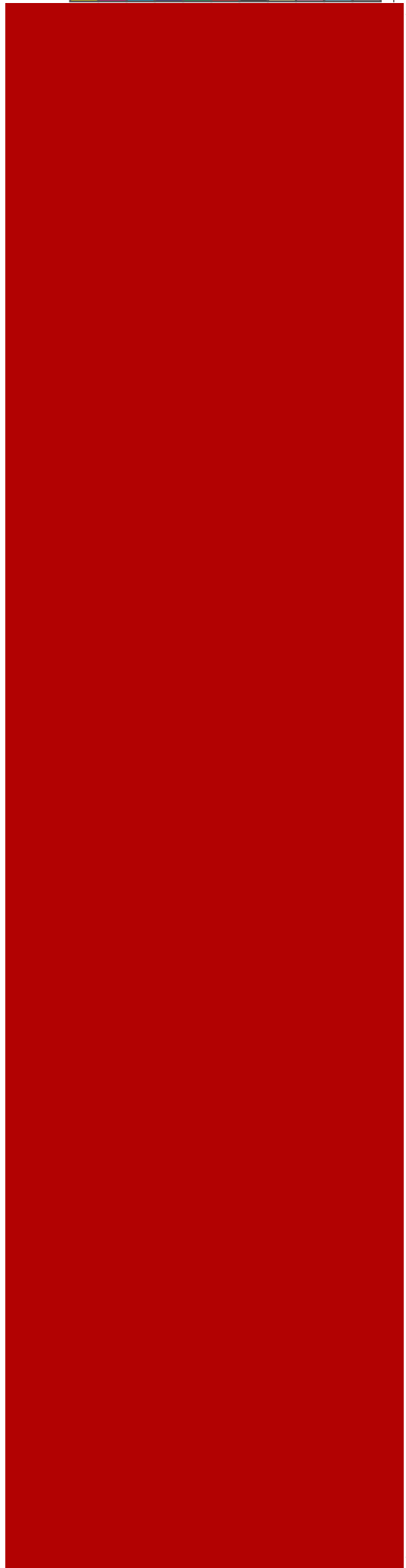


*Dictadura genital*, 2014.  
Escultura de bronce.





*Do you have pics?*, 2018  
Videoinstalación



## LORENA RELLOSO

Astrabudua, 1991.

Licenciada en Bellas Artes y doctoranda en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Desde 2014 su foco de interés se centra en la relación entre el arte, la educación y el género y en la actualidad lo desarrolla a través de su tesis *Artivismo de género y acción política en cinco países de la Unión Europea de la UPV/EHU*.

Su interés por el activismo feminista le ha llevado a participar en actividades como *Akademe* en 2016 (programa para ayudar a las académicas a alcanzar puestos de liderazgo), como artista invitada; o en Plataforma A (colectivo que trata de visibilizar las dificultades de las artistas para lograr reconocimiento), donde es miembro desde 2017. Su Trabajo de Fin de Máster, sobre las dificultades que sufren las artistas emergentes para lograr profesionalizarse, recibió el premio Donostia San Sebastián Capital Europea de la Cultura en 2016. Posteriormente ha participado en diferentes congresos y conferencias para diseminar su investigación como las jornadas de socialización DSS2016 en el Centro Carlos Santamaría en Donostia, VI Encuentros con la investigación en Bilbaoarte, en Bilbao o IV Congreso Internacional de Comunicación y Género en la Facultad de Psicología de Sevilla.

## MATRICIDIO

Instalación participativa

El útero mujer expuesto como objeto para ser observado.

El útero sanador.

La pieza central de lana representa un útero con un doble simbolismo. Por un lado alude a la mujer objetualizada, expuesta al público, despojada de su subjetividad; y por otro, a la madre ancestral, colgada y podrida que trata de curar a sus hijas e hijos de los problemas y dificultades que sufren (machismo, racismo, homofobia, violencia...). Si la madre está podrida, los hijos también.

El uso de materiales naturales nos remite a tiempos pasados, a la brujería y el chamanismo, a la sabiduría femenina, los remedios naturales y las conexiones espirituales. Los amuletos que cuelgan del útero de las cintas de lana o cordones umbilicales representan la ayuda de esta madre ancestral hacia sus hijas e hijos, una ayuda para reencontrarse, para recordar y reflexionar.

La instalación es participativa, de modo que el espectador puede llevarse uno de estos amuletos a modo de promesa de ayudar a esta madre ancestral a curarse y así también a la sociedad.

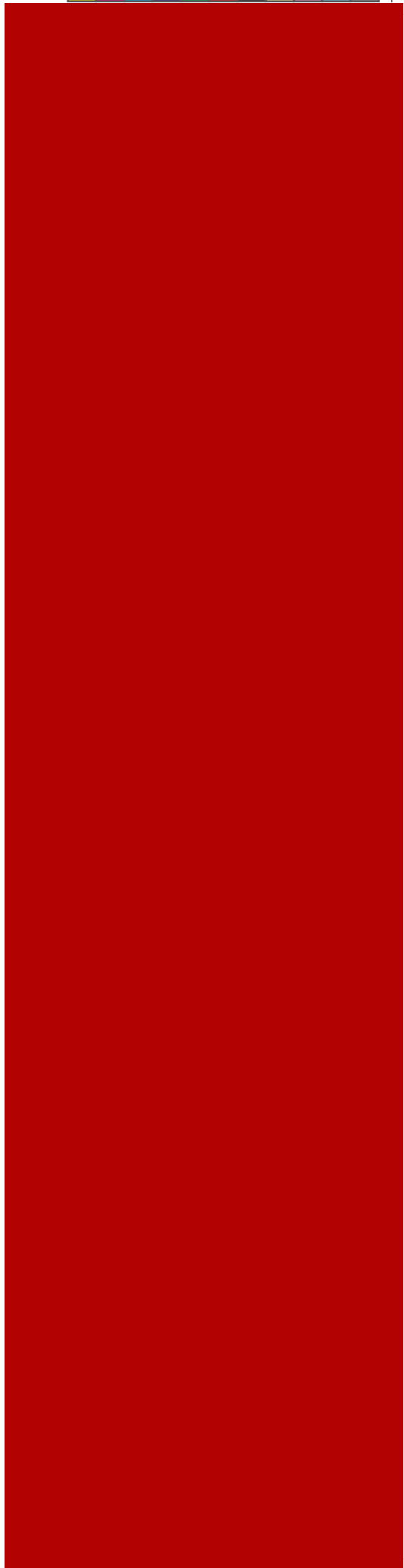


*Matricidio*, 2017  
Instalación participativa





Detalle *Matricidio*, 2017



## IZIBENE OÑEDERRA

Azkoitia, 1979.

Doctora por la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU y en la actualidad profesora en el departamento de pintura de dicha facultad. Productora de audiovisuales y creadora de cortometrajes de animación. Acaba de terminar *Lursaguak*. Escenas de vida. Es autora de las animaciones de autor *Hezurbeltzak*. *Una fosa comun* (2007), *Hotzanak. For your own safety* (2011), animaciones que han sido exhibidas y premiadas en festivales internacionales de serie A como El festival Internacional *Animafest* (Zagreb, Croacia), *Trickfilm* (Stuttgart, Alemania) y *Fantoche* (Baden, Suiza).

También ha participado en proyectos colectivos, como *Kalebegia* con Kutxa Beltza junto a Isabel Herguera. Sus proyectos han contado con subvenciones del Gobierno Vasco a la proyección y la distribución y han sido incluidos en exposiciones colectivas de animación española experimental mostrándose alrededor del mundo como el museo Flaherty, Antology Film Archives (NY), LA FilmForum y CalArts, Egyptian Theater, (Los Angeles), MACBA, (Buenos Aires), Tiff Cinematheque, (Toronto) etc. Es miembro fundador de la asociación audiovisual MAPA desde el 2010.

## HOTZANAK. FOR YOUR OWN SAFETY

Película de animación

Hotzanak. For your own safety (animazio filma, 2013). Marrazkien animazioa, koloreetan. Iraupena 5:10 minutu.

Sinopsia: Esan nion zinemagilea nintzela... eta ezer ez da aldatu. Bazterretan barrena doa arima erratua, inoiz seguru, inoiz bere buruaz etsita. Gorputza, ordea, gorputza bada: eta da eta da eta da eta ez dauka non. Emakumea eta zinemagilea den pertsonaia nagusiaren ibilbidea kontatzen da filmean, zehaztu gabeko mendebaldeko aireporturen batean. Bere hegazkinak lur hartu eta hurrengo hegazkinean aireratzea lortzen duen bitartean.

Munduko edozein ez tokitan bezala, kontrolatuta dagoen aireportua zeharkatzen duen bitartean, gero eta txikiago bilakatuz joango da, eusteko zaila den atmosferan barna. *Bere hobe beharrez* atxilo hartzen duten arte, izan ere arriskutsua gerta baitaiteke bere buruarentzako ere...

Aireportua, mundu garaikideko biztanleak joan etorrian diren leku komuna den heinean haren erakusgarri da eta ingurune arrotz eta zaurgarri moduan erakusten da, aldamenekoa susmagarritzat hartzeko modukoa delarik, kontragoa frogatzen ez den bitartean behintzat.



Hotzanak. For your own safety, 2013.  
Película de animación.





