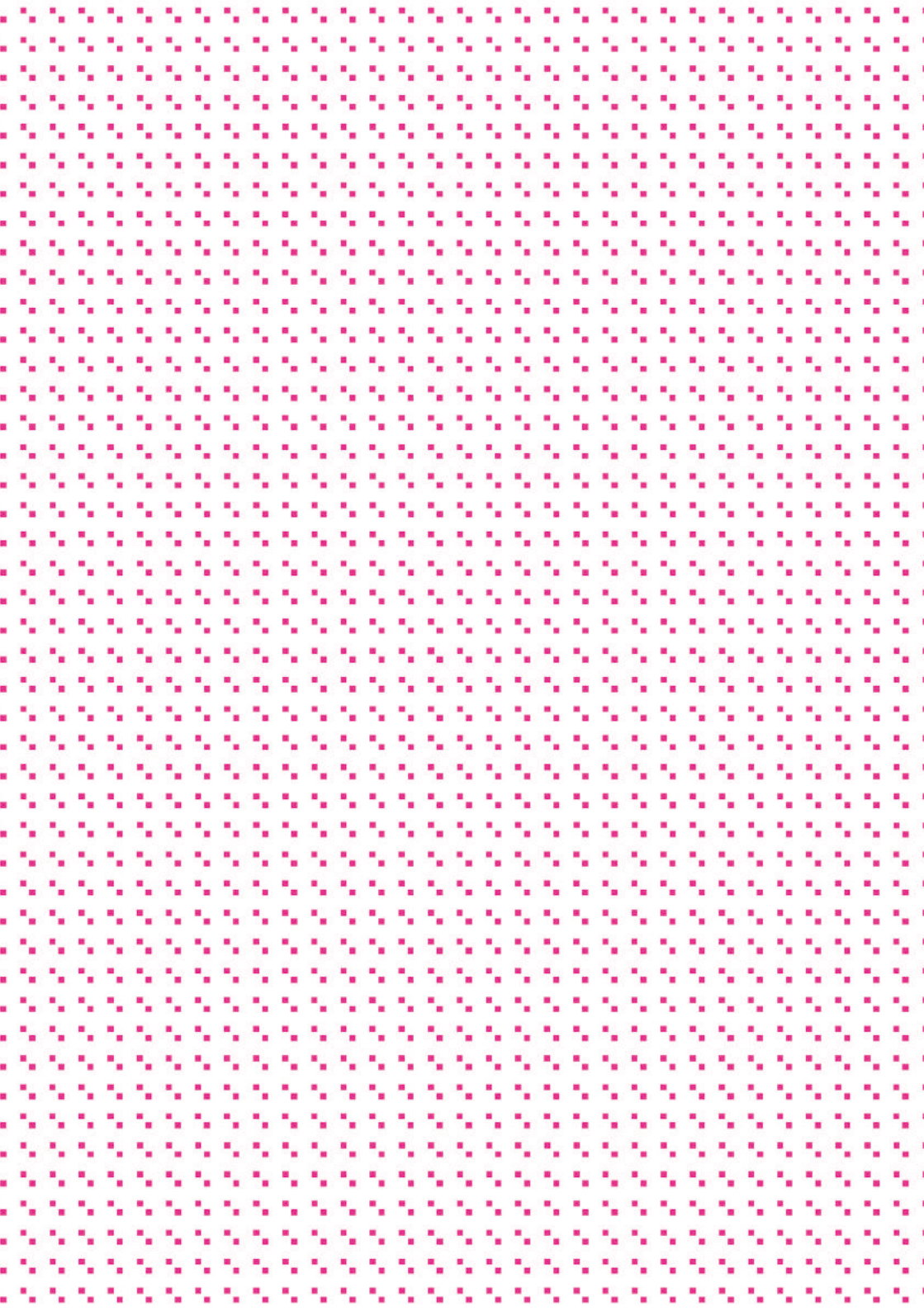


m

m-arteyculturavisual.com





m

m-arteyculturavisual.com

EDICIÓN ESPECIAL
5 AÑOS (2012-2017)

A la memoria de Linda Nochlin



Con el apoyo de:



ÍNDICE **M-ARTE Y CULTURA VISUAL**

- 5 **Sobre M.** Redacción
- 7 **MAV, una asociación de tres erres (representación, reconocimiento y redistribución).** Marián López Fdz. Cao
- 10 **Foro MAV 2017**
- 19 **Premios MAV**
- 20 **Entrevista a Concha Jerez.** María José Magaña
- 30 **Balance.** Rocío de la Villa
- 32 **Mujeres en el sistema del arte en España.** María José Aranzasti
- 43 **El pacto juramentado, o ¿dónde está Wally?** Marián López Fdz. Cao
- 46 **Las cuatro del Prado.** Marta Mantecón
- 50 **Entrevista a Guerrilla Girls.** Ana Quiroga
- 56 **Asaltar las cúpulas, proclamar el feminismo.** Rocío de la Villa
- 58 **Arte, feminismo y maternidad.** Mónica Alonso
- 65 **Feminismo, políticas, exilios. La emergencia de las artistas en el mundo islámico.** Piedad Solans
- 80 **Ciberfeminismo: prácticas posidentitarias.** Marta Álvarez
- 86 **La unión hace la fuerza.** Rocío de la Villa
- 88 **Orfandad, bastardía y desherencia en la crítica de arte. La genealogía como legitimación patriarcal y exclusión femenina.** Marián López Fdz. Cao
- 92 **Descubriendo a Julia Margaret Cameron.** Marta Mantecón
- 96 **Alice Guy Blaché, la primera directora de cine.** M^a Concepción Martínez Tejedor
- 103 **Lluïsa Vidal, la Berthe Morisot del Modernismo.** M^a Ángeles Cabré
- 107 **Reconocimiento ineludible: la obra de los años 60 de Ana Peters.** Isabel Tejada Martín
- 113 **La sangre se llevará vuestras palabras. Pioneras del Body Art.** Alonso & Marful
- 118 **El mito de Ofelia y la mitología del ciborg en la obra de Marina Núñez.** Menene Gras Balaguer
- 132 **Habitando el reflejo.** Ana Quiroga
- 136 **Una apuesta comprometida: reescribir e investigar desde una perspectiva de género el discurso de la historia del arte contemporáneo.** Ana Martínez-Collado
- 141 **PUTA, diccionario ilustrado.** Joana Baygual
- 144 **Mujeres en Wikipedia.** Marisa González
- 148 **5 años de sororidad.** Rocío de la Villa
- 150 **Agradecimientos**

editorial

proyectos

eventos

teoría

exposiciones

patrimonio

entrevistas

cultura visual

publicaciones

notas

Sobre M

La revista *M-Arte y Cultura Visual* nace en 2012 con el objetivo de tratar el arte y la cultura visual desde la perspectiva de género, porque creemos que tanto la producción como la teoría y el propio sistema de las artes visuales merecen ser alumbrados bajo un foco crítico prácticamente ausente hasta ahora en las publicaciones y los medios de difusión.

M-Arte y Cultura Visual presenta otras miradas y sensibilidades, desde el convencimiento de que para alcanzar la sociedad de la igualdad entre hombres y mujeres, es preciso que las imágenes se abran a nuevas interpretaciones, diversas y compartidas, en la comprensión tolerante de las diferencias. Por eso no es una revista dedicada a difundir únicamente lo que aportan las mujeres al arte, ni está confeccionada solo por autoras, ni dirigida exclusivamente a lectoras.

Concebida por MAV como un espacio abierto, con la contribución plural de artistas y profesionales especializadas/os, hablamos sobre la actualidad del arte y la gestión del patrimonio artístico sin perder de vista síntomas de la cultura visual en nuestro país y en el panorama internacional, planteando reflexiones y debates de interés para el conjunto de la comunidad de las artes visuales al menos en los países de habla hispana.

Consejo editorial:

María José Aranzasti
Marisa González
Menene Gras Balaguer
Marián López Fdz. Cao
María José Magaña
Maite Méndez Baiges
Isabel Tejeda
Rocío de la Villa

Equipo de redacción:

Joana Baygual
Marta Mantecón
Ana Quiroga
Rocío de la Villa

Junta Directiva de MAV

Presidenta:

María José Magaña

Vicepresidenta:

Lola Díaz González-Blanco

Secretaria:

Merce Rodríguez

Tesorera:

Luz Bejarano Coca

Vocales:

Encarna Lago

Vanesa Cejudo

Joana Baygual

Rosa Brugat

María Jesús Abad Tejerina

Tonia Trujillo

Txaro Arrazola

Semíramis González

Rocío San Claudio Santa Cruz

Consejo de Asesoras:

Margarita Aizpuru

Fátima Anllo

Susana Blas

Marisa González

Concha Jerez

Marián López Fdz. Cao

Marina Núñez

Rocío de la Villa

Equipo técnico:

María Pernía

Belén Fernanz

Facebook:

Dora Román

Twitter:

Semíramis González



MAV, una asociación de tres erres (representación, reconocimiento y redistribución)

Marián López Fdz. Cao
Presidenta de MAV de 2012 a 2017

Pareciera que la Asociación MAV, Mujeres en las Artes Visuales, tuviera que llevar más de veinte años existiendo. No solo por el hueco que cubre. MAV ha hecho tanto en tan poco tiempo que resulta llamativo que todavía no tenga siquiera diez años. Apenas ocho y medio. La cantidad de informes (dieciséis de momento, y los que faltan por venir, sobre la situación del arte desde el punto de vista de la igualdad y el reparto democrático); las acciones artísticas y educativas; su revista, que hoy celebramos; las mesas redondas, los foros donde reflexionar y ejercer autocritica; los festivales y ahora bienales donde mostrar la innovación y vitalidad; los comunicados firmados; la presencia ineludible en consejos y observatorios; las alianzas con asociaciones de mujeres y asociaciones de artistas, como su presencia en la mesa sectorial; las quejas al defensor del pueblo; su presencia a nivel internacional; los artículos, los libros escritos desde MAV o en colaboración... dan prueba no solo de la necesidad de una comunidad que denuncie los déficits democráticos de un sistema imperfecto, sino de la vitalidad de sus ciudadanas en el ámbito del arte del Estado español.

Desde sus inicios, MAV se constituyó como una voz para agitar las conciencias adormecidas de un sistema hegemónico que, a pesar de la irrupción de un número cada vez mayor de nuevas voces a través de artistas y profesionales del sector, continuaba una práctica turbia de reparto y distribución de espacios, responsabilidades y tareas, al más puro estilo *lobbista*, donde la hegemonía, en palabras de Gramsci, venía definida como la formación de alianzas centradas alrededor de un grupo social determinado. En este caso, de hombres españoles de

clase media acomodada erigidos como detentadores de las élites culturales que ejercían y ejercen violencia simbólica contra la mayoría de grupos ajenos al poder, donde se encuentran la mayoría de las mujeres.

Como señalaba Charles Fourier a finales del siglo XIX, la evolución en la sociedad se mide por el progreso de las mujeres hacia la libertad. También la evolución de la creación y la cultura podría medirse bajo este criterio. La consecución de derechos para los grupos marginados o despreciados supone la consecución de derechos para todos los grupos. Ello solo puede dar como consecuencia la mejora del sistema, que elige a los más capacitados, a las más capacitadas y no entre los privilegiados —por razón de género, clase, procedencia u orientación política—. Desde MAV, la reivindicación de criterios claros, medibles y públicos en la obtención de direcciones de museos, centros culturales e instituciones de carácter o con ayudas públicas en nuestro Estado ha implicado una mayor transparencia para toda la ciudadanía y, como consecuencia, una mayor calidad para todo el sector, permitiendo que las y los más adecuados obtengan a través de prácticas consensuadas, puestos de responsabilidad. MAV trabaja pues por la comunidad. MAV trabaja por el arte.

Nancy Fraser apela a tres acciones básicas, que MAV ha hecho suyas: la representación, el reconocimiento y la redistribución.

1. Representar.

Representar a las que no están en los circuitos detentados por los sectores hegemónicos, hacerlas visibles.

A través de Festivales y Bienales, MAV ha puesto sobre la mesa la creatividad, la innovación, la reflexión y el poder transformador de las mujeres en el ámbito del arte: su capacidad para concebir la política cultural de otros modos, su manera de comisariar, su modo de coordinar más que dirigir instituciones culturales, su producción específica; su modo, en definitiva, de entender la cultura.

2. Reconocimiento.

Igualmente, la denuncia del trabajo permanente de borrado y minimización de las producciones y la palabra de las mujeres en la cultura —y no solo— es una de las acciones fundamentales de MAV.

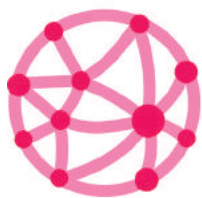
El informe MAV sobre conferenciantes y académicos en y sobre arte vale como muestra de cómo se destituye la palabra de las mujeres como voces de autoridad, ejemplificando el discurso hegemónico y el reforzamiento de genealogías patriarcales, ejerciendo la violencia bourdiana: negando, borrando y despreciando las voces femeninas sobre la investigación, la estética o la crítica artística.

La revista *M-Arte y Cultura Visual* ha realizado una tarea innegable de reconocimiento artístico y cultural: poniendo el foco en las producciones de muchas artistas; con el trabajo serio y riguroso de sus redactoras ha hecho justicia a la trayectoria y trabajo de muchas creadoras. Cuando repasamos sus números y páginas, nos damos cuenta del gran valor de la capacidad de reflexión y transformación que implica.

3. Redistribución.

Esa es la palabra clave. La cultura se nutre de la participación, del pro-común, de la creatividad compartida. Redistribuir, distribuir es la aspiración de un buen sistema cultural, donde todas las expresiones de distintos formatos puedan tener cabida y donde todas las personas se sientan vinculadas y proyectadas en ella. Para ello, la distribución comienza desde los puestos de responsabilidad, donde aquellos, aquellas que la detentan, se piensen a sí mismos, a sí mismas, como representantes y no dueños, como coordinadores y no directores, como seres implicados en la inclusión y no en el privilegio.

Como señalaba al principio, pareciera que MAV llevara existiendo más de veinte, treinta años. Gracias a MAV, a sus mujeres, a su trabajo intenso, denodado y riguroso, el sistema del Arte comienza a ser consciente de su necesidad de cambio, de su necesidad de deconstrucción hegemónica, al dejar al desnudo su esqueleto de privilegios patriarcales. Esperemos que, cuando MAV cumpla 20 años —allá por 2029—, esas necesidades hayan dado paso a una cultura participativa, democrática y renovada.



FORO 17

mujeres en las artes visuales

Este año, coincidiendo con el quinto aniversario de la creación de la revista *M-Arte y Cultura Visual*, la asociación MAV celebra su segundo Foro en las ciudades de Sevilla y Madrid. Esta edición cuenta con la colaboración de la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el Instituto Andaluz de la Mujer, de la Junta de Andalucía, el Instituto de la Mujer del Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad, y Matadero Madrid. Este encuentro representa una oportunidad excepcional que nos permitirá debatir sobre diferentes temas, intercambiar ideas y descubrir nuevas perspectivas que nos lleven a enriquecer nuestro conocimiento de la situación en la que se encuentran las mujeres en el ámbito de la creación, y que atañen a la igualdad y plena participación que reclaman las artistas y profesionales de las artes visuales.

Entre otras actividades de esta segunda convocatoria, el programa lo componen tres mesas redondas. La primera, que se celebrará en 13 ESPACIOarte de Sevilla el día 9 de noviembre, lleva por título ***La construcción de nuevas identidades en la creación artística*** y cuenta con la escritora y profesora de la Universidad de Sevilla, **Remedios Zafra** y las artistas **Diana Coca** y **Lucía Egaña**.

De la colaboración a la red es tema del segundo debate que se desarrollará el viernes 17 de noviembre en Matadero Madrid, con las intervenciones de **Aurora Alcaide**, profesora de Bellas Artes, investigadora y artista, y **Mercedes Giovinazzo**, directora de la Fundación Interarts.

Por último, el sábado 18 en la Cineteca de Matadero Madrid, se abordará el tema ***Las mujeres y el poder en el sistema del arte*** en la mesa en que participarán las invitadas **Almudena Hernando**, autora del libro *¿Desean las mujeres el poder?*, **Kathleen Soriano**, comisaria independiente y miembro del Consejo de Dirección de la Bienal de Arte de Liverpool, y **Sofía Rodríguez Bernis**, historiadora y directora del Museo Nacional de Artes Decorativas y Diseño. En el seno de este último tramo **Ania González** presentará las aportaciones del grupo **La Caja de Pandora**, que lucha por un contexto artístico libre de violencias machistas y abusos de poder.

Con el fin de enriquecer el debate público de las mesas redondas, se han establecido tres grupos de trabajo formados por creadoras, investigadoras y profesionales de las artes visuales. Estos grupos junto a las coordinadoras **Mariana Hormaechea**, **Dagmary Olívar** y **Fátima Anllo**, vienen realizando el trabajo preparativo de las mesas, siempre utilizando una metodología participativa. Además, aquellas personas que deseen implicarse activamente en el foro y aportar ideas y reflexiones, pueden hacerlo a través del foro virtual, creado para facilitar la participación y posibilitar que todas las voces que deseen sumarse al debate puedan hacerlo y ser escuchadas.

Siguiendo la línea de la primera edición, este año también se presentan en el foro una selección de proyectos ejemplares de buenas prácticas relacionadas con el ámbito de la creación. Estos son:

Centro Huarte de Arte Contemporáneo:



Proyecto expositivo *Yo la peor de todas*

Desde agosto de 2016 el Centro Huarte está siendo transformado en un centro de producción, experimentación e investigación artísticas, gestionado por cuatro mujeres en una dirección colegiada. Con una perspectiva transversalmente feminista y reivindicadora de la periferia y lo local, este espacio pretende ser un lugar habitado por la comunidad artística, de tal forma que la producción no se entienda únicamente como la creación de obras, sino también como la generación de conocimientos, relaciones y afectos. No es un espacio que trabaje exclusivamente con proyectos de/sobre mujeres, pero los promueve a través de acciones como la convocatoria

Estéticas transversales para una residencia artística, en la que se ha trabajado en la relación de conceptos como el feminismo y el ecologismo. Asimismo, durante el último trimestre de 2017, la mayor parte de la programación se inscribe dentro de un proyecto de colaboración entre instituciones titulado *Yo la peor de todas*, que parte de la teoría crítica feminista para cuestionar el conocimiento dominante y proponer otras formas de saber y de conocer nuestra realidad.

Colectivo Offmothers:



En 2014 el Colectivo Offmothers fue puesto en marcha por sus siete integrantes durante una residencia de artistas en el espacio ParaiSururalExtendido. El principal objeto de interés del colectivo es el hecho de compaginar la maternidad con la práctica artística, entendiéndola no solo como un asunto personal, sino político y de género. Como respuesta a esto, su forma de trabajo también va más allá de la individualidad y se basa en la colaboración y la transversalidad. Uno de sus primeros proyectos fue la instalación *Pájaros en la cabeza*, presentado en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial en 2016. Siguieron la pieza sonora *Acordamos un viaje perfecto* (Gijón AlNorte, 2016) y la reciente exposición *Animales domésticos* presentada el pasado mes de septiembre como fruto de una beca de producción artística otorgada por la Fundación Municipal de Cultura de Gijón. A día de hoy el Colectivo continúa investigando el tema de la maternidad y el ámbito doméstico en “*Casa Tomada*”, trabajo en curso de su actual residencia artística en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.

Fanzine *¿Quién coño es?:*



María Bastarós es la creadora de la plataforma cultural “¿Quién coño es?”, una herramienta para la visibilización de las mujeres artistas. La razón de ser de este proyecto artístico y político es la reivindicación de las artistas y la difusión de sus obras, poniendo en el punto de mira la participación (o la no-participación) de las mujeres en el sistema del arte. Al principio se desarrolló como una campaña urbana de carteles con difusión digital vía redes sociales, como Facebook y un blog propio, y más tarde se editó en forma de fanzine. Este año se ha desarrollado un comisariado expositivo en torno a la iniciativa.

Free Wee Project:



El proyecto Free Wee Project, integrado principalmente por gestores culturales, historiadores y artistas, nace con la propuesta de eliminar la diferenciación y separación de género binario en los baños públicos. Utiliza la imagen como herramienta para transformar los iconos y nombres ya existentes en otros de carácter neutro. De esta forma, su objetivo es la promoción de la igualdad y la diversidad en la sociedad actual en relación a sexualidad y el género.

AAMMA Genera:



AAMMA Genera—Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales es un colectivo formado por mujeres profesionales del audiovisual que actúa en Andalucía. El proyecto nació por la necesidad de disponer de un órgano que fomente y promueva la igualdad en el sector cinematográfico y audiovisual, para la generación de nuevos contenidos que contribuyan a la creación de una sociedad más equitativa y libre de prejuicios y estereotipos de género. Además también ayudan a la visibilización y reconocimiento de las obras de creadoras andaluzas. El laboratorio de guión con perspectiva de género es una sus recientes iniciativas para impulsar la creación de proyectos de guión, bajo el paraguas de los objetivos de la asociación.

La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison:



La Bonne es un vivero de producción, co-creación y difusión de proyectos feministas que trabaja especialmente los ámbitos audiovisual y performático. Con un posicionamiento claramente político y singular, se presenta como un espacio de encuentro, intercambio y creación de aquellas actividades que conciben el arte y la cultura como herramientas de transformación social. Además, la Bonne ofrece residencia para proyectos artísticos de mujeres con perspectiva social y espacio para actividades y eventos de entidades amigas.

Mujeres de Negro, Mujeres por la Paz:



La iniciativa sevillana Mujeres de Negro es un grupo autónomo e independiente que se inscribe en la red internacional de mujeres contra la guerra. Sus máximas son la paz, la no violencia y el antimilitarismo desde un pensamiento y práctica feminista. Contribuyen a ello organizando talleres de paz con mujeres, creando espacios para dar voz a las mujeres contra la guerra y dando apoyo a la participación de mujeres en las negociaciones de paz en diferentes escalas, entre otras tareas. Todo ello con el arte como herramienta de denuncia y punto de partida para construir redes solidarias entre mujeres de todo el mundo.

Performance *La conversación*:



La conversación forma parte del proyecto colaborativo "Penélope" de las artistas Isabel Castro Jung y Helen David, que nace de su necesidad de indagar más sobre la desigualdad de género. La acción discurre como un diálogo que interpela al público para desmontar esas estructuras y mecanismos sociales que alimentan esta desigualdad. La vestimenta, eje fundamental de la performance, son múltiples capas con imágenes bordadas que hacen referencia a los temas del diálogo. Las enaguas, están hechas con mantelería y bordadas con mil nombres de mujeres ilustres, como homenaje a todas ellas. Una obra que empieza en las manos de los hombres que bordan sus nombres: los presos de la ONG Fine Cell Work.

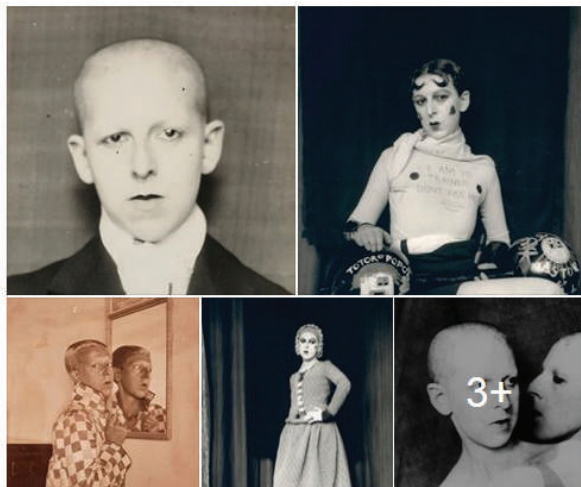
Proyecto *Tal día como hoy* de Diana Larrea:



Diana Larrea ha añadido 7 fotos nuevas.

25 de octubre a las 7:00 · 🌐

Tal día como hoy, el 25 de octubre de 1894, nació en Nantes la fotógrafa y escritora francesa Lucy Schwob, conocida por el nombre de Claude Cahun. Nació en el seno de una familia de intelectuales judíos de la alta burguesía. Tras estudiar en Oxford y en la Universidad de la Sorbonne, se instaló en París en 1920. En el barrio de Montparnasse residió junto a su hermanastra y pareja sentimental, la ilustradora Suzanne Malherbe (cuyo pseudónimo era Marcel Moore), con quien también... [Ver más](#)



👍 Me gusta 💬 Comentar ➦ Compartir

👍 🇺🇸 🇪🇸 🇩🇪 🇯🇵 🇯🇵 🇯🇵 Tú, Nacho Ruiz, Diana Larrea y 187 personas más

Se ha compartido 50 veces

La artista Diana Larrea con *Tal día como hoy* ha convertido el muro de su perfil de Facebook en una pequeña enciclopedia improvisada de artistas mujeres abandonadas en el olvido historiográfico. El proyecto pretende recuperar la memoria y la obra de muchas artistas que no han disfrutado del reconocimiento de sus congéneres masculinos por el simple hecho de ser mujeres, sin tener en cuenta su valía artística. El perfil cuenta ya con un gran número de entradas en las que la artista incluye una breve biografía de cada artista y varias fotos de sus obras.

El programa se completa, con la organización de visitas a talleres de artistas en la ciudad de Madrid (Open Studios), una performance de **Verónica Ruth Frías**, en Sevilla, y un itinerario madrileño de temática reivindicativa y puesta en conocimiento de lugares donde las mujeres y las artes han sido protagonistas a lo largo de la historia.



Performance ART NOW de Verónica Ruth Frías

Este foro, como el anterior celebrado en 2015 en Barcelona y Madrid, en alternancia con la Bienal Miradas de Mujeres, muestra la vitalidad, el dinamismo y la iniciativa que prevalecen en la asociación MAV, además de su estrecha y continua colaboración con otras asociaciones, colectivos e instituciones. En este sentido, cumple con el objetivo de fomentar el conocimiento y el desarrollo de la actividad de las mujeres artistas, investigadoras y profesionales de las artes visuales, y, consecuentemente, centrar la atención en el seguimiento y aplicación de las políticas públicas e institucionales, desde una perspectiva de género.

En nombre de la Junta Directiva deseamos felicitar al consejo editorial y al equipo de redacción de la revista *M-Arte* y *Cultura Visual* en este aniversario, y de manera especial a las colaboradoras, así como a todas aquellas personas e instituciones que nos prestan su apoyo.

Foro MAV 2017

Coordina: María Jesús Sanz Megino

GRUPOS DE TRABAJO

La construcción de nuevas identidades en la creación artística

Coordina: Mariana Hormaechea

Diana Coca

Lucia Egaña

Remedios Zafra

Merce Rodríguez (MAV)

Tonia Trujillo (MAV)

De la colaboración a la red

Coordina: Dagmary Olívar

Aurora Alcaide

Mercedes Giovinazzo

Vanesa Cejudo (MAV)

Lola Díaz González-Blanco (MAV)

Las mujeres y el poder en el sistema del arte

Coordina: Fátima Anllo

Ania González

Almudena Hernando

Sofía Rodríguez Bernis

Kathleen Soriano

María Jesús Abad Tejerina (MAV)

Encarna Lago (MAV)

María José Magaña (MAV)

Premios MAV

2010

Artista: Eva Lootz
Galerista: Helga de Alvear
Teórica: Berta Sichel

2011

Artista: Eugènia Balcells
Galerista: Evelyn Botella
Teórica: Lourdes Méndez

2012

Artista: Concha Jerez
Galerista: Soledad Lorenzo
Teórica: Bea Porqueres
Gestora: Maite Solanilla

2013

Artista: Esther Ferrer
Galerista: Juana de Aizpuru
Teórica: Erika Bornay
Gestora: Nekane Aramburu

2014

Artista: Cristina Lucas
Galerista: Petra Pérez Marzo
Teórica: Rocío de la Villa
Gestora: Gloria Picazo

2015

Artista: Marina Núñez
Galerista: Asunta Rodríguez
Teórica: Piedad Solans
Gestora: Susana Blas

Proyecto <35 años: Marta Álvarez Guillén y Oliva Cachafeiro (Occupy Gender)

Entrevista a Concha Jerez

María José Magaña



Performance Self-Censored Time

Una mujer, Concha Jerez, que mira hacia adelante. Es una conversación entre amigas, de la que me interesa entresacar las anécdotas vitales que han ido dando forma a la artista, que nunca ha enmascarado a una mujer de pensamiento sólido y de compromiso férreo con la vida y, por supuesto, con la profesión, y que siempre mira hacia adelante.

¿Cuándo tomas la decisión, si es una actitud consciente y premeditada, de ser artista, con la implicación total que te caracteriza?

En los años 70, cuando mi hijo tenía tres años y medio y mi hija casi dos, decidí dedicarme a las Bellas Artes. Anteriormente, en los años 60, intenté estudiar Dirección de Cine en París. No quería dedicarme a la música clásica, en la que me estaba formando desde pequeña, ni trabajar en algo relacionado con mis estudios de Ciencias Políticas.

En cuanto a tu formación, ¿terminaste las carreras de piano y políticas?, ¿cómo han influido en tu trabajo creador?, ¿te plantearías ahora tu carrera de artista, desde la voz de la experiencia, de otro modo?

No acabé ninguna de las dos, aunque me faltó muy poco... Me fui a EE. UU. con una beca, que me alejó del piano y, sin embargo, me acercó a las Ciencias Políticas por la variedad de asignaturas que englobaban, dado mi gran interés por todo: la Sociología, la Filosofía, la Economía, el Derecho, etc. Estoy satisfecha con mi formación y creo que volvería a hacer lo mismo; sobre todo, en lo que respecta a la música clásica. Las estructuras de Bach, que son de una riqueza extraordinaria, están muy presentes en mi obra. Las Ciencias Políticas me han acercado al mundo de la creación desde la reflexión, de una manera para mí bastante interesante. Para formarme en Bellas Artes, asistí durante tres años al Estudio Peña, con una metodología tradicional, con dibujo del natural. A partir de ahí pasé a afrontar mi trabajo en solitario.

Me ha sorprendido tu gran interés por el cine, ¿de qué manera está presente en tu trabajo?

Voy semanalmente al cine a ver películas de calidad. Me parece un arte extraordinario. También veo cine en casa por la noche, aunque en una pantalla pequeña. Me interesa mucho descubrir el cine realizado por directores no europeos y el que dirigen en la actualidad muchas mujeres cineastas, tanto europeas como de Oriente Medio. Comencé a apasionarme por el cine a partir de mi descubrimiento en París de la Nouvelle Vague, con su diferente manera de entender la narrativa del cine, el sonido, el trasfondo literario, etc. Me siento bastante ligada al cine. Sin embargo, cuando hago vídeo —lo cual me apasiona—, mi acercamiento a la imagen en movimiento es de una manera completamente distinta a la cinematográfica. Para mí, la imagen videográfica me proporciona toda la libertad que necesito para expresar mis ideas.

¿Qué directores de cine destacarías, o cuáles crees que te han influido más?

Me han interesado muchos directores de cine como, por ejemplo, Ingmar Bergman, que descubrí en EE. UU. cuando se estrenó *El Séptimo Sello*, sobre todo por su sentido filosófico y metafísico. A veces pienso que si hubiera estudiado cine en París, hubiese coincidido con la Nouvelle Vague. Me parecen extraordinarios los textos de Marguerite Duras, Resnais, Truffaut, etc. Agnès Varda me parece extraordinaria, llena de vida y de creatividad. Últimamente ha transitado del cine a ser artista visual y ha realizado obras de forma muy original.

En general, me interesa mucho el cine europeo, el francés, que considero de gran calidad, el alemán, el cine italiano de Fellini, Visconti, Pasolini, Bertolucci, etc.

¿Y qué hay de Buñuel? El mundo de los objetos, cuidadosamente dispuestos en tus instalaciones, a veces puede evocar al surrealismo...

Buñuel me parece un auténtico maestro del surrealismo, muy implicado y ligado al carácter hispano, a la historia y herencia de Goya. Es esencial. Goya me parece un referente, el gran precursor del siglo XX.

Volviendo a escudriñar en tu pasado, si me lo permites... Has mencionado a tu padre y su relación con el mundo del arte, ¿qué papel juega tu madre en tu vida artística? Las que la conocemos, sabemos de su gran fortaleza y valentía para afrontar la vida.

De ambos he tenido todo su apoyo. A mi padre no le parecía muy apropiado que las chicas se dedicaran al arte, a dibujar del natural... A mi madre le debo un respaldo total, la amplitud de miras, la tolerancia, el interés por todo, que ya le había inculcado su padre, es decir, mi abuelo —un catalán del mundo, extraordinario—. Mi madre, si era necesario, discretamente, convencía a mi padre... La verdad es que no puedo quejarme de mi infancia. Una chica de mi edad, hija única, en aquellos años 50, y que mis padres me dejaran viajar a EE. UU. con diecisiete años. Yo gocé de unas libertades que no eran frecuentes en la época: me quedaba hasta la madrugada estudiando en la Biblioteca del Ateneo, viajaba y me relacionaba como yo quería.

Ahora nos situamos en la actualidad, en la razón que ha motivado esta conversación. ¿Por qué perteneces a una asociación como MAV y cuál consideras que es su sentido en estos momentos?

Me parece que se necesita una asociación específica como MAV para luchar por la presencia de las mujeres en el mundo de las artes visuales y visibilizar así la situación y los problemas. Por ejemplo, hay una mayoría de mujeres estudiando Bellas Artes, pero luego no están presentes suficientemente en las galerías, en los museos, en los puestos directivos, etc.

Creo que desde MAV se está haciendo un buen trabajo partiendo de la investigación. MAV es una asociación seria, que profundiza en el estudio a la vez que actúa para que se cumplan las leyes. Las diferencias sociales no están superadas, y todavía las reivindicaciones son necesarias.

Cuentas con un reconocimiento en el mundo del arte, eres considerada parte de la historia del arte español, con obra en la colección del Museo Reina Sofía, con la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en el 2010, etc. ¿Qué ha supuesto el premio de MAV? ¿Crees que tienen validez este tipo de acciones?

Yo me siento muy honrada por haber recibido el premio de MAV, y creo que su existencia tiene todo el sentido. No es habitual recibir un premio por tu trayectoria profesional, y me consta que hay muchas artistas y mujeres dedicadas al arte que lo merecen. Hace falta y es necesario, ya que tampoco estamos equiparadas en reconocimientos a los hombres. Este año [2012], ha sido muy claro, se ha dado visibilidad a la investigadora Bea Porqueres, y a la gestora pública Maite Solanilla, cuya labor, de otro modo, seguiría permaneciendo en la sombra...

Los temas de género y el feminismo subyacen en tu obra, aunque no son evidentes. ¿Crees que en algún momento de tu trayectoria han estado más presentes?

A la hora de hacer arte no me planteo si es una cuestión de género o no. Mi obra depende del concepto que quiero desarrollar en ella, del lugar donde la hago... Para mí es esencial el trabajo *in situ*, me dejo empapar por las problemáticas que me sugiere el lugar y mis preocupaciones del momento. Es verdad que he tenido numerosas invitaciones para exponer en proyectos solo con mujeres artistas, como en el Museo de Wiesbaden en el año 90 o en la exposición *Desnudando a Eva* (2012).

En el 93, en Graz, en *Interference Landscapes (Paisajes de Interferencia)*, que es la exposición más feminista que he realizado, donde de forma coincidente con un simposio de mujeres del arte, intervenía, entre otras cosas, las setenta y dos sillas que se iban a usar con muñecas Barbie y con el texto *Interference Unit*, incitando a todos los participantes a reaccionar contra los estereotipos retrógrados.

Algunas de mis obras tienen un gran componente feminista, porque han salido así. Yo las defiendo, pero siempre he tenido mucho cuidado con no ponerme una pancarta, aunque admiro a las artistas que trabajan de una manera claramente combativa, como las Guerrilla Girls. En mi discurso, la mujer es una pieza esencial, pero no es lo único. Mi obra *Retrato de Rosario*, ha tenido necesidad de existir. En otras muchas obras incluyo elementos como zapatos de mujer, encontrados en la calle, casi siempre uno, a modo de fragmentos de situaciones que me dan mucho que pensar, que dejo ahí como punto de meditación, lo cual me interesa más. Admiro por ejemplo a Esther Ferrer con su trabajo sobre los sexos, o con los aviones consoladores, pues son obras que tienen necesidad de existir de ese modo, y son impecables formalmente.

El pudor recubre tu actitud de posicionamiento ante las injusticias. En absoluto esquivas la crítica social, pero no la haces evidente. Tu obra no funciona como un panfleto, tiene un mensaje reposado que se sitúa bajo varios extractos. ¿Cómo planteas en tu obra la denuncia a determinadas situaciones que te disgustan?

Siempre he rechazado radicalmente el hecho de que pudiera convertirme en una artista “carroñera”. Lo social es una materia muy delicada, y por ello hay que trabajarlo con mucho cuidado.

Lamentablemente creo que hay artistas con mucho éxito que lo emplean de forma “carroñera”, utilizándolo como mercancía fraudulenta. Hay que provocar que la sociedad comprenda los mensajes, sin la evidencia de lo fácil y obvio.

Volviendo a Goya, seguro que él no pensó que sus *Pinturas Negras* se convertirían en iconos o retratos de una época. No lo hizo con ese sentido, casi las ocultó... Las realizó para él mismo porque sentía la necesidad de que existieran. Esto es muy importante como actitud, por ejemplo, a la hora de afrontar los temas de género relacionados con la violencia y la desigualdad.

¿Qué temas añadirías, como referentes en tu trabajo, además de la música, la poesía, el compromiso, la ironía, la complejidad intelectual, el papel del artista, el juego, etc.?

Me muevo entre todos y mi mundo los engloba. Como metodología, trabajo en y a partir del lugar. Me considero nómada. Mi vida ha transitado entre muy diversos territorios, al principio moviéndome entre África —viví allí hasta los catorce años—, Canarias y finalmente Madrid, con incursiones semanales a Salamanca (he enseñado en la Universidad de Salamanca entre 1991 y 2011). En los 60 viví un año en París y visito esta ciudad siempre que puedo. A partir de mediados de los 80 he viajado mucho, por razones de trabajo, a bastantes países, sobre todo europeos. Finalmente, en los últimos años mis viajes se han ampliado a Latinoamérica, sobre todo a México. Pero, volviendo a mi obra, sitúo mis raíces en el lugar donde desarrollo mi trabajo. De ahí la importancia de mis acciones, privadas y públicas, que me permiten la relación con el mundo, huyendo de lo estático. A veces el proceso de la acción lo desarrollo interactuando con el público. Entiendo el arte como forma de conocimiento. Lo que me interesa del espectador es generarle cuestionamientos, provocar movimiento en su pensamiento.

Entonces, la comunicación es importante en tu obra, por otro lado, considerada por ti misma hermética, ¿qué esperas del público?

Mi obra parece fácil a primera vista, pero es hermética. No es comunicación, pues no hay ida y vuelta, no se modifica con la respuesta. La interactividad es un juego que parece más libre de lo que en realidad es... Las cartas están previamente marcadas. Yo pongo ahí la obra, y ya no depende de mí. Me parecen muy curiosas las reacciones del público, que a veces están muy alejadas de mi planteamiento previo y, por ello, siento mucha curiosidad al respecto. Las obras las comparo con los hijos, con su vida independiente. Me gusta observar mis obras desde fuera y analizarlas para conocerme a mí misma. Insisto en que es un viaje unidireccional, en el que mi obra vuela por sí misma.

¿Qué hay del papel del lenguaje y la palabra? ¿Y de la tecnología como concepto o como herramienta?

Las imágenes son menos abiertas que las palabras. Me interesa mucho el lenguaje como materia prima, y que las imágenes y las palabras vayan por separado. De esta manera, en mi opinión, se agranda el espectro. La tecnología es una herramienta que uso, como cualquier otra, según lo que quiera desarrollar. En mis trabajos individuales soy perezosa para la complejidad tecnológica, y uso la menos posible y la menos arriesgada, porque me fastidia que dé problemas. En los proyectos complejos, en trabajos comunes con José Iges, utilizamos la tecnología con su dificultad porque muchas de esas obras no se podrían llevar a cabo de otra manera.

¿Te sigues definiendo como artista «intermedia»?

Por supuesto, es un concepto muy oportuno y premonitorio de Dick Higgins, que consiste en usar diversos medios de creación simultáneamente. Me interesa mucho la creación con la radio y también con la televisión, pero en esta última es casi imposible trabajar en España. Es un error, pues mientras que en Europa y EE. UU. se han realizado proyectos interesantes en ocasiones, aquí se ha desperdiciado su potencial. Ha sido muy importante para mí trabajar con José Iges en el radioarte, pues aunque en mi obra particular no me complico tanto, sí me considero muy interesada en el cruce entre las diversas disciplinas y herramientas procesuales.

Le has nombrado numerosas veces, desde 1989 formas pareja artística con José Iges, ¿qué ventajas o desventajas consideras que tiene el trabajar de forma conjunta?

Efectivamente Iges y yo trabajamos en proyectos comunes desde 1989, aunque siempre hemos simultaneado esta práctica con nuestro trabajo individual.

Obviamente, para nosotros no ha sido complicado el trabajo en común, aunque tenemos dos acercamientos muy diferentes, y discutimos bastante en nuestros proyectos, en el sentido anglosajón del término. Lo principal es que nos podemos permitir una plataforma común que nos ha ayudado a presentar un discurso común. Por ejemplo, en estos momentos estamos presentando el conjunto de nuestro archivo común sobre *Expanded Radio (La Radio Expandida)* en el Museum Wesserburg de Bremen, a la vez que mostramos una versión de nuestra instalación intermedia *Argot*, como un ejemplo de los proyectos que se integran en dicho archivo.

¿Hay algún lenguaje con el que te sientes más identificada en este momento, o el lugar donde te ubicas es entre la complejidad de todos?

Absolutamente en la complejidad de todos, porque depende mucho de dónde y cómo se genera el proyecto. Me siento muy cómoda desarrollando todas mis facetas a la vez, sobre arenas movedizas.

¿Te sigues considerando dentro del arte del concepto? ¿Qué hay de tu faceta minimal o povera, pertenecen ya al pasado y ahora estás en otra onda?

Sigo partiendo del concepto en mi trabajo. Muy al principio sí trabajé bajo un prisma minimalista durante un corto periodo, pero desde el '74, con mis *Escritos ilegibles autocensurados*, lo que me interesa es profundizar y estratificar la obra partiendo del concepto, y no solo a partir del lenguaje, sino utilizando diversos medios.

Resumamos tu intensa trayectoria, ¿podrías destacar un solo proyecto?

Me resulta muy difícil destacar aquí un solo proyecto. Es muy complicado, ya que muchos de los individuales y de los comunes se generan y modifican en el tiempo. Muchos de mis proyectos, aunque tengan paradas terminales, se van desarrollando en un *continuum*. Por ejemplo, el proyecto común de Iges y mío *Argot*, que surgió como proyecto conjunto en el Museum Moderner Kunst de Viena y en Kunstradio (ORF), fue transformándose en distintas etapas: en Colonia, en el Museo de Bellas Artes de Vitoria, en la terraza del CGAC, en San Antonio Abad del CAAM, en los Institutos Cervantes de Frankfurt y Bruselas, en la Fonoteca Nacional de México, en La Recoleta de Buenos Aires y en el Museo Wesserburg de Bremen.

Otro ejemplo, en mi obra individual, es el proyecto intermedia *Paisaje de palabras*, que originariamente fue creado para el Koldo Mitxelena Kulturunea y posteriormente fue ampliándose en el Instituto Cervantes de Berlín, en el de Nueva York, hasta llegar

al Círculo de Bellas Artes para celebrar el 125 aniversario de su existencia, y de ahí pasó a bifurcarse en la obra común *Jardín de poetas*, creada para la inauguración de la Fonoteca Nacional de México y mostrada en Madrid en el Jardín del Observatorio. A mí esta forma de trabajar me gusta y me interesa. En la actualidad estoy trabajando en un proyecto de introspectiva en que a través del acercamiento y análisis de mi obra tengo que establecer los ejes fundamentales de la misma. Me resulta necesario llevarlo a cabo porque he trabajado mucho a lo largo de mi vida —no puedo evitarlo, ya que el arte es mi pasión y mi vida— y debo hacerlo personalmente.

También en el trabajo común de Iges y mío, estamos trabajando en el proyecto *Expanded Media*, a modo de reflexión, clasificación y relectura de nuestros trabajos conjuntos, tanto en la radio como en performances, conciertos, instalaciones, etc.

Y entre tantos proyectos nuevos ¿dónde quedan las acciones?

En el 84 realicé mis primeras acciones públicas, en Dinamarca. Antes las hacía en privado, durante el proceso de creación de las obras. En aquel momento mis acciones estaban más ligadas al desarrollo de otro concepto de música cercana a la de los artistas ZAJ y Fluxus, y a su otra forma de hacer música con el tiempo, sin notas con nombres y apellidos, como decía Cage. Yo siempre he realizado acciones, pero no solo como performer, pues nunca me he especializado en ese género. Últimamente tengo la oportunidad de hacer más performances, lo cual me agrada mucho, pues me permite desarrollar otros parámetros de la creación.

Para ir terminando, echemos un vistazo alrededor. ¿Cómo ves el papel del artista en el futuro?

El mismo de siempre. El artista cambia, pero la actitud es la misma de siempre: el construir desde la nada; solo las herramientas son diferentes. Lo fundamental es avanzar a través de conceptos nuevos. Luego viene la renovación de los lenguajes, pero ello no invalida, por ejemplo, la utilización de procedimientos tradicionales como la pintura, ni la de cualquier otra técnica. Tampoco los géneros tienen necesariamente que desaparecer, puesto que depende de lo que se haga con ellos. No estoy de acuerdo con los *revival* de los Neo. ¿Para qué inventar el teléfono mil veces? Hay que inventar nuevas cosas. El arte es una necesidad y acabará cuando acabe el ser humano. Ante tanta palabrería sobre la muerte del Arte, la muerte del Autor... me identifico totalmente con la frase de Galileo: “Eppur si muove...”. Hay una necesidad de construir el mundo con nuevas herramientas, y el artista lo hace interpretándolo de nuevo.



Performance *Menú del día*

¿Y el papel de los museos y las galerías de arte?

Los museos son las bibliotecas públicas del arte y, por ello, deben estar atentos a su evolución, estudiarlo e incorporarlo con mucho cuidado. Los museos tienen una responsabilidad ética muy seria. Deben hacer lecturas constantes sobre lo que se está haciendo en el arte y tener en cuenta que existen muchas realidades, ya que muchos artistas ya no trabajamos en un estudio, sino en todas partes: en los trenes, en los aviones, en las salas de espera, en medio de las tareas domésticas, etc. Los museos deben tener extremo cuidado con qué obras pasarán a la historia y cuáles son "pseudo...". Y, por supuesto, tienen que incorporar los discursos y obras de las mujeres artistas de tal modo que se corrija y normalice la verdadera Historia del Arte. Pero las obras de arte no solo deberían estar en los museos, deberían estar también en los ambulatorios, en las escuelas públicas, en las universidades y, en general, en los edificios públicos. Creo en el papel de lo público para crear conciencia social y educación a través del arte.

He tenido la suerte de trabajar con galeristas —más mujeres que hombres— que se entusiasman y creen con argumentos fundados en la obra de sus artistas, y comparten esa pasión transmitiéndosela a otros, animándoles para que compren esas obras. L@s galeristas tienen que tener claro dónde empieza y dónde acaba el

mercado de verdad, no el ficticio y circunstancial. Deben hacer de introductores de la obra de los artistas generando un coleccionismo privado con criterio. También deben hacer de intermediarios en la formación de las colecciones públicas. Es verdad que mi experiencia procede más de Europa.

¿Y el papel del crítico del arte, como difusor o como generador de opinión?

El crítico debe desarrollar diversas funciones: captar lo que está sucediendo en el arte, destacar lo que sea interesante e informar y difundir en la prensa y demás medios de comunicación. Esta tarea que, en principio, podría ser muy sencilla, se complica en España, por todo el entramado de intereses existente y de los grupos de poder que funcionan activamente en el mundo del arte español. De ahí el problema que surge con ciertos críticos que generan opinión continuamente, pero no de forma desinteresada. Complicándolo todo están las publicaciones de arte que exigen pago en publicidad a las instituciones, a cambio de que aparezcan los artistas que exponen en ellas, mientras que el resto de artistas no son mencionados, hagan lo que hagan.

Ya para finalizar, ¿cómo ves el sistema del arte español, con pronóstico grave o tiene curación?

El sistema del arte en España está muy pervertido. Hay gente muy respetable, pero a la vez el sistema promueve, por ejemplo —como mencionábamos antes—, que se escriba sobre algunos artistas a cambio de que se pague publicidad en el medio donde va a salir esa crítica. Hay demasiados intereses y demasiados mercenarios del arte. Los propios integrantes del sistema no terminan de creerse el arte español y, usando como falsa excusa su consideración de que es malo, trabajan con artistas del “mundo mundial” para hacerse un currículum de cara al exterior. Yo admiro cómo el Estado francés defiende a sus artistas, dentro —en los FRAC— y fuera de Francia. En España no es así. El Estado español no defiende a sus artistas, por eso en los listados de artistas influyentes apenas aparecen artistas españoles y, cuando aparecen, se trata de Picasso, Miró, etc. Es un error histórico no reconocer lo que se aporta desde el mundo del arte al I+D del Estado español. Y con respecto a las mujeres artistas es aún mucho más difícil, pues incluso directores de prestigiosos museos apenas han contado con artistas españolas en sus colecciones y en su programación. Resumiendo: prácticas erróneas y falta de apoyo.

Entrevista realizada con motivo de la concesión del Premio MAV 2012 a Concha Jerez (en 2015 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2017 el Premio Velázquez de Artes Plásticas), publicada en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 3, febrero-marzo 2013.



Balance

Rocío de la Villa

Cuanto mayor es la amenaza del desmantelamiento del sistema de la cultura en nuestro país, tanto más se redobra el esfuerzo de quienes trabajamos en el sector del arte contemporáneo: en resistir y seguir consolidando estructuras y modos de trabajar que se evidencian demasiado frágiles; y por hacer hueco a las jóvenes generaciones, lanzando redes que alcancen a toda la sociedad.

En el caso de las mujeres, los datos que está arrojando la actual crisis sobre la precariedad laboral feminizada, amenazan con expulsiones drásticas del sistema del arte, pues si en tiempo de bonanza nuestro medio cultural y artístico estaba a la cola en igualdad de oportunidades, como se recrea en el ensayo colectivo *Mujeres en el sistema del arte en España* —y han ido mostrando los sucesivos Informes del Observatorio de MAV, *Mujeres en las Artes Visuales*—, es de esperar que en esta época de recortes esté a la cabeza de la desigualdad en la supervivencia de sus profesionales.

Entre esos empeños de supervivencia y resistencia nace M, revista sobre arte y cultura visual desde la perspectiva de género. Porque detectamos que la interpretación crítica en las revistas existentes, salvo excepción, se comporta como esa dama trasnochada con los ojos vendados, dispuesta a repartir justicia sin reconocer las diferencias, ciega a la importancia de las imágenes para el reconocimiento de la imprescindible equidad entre los géneros e impasible ante el acceso restringido de discursos alternativos a los medios de producción, distribución y difusión. Y porque sabemos que la invisibilidad y el silencio son marcas de los procesos de exclusión.

De aquí la importancia de publicitar a las artistas que protagonizan la apertura de temporada en las exposiciones presentadas por las galerías, aunque el pertinaz porcentaje del 20% de mujeres continúe proyectando más sombras que luces en el Estado español.

Cuando los recortes atenazan la programación de museos y centros hasta poner en riesgo su cierre, en el límite de la precariedad, pueden surgir nuevas oportunidades para quienes habitan en el borde.

Cada vez somos más quienes remamos en la misma dirección. Aquí y allí.

Mujeres en el sistema del arte en España

María José Aranzasti

Esta publicación se ha convertido en un referente de obligada consulta por los contenidos que desarrolla, los aportes bibliográficos de gran interés que presenta y por la documentación detallada de teoría feminista y de género.

Viene a paliar la necesidad de exponer el panorama de la situación de las mujeres en los diversos sectores del sistema del arte a cargo de las propias protagonistas, es decir, a través de prestigiosas profesionales representativas de diferentes áreas: gestoras culturales, profesoras de universidad, conservadoras de museos, historiadoras de arte, comisarias de exposiciones, investigadoras, artistas, críticas, etc.

El libro se configura en cinco apartados: Educación y Formación, Investigación Histórica y Teórica, Producción, Crítica y Comisariado, y Gestión y Patrimonio.

Ya en la introducción **Rocío de la Villa**, presidenta de MAV (Mujeres en las Artes Visuales) hasta junio de 2012 y una de sus fundadoras, además de profesora universitaria y crítica de arte, recalca que *Mujeres en el sistema del arte en España* partió con el respaldo de la asamblea general de MAV ante la reiterada y continua desigualdad de oportunidades y discriminación sexista de las mujeres en el sistema del arte.

En el apartado de Educación y Formación **Marián López Fdz. Cao**, presidenta de MAV [hasta 2017] y profesora del área de Didáctica de la Expresión Plástica en la Facultad de Educación de la Complutense de Madrid, manifiesta que el sistema del arte está plenamente arraigado en la exclusión de las mujeres. Por ello es necesario un cambio total y plantea en *Apuntes para una educación artística desde la igualdad* el cuestionamiento de una serie de paradigmas y la creación de otros nuevos: revisar los conceptos de historia, arte, creación, observar y deconstruir sus fundamentos patriarcales, analizar el concepto de artista y creatividad, muy alejados de los saberes no eruditos, investigar los modos en que se han escrito las vidas de las artistas, preguntarse los aspectos que deberían contemplar sus biografías, etc. Hay que dotar al alumnado de una educación artística con instrumentos críticos para enfrentarse a los códigos visuales que le afectan (desde el cine, la publicidad y los medios) y poder deconstruirlos para que niños y niñas, jóvenes y adultos puedan crear otros centrados en un contexto de libertad, de no violencia, de crecimiento sostenible, de valorar al otro, de no exclusión, de romper con la idea del artista masculino y dominador, etc.

Virginia Villaplana, artista y escritora vinculada a las narrativas de identidad, género, memoria e historia, presenta en *El arte y la educación en cuestión* su poética entre la praxis y la teoría desde

la Escuela Experimental y el Taller de Libre Expresión Infantil impartido por por Esther Ferrer entre 1961 y 1968, que ubica a la práctica artística y la experiencia como el eje de la libertad en el proceso de aprendizaje. Recupera las ideas de estética feminista y praxis interdisciplinar de Vala Walsh como plan integrador en las distintas áreas de la vida social y sus prácticas culturales a través de la colaboración y la creatividad, incluyendo a todo un elenco de activistas y artistas en estas nuevas formas de generar conocimiento en las prácticas artísticas. Recoge también las ideas de un texto suyo anterior, *Turn it up (the toolbox)*, en el que plantea la pregunta: “¿Cómo crear nuevas condiciones que posibiliten subvertir los procesos de de/codificación que en la era global se caracterizan por dos movimientos: el de homogenización y el de diferenciación de los relatos culturales?”. Virginia Villaplana retoma las ideas de Elizabeth Ellsworth de agenciamiento de saberes y conocimiento en términos de democracia y de ciudadanía activa y las de un grupo de productoras culturales como Collective Creativity de Zagreb, que abogaban por nuevas estrategias de acción en el futuro desde el saber y la pedagogía feminista. Otro documento que reseña en el marco de la educación es el de *Estrategia para las Artes Visuales*, respaldado por MAV en 2011 al recoger la perspectiva de género, entendiendo que el fomento de la creatividad y la producción de conocimiento es “un elemento

clave en la estrategia común europea de crecimiento económico y cultural de la sociedad de conocimiento”.

La visibilidad de las artistas en las bibliotecas, archivos y centros de documentación de los museos y centros de arte contemporáneo por parte de **Elvira Cámara**, conservadora y directora de la Fundación Pilar i Joan Miró e investigadora en temas relacionados con la visibilidad de la producción de las mujeres artistas, expone las iniciativas más relevantes llevadas a cabo en los archivos y bibliotecas de los museos y centros de arte contemporáneo para facilitar el acceso, la visibilidad del trabajo creativo de las artistas y traspasar esa deuda histórica, la mayoría de ellas en la última década y a cuentagotas. Exposiciones como *100%* y *Nosotras* llevadas a cabo en el CAAC de Sevilla, las jornadas *Mujeres en el sistema del arte* organizadas por MAV en 2010, la *Acción-Postal Propuesta Correo* en el Museo Reina Sofía, cuya continuación como receptora de nueva bibliografía y documentación en base a principios de estudios feministas y de género corrió a cargo del MACBA de Barcelona, iniciativas de visibilización en el CAAM de Las Palmas, la implicación de Artium de Vitoria en diferentes exposiciones... Si todos los centros no contemplan la paridad, la puesta en marcha del Centro Cultural de Montehermoso de Vitoria confirmaba la posibilidad de poder cumplir la normativa y la aplicación de las políticas de igualdad en cada uno

de los programas llevados a cabo bajo la dirección de Xabier Arakistain, que también comisarió la exposición *Kiss Kiss Bang Bang* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de gran repercusión. Otras actividades como los seminarios y los encuentros sobre temas feministas y de diversidad sexual realizados en el CGAC de Santiago, la puesta en marcha de *Arte e Xénero* por parte de la Biblioteca Centro de Documentación de Vigo, las exposiciones desarrolladas en el EACC de Castellón, el interés de la biblioteca del IVAM de Valencia por el tema de género que le ha llevado a crear una sala específica sobre la mujer en arte y feminismo, la exposición del Museo Patio Herreriano *Figuras de la exclusión*, las exposiciones del MUSAC en León y la puesta en marcha del *Encuentro de Software libre. Arte y mujer* en 2010 son algunas de las referencias destacadas en este artículo.

En Andaluzas en el siglo XIX: los primeros pasos de la enseñanza y la actividad artística por **Matilde Torres**, artista, escritora, doctora en historia del arte centrada en rescatar del olvido y de la invisibilidad a mujeres del ámbito artístico, se refleja el resultado de una larga investigación en la que se que recogen los datos de las academias provinciales de BB. AA., de las escuelas de BB. AA. y de las posteriores escuelas de Artes y Oficios junto a otras entidades estudiadas como academias particulares, Sociedades Económicas de Amigos del País, Ateneos, Liceos, e incluso

docentes masculinos que en sus clases particulares tenían un alumnado mayoritariamente femenino. La bibliografía relacionada con la enseñanza artística de la mujer remite también a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el estudio abarca a las ocho provincias andaluzas, en las que se han analizado todos los fondos documentales de ayuntamientos, diputaciones, archivos de Bellas Artes y se han sacado a la luz a más de 300 autoras que se insertan en el *Diccionario de mujeres pintoras en Andalucía, siglo XIX*.

En este mismo apartado de la investigación histórica y teórica **Assumpta Bassas**, profesora de arte contemporáneo en la Universidad de Barcelona, crítica y comisaria, hace hincapié en cómo tienen importancia las relaciones humanas dentro de la historia de la creatividad. En *La verdad de Carla. Pensar y escribir historia del arte en el estado español* nos remite a la crítica feminista italiana Carla Lonzi para preguntarse: “¿Cómo empezar a nombrar ese horizonte que permite un nuevo inicio y contribuye al nuevo pacto sexual a través de la investigación que hacemos las mujeres feministas en el terreno de la historia y del pensamiento sobre el arte en el Estado español?”. Para Assumpta Bassas hay que desprenderse del escudo, del peso con el que cargamos las mujeres por el hecho de ser mujeres. Pone en relieve el interés que despierta la obra de Fina Miralles en muchas artistas, los trabajos que

surgen de esas relaciones del compartir y de los intercambios para dinamizar el archivo de la artista que reposa en el Museo de Sabadell, y las nuevas creaciones audiovisuales en torno a la artista Denys Blacker entre las nuevas generaciones de accionistas. La autora de este artículo insiste, una vez instalada en la universidad la investigación feminista, en la conveniencia de inventar mediaciones en el profesorado de bachillerato, secundaria y primaria para poner en disposición los materiales y las bases de la crítica feminista, y resalta el alto conocimiento de las jóvenes investigadoras a las que les queda “cómo hacer que la diferencia sexual femenina no sea ‘objeto’ de la historia del arte”.

Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España. Un marco de referencia limitado a las circunstancias de nuestra historia e inmerso en los debates globales de **Ana Martínez-Collado**, profesora de Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, crítica y comisaria, realiza un paseo fabuloso comentado por algunos de los libros de referencia sobre arte y feminismo, desde Erika Bornay con *Las Hijas de Lilith* (1990) a Griselda Pollock con su *Modernity and the Spaces of Femininity* (1988), Linda Nochlin con *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971) y las teorías antropológicas de Lourdes Méndez en todos en sus ensayos, etc. Se desglosan los discursos sobre la identidad, el feminismo, el

cuerpo, el género, la sexualidad, temas recurrentes en el arte de las últimas décadas. Se refiere también al mito del andrógino en el *Orlando* de Virginia Woolf, enlazando con el estudio de Estrella de Diego *Andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992), la relevancia de la exposición *Zona F* de Helena Cabello y Ana Carceller, y la necesidad de una mirada transversal dentro del feminismo con el concepto de “feminismo expandido” en su libro *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* (2005-2008). Desde la importancia de hacer convivir el discurso feminista con la aparición de otras identidades sexuales, se analizan otros conceptos como el de transgénico a través del ensayo de Mar Villaespesa *Hablemos de lo que pasa* (1998), los numerosos ensayos que se detallan en este estudio de la teoría *queer* de Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, y las aportaciones muy decisivas para artistas y activistas de los ensayos de Beatriz Preciado. Ana Martínez-Collado subraya la necesidad de recuperar la historia al tiempo que hacer presente, a la vez que reseña un gran número de textos de diferentes historiadoras entre las que destacamos los trabajos de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), Rocío de la Villa *Extraversiones* (2003) y *Arte y Feminismo en España* (2005), los artículos publicados por Rosa Olivares en su revista *EXIT* y sus monográficos dedicados al arte feminista y arte de

género, y las muy relevantes actas de los seminarios en Montehermoso dirigidos por Xabier Arakistain y Lourdes Méndez bajo el título de *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates* (2008-2011). Muy interesantes son las profusas referencias bibliográficas insertas como notas al final del artículo.

Pasando al bloque de “producción”, *Días de mierda, basura y escombros. (Confesiones de una artista de mierda)* es una sugerente travesía por las interesantes consideraciones de la artista visual **Estibaliz Sádaba**, que proclama: “Me encanta y detesto ser artista. No me gusta ser Artista Mujer en este mundo del Arte”, y manifiesta la clara explotación de su condición de artista en un sistema en que “la supuesta valía” se traduce en una utilización del trabajo de la artista de una manera discontinua y desregularizada como la de “prestación de servicios”. Critica directamente la condición laboral de l@ artistas, plantea la necesidad de nuevos procesos de legitimación para poder seguir en la actividad artística ante una *disneyzación* cultural, que cada vez exige más al artista. Estibaliz Sádaba define la producción y práctica artística como el “último eslabón de una cadena cuyo objetivo final es rellenar contenidos sin honorarios y teniendo encima que dar las gracias porque se cuenta con nuestra presencia: ya que así engordamos nuestros currículos polifacéticos multiexplotados”.

Mujeres y arte de acción en España expone la situación originaria y actual de la performance en España, analizando su precariedad. Desde las propuestas de Maruja Mallo y Joan Brossa de los años 20 del siglo pasado al grupo ZAJ, a Àngels Ribé, Paz Muro, Concha Jerez y Fina Miralles, entre otras artistas, **Nieves Correa**, historiadora de arte, performer y directora de Acción!MAD, apunta que de las doce universidades de BB. AA. existentes en España solo en dos se ofrece la acción performativa como asignatura: en el Campus de Pontevedra y en la Universidad Politécnica de Valencia. No está contemplada en ninguno de los programas de las universidades públicas como un género autónomo y con entidad propia. Analiza los centros de arte que han organizado programas específicos de performances en los dos últimos años, destaca la falta de profesionalización y detalla todas las carencias de esta práctica: su falta de reconocimiento, de profesorado, de programas estables, de apoyo a los agentes independientes, de teorías y críticas, de atención por los medios de comunicación, dotaciones económicas insuficientes y un abandono de mujeres que, a partir de los 35/40 años dejan drásticamente esta práctica. Nieves Correa invita a que el arte de acción y la performance estén incluidas en los programas de bachilleratos artísticos, escuelas y facultades de BB. AA., y como género independiente en las facultades de Historia del Arte, así como a apoyar la creación de

redes transnacionales, y que los museos y centros les den visibilidad. Nieves Correa remite finalmente al blog: <http://mujeresartedeaccion.blogspot.com>.

Las brujas de la fisura por **María Cañas**, conocida como la Archivera de Sevilla, artista audiovisual y directora de Animalario TV Producciones, hace una presentación personal de su interés por la creación de poéticas y narrativas audiovisuales citando sus referentes, su pasión por quienes le precedieron y le hicieron soñar. En los imaginarios que realiza, las mujeres no conocen ninguna prohibición y utiliza como Judith Butler la identidad como un proceso en construcción permanente y abierto. Se aproxima a los feminismos de la diferencia, ironiza sobre los cánones de belleza establecidos, pervierte las reglas del juego y apunta que la desigualdad viene también del afianzamiento de estereotipos autocomplacientes y victimistas de los géneros que impiden “avanzar de forma creativa, colaborativa y visionaria”.

Desde un fragmento de autobiografía, **Concha Jerez**, artista multidisciplinar que obtuvo la medalla de oro al mérito de las Bellas Artes en 2010, realiza una pequeña autobiografía en la que retrata de manera sucinta el panorama del arte en la década de los 80: apertura de un gran número de galerías en Madrid, creación de la feria ARCO, surge la figura del comisario de arte, se introduce la sobrevaloración del arte joven ligado

al concepto de moda, y subraya lo mucho que falta para la normalización de la presencia de las mujeres artistas en el sistema del arte en España.

En *El machista emboscado*, la artista **Mariña Núñez** señala cómo la crítica feminista ha sido clave en su formación como artista para poner en marcha actitudes opuestas al canon imperante. La situación de los diversos estudios que vió realizados por MAV le hicieron ver la realidad en la que se encuentran las artistas: “No se las expone, no se las premia, no se las critica, no se las compra”. Desvela que el machista emboscado que se nos ha inculcado aparece continuamente y que para situarnos en otra etapa debemos adoptar medidas de discriminación positiva.

Ya en el bloque de “crítica y comisariado”, **Rocío de la Villa** en *Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género* hace memoria detallada con una pormenorizada bibliografía citando a las primeras críticas de arte: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, para pasar a Margarita Nelken, la primera crítica de arte especializada en España que participó en las revistas feministas *Companya* y *Evolució*. Después de la interrupción de la Guerra Civil destaca a María Laffitte y a María Luisa Caturla; y en la década de los 60, Isabel Cajide y Belén Landaburu, a las que se incorporan en la Asociación Española de Críticos de Arte otro gran número de

mujeres. A tenor de la aparición del arte conceptual catalán destacan María Lluïsa Borràs, Victoria Combalía, Mercè Vidal, Alicia Suárez, Gloria Bosch y Mar Villaespesa... Dentro del apartado de las revistas en la década de los 80 destaca *La brocha* con Inés Hurlés, *Lápiz* con Rosa Olivares, que luego funda *EXIT*, como posteriormente Alicia Murriá en *Artecontexto*. Además de las teóricas de la crítica, como Anna M^a Guasch, Gloria Picazo y Rosa Olivares, hay que citar a Ana Martínez-Collado y Remedios Zafra, entre otras. Desde la perspectiva de género Rocío de la Villa va perfilando un panorama que a partir de los años 90, con la exposición *100%*, comienza a mostrar las carencias de la crítica de arte en España ante el gran crecimiento exponencial de mujeres. Tal y como se comprobó tras las mesas de *Mujeres en el sistema del arte* (2010) y *Excelencia e igualdad en el sistema del arte contemporáneo en España* (2011), la autora subraya que “la mayoría de los críticos de arte en activo carecen del bagaje teórico necesario para afrontar la producción de las artistas y contribuir a la evaluación del sistema artístico desde una perspectiva de género”. Y es precisamente esa mirada de género sobre el propio sistema del arte la que es ineludiblemente necesaria.

Feminismo y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial de Piedad Solans, comisaria, escritora e historiadora de arte, fundamenta los problemas de las comisarias

a la hora de realizar su trabajo: precariedad laboral, el silencio y las carencias del no/hacer. Presenta nuevos planteamientos a través de varias comisarias que están organizando nuevas formas en espacios virtuales y colectivos, en los que caben la performance, el ciberactivismo, las nuevas tecnologías, internet, los talleres, asociaciones ciudadanas y feministas, universidades, y las redes culturales y sociales. Piedad Solans entresaca a través de distintas constataciones de distintas gestoras, curadoras y comisarias como Isabel Tejada, Rocío de la Villa, Cabello/Carceller, Nekane Aramburu, Noni Lazaga, etc., los problemas a los que se enfrentan sistemáticamente, eufemismos como “arte femenino o de mujeres”, las denuncias de un sistema patriarcal lleno de injusticias, las referencias despreciativas, etc. También destaca nuevas apuestas como las de Nekane Aramburu en Latinoamérica, el proyecto *Suite sweet love. Nacimiento del surromanticismo*, las de Margarita Aizpuru como directora en los *Encuentros Internacionales de arte y género*, junto a las de Remedios Zafra o Virginia Villaplana, el net.art y el ciberfeminismo a través de Ana Martínez-Collado, las prácticas políticas feministas llevadas a cabo por Assumpta Bassa, las políticas de género e identidad como las de Susana Blas y Beatriz Herráez, colectivos como *Erreakzioa/Reacción*, hasta la exposición de Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en el MUSAC *Genealogías feministas en el arte español*.

En el último bloque “gestión y patrimonio”, *Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español* de **Nekane Aramburu**, historiadora de arte, museóloga y gestora en prácticas creativas transmediales, realiza un recorrido histórico, desde la década de los 70, citando a activistas como Marisa González, la creación de la Asociación de Artistas, la apertura de Aele por Evelyn Botella, hasta la actualidad, en la que detalla una pormenorizada lista de productoras, gestoras, organismos, *boom* de empresas culturales, redes y asociaciones, y proyectos más destacados por todo el país que van renovando las estructuras piramidales, ancladas en una arraigada cultura machista piramidal y de luchas de poder. Entre los años 1980 y 2010 Nekane Aramburu censa 252 organizaciones de autogestión de colectivos independientes, en los cuales el 75% son mujeres las que se dedican a la gestión, programación y búsqueda de financiación. La creación de diversos entes como observatorios y dispositivos de profesionalización: ADACE, el IAC, MAV, el Consejo de Críticos de Artes Visuales, la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, la aparición de muchos colectivos como Bulegoa, Consonni, wikhistorias, Red Transibérica de Centros Independientes, encuentros como Zig-Bee, Modifi, etc., producen renovados entramados. “Frente a la exclusión historiográfica es necesario reivindicar una genealogía del pasado analizando sus errores

y logros y actuando sobre nuestro presente continuo”. Por último, en los diferentes radios de acción Nekane Aramburu inserta un destacado número de mujeres españolas de “proyección internacional” en importantes centros y museos.

En *La profesión del conservador de museos desde una perspectiva feminista* **María Concepción Martínez Tejedor**, conservadora de museos y presidenta de la Asociación Profesional del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, señala la ventaja numérica de conservadoras mujeres, que no resulta ya extraña: superación también en la plantilla técnica, en el público que visita el museo, en las visitas a exposiciones temporales y permanentes, en la participación de talleres, conferencias, congresos y seminarios... El visitante/tipo es mujer, de mediana edad/joven, con estudios superiores. Los puestos ministeriales de responsabilidad, señala la autora, han estado en su mayoría bajo poder masculino y aunque se apuntan cambios, se demuestra el poder masculino en los grandes Museos y Direcciones: como en la Dirección General de BB. AA. y Bienes Culturales, la dirección del Museo del Prado y del MNCARS de 1977 a la actualidad. Aunque en la plantilla del Ministerio de Cultura, más del 59% son mujeres. Dado que el ingreso en las administraciones públicas es mayoritariamente femenino y desde 2007 existe legislación para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, es

previsible que en pocos años la justa equiparación llegue a los niveles directivos de las instituciones culturales.

En *La perspectiva de género en los museos, reparar un silencio* **Margarita Moreno Conde**, conservadora del Museo Arqueológico Nacional, explica cómo en 2009 con el *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género* se definen unos objetivos que ya están dando resultados a través de los seminarios realizados: *La importancia de las mujeres en el Patrimonio Cultural y Mujeres y visibilización femenina: ¿Dónde están las mujeres?* Tras una serie de datos estadísticos, Margarita afirma con contundencia que “en las instituciones museísticas existe, tanto por parte de hombres como de mujeres, un sesgo androcéntrico, tan interiorizado y asumido, que ni siquiera cuestionamos”. Perfil a continuación una breve historia y desarrollo del MAN (Museo Arqueológico Nacional) y que es a partir de 2008, en el comienzo de una reforma sin parangón, cuando se plantea cómo contar las cosas desde una nueva perspectiva, refiriéndose al quién, diseñando un *Itinerario en femenino*, desde la cultura ibérica hasta finales de la Edad Media, sobre la condición social de la mujer. Como fruto de la remodelación que se ha llevado a cabo, la colección permanente tendrá además de los diferentes itinerarios temáticos uno específicamente de género. Se eliminarán los sesgos sexistas y el museo tendrá como objetivo con-

tar la historia que realizaron hombres y mujeres. *Patrimonio en femenino* (2011) y *Ausencias y silencios* (2012) han sido exposiciones virtuales para reflexionar sobre la mujer en diversas áreas temáticas: obras realizadas por mujeres, discursos y modelos de feminidad, trabajos y saberes de las mujeres, rupturas y transgresiones, y legar memoria.

Por último, en *Las artistas españolas y el mercado del arte: una reflexión sobre las causas de su desencuentro* **Celia Díez Huertas**, historiadora de arte, redactora jefe de *EXIT* y directora de la sección de mercado del arte en *EXIT Express*, explica cómo el mercado ha revolucionado la industria del arte, en la que los artistas son ejecutivos, las obras mercancía, los museos empresas. En cuanto a las artistas mujeres en el mercado revela que en todo el año 2010 en una de las fuentes más utilizadas, la de *artprice.com*, no hubo ninguna

transacción con obra de ninguna artista española porque las artistas españolas no existen para el mercado internacional. Hay que retomar los datos que aporta MAV sobre la situación de las mujeres en los distintos informes para señalar, entre otros, que solo un 7% de mujeres ha estado representado en la feria de ARCO en 2010 y esta feria es un buen ejemplo de lo que pasa el resto del año en las galerías españolas. Esta discriminación ocurre también en las salas del MNCARS, por ello las artistas deben recuperar el espacio de visibilidad que les pertenece. Celia Díez termina su artículo con la interesante pregunta dirigida al y a la coleccionista: ¿Realmente sabe por qué en su colección hay más obras de artistas hombres que de mujeres?

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 1, octubre-noviembre 2012.

El pacto juramentado, o ¿dónde está Wally?

Marián López Fernandez-Cao



De izquierda a derecha: Miguel Zugaza, José Pedro Pérez Llorca, José María Lassalle, Miguel Ángel Recio, Guillermo de la Dehesa y Manuel Borja-Villel.

En respuesta a la polémica surgida tras la foto publicada con ocasión de la firma del acuerdo del Museo del Prado y el Museo Reina Sofía para reordenar sus colecciones, avivada en *El Español* con las opiniones de María Corral, Jazmín Beirak, Concha Jerez, Martina Millà, Eva Fernández del Campo, Rebeca Blanchard, Marta Soul, Carolina del Olmo, María Ruido, Cristina Fontaneda y María José Magaña.

Las imágenes crean, reproducen y alimentan significados. Suponen una representación de las conductas, gustos, tendencias y cánones de una época mostrándonoslos como si fuera la verdad indiscutible, no como la construcción de una verdad por un determinado grupo social, económico o cultural. A la vez, marcan la línea correcta a seguir, cuando estas imágenes se incluyen en entornos de poder y hegemonía, al ser responsables en muchos casos de la configuración y reproducción de símbolos de una época. Son un soporte que crea nuevos significados o refuerza antiguos, borrando o minimizando aquellos que pudieran empezar a surgir desde otros ámbitos, haciéndonos ver que la realidad es esa y lo otro, subrealidades contingentes, prescindibles.

Los movimientos políticos lo saben y algunos han construido cuidadosamente aquellos símbolos culturales que reforzaban y legitimaban su existencia, sobre todo aquellos cuya legitimidad podría ponerse en entredicho. Ejemplos soberbios los conocemos en distintas geografías y en el corazón de nuestra Europa insolidaria. Poco podían hacer un Heartfield o una Hannah Höch contra la impresionante maquinaria de construcción nazi de símbolos omnipotentes y omniscientes. En fin, la imagen a la que queremos hacer relación nos debería hacer reflexionar sobre todo lo anterior. No acierto a comprender si es una advertencia, un refuerzo al conservadurismo cultural o un lapsus freu-

diano. Lapsus freudiano o acto fallido, creo que no. No tiene mucho que ver con procesos inconscientes un Museo del Prado que lleva años ocultando toda presencia autoral femenina en su discurso museográfico y solo en los últimos años se ha atrevido a subir de sus almacenes alguna imagen realizada por mujeres, a pesar de los esfuerzos encomiables de crear itinerarios en femenino y haber comenzado a repensar sus fondos desde otras perspectivas. Pero nunca como para que haya habido una mujer directora desde 1817. Y son muchos años, doscientos casi.

Del Museo Reina Sofía tampoco podemos decir algo diferente, sino destacar su posicionamiento de sobrerrepresentación masculina. Su discurso museográfico, ahora ya todo del siglo XX tras el acuerdo, incluye un alarmante 90% de arte de autoría masculina contemporánea y cuando, tras haber sido denunciado ante la defensoría del pueblo por sus marcadas elecciones androcéntricas, su respuesta ha sido que "los sistemas de educación, producción y valoración artística han estado tradicionalmente (y aún están) estructurados según un modelo patriarcal". No sé si toda la sociedad española está impregnada de ese patriarcado que parece surgir por esporas, pero el Museo Reina Sofía está claro que sí. Incluso la autoría de su itinerario de feminismo en las vanguardias, disponible en papel, realizado mediante un contrato de investigación entre el Ministerio de

Cultura y la Universidad Complutense en 2009, por tres investigadoras del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, ha sido eliminada de sus páginas al igual que la colaboración institucional. Y qué decir de un Ministerio de Cultura que realiza un análisis de sus trabajadores y no realiza una desagregación de género¹, máxime cuando la mayoría del cuerpo de conservación de la base —al que se accede por una política de transparencia a través de oposición— es femenino, pero la cúpula es, tediosamente y una vez más, masculina. Queda por analizar la representación de las artistas en las muestras realizadas en el exterior por la Agencia Cultural Española. Crucemos los dedos.

Cuando observo los rostros de los firmantes, contentos y satisfechos por el acuerdo, no puedo desasirme de la singularidad que acompaña a cada uno. Nada en contra de sus vidas, sus elecciones vitales y profesionales; su, no me cabe duda, impecable trayectoria y buena voluntad. Pero uno es y significa con su indumentaria y su imagen en un momento determinado. Tiene una sig-

nificación individual, pero también social. Recuerdo que cuando ví a Carme Chacón, recién nombrada ministra del ejército y embarazada, pasar revista a las tropas, supe que, definitivamente, una imagen puede cambiar conciencias, porque remueve símbolos que parecían estáticos y nos hace preguntarnos por qué no, o por qué sí. Nos moviliza. O cuando he visto otros gestos, indumentarias y formas en la constitución del nuevo —y quizá efímero— Parlamento español. El que más mujeres tiene, por cierto. Espero que la imagen no sea una advertencia, y que sea más bien, como siempre dicen, fruto de una casualidad sin mala fe. Imagino que los grupos que se resistían al sufragio universal masculino, allá por el XIX, más allá de aquellos que tenían propiedades, no tenían nada en contra de los pobres que confeccionaban sus camisas y servían en sus casas. Lo suyo también era buena fe. Sin embargo, quiero recordar que quien no es consciente de las consecuencias de sus actos o presencias, es igualmente responsable de ellas. Que, quien no es consciente de los privilegios que ostenta, participa igualmente de la desigualdad² que supone mantenerlos.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 19, marzo-abril 2016.

¹ *Los profesionales de los museos, un estudio sobre el sector en España*, 2012.

² Un día me llamaron *sexadora*, porque con mi asociación y alguna más, analizábamos el sexo de los miembros de los grupos de poder, al igual que la profesión que consiste en analizar el sexo de los pollos. Bueno, puede ser, al igual que aquellos que confían en el Estado del Bienestar analizan si todos los pertenecientes a los grupos privilegiados provienen del mismo extracto económico, social o cultural, analizando sus declaraciones de renta, y tratan de compensar la desigualdad de partida con políticas redistributorias, con becas al estudio o asistencia a los comedores infantiles. Animo a que a ellos les podrían llamar *pobrólogos* o *marginólogos*.

Las cuatro del Prado

Marta Mantecón



Clara Peeters, Artemisia Gentileschi, Lucia y Sofonisba Anguissola

Una naturaleza muerta, una escena religiosa y tres retratos de un reputado médico italiano y dos reinas consortes, procedentes de la Colección Real, son [a fecha julio de 2014] las únicas obras firmadas por artistas mujeres que se encuentran expuestas al público en el Museo del Prado de Madrid. Según un artículo de Lola Hierro publicado en el diario *El País* el 12 de marzo de 2014, la pinacoteca madrileña contiene unas cuatro mil obras almacenadas y otras mil trescientas expuestas, de las cuales solamente cinco son de autoría femenina.

Las cuatro autoras visibilizadas son la pintora flamenca Clara Peteers y tres italianas: Artemisa Gentileschi y las hermanas Lucia y Sofonisba Anguissola.



Clara Peeters, *Mesa*, 1611

El bodegón de Clara Peeters (Amberes, h. 1594 - h. 1659) es una de las cuatro naturalezas muertas que la pinacoteca posee de esta autora*, de la que existen muy pocos datos. Sabemos que empezó a pintar siendo joven y que contrajo matrimonio con Hendrick Joossen en Amberes en 1639, momento a partir del cual dejó de hacer naturalezas muertas. Pese a que el bodegón era considerado de rango menor, a finales del XVI se convierte en un género autónomo. Si bien puede interpretarse como una *vanitas* que expone lo perecedero de la existencia, algo muy propio del sentimiento barroco, también era un símbolo del estatus del propietario, por lo que llegaron a gozar de un gran éxito entre la burguesía. Sobre la mesa, la pintora representa, con realismo y detalle, un jarrón con flores, un cuenco de porcelana con frutos secos, un plato de metal con rosquillas, una copa dorada y otra de cristal, que destacan por la minuciosidad de las texturas y los materiales, mostrando algunas correspondencias con la pintura de bodegones de la escuela holandesa de Haarlem. A la derecha, podemos observar el autorretrato de la pintora reflejado sobre la superficie de una jarra metálica.

La pintora italiana Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 - Nápoles, h. 1653), posiblemente la más conocida de las

cuatro artistas, realiza esta escena religiosa en Nápoles, posiblemente con destino al Palacio del Buen Retiro de Madrid, para acompañar las composiciones sobre la historia de Juan Bautista del pintor Massimo Stanzione. Se trata de una representación doméstica que muestra el baño del niño, acompañado de seis mujeres y un hombre repartidos en dos grupos en el interior de una habitación.



Artemisia Gentileschi, *Nacimiento de San Juan Bautista*, h. 1635

La intimidad de la escena es enfatizada por el contraste de luces y sombras, aunque la influencia de Caravaggio no es tan patente como en sus obras de juventud. Formada junto a su padre el pintor Orazio Gentileschi, Artemisia establece su taller en Nápoles hacia el año 1630, donde llevará a cabo la mayor parte de su trabajo. Roberto Longui calificó esta obra como “el más logrado estudio lumínico de interior de toda la pintura italiana del siglo XVII”.

* Entre octubre de 2016 y febrero de 2017 el Museo del Prado de Madrid presentaba una exposición individual de Clara Peeters, la primera dedicada a una pintora después de doscientos años. Rocío de la Villa publicó un artículo sobre dicha exposición en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 22, octubre-noviembre 2016.



Lucia Anguissola, *Pietro Manna, médico de Cremona*, 1557

El retrato de Pietro Manna es una de las escasas obras firmadas por Lucia Anguissola (Cremona, h. 1536/1538 - h. 1565), la tercera de las seis hijas de una familia perteneciente a la nobleza local de rango menor de Cremona. Todas ellas fueron pintoras y recibieron una educación esmerada: artística, literaria y musical. Lucia y su hermana Sofonisba se especializaron en el retrato. En este caso, subraya la profesión médica del retratado incorporando la vara de Esculapio y dos tomos sobre una mesa. Con una pincelada suave y atención al detalle, la artista logra una profunda penetración psicológica, concentrada en la mirada del médico. Firmó la obra en letras capitales y en latín en uno de los brazos del sillón: "Lucia Anguissola Amilcaris Filia Adolescens Fecit", recalcando de este modo su juventud y su filiación como hija de Amilcare. De no haber muerto a una edad tan temprana, posiblemente Lucia se hubiera convertido en una pintora de éxito, igual que su hermana mayor.



Sofonisba Anguissola, *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II*, 1561-1565 (izquierda) / *La reina Ana de Austria*, h. 1573 (derecha)

Por último, **Sofonisba Anguissola** (Cremona, h. 1530 - Palermo, 1626), a diferencia de su hermana Lucia, alcanzará más de 90 años de edad y llegará a gozar de una fama significativa, dada la extraordinaria calidad de su producción, especialmente sus retratos. Estuvo presente en la corte española entre 1559 y 1573, periodo al que pertenecen estas dos composiciones, de excelente factura, en las que representa a las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria, tercera y cuarta esposas de Felipe II. En ambos casos, destaca por la sobriedad de los medios empleados, siguiendo la tipología del retrato cortesano establecida por Tiziano y Moro, sobre todo en el retrato de Isabel de Valois —de quien fue dama de compañía—, con la monarca de pie en una estancia interior, elegantemente vestida y acompañada de una serie de objetos que simbolizan su dignidad real (el medallón con la efigie de su marido o la columna como referencia a la dinastía).

Si el Museo del Prado, siendo una de las pinacotecas más importantes del mundo, incurre en un desequilibrio tan llamativo como el de mostrar menos de un 0'5% de obras firmadas por mujeres, ¿qué podemos esperar del resto?

Para más inri, en la sección *Qué ver* de su web [desaparecida en la actualidad], ofrecía 3 itinerarios de distinta duración en los que dicha proporción disminuye hasta cero. Las quince obras que vertebraban el primer itinerario, de 1 hora, estaban atribuidas a hombres; el segundo, de 2 horas, ampliaba el recorrido a treinta piezas, pero seguía sin sumar ninguna artista; y en el tercero, de 3 horas y casi cincuenta piezas, ni rastro de autoras, tan solo dos piezas anónimas (un fresco de una *Cacería de liebres* de San Baudelio de Berlanga y un salero de ónice con sirena de oro), sin adscripción de género.

Las mujeres, una vez más, solo figuran en calidad de representadas y, como cabe esperar, manteniendo los roles de siempre: vírgenes, diosas mitológicas, majas o reinas y, por supuesto, ángeles del hogar.

Las recomendaciones de la Comisión Europea y la Ley de Igualdad vigente en España señalan expresamente la necesidad de visibilizar la obra de las mujeres en los museos y “promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública”, pero las instituciones

siguen haciendo oídos sordos a estas recomendaciones. Los responsables de las colecciones y los programas expositivos de nuestros espacios artísticos se empeñan, por activa y por pasiva, en asegurar que sus criterios de selección están guiados por la calidad. Solo hay, entonces, dos conclusiones posibles: o ellas no llegan a la calidad de ellos o este argumento encubre otras cuestiones en las que, probablemente, ni siquiera hayan reparado: “una enorme y oscura mole de tambaleantes tópicos sobre la naturaleza del arte y los aspectos situacionales asociados, sobre la naturaleza de las capacidades en general y de la excelencia humana en particular, y sobre la función que el orden social desempeña en todo esto”, apuntó Linda Nochlin en su célebre artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. Más de cuarenta años después de que esta autora se preguntara por la ausencia de creadoras “geniales” en el gran relato de la historia del arte, parece que seguimos sin encontrar un número suficiente de mujeres dotadas con la “pepita dorada” de los genios y que, por tanto, estén a la altura suficiente como para acompañarlos de igual a igual en las paredes de los museos, en el grueso de las colecciones o en las páginas de los libros que cuentan nuestras historias. Hasta que eso ocurra, tendrán que continuar siendo la excepción, igual que las cuatro del Prado.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 10, junio-agosto 2014.

Entrevista a Guerrilla Girls

Ana Quiroga



Aprovechando su paso por Madrid, hemos tenido la oportunidad de hablar con las Guerrilla Girls. Este colectivo nace en Nueva York en 1985 como respuesta a la actitud sexista del MoMA, donde las mujeres apenas estaban representadas... como autoras. Nos reciben en la sala de exposiciones de Matadero, donde inauguraban su exposición el viernes 30 de febrero de 2015 por la tarde. Más allá de sus llamativas máscaras, es su fuerza y desparpajo lo que nos hechiza desde el primer minuto. Parece que después de 30 años, las ganas de luchar no han desaparecido de estas peculiares artistas.

Desde vuestros inicios en 1985 se ha producido un importante cambio generacional en las artes y el feminismo. ¿Cómo de grande ha sido este cambio para las mujeres?

Han mejorado en los primeros años. Actualmente es inviable una exposición que no cuente con el trabajo de mujeres artistas o minorías étnicas, ya que si lo hicieran serían duramente criticados. Aún así, por mucho que hayamos avanzado, queda

un largo camino para conseguir romper ese techo de cristal. Por ejemplo, muchas galerías y museos piensan que por incluir a una o dos artistas ya están cumpliendo como instituciones. Lamentablemente, el trabajo de las mujeres y de las minorías étnicas sigue sin estar igual de valorado que el de ellos. Esta desigualdad económica inicial se agrava a largo plazo, ya que cuentan con un presupuesto muy limitado para invertir y crecer como artistas. Algunas mujeres han logrado ser oídas, pero la gran mayoría sigue en la sombra. Y eso es algo que se puede palpar con solo ir a una galería de arte. En el caso de las artistas más jóvenes, esto es especialmente hiriente. Cuando eres adolescente, quieres saber cuáles son tus posibilidades, y que de entrada se te cierren todas las puertas es algo muy duro. Así que aún nos queda un largo camino por delante.

Más allá del terreno artístico, en España veíamos cómo nuestra libertad amenazaba con ser cortada con el proyecto sobre la ley del aborto. ¿Estamos experimentando una vuelta al pasado en materia de género?

Lo cierto es que en Estados Unidos el peso de la derecha en temas como el aborto es todavía más fuerte que en España. En esta batalla constante es muy difícil saber qué va a pasar. Su continuo trabajo para obstruir la justicia hace que la lucha sea cada vez más necesaria, pero insuficiente.

Respecto al feminismo, la situación social, tanto en Estados Unidos como en España, es muy positiva y debemos aprovecharla. Mucha gente que no simpatizaba con el movimiento antes, finalmente lo está defendiendo. Quienes siempre apoyaron ideas feministas (como la igualdad de derechos, la igualdad salarial o la lucha contra el acoso sexual, etc.) parece que finalmente reconocen y aceptan este término.

Hablar de feminismo es hablar de uno de los movimientos sociales más importantes de nuestro tiempo y necesita que sea reconocido como tal. Es obvio que se ha conseguido un gran trabajo, pero necesita todavía más apoyo para derribar las barreras que persisten hoy en día.

Hablar de igualdad de género parece no traer tantos problemas como el concepto de "feminismo". ¿Por qué esta resistencia tan generalizada a veces para aceptar el término?

En nuestra sociedad, tendríamos por un lado el sistema y por otro la cultura. Mientras que la cultura se posiciona cada vez más a favor de los derechos de las mujeres, el sistema se muestra reacio al cambio.

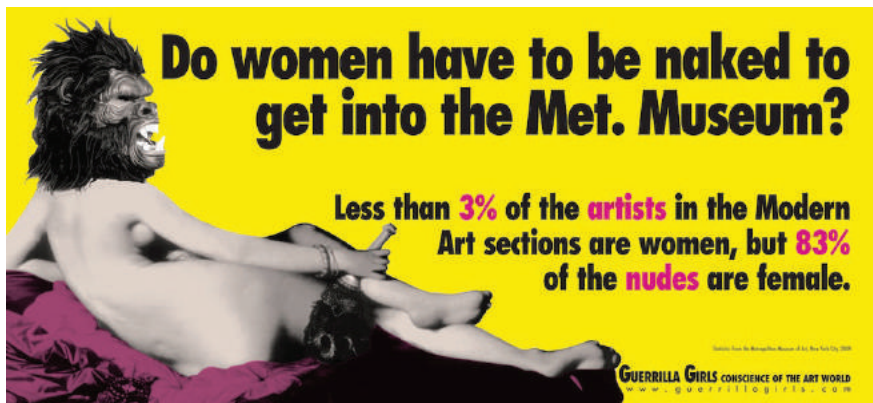
Cuando hablamos de sistema nos estamos refiriendo a esos “hombres blancos” que dirigen las empresas y galerías, quienes tienen todavía el poder. Son ellos los que nos están impidiendo avanzar, ahogando cada intento de dar un paso adelante. La clave está en que su poder les permite comprar el miedo de la gente. En cierto punto, son ellos quienes aconsejan a las mujeres para alejarse del feminismo y seguir las pautas del sistema. Pero si logras ir más allá y plantearte: ¿Acaso no merecen las mujeres la misma educación, las mismas oportunidades y el mismo salario que los hombres?, ¿no deberían poder sentirse libres sin la amenaza de ser explotadas sexualmente?, quiere decir que, aunque no lo sepas o no lo quieras admitir, ya estás a favor del feminismo. Por eso nuestra labor es luchar para que la sociedad se mentalice de que el fin último del feminismo es la igualdad entre hombres y mujeres.

En este sentido, hubo un tiempo en el que las mujeres que se dedicaban al arte no se definían como feministas por miedo a que ello pudiese afectar a su carrera. Afortunadamente, cada vez son más las artistas que se reconocen como feministas y se sienten orgullosas de ello. Y las que no lo hacen se arrepentirán en el futuro por cómo serán recordadas. Para entonces, rechazar el feminismo será como rechazar el matrimonio homosexual, algo absurdo que no tendrá cabida en la sociedad.

Uno de los temas que preocupa a Guerrilla Girls es la corrupción en las artes. Asumiendo que esta mercantilización artística se da en un contexto eminentemente masculino, ¿podríamos hablar, por extensión, de la mercantilización del cuerpo femenino?

Ahora mismo, el sistema del arte es, sencillamente, terrible. El arte es más caro que nunca. El mundo del arte y los museos, así como los artistas, por extensión, están controlados por pequeños grupos de coleccionistas extremadamente ricos, y su gusto está determinando lo que se ve en las galerías y museos. Ahí radica el gran problema al que nos enfrentamos.

El cuerpo de la mujer, que ha sido mercantilizado por todo tipo de arte desde hace siglos, lo sigue siendo ahora en las diferentes áreas de la industria cultural. En la música, por ejemplo, la situación es verdaderamente sangrante. Acabar con este sistema de representación sería el gran reto del feminismo. Es hora de que las mujeres tomen conciencia y comiencen a actuar individualmente contra este tipo de prácticas, nosotras no podemos hacerlo solas. En este sentido, sería interesante plantearse cómo el desnudo está vinculado a la mirada masculina. Nosotras no nos oponemos al desnudo como tal, sino a cómo este ha sido utilizado para objetualizar a la mujer en términos de la mirada masculina.



Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2004

¿Cómo criticar el sistema del arte desde dentro, cuando somos artistas o comisarias?

Tienes que hacerte oír. Ir a los lavabos de galerías y museos y escribir mensajes de protesta, ir a las librerías de los museos y dejar mensajes en los libros, etc. Hay infinidad de acciones que puedes hacer. Sobre todo, hay que quejarse. Eso es lo que nosotras llevamos haciendo durante treinta años, y podemos asegurar que funciona. Es más, deberíamos cuestionar el valor de las galerías de arte y museos como una expresión del éxito que representa el sistema. Porque existen otras vías para darse a conocer. Nosotras no estamos en galerías y solo ahora estamos siendo consideradas por los museos. Hemos inventado nuestra propia estrategia de comunicación. Hemos conseguido que haya muchísima gente interesada por lo que hacemos y no solo unos pocos comisarios o coleccionistas.

¿Es responsable la espectadora de una galería o de un museo de lo que está viendo?

Por supuesto. En España tenéis las leyes de igualdad gracias al trabajo de toda la sociedad. Y es esta la única responsable, la única que de verdad puede defender la presencia de las mujeres en el mundo del arte. Justo ayer fuimos a visitar el Prado, y nos llamó la atención que, de las cuatro obras realizadas por mujeres, solo dos se mostraban en las salas. Este es un hecho bastante repetido en los museos. En casi todos tenemos obras producidas por mujeres que permanecen escondidas en los sótanos. Pues bien, exijamos que esas obras salgan a la luz, para que puedan ser vistas por todos. Evitemos que el trabajo de grandes artistas sea olvidado, simplemente por ser mujeres. ¡Sacadlos de la oscuridad y ponédlos en los muros!

Esa es la clave. Así que, visitantes del Prado, presionad a la administración para que saquen esas obras de los sótanos y las muestren en las salas. Lo mismo con el Reina Sofía: ¿dónde está la Ley de Igualdad?, ¿está en contra o a favor de ella?, ¿cuál es su posición? Porque no hemos visto una gran labor del Reina Sofía por la igualdad dentro de las salas. El caso es que este tipo de acciones no se pueden llevar en solitario, necesitamos hacer presión entre todos para que nuestra voz llegue a oídos de comisarios y directores. Desde luego, poco se va a conseguir permaneciendo quietecitas y siendo buenas chicas.



En repetidas ocasiones, los comisarios afirman que lo que les interesa de una obra de arte no es si la ha hecho un hombre o una mujer, sino su calidad. Pese a ello, la mayoría de las artistas permanecen en las sombras. ¿Por qué?

Es innegable que esto es discriminación, pero la clave está en que la mayoría de las veces se hace inconscientemente. Si, con todo el trabajo producido por las mujeres, solo una parte de este ve la luz, es obvio que está habiendo discriminación por parte de quienes seleccionan esas obras. Por mucho que ellos lo nieguen, está claro que su selección se ha hecho con criterios sexistas. Así que, cuando nos dicen que seleccionan sus obras en base a criterios puramente objetivos, les decimos: “¿Seguro cariño?, ¡oh, olvídale...!”. ¡Que no nos engañen! Creemos que también los valores con los que se mira el arte están notablemente influenciados por el patriarcado.

Quienes compran los cuadros, esos millonarios de las altas esferas, no van a aceptar ningún tipo de arte que no responda a sus valores clasistas. Puede que esa sea otra de las razones por las que el trabajo de tantas está excluido del sistema del arte. Lo irónico de todo esto es que parecen interesarse más por el arte africano o sudamericano que por el que producen las mujeres. Es algo que debería estudiarse, verdaderamente curioso. Y si no quieren mostrar a las mujeres... ¡que cambien el nombre a las exposiciones! Ya sabes: “El arte del hombre blanco a través de la historia” o “Los hombres blancos en el Reina Sofía, año 2015” tendrían más sentido.

Ya en la despedida, les preguntamos acerca de los carteles de Guerrilla Girls que hemos podido ver en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde prácticamente no vemos obras de mujeres. Con una pícaro sonrisa, nos dicen:

¿En serio?, ¡tomaremos cartas en el asunto! Necesitan que les enviemos un pequeño mensajito de nuestra parte. Pero, aún así, necesitamos ayuda. ¡Que vayan las mujeres a protestar a los baños, con lemas como: ¿Porqué solo las Guerrilla Girls? ¡Las Guerrilla Girls son geniales, pero no suficientes!

Entrevista publicada en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 13, febrero-marzo 2015.

Traducción: Ana Quiroga.

Asaltar las cúpulas, proclamar el feminismo

Rocío de la Villa



Cuando veo que en los últimos meses las mujeres han acabado por detentar todos los museos históricos importantes en Florencia, en un país como el nuestro, mediterráneo, católico, machista y corrupto, me pregunto qué pasa en España. Por supuesto, para quienes reclamamos recuperar nuestro pasado y disfrutar de nuestro pleno derecho en igualdad en el arte contemporáneo, no basta con que sean mujeres las que rompan el techo de cristal, después de décadas y décadas de ser abrumadora mayoría en la especialización de conservadoras de museos. También se precisa que proclamen su feminismo en las políticas artísticas a aplicar desde sus puestos de directoras de museos y centros, como ya están haciendo ostensiblemente las mujeres del arte contemporáneo en el ámbito anglosajón. Frances Morris, elegida nueva directora de la Tate Modern desde enero de 2016 lo dejaba claro: las cosas van a cambiar, dijo, y parece que no supuso ningún escándalo, más bien se comprendió que precisamente había sido elegida, entre otros méritos, por su decidida apuesta feminista.

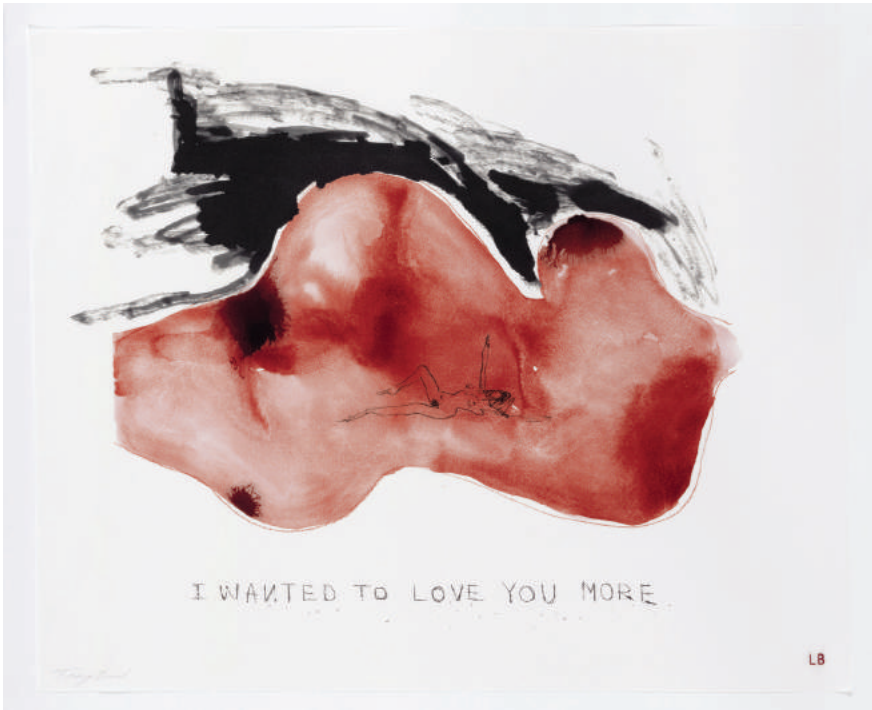
En este país andamos, como siempre, a remolque de lo que llega de ese lejanísimo horizonte, cuyos cambios pareciera que se diluyen —todavía— al pasar los Pirineos. Aunque queda algún indicio. En los medios, ante la multiplicación de noticias de todo tipo llegadas de allende, parece que el término “feminismo” se está comenzando a rehabilitar; incluso en los suplementos culturales. Doy fe de lo que ha costado, hasta que comenzaron a llegar esas brisas de lo que entre los países de nuestro entorno es ya clamor. Después de medio siglo de constantes esfuerzos en la investigación y la historiografía, en la curadoría y la crítica, en la gestión y el mecenazgo, ya en pleno siglo XXI ¡estamos hartas!

Algunos de los nuevos directores —mujeres u hombres— elegidos por concurso en los últimos años al principio de su mandato han ofrecido signos de haber entendido el mensaje, declarado en sordina, entre bambalinas, buscando una dudosa complicidad... Pero muy pocos perseveran cuando se acomodan en el sillón. De acuerdo con el *Documento de buenas prácticas*, en una institución pública cinco años son suficientes para desarrollar un programa, que solo debería poder prolongarse si, al menos, cumple con la legalidad y el principio democrático de igualdad. Si no, estamos hablando de mantener la prevaricación y la malversación de fondos públicos. ¿Hay acaso otros sustantivos para las actuaciones sistemáticas que benefician a un reducido grupo cuya única característica común consiste en que son varones? Sin duda, con la expectativa de la devolución de favores, a escala nacional e internacional, en el territorio de la conocida cooptación, esa mala práctica ostensible pero oculta —por efecto de la “naturalización”— habitual en la camaradería masculina. ¿Cómo calificar, si no, cuando desatendiendo datos objetivos y revisiones historiográficas se programa y promociona según la predilección personal —por conveniencia, por capricho, por comodidad...—, sin sentido alguno de la responsabilidad social que conlleva un cargo público, como déspota narcisista instalado en su zona de confort?

En nuestro país, es necesario un amplio recambio en la dirección de museos públicos, antiguos y contemporáneos. Las feministas han de dar un paso al frente y todas deberemos cerrar filas, como en los países anglosajones de nuestro entorno, haciendo valer nuestra red de sororidad.

Arte, feminismo y maternidad

Mónica Alonso



Dibujo de Louise Bourgeois intervenido por Tracey Emin

A veces las respuestas más sorprendentes vienen de las preguntas más inconvenientes. Soy artista, madre y persona curiosa. Procuero no quedarme con la primera impresión y si algo me sorprende intento ir más allá.

Hace tiempo leí en los medios digitales una declaración de Marina Abramovic, a la que tampoco di mucha importancia y pasó por mi mente sin mayor poso. Pese a todo, guardé la noticia como muchas otras, esperando que quizás llegara su momento. Dice Marina Abramovic: "Las mujeres no están tan preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artista hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal".

Marina Abramovic es así de clara al hablar del tema de la maternidad y la creación. Volví a leer unas declaraciones similares con motivo de su exposición *Holding Emptiness* en el CAC Málaga en 2014, y alguna reacción crítica al respecto.

Meses después la artista Tracey Emin hace unas declaraciones en esta línea que recorren los medios en boca de una artista considerada irreverente: "Conozco grandes artistas con hijos. Son hombres. Sinceramente, creo que en cualquier carrera creativa la mater-

nidad es imposible. No digo que no haya buenas artistas o escritoras que sean madres. Lo que digo es que es muy difícil concentrarse en este tipo de trabajo si tienes que estar pendiente de los niños. Es algo que cambiará con los años, cuando el papel del hombre en la sociedad cambie. Pero falta mucho. Yo no habría sido capaz de ser madre y artista. Habría sido una mala madre". Emin fue más allá: "¿Hay alguna mujer artista equiparable a Picasso o Van Gogh?". Alguien le contesta: "¿Louise Bourgeois, Barbara Hepworth?". Y Emin contrataca: "Uf, no sé si habría querido ser hija de ninguna de las dos".

Lo que en un principio me parecieron, y no solo a mí, unas declaraciones inapropiadas, quizás con intención provocadora, se conectaron en mi cabeza con las de Abramovic.

Abramovic habla en un vídeo de la presentación de su exposición *The kitchen. Homage to Saint Therese* , La Fábrica, Madrid, 2009, haciendo alusión a su infancia, y declara: "Tengo la teoría de que si tuviste una infancia maravillosa, no creo que llegues a ser una buena artista. Yo nací después de la II Guerra Mundial y a lo largo de meses estuve en una incubadora. Mis padres se dedicaron a la política y ni se les hubiera ocurrido tener un hijo". Recordaba haber leído que Abramovic estaba considerada, según la revista estadounidense *Time* , una de las 100 personas más influyentes del mundo.

Como mínimo quería preguntarme por qué una artista considerada feminista manifestaba claramente estas ideas, recordando también que su trayectoria artística parte de principios de los 70, cuando el cuerpo de las artistas se convierte en el sujeto y medio propio del arte feminista.

¿Cómo abordar a Tracey Emin? En una primera asociación vinieron a mi cabeza tres ideas: egocentrismo, mala madre, trauma.

Podemos abordar las palabras de Abramovic quizás desde el egocentrismo. La manifiesta necesidad del egocentrismo para la creación, y la maternidad como abandono del egocentrismo.

Marina Abramovic es el perfil de artista que fusiona energía vital y obra, el arte es como el aire que respira. Una necesidad básica que debe satisfacer para estar viva. Para ella ser una buena artista implica aceptar la fiebre espiritual y corporal que pide la creación. Incompatible con una vida normal.

En el caso Emin, entra la mala madre y el trauma adolescente. En su obra de los 90 el sexo y el aborto fueron temas centrales y fuentes de inspiración. La relación con los embarazos y los niños, o mejor dicho, la ausencia de ellos, se convierte en la década de 2000 en tema dominante. Dibujos de mujeres abortando con títulos como: *Aborto: cómo se siente. Sangrando por los ova-*

rios; Aborto: cómo se siente. Violada; Aborto: cómo se siente. Diciendo adiós a mamá 1992. Tracey Emin abortó dos veces en su vida, este hecho la marcó de una manera muy dramática y habló de ello abiertamente en varias de sus obras. El último aborto fue en 1992 (aparece la fecha en uno de los dibujos *Aborto: cómo se siente. Diciendo adiós a mamá 1992*), pero los dibujos los hizo en 1995.

En 1996 realiza más obras sobre el tema. *Exorcism of the last painting I ever made* es el título de la performance que realiza en una galería de Estocolmo, en la que pinta desnuda en una especie de estudio. En aquel momento, después de uno de sus últimos abortos, llevaba tiempo sin pintar, así que de nuevo utiliza el arte a modo de terapia, como una forma de exorcizar todas sus "miserias", de enfrentarse a sus miedos, a sus bloqueos emocionales, y superarlos delante de un público que podía observarla a través de una mirilla.

En *How It feels* habla abierta y específicamente sobre sus dos abortos, como te sientes después y antes, y lo que ocurre. "Ninguna mujer quiere abortar, solo abortas porque tienes que hacerlo y todo el mundo olvida esto. Solo tienes seis semanas para pensar en ello y después tienes el resto de tu vida para pensar si tomaste la decisión correcta o equivocada, pero es demasiado tarde, ya lo has hecho. Yo estoy contenta de haber abortado

y de no haber tenido niños, tomé la decisión correcta para mí, pero para algunas mujeres podría ser la decisión equivocada. Nunca he tenido hijos, trato de imaginar cómo hubiera sido haber tenido esos niños, pero de haberlo hecho no estaría sentada aquí hablando contigo, no hubiera llevado mi vida como lo he hecho, hubiera sido muy diferente”, señaló Emin.

El tema de la maternidad vuelve en una película de 2001. Tracey tiene 38 años. *Conversation with My Mum*. Emin y su madre sentadas juntas en una mesa, hablan de la posibilidad de que Tracey tenga hijos. La madre dice que su hija jamás podría combinar el tener hijos con el arte. Tracey parece ofenderse, aunque se da cuenta de que puede ser verdad y dice que de todos modos ella no quiere tener hijos. La renuncia se prolonga durante 33 minutos con miradas inquisitorias a su madre para que le dé una explicación. La obra se completa con dos sillas de niño, implicando al espectador en un diálogo de manera directa y física.

Volvemos al egocentrismo, idea romántica del artista atribulado que sufre por su arte hasta llegar a la exclusión de todo lo demás, como también manifestaba Abramovic. Su arte es su vida y si tuviera hijos tendría que abandonar el arte y, por tanto, abandonar su vida. “Soy una alcohólica, neurótica, psicótica, una quejica obsesionada conmigo misma”, afirma Tracey Emin.

En 1971 la historiadora americana Linda Nochlin hizo la gran pregunta incómoda: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. Vimos cómo en 2014 Tracey Emin en un arrebato justificador volvió a lanzar una versión de la incómoda pregunta: “¿Hay alguna mujer artista equiparable a Picasso o Van Gogh?”. ¡Sí!, Louise Bourgeois. Emin sigue justificándose: “Uf, no sé si habría querido ser hija de ella”.

Y ahí surge una vía. Louise Bourgeois tuvo 3 hijos, desconozco la historia de sus vidas, pero sí podemos buscar la presencia de estos hijos en su vida y en su obra. Además, tenemos la enorme suerte de que Louise Bourgeois centró gran parte de su obra en la representación de la maternidad, de la figura de la madre, la sexualidad, el psicoanálisis, el trauma, la memoria, las relaciones familiares, el lugar del padre, la ansiedad y el desafío de combinar los roles de hija, madre y esposa.

Tenemos además la confluencia en una mujer feminista que formó parte de los movimientos feministas a lo largo de la década de los 70 en Nueva York, siendo reconocida como un referente de la lucha. Bourgeois nació en 1911 y en 1970 tenía 59 años y 3 hijos alrededor de los 30 años. Abramovic nació en 1946, en 1970 tenía 24 años y empezaba su carrera como artista visual, utilizando su cuerpo como el primer medio para generar la obra en relación con el público.

Vida y obra de Louise Bourgeois son muy conocidas. El trauma infantil por el que considera una traición de su padre, ante la enfermedad de su madre, al traer a la casa familiar a sus amantes. *The Destruction of the Father* es una obra de 1974. *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*, es un excelente libro que recoge el proceso.

En 1938 conoce al que será su marido, Robert Goldwater, un historiador americano. Se marcha a Nueva York. Louise no se queda embarazada y en 1939, con 28 años, vuelve a Francia para adoptar un niño, Michel. Sin embargo, se queda embarazada y tiene dos hijos más cuando ella tenía 29 y 30 años. A sus hijos les puso de apellido Bourgeois y no Goldwater como su marido. Tomó un papel masculino dentro de un cuerpo femenino. En varias de sus obras expresa abiertamente la necesidad de defender la igualdad de sexos a través de sus figuras de carácter andrógino.

Bourgeois consagra parte de su vida a sus hijos pero, al mismo tiempo, el impulso creativo sigue ahí. "Siento mi casa como una trampa", llegó a decir cuando hizo sus dibujos de mujeres con cabezas de casa. Estos dibujos fueron hechos en 1945, cuando la artista tenía 34 años y sus hijos 4, 5 y 6 años. Podemos decir que Louise Bourgeois es una buena madre y, según Marina Abramovic, una buena artista, al no

haber tenido una infancia maravillosa. Louise Bourgeois cuida y protege a sus hijos. Para ella la araña simboliza la madre, y ella construye enormes arañas que tejen el nido donde sus hijos se crían y están libres de peligros. Son una guarida maternal, un útero donde el feto está hipotéticamente protegido de cualquier mal exterior. Louise como hija repara su infancia construyendo sólidamente el nido de sus hijos. Louise habla de la maternidad, pero no abiertamente sobre su íntima maternidad y sus hijos.

La inocente pregunta: "¿Te arrepientes de haber tenido hijos?" vemos que es una pregunta no válida. El título de mala madre está en juego y el bienestar de una persona que tú pariste. Emin no se arrepiente de no haber tenido hijos, todo lo contrario: "Hubiera sido una mala madre". El vínculo que la naturaleza establece entre el bebé y la madre, la importancia de una relación segura entre bebé y cuidador es fundamental en el desarrollo neuronal y afectivo del bebé y, por tanto, en la procura del no trauma.

Louise y Tracey reconocen el trauma y trabajan en su obra con él. Louise murió con cerca de 100 años, pionera feminista y de la expresión autobiográfica, y recibió la fama en las tres últimas décadas de su vida. Tracey encontró la fama temprana, cuando aún estaba en la treintena. Para ambas su trabajo es una disección autobiográfica, reparar heridas, restaurar lo roto, batallar con

sus temores; ambas utilizan la aguja que cose y repara. Esta confluencia tiene en la exposición *Tracey Emin on Louise Bourgeois - Women Without Secrets. Secret Knowledge* su culminación en una serie de obras intervenidas. Las dos mujeres trabajaron juntas en los últimos años de vida de Bourgeois. La relación de ambas mujeres, sus temas, sus vidas, se presentan en unas obras conmovedoras.

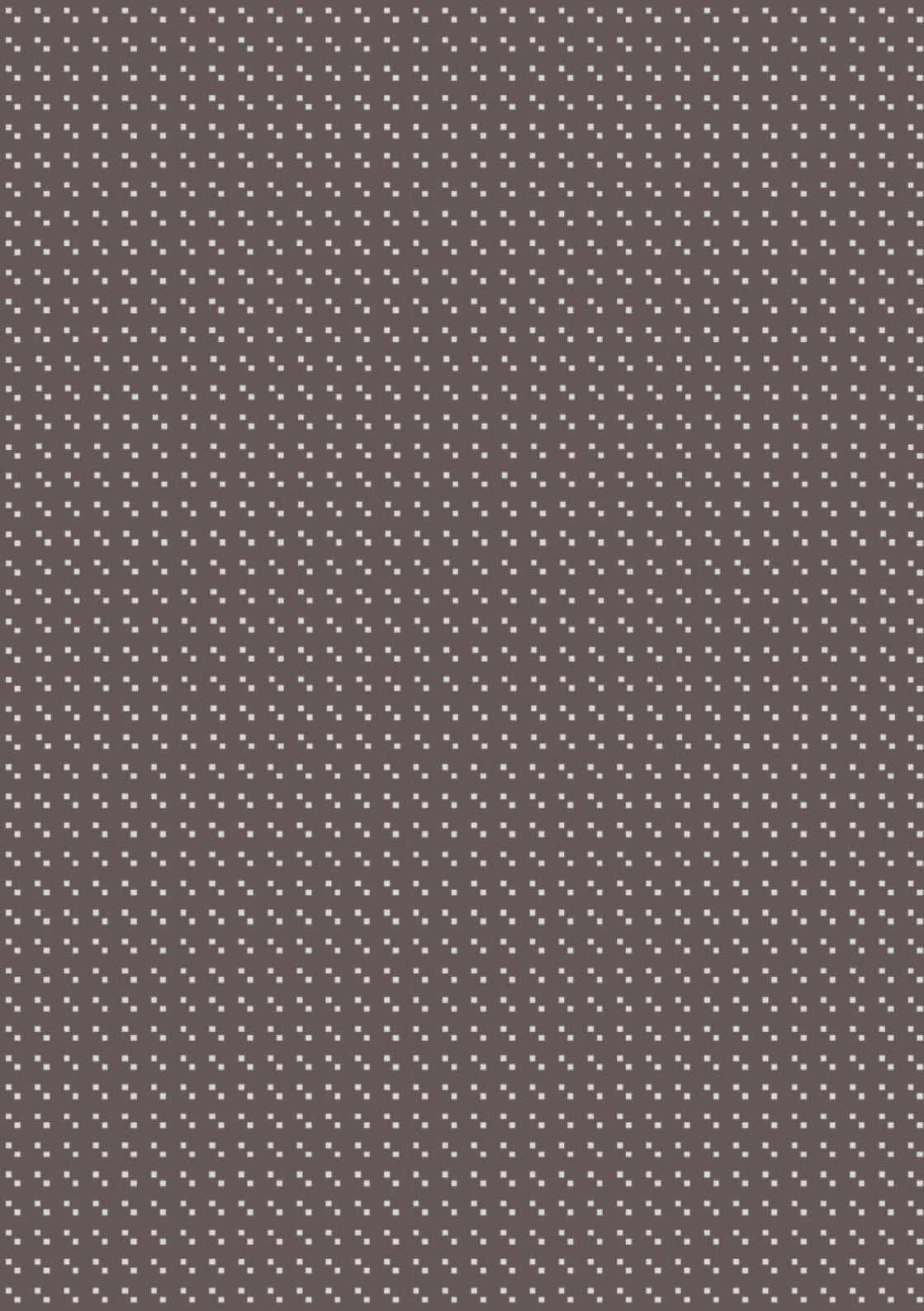
Louise no es egocentrista, la buena madre deja de ser el centro. Es buena madre (lo dice ella misma: "Soy una buena madre. Soy generosa y afectuosa: doy, proporciono"), buena artista y tiene trauma. Emin es egocentrista,

tiene trauma, buena artista y mala madre. Marina es egocéntrica, buena artista y no es madre.

Cada una de ellas nos ha mostrado un ejemplo de maternidad. Louise ha sido la única que ha tenido y criado hijos, la que ha asumido la responsabilidad y el reto de la maternidad.

En la maternidad el feminismo es imprescindible, maternidades feministas, y una de las cuestiones que quizás le toque ahondar al feminismo es el caso de la mala madre.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 13, febrero-marzo 2015.



Feminismo, políticas, exilios. La emergencia de las artistas en el mundo islámico

Piedad Solans



Newsha Tavakolian. Cortesía La Caja Blanca

Contrariamente a lo que nuestra mirada podría juzgar desde ciertas visiones post/ coloniales y multiculturales, la emergencia de las mujeres artistas en las sociedades islámicas, la rebelión potencial para situarse en un “afuera” no normativo, denunciando la violencia, la injusticia y reclamando un lugar y un lenguaje propios (desde donde ELLAS hablan, no desde lo que el “Otro/ÉL” —Dios, la Ley, el Estado, el Marido, Juez, Sabio, Padre y todas las figuras de ÉL— organiza, ordena, interpreta, censura y dice de ELLA/S como Verdad esencial), no procede únicamente del contacto cultural y mediático, de la influencia de los modelos feministas europeos y

norteamericanos ni de los valores socioculturales y artísticos del mundo “occidental”, si bien se entrecruza y dialoga con ellos. La revuelta y la emergencia de las artistas en el mundo islámico se entrama en una crítica a los conceptos ontológicos, “naturales” y esencialistas de “la mujer” y “lo femenino”, en los roles sexuales, laborales y familiares que se les adjudican, en los modelos políticos, psíquicos y culturales determinados por unas estructuras patriarcales arcaicas que, utilizando el Islam como fuente de derecho y organización de la vida social y territorial, establecen las leyes que rigen la colectividad. Y en ella, la inscripción de las mujeres (y los hombres) en un universo simbólico que les confiere, a lo largo de siglos inmóviles, una inmóvil identidad. Si es cierto, como propone Judith Butler, que “el poder impuesto sobre uno/a es el poder que estimula la propia emergencia, y no parece que haya ningún modo de escapar a esa ambivalencia”¹, es en las articulaciones ambivalentes de ese poder, esa inmovilidad y esa sujeción/exclusión secular de las mujeres en/por/al Islam, donde hallaremos los ritos de identidad, reconocimiento y reproducción (simbólica) que la integran y fragmentan, las mitologías, persuasiones y violencias que la sustentan, las demandas que la emplazan, las visiones, espacios y concepciones del mundo en que esa emergencia se produce.

La intensa tradición de lucha, desde finales del siglo XIX y principios del XX, a lo largo de sucesivos y con frecuencia duramente reprimidos debates, conflictos, tensiones, reclamaciones y logros², la diversidad de asociaciones, organizaciones y movimientos feministas en países árabes, magrebíes y africanos como Egipto, Argelia, Marruecos, Turquía, Iraq, Yemen, Nigeria e Irán, su defensa de la igualdad y del voto femenino, del desvelamiento y el derecho al trabajo, a la educación y a la libertad de decisión sobre el cuerpo y la sexualidad, y la reivindicación de la presencia de las mujeres en la vida pública está ligada en ocasiones históricas a las luchas por la independencia contra los países colonizadores (Inglaterra, Francia, España, Rusia, EE. UU.) y la descolonización; pero también al socialismo, la justicia social y los derechos humanos frente a las dictaduras y despotismos autocráticos, así como a las convulsiones postrevolucionarias que en algunos países (Irán, Egipto, Argelia,

¹ Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder*, Cátedra, Valencia, 2011, p. 212.

² Para una visión histórica de los feminismos laicos y musulmanes, ver Margot Badran: *Feminismo en el Islam*, Cátedra, Valencia, 2009. Según Badran, los primeros escritos y peticiones feministas de igualdad en Egipto se producen desde finales del siglo XIX, y en especial, desde 1911 con Bahitat al-Badiya, pionera del activismo feminista, reclamando el derecho de las mujeres a la educación, al trabajo y a la igualdad con los hombres en los espacios públicos y religiosos (pp. 44 y ss.). Otra feminista egipcia de ese periodo, Huda Shaarawi, fue la primera en aparecer sin velo en El Cairo, tras su llegada de un congreso feminista en Roma, 1923. Ver Huda Shaarawi: *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist*, Virago Press, London, 1983.

Arabia Saudí) dieron lugar a diversos fundamentalismos islámicos. Como afirma Nawal al Saadawi, médica, escritora y feminista egipcia, directora de Salud Pública que ha luchado contra la ablación y por los derechos sexuales de las mujeres: “En la Asociación de Solidaridad de las Mujeres Árabes nos llamamos feministas históricas y socialistas. Históricas, porque nuestro feminismo se inspira en nuestra historia: mi madre fue a la cárcel, mi abuela vivía en el campo y era revolucionaria porque luchaba contra el dominio de los hombres. Me convertí en feminista antes de leer nada en el mundo occidental. [...] Socialistas porque estamos en contra de las clases, del capitalismo, el feudalismo, la esclavitud... todas las desigualdades económicas. Y feministas porque rechazamos el dominio del hombre en la religión, la política, la sexualidad, la familia”³.

La difusión y los logros de las revueltas y revoluciones feministas en el mundo árabe-musulmán han configurado las tramas en que diversas generaciones de artistas, desde los años setenta hasta la actualidad, van a desarrollar unas obras fundadas en la crítica a la injusticia social y la persecución/represión política y religiosa, en reflexiones sobre el exilio, la emigración y las condiciones de vida en los países musulmanes y en el ejercicio de una resistencia, o *resilience*, contra el poder patriarcal y una visión del mundo androcéntrica. Una visión legitimada por lecturas e interpretaciones del Corán impuestas a las mujeres, no sin violencia y sin indefensión (si bien es imposible imaginar, por oculta, internalizada y silenciada, las innumerables formas de violencia(s) que han sido y continúan siendo, aún hoy, necesarias para establecer y mantener el Orden Fálico como “visión del mundo”)⁴.

La capacidad crítica de las artistas del mundo árabe-musulmán y su lucha por la libertad (aunque muchas de ellas no se declaren manifiestamente feministas), de Estambul, El Cairo y Casablanca a París, de Líbano, Palestina y Túnez a Londres y Berlín, no puede ser desligada de una historia feminista, tanto laica como musulmana, y de una historia del dominio, y la exclusión de las mujeres por un sistema patriarcal que, como denuncia Wassyla Tamzali, inapropiadamente “utiliza el Islam como fuente de derecho”. Para la jueza y activista iraní Shirin Ebadi, el dilema está en: “El sistema patriarcal, que hace que se interprete la religión de forma que el resultado final favorezca a los hombres. Además, cuando la religión se mezcla con los asuntos de Estado, los políticos la aprovechan para sus fines”.

³ Nawal al Saadawi: “El feminismo no es un invento occidental”, en *Voces desde los feminismos*, Diagonal, 2011, pp. 63-68.

⁴ Ver Pierre Bourdieu: *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2003.

Por su parte, Nawal al Saadawi afirma que: “La religión es una ideología económica y política [...]. El Antiguo Testamento es un libro político y económico que habla de la guerra: Israel invadió Palestina basándose en uno de sus versos sobre la tierra prometida. [...] Lo mismo ocurre en el Nuevo Testamento, el Corán, el Kittah... Todos los libros sagrados son políticos, económicos, sexuales y morales... y tienen un doble rasero para los hombres y las mujeres”⁵. Desde otras posiciones teóricas, como propugna Margot Badran en *Feminismos en el Islam*, “al reexaminar el Corán junto con el Hadith, las feministas islámicas [...] están presentando argumentos contundentes de que el Islam no aprueba la violencia gratuita contra las mujeres, subrayan que de hecho, la violencia contra las mujeres es anti-islámica”⁶.

Violencias simbólicas, psíquicas, emocionales; violencias físicas; violencias privadas y públicas. Reducción a una supuesta naturaleza “animal” y ontológica —ser “mujer”—. Prohibición del trabajo no doméstico y reducción a tareas ingratas e “innobles”, dependencia económica del hombre, destino inapelable de “hembra” reproductora, sumisión de cuerpo/objeto/icono erótico para satisfacción del deseo masculino, imposición de cubrir y ocultar el cuerpo con vestiduras que lo anulan, lo declaran inexistente, impuro, sagrado, perturbador o “peligroso” e impiden la mirada propia/ajena; palizas, castigos, violaciones “curativas” a mujeres lesbianas, casamientos de niñas, matrimonios forzados, poligamia masculina y condena a muerte del adulterio femenino, violaciones consentidas por la familia y la comunidad, asesinatos de “honor”, brutales prácticas tribales como la ablación y la lapidación (no mencionadas por el Corán)⁷.

⁵ La “voz masculina” a través de ÉL/Dios/Padre se ha “manifestado” durante siglos en el catolicismo, basándose en la Biblia: “El Señor dijo a la mujer: Haré que, encinta, tengas grandes sufrimientos. Parirás tus hijos con dolor. Tendrás necesidad del hombre y él te dominará”. Por no hablar de la filosofía (Rousseau, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Michelet), en la que se basa el “derecho” de decidir sobre una “ontología” y naturaleza de lo femenino, y a organizar e imponer su inscripción simbólica y social como un “objeto/valor” de uso y de cambio. Ver Amelia Valcárcel: *Feminismo en el mundo global*, Cátedra, Valencia, 2008; Pierre Bourdieu: *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2003.

⁶ Margot Badran, *op. cit.*, p. 380. Por ejemplo: “Los creyentes, hombres y mujeres, son amigos unos de otros” (Corán IX, 71), y Corán V, 2. Sobre los valores de la mujer ideal y sus categorías morales, ver VV. AA.: *Les jeunes et les valeurs religieuses*, Eddif, Casablanca, 2000, pp. 120-126.

⁷ “Matar a una mujer afgana es igual de fácil que matar a un pájaro”, denuncia Malalai Joya, diputada en el Parlamento afgano, expulsada de su escaño en 2007 y amenazada de muerte. “Los derechos de las mujeres se encuentran igual de pisoteados que durante la era talibán. [...] Las mujeres no pueden ir a trabajar o al médico sin el permiso de su marido. En vez de juzgar a los criminales, se legalizan los delitos”, en *Voces desde los feminismos*.

Violencias rechazadas, refutadas desde múltiples posturas y voces de mujeres (y hombres) a lo largo de los países y ciudades del Islam, de Nigeria a Arabia Saudí, de El Cairo a Rabat, de Argel a Teherán, Estambul y Túnez.

Feminismos e Islam se entretajan con el arte en el velo, en la escritura y los silencios, en los espacios oclusivos, los barrios marginales y la pobreza, en los abusos del poder y los excesos de las oligarquías, en las luchas políticas y en las manifestaciones por la igualdad, en los territorios ocupados y los campamentos de refugiados, en las medinas, las universidades, las barriadas de emigrantes en el Primer Mundo y en el propio mundo árabe, en los espacios simbólicos de la comunidad y en las interpretaciones del Corán⁸.

“Cada avance de las mujeres en Irán es fruto de la actividad conjunta de estas”, dice Shirin Ebadi, jueza iraní, Premio Nobel de la Paz en 2003 y autora de *El despertar de Irán*. “Afortunadamente, el movimiento feminista es muy poderoso. Pero se trata de un movimiento que no tiene un líder, ni oficina, ni sucursales. Su sede está en cada familia que cree en la igualdad entre mujeres y hombres. Uno de sus aspectos más importantes, y lo que le da fortaleza, es esa ausencia de líderes. Si los tuviera, podrían ser asesinados o encarcelados. Así, el Gobierno no sabe a quién debe detener. Ahora hemos empezado una campaña para conseguir un millón de firmas de iraníes en contra de las leyes que discriminan a la mujer. El Gobierno ha llevado ante los tribunales a casi medio centenar de voluntarias y hay varias condenadas a largos años de cárcel”⁹.

Ajenas a la “evolución” de la Historia del Arte, las mitologías de “genio”, autoría e individualidad, y a las teorías y debates formales y estéticos en que, a lo largo del

⁸ Feministas musulmanas reclaman una lectura igualitaria, desde la que defienden a otras mujeres en la cárcel o culpadas a muerte por transgredir las leyes coránicas. Según Valentine M. Moghadam, directora de la Sección para la Igualdad de Género y el Desarrollo de la UNESCO: “El feminismo islámico es un movimiento reformista centrado en el Corán, realizado por mujeres musulmanas dotadas del conocimiento lingüístico y teórico necesario para desafiar las interpretaciones patriarcales y ofrecer lecturas alternativas en pos de la mejora de la situación de las mujeres, al mismo tiempo como refutación de los estereotipos occidentales y de la ortodoxia islamista... Su argumento alternativo es que el Islam ha sido interpretado a lo largo de los siglos (y especialmente en los tiempos recientes) de un modo patriarcal y a menudo misógino, que la llamada ley islámica o *sharia* ha sido mal comprendida y mal aplicada, y que tanto el espíritu como la letra del Corán han sido distorsionados”. Ver la filósofa y feminista Rosa María Rodríguez Magda: “¿Feminismo islámico?”, en: <http://articultotecafeminista.blogspot.com.es>

⁹ Shirin Ebadi, ver Wikipedia: Violencia, política y derechos humanos: “Les femmes iraniennes et l’intégrisme”, en *Femmes et violences dans le monde*, L’Harmattan, París, 1995, pp. 279-293.

siglo XX, se han basado los movimientos artísticos en Europa y EE. UU., la acción y la obra de las artistas en los países islámicos y en la diáspora no está en la (admirada) imitación de los códigos y arquetipos culturales y artísticos, en los registros socio-políticos de los países (post)colonizadores (Francia, España, Rusia, EE. UU., Inglaterra) ni en la simple imitación de los modelos conceptuales y perceptivos del arte europeo.

Sus obras se basan en la construcción de un imaginario, unos valores y unas preguntas sobre la historia, la vida cotidiana, los ritos, la violencia, la sexualidad, la justicia y las relaciones colectivas que tienen hoy sus referentes en el mundo árabe (El Cairo, Líbano, Arabia Saudí, Irán, Palestina) y en las visiones (conflictivas) y los intercambios simbólicos de su cultura y su religión, en los espacios urbanos y domésticos, en su memoria, su exilio y su comunidad. Ello pone en juego en sus obras la relación con la sociedad como construcción del extrañamiento: ¿Quién (no)soy, simbólica y corporalmente, cómo (no)pertenezco a esta comunidad que me niega, me vela, me expulsa, me (en)cierra, me utiliza y nombra como objeto/icono, de la que me exilio y ausento, que me arma, encarcela o ejecuta y en la que luché por la/su libertad? Esta pregunta va a definir posiciones estéticas, sociales y políticas, “armas simbólicas” y “campos de resistencia” tanto como giros del sentido.

Para Newsha Tavakolian, Yara El-Sherbini, Şükran Moral o Shirin Neshat, “armarse” no solo supone la defensa frente a un peligro o medio inhóspito. Significa su inscripción en unas costumbres, caligrafías e (in)vestiduras que las involucra en sus batallas como “Mujeres de Allah” y, como en el secuestro terrorista del teatro Dubrovka de Moscú (2002), las maneja como “bombas”.

Las artistas se apropian de las armas en una negación de lo que en apariencia afirman: su sujeción tanto como su recusación; el (des)orden de los códigos y su inscripción en el cuerpo, al tiempo que la agresividad que implican. Cerca y lejos de aquella Valie Export de *Genital Panic* (1969) que, con los vaqueros abiertos y una ametralladora en el hombro, entró como un símbolo erótico en un cine porno de Munich y se ofreció al público para que hiciera lo que quisiera con sus “genitales femeninos”. Y en la provocación, Valie Export (por qué boca) dice: “Tenía miedo”¹⁰.

Estas artistas, sin embargo, se colocan de frente en la ciudad (Newsha Tavakolian), muestran el arma, amenazan, apuntan (Shirin Neshat), dan explicaciones a un hipotético espectador sobre la fabricación de una bomba con un balón de fútbol e, irónicamente, como una clase de costura con tejidos tradicionales (Yara El-Sherbini).

¹⁰ En Peggy Phelan: *Art and Feminism*, Phaidon, New York, 2005, p. 97.

Han internalizado la violencia y expulsan las armas de su dominación, mostrando la paranoia paralizante que articulan las relaciones de poder entre dominador y dominado/a, reemplazando el miedo por un giro semántico, un tropos o re/vuelta imaginario/simbólica. Un ataque al poder que pretende aniquilarlas.

No son víctimas, aunque tengan miedo: “Siempre tengo miedo”, dice Şükran Moral. Y declara: “Si las guerras todavía continúan en nombre de la religión, las artistas no podemos estar pasivas”¹¹. “Si hace falta morir”, proclama Khalida Messaoudi, una argelina activista, autora de *Une Algérienne debout*, que lucha por la supresión del velo y los derechos de las mujeres, “quiero morir en mi país”. Su deseo es coger una granada para hacerse saltar por los aires con sus agresores cuando se presenten¹².

La mayoría de las artistas visuales en el mundo islámico, si bien adoptan los medios, los formatos artísticos y las tecnologías occidentales del vídeo, la performance, la instalación y la fotografía, como señala Laura U. Marks¹³, como experiencia personal, experimental o activista no institucionalizada ni controlada por los hombres, lo hacen desde unas percepciones y unos conceptos propios e intensamente arraigados en dimensiones de la historia, la religión y la cultura islámica: socio/simbólicos (el control del cuerpo y la visualidad, la reclusión, el dominio patriarcal, el tabú de la sexualidad, su condición icónica/objetual); lingüística (el silencio, el signo, la caligrafía, la ausencia de voz pública); visuales (la invisibilidad, la ocultación, la negación a ser vista, a vivir libremente el cuerpo) y socio/comunitarios (su relación con los hombres, el sentimiento de pertenencia a una geo/cultura y una comunidad), la pérdida, nostálgica y violenta, de un pueblo y de una tierra, la existencia brutal de un conflicto milenario (la colonización, el exilio, la extrañeza, la emigración, la ocupación, el terrorismo, la guerra) del que las mujeres son receptoras al tiempo que defensoras de su comunidad.

Las artistas procedentes de culturas islámicas, especialmente en los años ochenta y noventa, hacen uso de una compleja sutileza de imágenes, escrituras y evocaciones político/poéticas y emocionales donde la realidad está “velada” por el símbolo, la memoria, la intimidad, la repetición (el ritual) y el lenguaje. En algunas, como Nazan Azeri (1953), Shirin Neshat (1957), Mona Hatoum (1952) o Lida Abdul (1973) lo

¹¹ Fuente: <http://blogs.artinfo.com>

¹² Françoise d'Eaubonne: “Les femmes du Magreb / Le statut des algériennes”, en *Femmes et violences dans le monde*, op.cit. p. 214.

¹³ Laura U. Marks: *What is that “And” between Arab Women and Video? The case of Beirut*, Camera Obscura, 2003.

real se descubre en el juego del ver/no ver, las máscaras y los engaños, el sueño y la memoria, la belleza y los afectos, en atmósferas oníricas plenas de estratos y resonancias, de pliegues y vacíos del sentido.

Silencios dilatados, tiempos detenidos, refugios, objetos y espacios mínimos/inmensos, memorias lejanas, mundos no nombrados, son dimensiones perceptivas, culturales y psicosociales latentes hasta los dos mil, cuando artistas más jóvenes o bien nacidas o residentes en países europeos y norteamericanos como Yara El-Sherbini (1978), Mouna Karray (1970), Gohar Dashti (1980), Yto Barrada (1971), Elnaz Javani (1985), Newsha Tavakolian (1981) o Bani Abidi (1971) van a utilizar registros artísticos con una nueva "objetividad", desde la denuncia política y la crítica social, el absurdo, la catástrofe cotidiana, la ironía, la música o el humor.

Todas ellas procesan su obra en los circuitos artísticos de su país de origen y en países no islámicos y democráticos, participando en exposiciones en museos, galerías, festivales y bienales de arte en EU, EE. UU. y el mundo árabe, como Deutsche Guggenheim, Hamburger Bahnhof, Haus der Kulturen der Welt, Metropolitan Museum, Serpentine Gallery, Documenta Kassel y las Bienales de Venecia, Sharjah, Berlín, Miami, Emiratos Árabes, Estambul, Alejandría, etc.; acuden a conferencias, debates y foros internacionales de feminismos transnacionales o *Global Feminism*, en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art de Nueva York, son autoras de libros y ensayos, y gozan de numerosas referencias en los medios de comunicación, revistas especializadas e internet (Universes in Universe, Wikipedia, Nafas Art Magazine) y en las redes sociales.

Artistas iraníes, afganas, marroquíes y palestinas, como Newsha Tavakolian, Parastou Forouhar, Shirin Neshat, Lida Abdul, Mona Hatoum, Jumana Emil Abboud o Emily Jacir se han formado en el exilio, la emigración, el nomadismo, las catástrofes y pérdidas del post/colonialismo y las revoluciones islamistas. Las imágenes de la cultura y la escritura árabe, la cotidianidad, los rituales y los símbolos, el paisaje, las ciudades, arquitecturas, ruinas y pueblos, las relaciones familiares, gestuales, rituales, semióticas y afectivas entre hombres y mujeres, las formas de vestir, ocultar o mirar están poética, simbólica y oníricamente arraigadas en su obra.

En sus vídeos y fotografías aluden a los traumas psicosociales y los efectos de la ocupación o de las revoluciones integristas en la vida de las mujeres, los conflictos bélicos y la destrucción de sus países por ejércitos extranjeros y propios, la destrucción de la memoria y las redes familiares así como a la corrupción y falta de valores democráticos de las instituciones.

El hecho de trabajar en Afganistán como mujer y artista ya es un acto de resistencia. / No he hecho aún un trabajo directo sobre el tema de la mujer porque cuando les he pedido su colaboración me han dicho que no. Tienen miedo. / (Afganistán) ¡Es un escenario del teatro del absurdo! La gente vive en los tanques, hay helicópteros en medio de las calles... / Yo transformo la realidad porque no hay nada más absurdo que la realidad, como lo que ocurre en Afganistán. Cuando uno ha perdido todo, nada hay que perder al arriesgar. Yo perdí mi casa, mi tío murió en la guerra. Soy una familiar de muertos.

(Lida Abdul, vive entre Kabul y Los Ángeles, USA)

Emily Jacir (1970), Jumana Emil Abboud (1971) y Jumana Manna, procedentes de Palestina, la libanesa de origen palestino Mona Hatoum, la caricaturista afín a Hamás Omayma Joha, que trabaja en la franja de Gaza y la fotógrafa iraquí Tamara Abdul Hadi exploran en su obra un activismo artístico/político desde la no-pertenencia y la expropiación de la tierra, el despojamiento, los controles y fronteras, la nostalgia del exilio y la pérdida, los campos de refugiados y comunidades subculturales y la lucha contra un estado invasor¹⁴. Critican el silencio de la comunidad internacional y declaran el dominio de dictaduras paternalistas, apoyadas por poderes políticos de Europa, EE. UU., Rusia, Arabia Saudí, China, el reparto y la ocupación violenta de su tierra por Israel y los ejércitos y economías europeos y norteamericanos¹⁵.

Las fotografías documentales de Tamara Abdul Hadi en Palestina e Iraq denuncian la sociedad civil empobrecida, las ciudades destruidas y la naturaleza sobreexplotada sin escrúpulos por las industrias y las guerras, los paisajes degradados y las formas de vida en los territorios ocupados o marginados, en los barrios empobrecidos por

¹⁴ Françoise d'Eaubonne: "Femmes palestiniennes dans la Palésthine occupée", en *Femmes et violences dans le monde*, op. cit., pp. 262-268.

¹⁵ Para Aminatu Haidar, activista saharauí que reclama la autodeterminación, el paradero de los desconocidos, la condena de los culpables y la desmilitarización de las zonas ocupadas por Marruecos en el Sahara Occidental: "[La mujer] es la primera que padece la ocupación, porque ella sufre como persona, hermana, madre y esposa, porque su marido está en la cárcel, está desaparecido o en el exilio en los campamentos de refugiados. El 25% de las desapariciones son de mujeres y ahora mismo en la Intifada, las primeras víctimas de las torturas, de la represión policial y de las violaciones brutales son las mujeres". *Voces desde los feminismos*, op.cit., pp. 25.28. Ver Farha Nasra: *Arte Palestino*, Departamento de Cultura - Gassan Kanafani. Comité Democrático Palestino-Chile. Alice Bsereni: "Les femmes irakiennes et le blocus" y Michèle Dayras: "La régression du statut des Femmes en Irak", en *Femmes et violences dans le monde*, op.cit., pp. 297-304.

el abandono, la militarización y los conflictos bélicos. Realzan la vida popular y los retratos de las personas marginadas: las madres de los “mártires”, los jóvenes, los niños, los ancianos, los vendedores ambulantes, los trabajadores que subsisten y comercian entre ruinas y escombros, en cementerios y en miserables viviendas de suburbios.

“Seven” es una serie de imágenes documentando la destrucción de un barrio en la ciudad de Lod, Israel. 7 casas de la familia Abu Eid fueron reducidas a escombros por los militares israelíes que destruyeron el barrio en diciembre de 2010 / Wadi Al-Salaam es un cementerio localizado en Najaf, una provincia al Oeste de Central Iraq. [...] El cementerio es la casa de generaciones y generaciones de Iraquíes Shias. [...] Muestra también las fieras batallas entre tropas USA y el Mehdi Army durante la batalla por Najaf en 2004.

(Tamara Abdul Hadi)

Rena Effendi, procedente de Azerbaiyán, documenta en vídeos y fotografías recopiladas en *Pipe Dreams. A Chronicle of Lives along the Pipelines* (2010), los conflictos, la miseria y el empobrecimiento de la población en las zonas del petróleo en Azerbaiyán, Georgia y Turquía, la denigración antropológica y la degradación ecológica de la tierra producidas por el capitalismo y las políticas de gobiernos sin escrúpulos, al tiempo que las oligarquías se enriquecen desmesuradamente.

La violencia política desatada tras la Revolución en Irán y el asesinato de los opositores al régimen de los Ayatollahs es denunciada por Parastou Forouhar, iraní residente en Frankfurt, cuyos padres, Daryush y Parvaneh Forouhar, fueron brutalmente asesinados en 1999 en las oscuras ejecuciones o “asesinatos en serie” realizadas por los servicios de “inteligencia secreta” y ordenadas por el Gobierno de Teherán, que sembraron el terror en los escritores y la intelectualidad reformista, en las que figuraban como objetivos la propia artista y la jueza y activista Shirin Ebadi. Utilizando el arte tradicional de la miniatura iraní, la caligrafía y el ornamento de la cultura persa, Parastou Forouhar revela en superficies, dibujos de animación, objetos decorativos y aparentemente neutrales como globos, telas o papeles pintados, terribles ejecuciones, escenas, revólveres y métodos de tortura aplicados a los presos políticos con una crueldad que se remonta al arcaísmo más brutal de los sistemas autoritarios. El espectador descubre, en la belleza y delicadeza de diminutas figuras, como en el *specific site Thousand and One Days* (2003), el terror medieval del Estado y la impotencia de las víctimas frente al integrista¹⁶.

Su obra es un documento que investiga y denuncia los crímenes de la dictadura iraní. En *Trauerfeier (Funeral)*, 2003, usa tapices de las ceremonias funerarias iraníes, exóticos y decorativos para la mirada occidental, cubriendo sillas de oficina que apuntan a los asesinatos diseñados por tramas burocráticas del Estado.

Al igual que Parastou Forouhar, Rehab el Sadek y Hadil Nazmy (Egipto), Yto Barrada y Latifa Echakhch (Marruecos) y la argelina Zoulikha Bouabdellah adoptan medios como la escultura, instalación, performance, vídeo, música y caligrafía para (re)construir narraciones y mitologías identitarias, migratorias y anamnésicas que a menudo tienen que ver con la recepción marginal, conflictiva o discriminatoria de la cultura musulmana en el ámbito europeo. Estas artistas, que han estudiado en universidades de París, Estocolmo, Londres, Montreal o Nueva York, son autoras de libros, viajan a EE. UU. y países europeos, y participan en las redes internacionales del sistema del arte, mantienen el recurso a los materiales y las tradiciones de sus países y culturas.

Selda Asal, procedente de Turquía, que ha estudiado arte y musicología, registra en sus vídeos formas de vida, juegos y costumbres populares, familiares y domésticas. Con títulos como *Com'on, come here, I cannot hear you!*, trabaja con grupos de jóvenes y adolescentes turcos que, sin abandonar su lengua y su cultura, adoptan modelos hegemónicos y tecnológicos en las formas de escuchar, ver TV, utilizar las redes sociales, trasladarse, cantar, bailar, componer música. Propone proyectos como *Re-locate*, *workshops* y prácticas discursivas que trabajan en la movilidad y la relocalización.

Todos mis trabajos [...] están basados en valores sociológicos. Siendo una artista en Turquía, una no es precisamente libre para hacer lo que quiera. Se tienen ciertas responsabilidades. La mayoría de mis obras tratan del cuestionamiento y el juicio del tiempo en que vivimos, cuál es la situación, cuál es la propia posición con respecto a la situación cambiante en Turquía. [...] Mientras estas guerras y masacres continúen, ¿cómo podemos expresar nuestra o mi respuesta o falta de respuesta a través del arte?

(Selda Asal)

¹⁶ Parastou Forouhar es autora de libros como *Art, Life, Death in Iran* y *Das Land, in dem meine Eltern umgebracht wurden: Liebeserklärung an den Iran*.

Me gusta trabajar con lo que suele llamarse "herencia cultural", pero los materiales que empleo son muy banales, como clichés, tal como bloques de azúcar, puertas, cuscús, alfombras, documentos oficiales.

(Latifa Echakhch)

Mi objetivo es alcanzar una nueva era de arte contemporáneo utilizando lo específico del background de mi cultura para crear obras que comuniquen ideas universales sobre la pérdida, el sentido y la memoria. Mis temas giran siempre en torno a la sociedad, la mentalidad árabe, críticas, inflexibilidad y naturaleza. Uso programas multimedia, como vídeo y audio, videoperformance, fotografía comprometida y espacio con valores del lenguaje del cuerpo e identidad, referidos a la experiencia personal en la sociedad egipcia.

(Hadil Nazmy)

Artistas visuales como Yara El-Sherbini y Amal Kenawy, de origen egipcio, la tunecina Mouna Karray, la pakistaní Bani Abidi (residente en Berlín) o las iraníes Gohar Dasti y Elnaz Javani rompen las tramas simbólicas, lingüísticas y culturales tradicionales para denunciar los conflictos políticos en el cuadro de unas revoluciones sociales que encuentran su vehículo de expresión, información y comunicación en los blogs y las redes, los medios de comunicación (manipulados), y los espacios públicos de las grandes ciudades del mundo árabe-musulmán y en las barriadas de emigrantes de las grandes urbes europeas. La mayoría de ellas, jóvenes artistas y activistas educadas en las enseñanzas artísticas de las escuelas de arte europeas (excepto Gohar Dasti y Elnaz Javani, residentes en Teherán), adoptando los medios artísticos de estas (intervención, performance, vídeo, dispositivos y redes sociales), abordan cuestiones como el terrorismo, los conflictos políticos, la diferencia y segregación encubierta entre culturas, el exilio y los pasos de las fronteras, las revueltas sociales, la libertad, y, recientemente, la nueva condición de las mujeres tras las revueltas árabes.

Son precedidas por artistas como Mona Hatoum e Yto Barrada, cuyas obras en vídeo, instalación y fotografía muestran los (sub)cosmos y sueños malogrados de la emigración, la marginalidad, la explotación y la transformación antropológica y paisajística o la lucha por acceder al Primer Mundo.

Elnaz Javani, procedente de Irán, ha realizado un proyecto en el CAC Ses Voltes de Palma de Mallorca titulado *Dealing with People* (2013), en el que denuncia el tráfico

de personas iraníes que, a bordo de camiones y en condiciones inhumanas, son explotadas, degradadas e incluso asesinadas por los traficantes. Bani Abidi realiza sátiras de las oficinas de emigración, los controles fronterizos y gubernamentales, los absurdos procesos de la burocracia y la manipulación de la información por los medios de comunicación indios y pakistaníes.

Gohar Dasti, residente en Teherán y partícipe de una nueva generación de artistas inmersas en las nuevas tecnologías e impulsadas en circuitos artísticos internacionales, realiza una serie de montajes fotográficos, *Volcano* (2002), que revelan, de forma delirante, hilarante e inquietante, diversas escenas de la vida moderna cotidiana y urbana en Irán: familias de clase media, estudiantes en laboratorios y clases académicas, galerías de arte, fábricas. La gente ríe y parece feliz en un hábitat consumista, productivo, de enseñanza y ocio. Un Irán que, al igual que Marruecos y Arabia Saudí, adopta los nuevos modelos, modas e imágenes de la *happy life* del consumo y el capitalismo europeo y norteamericano, mientras camiones y pateras transportan personas explotadas por las mafias de traficantes y en su suelo aún subyacen los crímenes políticos, la violencia contra las mujeres y las cárceles.

La crítica al burka, el niqab, el chador e incluso el hijab, con lo que tales vestiduras tradicionales suponen de imposición religiosa, de desaparición y exclusión del cuerpo femenino, de enajenación del deseo, la sexualidad y la libertad de elección, de segregación y ocultación de las mujeres a la mirada (implicando la concepción y visión de las mujeres como objetos de posesión masculinos), concentra gran parte de la obra de las artistas visuales en el mundo islámico y se convierte en el campo de batalla por la emancipación simbólica¹⁷. Deviene, como señala Wassyla Tamzali, un conflicto político en el contexto migratorio europeo y una estrategia de poder para los islamismos radicales y los propios gobiernos árabe-musulmanes. Para la activista argelina: “El velo ya no representa el signo de una cultura antropológica, sino de una cultura política. [...] El uso del velo es un acto político”¹⁸. Los velos, dice Tamzali:

¹⁷ Para muchas mujeres musulmanas, especialmente las jóvenes, el hijab y/o velo representa un símbolo tradicional de respeto, pudor y protección. Para muchas de ellas, su uso es un acto de convicción, fe, ética e instrucción religiosa. Y también como acto de resistencia a la influencia de modas y costumbres occidentales y defensa de las propias, “porque nos encontramos bajo el peso de la cultura occidental a la que debemos resistir antes de llevar el hijab”, en *Les jeunes et les valeurs religieuses*: “El velo que significaba para sus madres una sumisión a la tradición se convierte en un medio de resistencia a la cultura occidental”, *op. cit.*, pp. 56-63.

¹⁸ Wassyla Tamzali: *El burka como excusa*, Saga Editorial, 2010, pp. 41-42.

“Son los marcadores de oscuras guerras por la conquista del poder. Guerras que, tanto entonces como ahora, se dirimen sobre el cuerpo de las mujeres”¹⁹.

En estas “guerras”, de Marruecos a Arabia Saudí, de El Cairo a Afganistán, de Irán a Argelia, las artistas, especialmente a través de vídeos, fotografías y performances, luchan por la liberación de una imposición vergonzosa que las consigna como esclavas del orden simbólico masculino. Una mujer no existe, no tiene cuerpo ni piel y solo es re/conocible e identificada, individual y colectivamente, en la masa de tela que la oculta. Así, Maimuna Feroze Nana, con la performance *I Diritti Negati* en la Bienal de Venecia 2011, en la que un grupo de mujeres con burka apela a los transeúntes deambulando en una cadena/caravana de fantasmas/esclavas por la ciudad; transitan casi ciegas, sin voz, y en el silencio delatan su sumisión y la sujeción al orden simbólico que las dirige. En París (Palais de Tokyo, Cité Universitaire), la artista marroquí Majida Khattari realiza una serie de “desfiles de modelos” frente a un nutrido público. También en Italia (Roma/Venecia 2003-2007), Şükran Moral realiza performances públicas en protesta contra la lapidación, una práctica local todavía existente en países como Irán, Afganistán o Nigeria. En *Zina*, la artista recorre las calles velada y es conducida e introducida en un hoyo y cubierta con tierra. En las prácticas aún vigentes, es el marido quien tira la primera piedra, seguido del padre, abuelo, hermanos y, después, el pueblo. Todo hombre tiene derecho al asesinato. Las mujeres recogen la cabeza destrozada por las piedras y su cuerpo intacto, sin derecho a ser enterrado.

La crueldad de una vida doméstica en que las mujeres, excluidas del trabajo público en Irán, son reducidas a las “faenas del hogar”: barrer, fregar, planchar, cocinar, es mostrada por la artista iraní Shadi Ghadirian en la serie de fotografías *Like Everyday (Domestic Life)*, 2001, en los cuerpos cubiertos y los rostros sellados por objetos de cocina y limpieza. Mientras que en el vídeo *Annemin Gelinliği* (2008), Nazan Azeri evoca el silencio y el tabú sexual de la noche de bodas en el vestido de novia de su madre, colgado de un árbol y azotado por el viento en una tormenta. Violencia simbólica en la sumisión, violencia física en las ejecuciones. En la performance *Love & Violence* (2009) de Şükran Moral, en la que la propia madre, vigilada por la presencia/ausencia del Padre/Marido ÉL como garante del cumplimiento de la Ley, practica la ablación a su propia hija. “La más participativa en la violencia doméstica es la mujer”, dice Şükran Moral. “¿Quién corta el clítoris de la niña? ¿Quién es la que participa en la decisión de acabar con la vida de la niña por asesinatos de

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

honor o en los casamientos de las hijas? Por supuesto, esto no quiere decir que el hombre no sea responsable”²⁰. En la imposibilidad de llevar una vida cotidiana con las limitaciones que el burka impone, la artista iraní Ghazel (1966), residente en París, muestra en una serie de videoperformances y narraciones cortas, *Me Series* (2008), bajo la investidura omnipotente del burka, el papel de la mujer reducida a NADA en un espacio cerrado, despojada. Llenas de ironía, humor y crítica ácida, pero también de desesperación, desesperanza y soledad. Ghazel, sin embargo, no representa el papel de una víctima, sino de una mujer rebelde, impaciente, de mal humor, que desacraliza comportamientos, gestos y roles femeninos en el hogar, el amor, el espacio público o el deporte, con sentencias como si fueran instrucciones y anuncios publicitarios: *Better not Talk, Keep the Balance, Fairy Play, Everyday Saint Valentine, Weapons of Mass Destruction*.

Como dice Shirin Ebadi, aunque las mujeres sean acusadas y encarceladas en la revolución por su libertad, aparecen otras, incansables, después. Es un movimiento imparable en que las artistas configuran un universo imaginario que revela, delata y denuncia las condiciones y experiencias de vida y muerte de las mujeres en el mundo islámico tanto como la emergencia de su inagotable creatividad crítica y su empoderamiento. Parastou Forouhar, Zoulikha Bouabdellah, Lida Abdul, Jumana Emil Abboud y tantas no nombradas como Ebtisam Abdulaziz (Emiratos Árabes), Arahmaiani Feisal (Java), Nisrine Boukhari (Siria), Jinoos Taghizadeh (Irán), Raeda Saadeh (Palestina), cuyas obras generan una energía visual, perceptiva y conceptual que se inserta en las estructuras sociales, políticas y simbólicas, y las desarticula en una re/vuelta que no puede ser acallada. No son víctimas. No son “recién llegadas”. Sus obras conforman una aportación, una herencia y un patrimonio que, felizmente, invalida la “ablación de la memoria” a la que se refiere Amelia Valcárcel en *Feminismo en el mundo global*: “Al feminismo, pese haber mostrado y demostrado su enorme capacidad de proponer nuevas metas de innovación y justicia, parece que no hay que darle, y no se le da, nada por adelantado. [...] Cuando consigue en efecto algo de lo que no cabe negar que es valioso, se procesa, se digiere y se declara obtenido por el mero paso del tiempo y el sentido común. No ha habido luchas, trabajos, victoria. El grupo completo de las mujeres sigue sin referentes, sin pasado, siendo siempre recién llegadas”²¹.

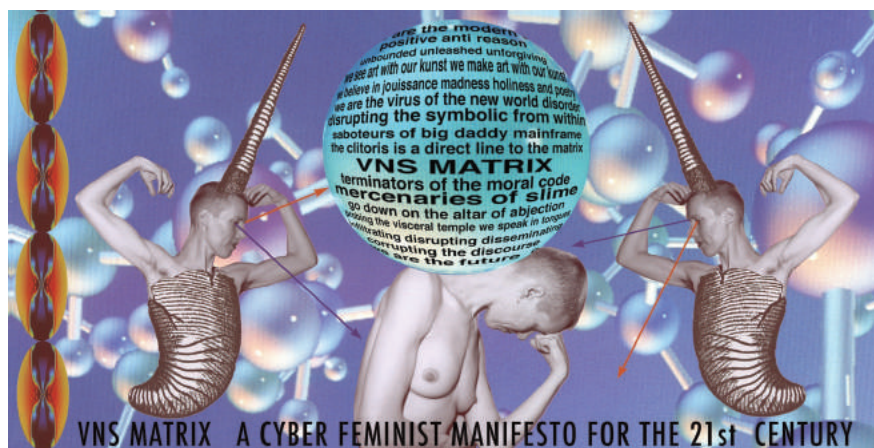
Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 6, octubre-noviembre 2013.

²⁰ Piedad Solans: *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a las mujeres* (cat. exp.), Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2010, pp. 23 y 126.

²¹ Amelia Valcárcel, *op. cit.*, p. 144.

Ciberfeminismo: prácticas posidentitarias

Marta Álvarez



VNS Matrix

Internet nos ha abierto la puerta a un nuevo espacio-tiempo, con una nueva organización, un flujo constante de información y la continua posibilidad de comunicación. Esto ha producido severos cambios a nivel antropológico y social, introduciendo nuevas (auto) concepciones del ser humano y de su interrelación con los otros.

Así pues, el ciberespacio¹ —ese *no-lugar* virtual en el que el tiempo se vuelve “real”— propone una nueva sistematización: la negación de esta por la estructura “rizoma” que propusieran Deleuze y Guattari. Esta nueva asociación de conceptos, datos y contenidos, supone su horizontalidad y, por tanto, la desjerarquización total y, en

fin, la emancipación del individuo. Esta tecnotopía propuesta en los noventa —ya ensombrecida por una tecnofobia llegada de la mano de Baudrillard, Debord o Virilio, que temían el alejamiento de lo real por la superficialidad y la rapidez alienantes a las que nos conducían los medios digitales—, a principios del nuevo siglo se había disipado, no sin antes dar a luz diversas propuestas especialmente interesantes.

Internet es el “espacio de libertad” en el que el usuario se convierte (potencialmente) no solo en consumidor, sino también en productor activo, esto es, en *prosumer*, según la terminología de Alvin Toffler.

Esta cualidad, unida a la destrucción de la frontera entre lo público y lo privado, hace del ciberespacio un lugar para la agencia política íntimamente ligada a la identidad, desde la perspectiva de que “todo lo personal es político”.

La cuestión identitaria es esencial para el discurso feminista e internet se constituyó en el imaginario de fin de siglo como el espacio para la lucha feminista por antonomasia. Así, la propia Red fue entendida por artistas, teóricas y activistas, como un espacio femenino,

como la Matriz, siguiendo las palabras de VNS Matrix: un lugar abierto y libre, dispuesto para la acción femenina que, incluso formalmente, suponía una respuesta al patriarcado que había impuesto su logocentrismo a lo largo de la historia. Ahora se podía hablar con imágenes y establecer nuevas lógicas, basadas en la no-sistematización rizomática ya citada.

Así, en un momento en que los estudios sobre las mujeres y *queer* se encontraban en plena mutación, nacería el “ciberfeminismo”: término acuñado por las VNS Matrix en su *Manifiesto Ciberfeminista* de 1991, que partía de las ideas propuestas en el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway de 1985.

Desde aquella primera irrupción del colectivo australiano, el movimiento ha evolucionado y ha crecido notablemente, destacando la Primera Internacional Ciberfeminista (Documenta X, Kassel, 1997) organizada por Old Boys Network como un espacio híbrido de trabajo en el que se enunciaron las *100 Anti-Tesis* del movimiento como la gran cita iniciática.

El ciberfeminismo engloba teorías filosóficas de corte feminista en la línea

¹ Término utilizado por primera vez por William Gibson en su novela *Neuromancer* (1984) y definido como “un espacio virtual que nace de la comunicación global de las interfaces digitales y sistemas electrónicos que son capaces de conectarse a una Red intercomunicada a nivel global”. Margarita Rodríguez Ibáñez: *Cómo la Red ha cambiado el arte*, Ediciones Trea, Gijón, 2012, p. 38.

de la entonces naciente Tercera Ola², además de prácticas artísticas y activismos políticos. Por su carácter rupturista, es un movimiento multidisciplinar que busca desvincular el discurso de la normatividad esencialista a la que el patriarcado e incluso el feminismo precedente lo habían llevado.

La “French Theory”³ ha sido decisiva en esta construcción teórica: las propuestas de Deleuze están en evidente relación con el pensamiento de la red y a ellas se añaden las reflexiones sobre la sexualidad y la construcción del sujeto de Michel Foucault pasadas por el filtro de Judith Butler. No en vano, *El género en disputa* fue publicado en 1991, al tiempo que el manifiesto de las VNS Matrix. Dado que la red se presenta como pantalla, es a través de la interfaz como se produce la comunicación con los otros, de modo que funciona como una máscara que performa la identidad. Los feminismos esencialistas se habían basado en un concepto unívoco de mujer, pero la consciencia del ejercicio del poder biopolítico introducida por Foucault supuso un giro conceptual que dinamitó la categoría “mujer”

como sujeto político del feminismo, ampliándola por medio de un análisis transversal que incluía la abierta categoría *queer*, que desborda todos los márgenes identitarios y de género. En ese mismo feminismo clásico se había venido a rechazar la tecnología como un elemento de opresión masculina o colonialista. El manifiesto de Haraway “marcará un punto de inflexión para la repolitización de aquellos artefactos (lo femenino, lo animal, la naturaleza) que han sido pensados precisamente en la frontera misma de lo tecnológico”⁴.

Para el posfeminismo, la identidad sexual —y racial⁵— se piensa en términos de performatividad y el género no es sino una repetición ritualizada de performances: “Género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia del género. [...] En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción”⁶.

² Como indica Beatriz Preciado, podemos identificar la evolución del feminismo de la segunda a la tercera ola con el nacimiento de la teoría poscolonial, *queer*, transgénero o posfeminista. Jesús Carrillo: “Entrevista a Beatriz Preciado” en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Arteleku, MACBA, UNIA, Barcelona, 2005, p. 245.

³ Ver François Cusset: *French Theory*, Editorial Melusina, Barcelona, 2005.

⁴ Jesús Carrillo: “Entrevista a Beatriz Preciado”, *op. cit.*, p. 247.

⁵ No olvidemos la conexión permanente de los discursos posfeministas y poscoloniales, basados en un mismo cuestionamiento de la identidad.

⁶ Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2013, p. 84.

Para Butler, el género es un constructo, una ficción ante la cual también el cuerpo se desintegra, lo que tiene consecuencias directas en el ámbito estético y de las artes. De igual modo, frente a una pantalla, el cuerpo se disipa y la identidad es un rol que se construye y adopta; así, el ciberfeminismo entronca con el posfeminismo y las teorías posidentitarias y posgenéricas.

La política contemporánea, como indica Preciado⁷, corresponde a un sistema de poder-red: el sistema de dominación es polimorfo. Por ello Haraway propuso una "política del *cyborg*" correspondiente a un tiempo posorgánico⁸, entendiendo el *cyborg* como una subjetividad no basada en identificaciones tradicionales. Internet se considera pues un espacio ideal para la redefinición de la identidad como actuación y no tanto como ser; una identidad relacional, blanda y múltiple que sustituye a la identidad estática y esencialista de tipo parmenídeo: una identidad *trans*, *queer* o *cyborg*.

Como destaca Remedios Zafra⁹ y señala Juan Martín Prada¹⁰, la tecnología

siempre ha sido asociada a la masculinidad. Por ello el ciberfeminismo supone un transgresor empoderamiento de soportes y categorías que concibe a la mujer como sujeto creativo propio y no como mera tecladora o emisaria. El *cyborg* de Haraway es capaz de superar los binomios masculino-femenino, hombre-máquina y naturaleza-cultura; recodificando las determinaciones simbólicas de género en una red concebida como la matriz femenina por las VNS. "El código binario de la máquina reemplaza a los generadores habituales de valor (el falo, la ley, el padre: los <unos>)"¹¹.

Este discurso, un tanto esencialista, finalmente entró en disputa con el mantenido por Old Boys Network¹², menos interesadas por dinamitar el discurso logocentrista a nivel formal y más por instaurar grupos de debate en profundidad en todo tipo de encuentros artísticos, desde Kassel hasta Ars Electronica. Como muy acertadamente indica Jesús Carrillo, atribuir un poder liberador y una ideología unívoca a una tecnología es erróneo: no caben la tecnofobia ni la tecnofilia ciegas.

⁷ Jesús Carrillo: "Entrevista a Beatriz Preciado", *op. cit.*, p. 251.

⁸ Imposible no hacer referencia aquí al deleziano "cuerpo sin órganos".

⁹ Ver Remedios Zafra: *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2013.

¹⁰ Juan Martín Prada: *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal, Madrid, 2012.

¹¹ Ana Martínez-Collado: *Tendenci@as. Perspectivas feministas en el arte actual*, CENDEAC, Murcia, 2008, p. 289.

¹² <http://www.obn.org/>

“¿Hasta qué punto la red de internet es un vehículo adecuado para la agencia política, o es, por el contrario, un nuevo medio aún más sutil de la industria cultural para extender la alienación de los individuos y la masa social?”¹³.

También Zafra se pregunta al final de la primera década del siglo XXI si es posible la emancipación, en una web que es ya 2.0. El espacio virtual de las redes sociales normativas hoy perpetúa los monopolios neoliberales del mismo modo que transmite la identidad de signo heteropatriarcal, imposición a la que responden proyectos como el de Intimidación Romero¹⁴ y artistas como Petra Cortright con su *Sprkelles*¹⁵ (2008), destacado por Prada. De modo que el riesgo de dominación se mantiene y la necesidad de empoderamiento y liberación continúan.

Para Ana Martínez-Collado¹⁶ el cyborg fue el último gran mito moderno: una ilusión emancipatoria frustrada que se entremezcló en el ciberpunk con representaciones negativas de la mujer y lo femenino como las que encontramos

en *Alien* (Ridley Scott, 1979) o en *Matrix* (Hnos. Wachowski, 1999).

Frente a él, Zafra propone una nueva figura de dicción tras las *netianas*¹⁷, las *(h)adas*¹⁸: seres que superan la identificación de lo tecnológico con lo masculino por medio de una creatividad que toma las estrategias del arte feminista, siempre conscientes de las nuevas sujeciones a las que nos somete la red 2.0 en la era del *prosumo* y empoderándose frente a la figura de la mujer como mera copista que aliena su tiempo entre el trabajo y las labores domésticas.

“A las mujeres que manejan máquinas para tejer, producir, programar, prosumir, teclear, desmontar e imaginar sus trabajos, cosas y vidas a través de las tecnologías, las llamaremos *adas* o *(h)adas*. No ocultan las *adas* un claro homenaje a Ada Byron. [...] Añada espíritu *riot grrrrl*, o versiónelas *pussy riot* con un fondo ciberpunk y una batidora futurista. Las *adas* son personas que prefieren programar sus vidas y sus máquinas antes que ser programadas para ellas”¹⁹.

¹³ Jesús Carrillo: *Arte en la Red*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 135.

¹⁴ <http://intimidacion.tumblr.com/>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RNm7wdvnhuY#t=38>

¹⁶ Ana Martínez-Collado: *Tendenci@as*, op. cit., p. 280.

¹⁷ Nueva mitología posthumana heredera directa del cyborg de Haraway, el sujeto nómada de Braidotti y la performatividad de Butler propuesta por Zafra en *Netianas. N(h)hacer mujer en Internet*, Editorial Lengua de Trapo, Madrid, 2005.

¹⁸ Remedios Zafra: *(h)adas*, op. cit.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 47-48.

Las (h)adas se infiltran en la industria cultural y la hacen estallar desde la periferia, produciendo nuevos símbolos e iconos acordes a la nueva situación tecnológico-cultural, reescriben la historia²⁰, ponen nombres y facilitan una necesaria visibilidad que en el sistema actual es aún negada a la mujer-creadora. Y lo hacen desde una liberación de la disciplina artística, así como desde una propuesta de radical deriva identitaria que atraviesa nuestros imaginarios e irrumpe en lo social.

Nuestra sociedad pantallocrática e hiperconectada en la que las redes sociales generan una mayor ilusión de

emancipación en base a la gestión de las identidades, precisa de un continuo contraataque a la dominación.

Las tecnologías van por delante de los cambios sociales y el ciberfeminismo aún debe lograr la instauración de los imaginarios posidentitarios que ya están en la práctica teórica. La vieja idea de que “la mujer no nace, se hace”, ya formulada por Beauvoir, debe aún “realizarse” en este no-espacio potencialmente emancipatorio.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 11, septiembre-octubre 2014.

²⁰ Debemos resaltar la recuperación de Ada Lovelace/Byron por parte de Sadie Plant, que retoma Zafra (ver Sadie Plant: *Ceros y unos*, Destino, Barcelona, 1998).

La unión hace la fuerza

Rocío de la Villa



En 2014 se reunía la recién fundada Mesa Sectorial de Arte Contemporáneo, con la representación estatal de asociaciones de todos los sectores: la UAAV—Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, AVer—Artistas Visuales en Red, ADACE—Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, FEAGC—Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales, 9915 Asociación de Coleccionistas de Arte Contemporáneo, Consejo de Críticos y Comisarios de Arte Contemporáneo, Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes; más dos asociaciones interprofesionales: IAC—Instituto de Arte Contemporáneo y MAV—Mujeres en las Artes Visuales que, de hecho, en su día nacieron con la voluntad de sumar y unir fuerzas para la defensa de las buenas prácticas, el cumplimiento y la mejora de las leyes que regulan la gestión del arte—desde la educación al legado patrimonial— y la promoción de la excelencia, bien entendida, en todos los ámbitos de la creatividad y la cultura visual.

Como ya ocurriera en el documento *Estrategia para las Artes Visuales* (2011) respaldado entonces por la mayoría de asociaciones, al incluir a MAV, el sector reconoce la desigualdad existente en nuestro sistema del arte desde la perspectiva de género, que se concreta en la discriminación sexista desde los contenidos educativos a la falta de igualdades, presencia y relevancia otorgada a las mujeres. Un reconocimiento común en este nivel asociativo coherente con el conocimiento de unos porcentajes muy desequilibrados en cualquiera de los indicativos utilizados para analizar nuestro sistema del arte, pero que, sin embargo, después de cinco años desde la constitución de MAV (el 9 de mayo de 2009) no se ha plasmado en cambios efectivos en el funcionamiento protagonizado por las mujeres y hombres que trabajamos y decidimos día a día; por el contrario, como en otros sectores, la crisis ha tendido a precarizar aún más la situación de artistas, gestoras, críticas y comisarias, investigadoras, etc., confirmando que solo la complicidad de quienes sí estamos sensibilizad@s puede cambiar la inaceptable situación actual.

M-Arte y Cultura Visual surgió para visibilizar obras, reflexiones y gestiones, inercialmente relegadas en otras publicaciones. Pero también para lanzar puentes, establecer diálogos, fomentar sinergias e impulsar complicidades sobre la base del conocimiento del trabajo de sensibilidades compartidas.

Si es verdad que “la unión hace la fuerza”, al margen de la sordera de las administraciones del Estado, el incumplimiento sistemático del Artículo 26 de la Ley de Igualdad de 2007 y la ceguera del mercado, esas complicidades deberían ser realmente eficaces. En su vocación *artistista*, *M-Arte y Cultura Visual* hace un llamamiento para revertir la precariedad en un nuevo reparto en proyectos y contratos. Una transformación profunda de las reglas del juego, también reclamada por lector@s y públicos, para que el arte vuelva a alinearse con los valores democráticos de igualdad, justicia y libertad para tod@s.

Orfandad, bastardía y desherencia en la crítica de arte. La genealogía como legitimación patriarcal y exclusión femenina

Marián López Fdz. Cao



Marisa González, *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2006

Es muy recomendable el último libro de la filósofa Celia Amorós “Salomón no era Sabio”¹. En él relata cómo la genealogía es, de facto, un constructo patriarcal, una “clave de la legitimación del patriarcado cargada de implicaciones filosóficas”. Apelando a la raíz sartreana, señala, tan sabia como siempre, que “el secreto del amo no solo está en el esclavo, sino en el otro amo. Si no se relacionaran entre sí de determinadas maneras no podrían, como totalidad, dominar al conjunto de los esclavos”.

Amorós distingue tres grandes periodos en lo que concierne a la función genealógica patriarcal que tienen implicaciones para, en este caso, la historia de la filosofía. Para lo que nos atañe, la crítica y la historia del arte, quiero centrarme básicamente en dos: el primero, aquella genealogía que se construye a partir de autores y obras precedentes para legitimar la propia obra (como realiza Aristóteles), y por exclusión, determinar a los otros (los sofistas, en ese caso) como impostores: bastardos, en

definitiva. Una parte queda del lado del *logos*, justificado plenamente, y la otra —la impostora— del lado de la materia, la carne, de la *genos*, material al que Amorós califica de “mostrenco”², ser sin hogar, señor o amo.

Esta clasificación, señalará Amorós, es muy útil, pues permite hacer separaciones dicotómicas, pues “quienes no merecen las prerrogativas de la legitimidad del poder sufren la descalificación que servirá para realzar a quienes la poseen, bien por mérito, bien por gracia”.

El último periodo, como consecuencia de los quiebras de la modernidad, la muerte de Dios, del Padre o de aquel Otro que justificaba nuestra existencia (el hombre es “un producto del azar que niega el azar”, citando a Mallarmé), ha sido desarrollado a través de Nietzsche, Marx y Freud, entre otros.

El ser debe, sin genealogía ya, bastardo —hijo solo de madre, mostrenco pues— o huérfano, buscar una legitimación. Se constituye por el juramento de los “cofrades” que dan y toman cada uno de ellos su palabra del otro, sellada por el testimonio de un tercero que es a su vez miembro de una relación diádica asimismo mediada recurrente y giratoriamente.

Más allá de continuar en la quiebra, permanencia y/o evolución de estas genealogías, me interesa ver cómo se produce, en estas construcciones, la expulsión sistemática de las mujeres.

Las mujeres, como Salomón instituye, no tienen *logos*, su palabra no es necesaria. La mujer da a la existencia carne, por ello no aportan genealogía. No aporta al otro genealogía y no se le da genealogía alguna.

Impostora, sin hogar ni pacto, sin cofrade que le de la palabra y sin estar investida para dar la palabra, desaparece apenas deja de existir. Aunque Dios haya muerto, y con él, el Padre, los hombres, el contrato y la genealogía patriarcal consigue sobrevivir creando una relación entre pares, dándose y recibiendo el poder, mediando entre otros. Pacto juramentado, contrato patriarcal, genealogía.

¿Se han dado cuenta cómo las obras de las teóricas sobre estética, historia del arte, desaparecen a los pocos años, los hombres rara vez las citan, y no se reeditan? ¿Se han fijado en las “legitimaciones” bibliográficas que se usan para legitimar el propio pensamiento? ¿Siguen leyendo los argumentos que aportan legitimidad a las exposiciones?

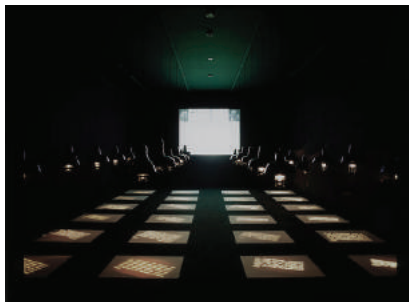
¹ Celia Amorós: *Salomón no era sabio*, Fundamentos, Madrid, 2014.

² *Mostrenco*: (Alterac. de mestenco). 1. adj. coloq. Dicho de una persona: Que no tiene casa ni hogar, ni señor o amo conocido.

Les voy a poner un ejemplo:

Está a punto de terminar una magnífica exposición retrospectiva de un artista vasco. Parte de su obra, cercana a las nuevas tecnologías, se adentra en la prueba, el proceso, la ausencia de origen, poniendo en tela de juicio el concepto de copia y obra original. Pionero en nuestro país en los años noventa, introdujo, además de ese quiebre sobre la obra original e infinita, la introducción del medio como soporte.

Más adelante, testigo del desmantelamiento de la siderurgia, de los movimientos convulsos en el País Vasco, el terrorismo y las luchas sociales, su obra se imbrica directamente con la realidad social, y sus ruinas. Muestra descarnado el impresionante montaje sobre la Central de Lemóniz, la gran catedral desmontada en ruinas, cercada de un panóptico foucaultiano que se va destruyendo por el mar, la intemperie y la naturaleza. En alguna otra de sus obras, más cercanas al duelo, las industrias dejan ver a sus moradores: a través de sus libros de familia, como reliquias, exvotos, aparece el fenómeno de la migración y población de aluvión del País Vasco, el trabajo fabril, y descubre la paradoja patrón-obrero materializada en narrativas de vida apagada. Su obra entronca con los maestros que han insertado el arte y la vida, la ciudad y el territorio, el tiempo, el duelo, la narrativa vital, la explotación *hobbesiana* y las huellas.



Marisa González, *La Fábrica*, 2000-2001

Sin embargo, este artista aparece solo como parte de un colectivo y sin identidad propia, en la obra *Arte español contemporáneo*, 1992-2013.

¿Qué ha ocurrido para que este artista no haya entrado en las genealogías, no haya sido legitimado?, ¿por qué no está inserto en las historias del arte contemporáneo en nuestro Estado, en el arte vasco?, ¿por qué, a su vez, no se le considera precursor no solo del arte sin original, sino del arte en el territorio, de un arte contextual en España? Dos elementos, se los imaginan: el artista es la artista y además, reside en Madrid, eje de confrontación de nacionalidades.

De repente, todos los argumentos de legitimación se convierten en impostura, como los sofistas. La fuerza deviene fragilidad, la ausencia de original en ausencia de origen, lo sólido... se desvanece en el aire. Sin ascendencia ni descendencia, los “cofrades” no ofrecen legitimación, no median. Permiten la existencia: caduca, sin *logos*³.



Marisa González, *La descarga*, 1975

Efectivamente, el conocimiento es una construcción: excluye e incluye. Pero es importante decir que esta construcción genera responsabilidad, no solo epistemológica, sino cultural y social. Aquellos que se alzan como detentadores de los memes culturales, que deciden quién y quién no, qué y qué no, qué caduca y qué permanece, son los responsables del afianzamiento de los constructos excluyentes, atrave-

sados por pactos invisibles, a veces inconscientes —a veces no tanto—, de quien debe sentarse a la mesa. Pactos genealógicos, inestables —como señala Amorós—, inseguros, que deben amarrarse a lo dicho por otros ya legitimados para seguir existiendo. Qué poca libertad.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 14, abril-mayo 2015.

³ Marisa González. *Registros Domesticados*, Tabacalera, Madrid, febrero-abril 2015. Crítica de María José Aranzasti: "Marisa González. Registros Domesticados", *M-Arte y Cultura Visual*, nº 13, febrero-marzo 2015.

Descubriendo a Julia Margaret Cameron

Marta Mantecón



Julia Margaret Cameron, *Retrato de Julia Jackson* (detalle), 1867

“La evaluación histórica y crítica del arte de las mujeres ha resultado ser un tema inseparable del de las ideologías que en general definen su lugar en la cultura occidental”, afirmaba Whitney Chadwick en su célebre ensayo “Mujer, Arte y Sociedad”¹. La obra de Julia Margaret Cameron (Calcuta, India, 1815 - Kalutara, Sri Lanka, 1879), no resulta ajena a esta situación, alimentada por el imaginario descrito en el poema “The Angel in the House” de Coventry Patmore en 1854, al que Virginia Woolf, sobrina nieta de Julia Margaret Cameron, respondería con “Una habitación propia”.

La labor pionera de Julia Margaret Cameron no fue un caso aislado. Hubo infinidad de fotógrafas investigadoras, científicas, botánicas, periodistas, geógrafas, arqueólogas, antropólogas, etnógrafas, naturalistas, exploradoras y profesionales independientes que han sido reiteradamente invisibilizadas por la historiografía dominante. Todas ellas realizaron una importante contribución a los orígenes de la fotografía, subvirtiendo en muchos casos los códigos éticos y morales de su época. Desde Constance Mundy y Anna Children, más conocidas por los apellidos de sus esposos Talbot y Atkins, a toda una serie de mujeres que empezaron a utilizar la fotografía de forma *amateur*, defendiendo su potencial artístico y mostrando una extraordinaria capacidad para generar ficciones a partir de su vida cotidiana, como Alice Austen, Gertrude Stanton, Clementina Elphinstone Fleming o la propia Julia Margaret Pattle, hoy también conocida por el apellido de su cónyuge como Julia Margaret Cameron.

Nacida en la Calcuta colonial británica en el seno de una familia que gozaba de una buena posición social y económica, estudió en Francia e Inglaterra. Se casó con Charles Hay Cameron, dueño de una plantación de té. En 1848 se establecieron en la Isla de Wight (Reino Unido), en una casa conocida como Dimbola, y tuvo seis vástagos. Su hija le regaló una cámara cuando tenía 48 años para mitigar su estado de soledad: “Este obsequio de mis seres queridos reforzó mi hondo amor por la belleza y desde el primer momento manejé la cámara con pasión y ternura, como si de un objeto vivo se tratara, dotado de voz, memoria y fuerza creativa”, dejó escrito la fotógrafa². Convirtió la carbonera de su casa en laboratorio y el gallinero en estudio. Su amigo el astrónomo John Herschel le enseñó las técnicas de laboratorio y aprendió a dominar la técnica del colodión húmedo. A partir de ahí Julia Margaret Cameron comenzó a retratar a su familia y entorno próximo, sobre todo a sus hijas, hermanas, amigos, vecinos y sirvientes, e incluso a personajes

¹ Whitney Chadwick: *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 2000.

² VV. AA.: *Julia Margaret Cameron. Poesía y Verdad*, Casimiro, Madrid, 2015.

ilustres como el propio John Herschel o Charles Darwin, a quienes solía disfrazar y someter a larguísimas sesiones de posado. Profundamente influida por sus amigos los prerrafaelistas ingleses, sus creativas puestas en escena estuvieron marcadas por una tendencia a la teatralización, con abundantes incursiones en el mundo clásico y medieval inspiradas por la mitología, la historia o la literatura, que incrementaron el carácter poético —y a menudo onírico— de sus composiciones.

Frente a la supuesta objetividad de la fotografía del momento, optó por la experimentación con la luz y el desenfoque parcial o efecto *fou*, alternando zonas nítidas con áreas fuera de foco —primero por error y luego deliberadamente— y asumiendo imperfecciones, arañazos y manchas, consciente de que la técnica debía estar al servicio de la estética y no al revés, lo que le valió duras críticas por parte de sus colegas más puristas, a los que la artista llegó a responder: “Eran tan injustos que me permití no considerarlos”.

En plena era victoriana, Julia Margaret Cameron destacó por ser una mujer moderna y con una extraordinaria personalidad, hedonista e independiente, que desafió los convencionalismos de su época, igual que otras fotógrafas contemporáneas. Virginia Woolf resaltó de ella su verbo apasionado, sus comportamientos pintorescos, su extravagancia, talento, impulsividad y entusiasmo —“su ánimo oscilaba entre el séptimo cielo y un pozo sin fondo”—, así como su hospitalidad, generosidad y dotes persuasivas. También nos cuenta que siempre iba manchada con los productos químicos de su fotografía y que era “majestuosamente intransigente con su arte”, hasta el punto de destruir los negativos que no le gustaban. “No distingue el giro feliz del infeliz y vive de superlativos como si fuera su pan cotidiano”, dejó escrito su amigo Henry Taylor.

Pese a la falta de consideración y *pre-juicios* de sus compañeros fotógrafos, llegó a ser miembro de la Sociedad Fotográfica de Londres, expuso su obra en varias ocasiones y ganó alguna medalla de oro. Trabajó asimismo como poeta y traductora del alemán, dejó escritas muchas cartas y una especie de diario titulado “Anales de mi casa de cristal”³, y siguió haciendo fotografías hasta su muerte, siempre bajo las mismas premisas: “Aspiro a ennoblecere la fotografía, a darle el tenor y los usos propios de las Bellas Artes, combinando lo real y lo ideal, sin que la devoción por la poesía y la belleza sacrifique en nada la verdad”.

³ Julia Margaret Cameron: “Anales de mi casa de cristal”, en VV. AA.: *Julia Margaret Cameron. Poesía y Verdad*, Casimiro, Madrid, 2015.



Julia Margaret Cameron, *May Day*, 1866

Una exposición comisariada por Marta Weiss en la Fundación Mapfre de Madrid (2016), tras su paso por el Victoria & Albert Museum de Londres, reunió en varias secciones más de un centenar de fotografías que recogían la evolución de Julia Margaret Cameron, fundamentalmente, a través de tres temas: retratos (sus amigos poetas, pintores e intelectuales y algunos familiares, especialmente su sobrina), *madonnas* con niños y composiciones histórico-literarias. Se incluyen asimismo cartas firmadas por ella, con su “letra grande y generosa”, y una sección con imágenes de fotógrafos coetáneos, incluido Charles Lutwidge Dogson (Lewis Carroll).

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 19, marzo-abril 2016.

Alice Guy Blaché, la primera directora de cine

M^a Concepción Martínez Tejedor



Alice Guy Blaché

Durante 2013 hemos podido disfrutar en CaixaForum de una espléndida exposición sobre el denominado “mago del cine”, el francés Georges Méliès, con un gran despliegue de proyecciones, fotografías, dibujos, aparatos cinematográficos, trajes, etc. A lo largo de la exposición se mencionan nombres de cineastas que, de una manera u otra, se relacionan con Méliès (como precedentes, como contemporáneos o como herederos estilísticos), pero en ningún momento aparece el nombre de ninguna directora de cine. Incluso en el propio catálogo de la muestra la referencia a la protagonista de estas líneas, Alice Guy, es meramente anecdótica.

¿Es que no existieron “magas” en los albores de la cinematografía? ¿Es que ninguna mujer se atrevió entonces a afrontar la dirección en esta industria/arte que tan fecunda trayectoria habría de desarrollar a lo largo de la siguiente centuria? La respuesta está clara: sí que existieron.

Durante los primeros años del siglo XX, y ciñéndonos estrictamente al campo de la realización, podemos mencionar a las estadounidenses Lois Weber y Mabel Normand, a la italiana Elvira Notari, a la francesa Jeanne Roques (conocida como Musidora) o a la canadiense Nell Shipman, a las que encontramos ya experimentando con las imágenes en movimiento (y, a veces, incluso con el sonido) en plena época del cine mudo.

Pero el primer nombre ineludible, la que inicia el pedregoso camino, es sin duda Alice Guy Blaché (1873-1968), compatriota y contemporánea de Méliès: pionera como él, entusiasta como él, experimentadora y osada como él... pero casi ignorada, a diferencia de Méliès, por la historia y el actual mundo del cine, y prácticamente desconocida para los aficionados al séptimo arte, habida cuenta de la escasísima repercusión que ha tenido su filmografía, en gran parte desaparecida.

A pesar de haber recibido en 1955 la Legión de Honor, y en 1957 un homenaje por parte de la Cinemathèque Française, sus memorias *Autobiographie d'une pionnière du cinéma: 1873-1968*, publicadas en 1976, pasaron casi desapercibidas, más o menos como la biografía que sobre esta pionera ha publicado el investigador Victor Bachy (*Alice Guy-Blaché: 1873-1968: la première femme cinéaste du monde*. Perpiñán, Institut Jean Vigo, 1993).

Su más reciente y concienzuda investigadora ha sido y es la estadounidense Alison McMahan, su biógrafa oficial, que ha recopilado buena parte de su vida y su obra en *Alice Guy Blaché, Lost Visionary of the Cinema* (Nueva York y Londres, 2003; Madrid, Plot Ediciones, 2006).

Por lo que atañe a su presencia en los museos, entre noviembre de 2009 y enero de 2010, el Whitney Museum of American Art, el MoMA y el Brooklyn Fine Arts Museum, entre otras instituciones, le dedicaron una retrospectiva con motivo de la cual se publicó el catálogo *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer* (Ed. Joan Simon, Yale University Press, 2009). Con anterioridad, el MoMA ya le había otorgado un reconocimiento similar (septiembre de 1985), y nueve años después el Festival International de Films de Femmes de Créteil (Francia) de 1994 destacaba a Guy como primera realizadora de toda la historia del cine.

Si en su país natal ha gozado de escaso reconocimiento hasta la fecha, poco podemos esperar que en el nuestro su fama haya corrido mejor suerte, a no ser por la atención que el periodista Francisco Griñán le concedió al publicar en junio de 2009 el resultado de sus investigaciones en torno a las películas sonoras (“fonoescenas”) que Alice rodó en 1905 en España, acompañada del cámara Anatole Thiberville, por encargo de la empresa de Léon Gaumont, para la cual trabajaba en aquellos momentos (Francisco Griñán, *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, Diputación de Málaga, 2009).

Más recientemente, en España la IV edición del Festival del Cine y la Palabra (CiBRA), celebrada en La Puebla de Montalbán y Toledo en noviembre de 2012, le rindió homenaje con la presencia de A. McMahan, F. Griñán, la directora de cine canadiense Marquise Lepage (con la proyección de su documental *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché*, Canadá, 1995) y la asistencia de su nieta, Régine Blaché-Bolton. De hecho, el Festival ha establecido el Premio Alice Guy como reconocimiento a la cineasta.

Pero, ¿quién fue Alice Guy, conocida posteriormente como Alice Guy Blaché? Antes de todo, diremos simplemente que es la primera directora de cine del mundo. A lo largo de un cuarto de siglo de carrera, uniendo sus facetas de directora, guionista y productora, trabajando sucesivamente para Gaumont, para su propia empresa y para otras compañías estadounidenses, Guy llegó a realizar aproximadamente un millar de películas. Asimismo, fue la fundadora de una de las primeras productoras del mundo, Solax, creada en 1910 durante su estancia en Estados Unidos.

Alice había llegado al mundo en las inmediaciones de París el 1 de julio de 1873 en el seno de una familia numerosa, acomodada y aventurera, a la que en sus primeros años de vida apenas tuvo ocasión de conocer. Su familia, aunque francesa, residía en Chile, donde su padre regentaba una cadena de librerías, mientras su madre se dedicaba a actividades caritativas. No quiso, sin embargo, que su hija naciera fuera

de Francia, por lo que al final de su embarazo recalca en París, da a luz y poco después entrega a la pequeña a su abuela, que la criará durante sus primeros años. Tras un breve interludio en Chile (1877-1879), Alice y sus hermanas son matriculadas en un internado de monjas en Francia.

El año 1884 supone una inflexión en la economía familiar al quedar arruinado el negocio de las librerías, lo que fuerza al resto de la familia a regresar a Francia y a Alice a trasladarse a un internado más económico. Tras la muerte del padre, su madre se verá en la necesidad de trabajar, por lo que asume el puesto de directora de la Mutualidad Maternal, si bien no lo conservará durante mucho tiempo. Siendo aún muy joven, la precaria situación económica familiar obligará a Alice a procurarse un medio de vida, para lo cual se prepara concienzudamente como taquimecanógrafa.

Tras un primer trabajo que duró unos meses, en marzo de 1894 o de 1895 (no existe acuerdo sobre esta fecha), Léon Gaumont la emplea como secretaria para la empresa Le Comptoir Général de Photographie. Gaumont no es aún el propietario de la compañía, solo el hombre de confianza del propietario, pero acabará siendo el dueño en julio de 1895, cuando aquel se arruine, la deba liquidar y Gaumont tenga la oportunidad de hacerse cargo del negocio. Será este también el principio de la fortuna de Alice, al encontrar en Gaumont un jefe que le proporcionará la confianza y los medios para dar rienda suelta a su capacidad creativa, que sobrepasaba con mucho el puesto de secretaria para el que la había contratado.

El punto de inflexión debió de producirse a principios del año 1895, momento en que un joven Georges Demeny (ayudante de Étienne-Jules Marey, y ambos entusiastas experimentadores y perfeccionadores de las primeras cámaras) realizó en el Comptoir una demostración del “fonoscopio”. Una vez adquirida la propiedad de la empresa, Gaumont comprará los derechos de las patentes de dos aparatos perfeccionados por Demeny: el citado “fonoscopio” y el “biógrafo”. También estuvo Alice presente, junto con Gaumont, en la demostración que los hermanos Lumière realizaron de su “cinematógrafo” el 22 de marzo de 1895 ante la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, con la proyección de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de la fábrica Lumière en Lyon)*.

La efervescencia industrial y la competición técnica que vivía París en aquella última década del siglo XIX daría pie en las mentes más fecundas a la creación de argumentos donde los técnicos solo tuvieron interés en la captación del movimiento, con dos protagonistas fundamentales: Georges Méliès, al que pronto se bautizó como el creador del cine narrativo, y Alice Guy, que no gozó de similar reconocimiento.



Fotograma de la película *Madame a des envies*, 1907

Las películas que se realizan en estos primeros tiempos, y que apenas duran unos segundos, carecen de ambiciones narrativas. Su rudimentario argumento se reducía a la recopilación de vistas paisajísticas, actividades humanas o sencillas escenas cómicas. Las “grandes” del momento eran Pathé y Gaumont, y las filmaciones que realizaban no buscaban profundizar en aspectos artísticos, dado que su razón de ser era la de mostrar las posibilidades técnicas de unos “inventos” en continua evolución que recogían y proyectaban imágenes, con la mera finalidad de mostrar el funcionamiento de esos primigenios aparatos de cine.

Dotada de gran curiosidad y viva imaginación, y segura de su capacidad para organizar las tareas de un rodaje, será en 1896 cuando Alice se aventure a pedir permiso a Gaumont para rodar esas películas que se realizaban con una intención puramente comercial, que no respetaban ningún tipo de propiedad intelectual, y cuyos argumentos se copiaban sin tapujos entre las empresas pioneras de esta industria: Lumière, Pathé y Gaumont. En este medio, la entonces secretaria hallaría un campo virgen para la experimentación. Tras recibir la autorización de Gaumont —siempre y cuando no descuidara sus labores como secretaria—, Alice se cruzaba París en tranvía para ir del despacho al lugar de rodaje y viceversa, realizando agotadoras jornadas laborales, y durante años rodó para su patrón varios centenares

de películas con multiplicidad de argumentos, algunos de los cuales eran copiados de otros, como ya se ha mencionado que era costumbre, pero muchos de cosecha propia, tal y como demuestra una de sus más célebres creaciones, *La Fée aux Choux*, escrita, dirigida y producida por ella misma antes de mayo de 1896.



Fotograma de la película *La Fée aux Choux*, 1896

Fascinada por las posibilidades del medio, a lo largo de sus primeras películas, y de la misma manera que sucede con otros contemporáneos —como el propio Méliès o, posteriormente, Segundo de Chomón—, Alice fue incorporando a sus filmes algunos trucos que pasmaban a los espectadores y que fueron utilizados hasta la extenuación, buscando más el asombro efectista que la profundidad argumental: doble impresión del negativo, reproducción hacia atrás, etc. Posiblemente su obra más importante, así como su primer largometraje, fue *La Passion ou la Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* (*La Pasión o la vida de Nuestro Señor Jesucristo*), realizada para Gaumont en 1906, para cuya realización empleó veinticinco decorados diferentes y unos trescientos extras, algo inaudito en la entonces naciente industria.

Alice vivirá una evolución profesional progresiva en cantidad, calidad, duración y variedad de argumentos hasta marzo de 1907, fecha en que contrae matrimonio

con Herbert Blaché, cámara y comercial de Gaumont, y marchan ambos a Estados Unidos con la misión de promocionar en este país los productos de la empresa gala. Pero su nueva situación de mujer casada y, al año siguiente, madre de familia, no apartará a la inquieta Alice del cine, y ya en su país de adopción crea, en 1910, su propia compañía, Solax, con la que realizará varios centenares de películas, con irregular trayectoria, en la que su divorcio de Herbert marca un punto de inflexión personal y profesional, cuando en 1922 la empresa sea definitivamente liquidada.

En los momentos de mayor dificultad económica, cuando Solax ya no es rentable e incluso deben alquilar sus estudios a otras productoras, Alice trabajaría como directora independiente para otras compañías, habida cuenta de la excelente reputación profesional de la que gozaba, que se sostiene a pesar de que a partir de 1917 sus propias películas van perdiendo el favor del público. Alice dirigirá la última en 1920, y en 1922, ya divorciada, regresará con sus hijos a Francia, donde la penosa situación tras la Primera Guerra Mundial hizo inviable su vuelta al cine.

No solo es Alice pionera y creadora sino, como no podía ser menos dada su experiencia y capacidad de trabajo, maestra de futuros cineastas. Tal es el caso de Louis Feuillade, maestro del cine de intriga y célebre creador del personaje de Fantômas, a quien Alice promocionó dentro de la Gaumont hasta convertirlo en director artístico cuando ella marcha a Estados Unidos. O ya en este país, de la también prolífica Lois Weber, inicialmente actriz y cantante, contratada hacia 1907-1908 por el estudio estadounidense de la misma empresa, ubicado en Flushing, para actuar junto a su marido en las “fonoescenas” que Alice rodaba; ambos recibieron allí la primera oportunidad para escribirlas y dirigir las en inglés con destino al mercado norteamericano, estando Alice Guy en el inicio de su larga carrera como cineasta.

Guionista, directora, productora, maestra de directores... En los albores del cine, Alice Guy fue lo bastante valiente como para afrontar una carrera de impresionantes logros, aunque la fragilidad del material fílmico, su dispersión y el inevitable paso del tiempo la hayan sumido en un olvido del que, a duras penas, y con el ímprobo trabajo de algunos investigadores, va emergiendo. Es una cuestión de justicia que el reconocimiento que se le adeuda acabe colocando a la realizadora francesa en el preciso lugar que la historia del cine le debe y hasta ahora le ha negado.

Lluïsa Vidal, la Berthe Morisot del Modernismo

M^a Àngeles Cabré

No fue la única, pero casi. Es decir, hubo otras mujeres en aquellos años en que en la pintura catalana reinaron hombres tan ilustres como Casas y Rusiñol. De hecho, queda constancia de que algunas obras suyas se quisieron atribuir a Casas, lo que evidencia su alta calidad; algo que acaso justifique también esa insistencia de algunos en decir que su pintura era “varonil”. ¿Varonil? Ante la imposibilidad de ser otra cosa, ¿la buena pintura era entonces varonil aunque saliera de la paleta de una mujer? Junto a ella, otras blandieron sus pinceles: Visitació Ubach, Antònia Farreras, Emília Coranty, Elvira Malagarriga, las hermanas Tomàs Salvany... (casi siempre pertenecientes a la burguesía). Pero solo ella lo hizo profesionalmente con la suficiente intensidad como para ser considerada hoy la pintora del modernismo catalán. Mientras Vidal se dedicaba sobre todo al retrato y a la llamada pintura de género (escenas de vida cotidiana donde las mujeres arreglan la casa, tocan el piano...), le siguió a la zaga su amiga Pepita Teixidor, especializada en pintura floral, cuyo busto en mármol podemos contemplar en el parque barcelonés de la Ciudadela. No me consta, sin embargo, que a Vidal se le haya dedicado ninguna escultura, pero sí un pequeño pasaje situado entre el modernista Hospital de Sant Pau y la Sagrada Família.

De hecho, en su ciudad natal, Barcelona, ha sufrido casi un siglo de silencio. Hasta que el libro que comentamos dio pie a la exposición “Amb ulls de dona. Lluïsa Vidal, la pintora modernista”, en el Museo del Modernismo Catalán. Tenemos que remontarnos a 1919 para encontrar la última exposición que se le dedicó, una exposición póstuma que documentó Josep Brangulí, fotografías que hoy se encuentran en el Archivo Nacional de Cataluña. Eso sucedió en la reputada y ya más que centenaria Sala Parés, aún hoy sita en la calle Petritxol. Poco antes Lluïsa Vidal (1876-1918) había muerto con apenas cuarenta años de gripe española, como también lo hizo en esos años, aunque en Viena, el pintor Egon Schiele. No es exactamente esta la primavera vez que se la saca a la luz pública, pues ya en 1996 la norteamericana Marcy Rudo la rescató, publicó un libro sobre ella y comisarió en 2002 una exposición que la Fundación La Caixa paseó por provincias, pero que como decíamos no llegó a la Ciudad Condal. Anteriormente, en 1975, Maria Aurèlia Capmany y Rafael Santos Torroella (hermano a su vez de una pintora casi olvidada, Àngeles Santos) la incluyeron en la exposición “Sis pintores catalanes”, que tuvo lugar en Sabadell. Ahora en su ciudad podemos admirar algunos de sus óleos y algunas

de sus ilustraciones, entre las que destacan las que realizó para la revista feminista *Feminal* y para *La Ilustración Artística*. Porque sí, además de pintora más que notable, Lluïsa Vidal fue feminista: feminista católica como lo eran aquí las mujeres que en esos tiempos pugnaron por dignificar el papel de la mujer.

La muestra recoge buena parte del material que encontramos en el libro de Consol Oltra Esteve (*Lluïsa Vidal. La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*, Salvatella, Barcelona, 2013), una más que digna aproximación a la figura de la pintora, donde además de hacerse un repaso biográfico exhaustivo de esa corta pero fructífera existencia, se la enmarca en el contexto histórico de la Cataluña del cambio de siglo, cuando Barcelona ya ha sufrido la urbanización del Ensanche y está en proceso de anexionar poblaciones vecinas que son hoy sus actuales barrios. En esa Barcelona a punto de incorporarse a la lista de grandes ciudades europeas, fue donde Lluïsa Vidal tuvo la suerte de ser educada como si la entonces triste condición de la mujer no fuera con ella. A diferencia por ejemplo de Santiago Rusiñol, que tuvo que recibir clases de pintura a escondidas porque su familia, en concreto el abuelo que lo crió, no quería ni oír hablar de esa inclinación suya, Vidal, segunda hija de doce vástagos, tuvo la suerte de que su padre, prestigioso ebanista consagrado al mobiliario y a la decoración de interiores, quiso a toda costa que sus hijas desarrollaran las diversas disciplinas artísticas para las que estaban dotadas. Así, su hermana Frasquita, violoncelista, sería por ejemplo alumna aventajada, y después esposa, del gran Pau Casals.

Lluïsa dispone de maestros desde muy temprano, se ejercita en el retrato con familiares y amigos y, a los veinticuatro años, da el salto a París; algo inusual en la época para las chicas, pero que en cambio sí hacían los varones. Antes de marcharse había realizado una primera exposición, se dice que en Els Quatre Gats, aunque es posible que el dato no sea exacto. Fue tras visitar con la familia la Exposición Universal de 1900, que eligió París para completar su formación. Allí estudió pintura en la Academia Julian, sita en el Pasaje de los Panoramas, y después en la Academia Humbert, siendo incluso copista en el Louvre, donde se dedicó a emular los pinceles de Goya. La estancia parisina será una prueba de fuego para su vocación y de ella saldrá reforzada, convencida de que su destino es pintar. Y de París saldrá también siendo una feminista convencida. Así es como en su destacada faceta como ilustradora —de la que dan buena cuenta tanto el libro de Oltra como la exposición que en él se inspira—, colaboró desde el primer número en la revista *Feminal* (1907-1915), dirigida por Carmen Karr y destinada al público femenino en un intento por elevar su nivel intelectual. En dicha publicación Vidal ilustra cuentos de destacadas autoras, de una de las cuales, Dolors Monserdà, hasta llegó a ilustrar una novela.



Lluïsa Vidal en su estudio

Destaca también su colaboración en el Instituto de Cultura (y Biblioteca Popular para la Mujer) fundado por Francesca Bonnemaison, donde participó activamente; institución que aún hoy sigue en pie, aunque sacudida por el temporal de la crisis. Y para dar cuenta de su compromiso, cabe mencionar su contribución al Comité Femenino Pacifista de Cataluña, puesto en marcha a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial.

En esa segunda etapa de su vida, tras el regreso de Francia, participó en 1903 en una exposición colectiva en la Parés, sus obras fueron alabadas y familias de abolengo comenzaron a adquirir su obra, de ahí que en gran parte se halle hoy en colecciones particulares. Tuvo asimismo una excelente acogida crítica, hasta el punto que el pintor Miquel Utrillo creyó advertir en una de las obras un regusto velazquiano. Y es que, siendo la pintora una adolescente, su padre se había molestado en pasearla por las salas del Museo del Prado, cosa que por ejemplo también hizo el padre de otra catalana, Remedios Varo, siendo ella aún una jovencita. Padres cómplices, padres que creen en sus hijas, padres que creen en la capacidad creadora de las mujeres.

Vidal se dedicó asimismo a dar clases particulares de dibujo y pintura en su propio estudio de la calle Provenza y más tarde inauguró una academia de pintura femenina, no en un lugar cualquiera, sino en el que antes había sido el estudio del pintor Nonell. Y en 1914 expuso, también en la Parés, los retratos que había hecho en sanguina —una de sus especialidades— de grandes mujeres de la cultura de su tiempo, de Caterina Albert (Víctor Català) a Dolors Monserdà, pasando por Margarita Xirgu o la citada Carmen Karr. Además de esa incursión en las féminas ilustres, gran parte de su obra la consagró a plasmar el universo femenino, situando siempre a la mujer retratada en relación con algún objeto, actividad o escenario que atrapara su espíritu. Recuerda Consol Oltra que desde muy niña tuvo acceso a los dos mundos, al masculino y al femenino, pues su padre la llevaba al obrador donde ejercía su profesión. Ella eligió ser quien llevara el pincel, pero escogió pintar el mundo femenino.

Está claro que, visto lo visto, tras el silencio de un siglo con que la hemos castigado, por si acaso, habrá que seguir llevando a las niñas con aficiones artísticas al Museo del Prado o al MACBA o a donde sea, y habrá que hacer lo posible por animarlas a engrosar los movimientos artísticos del presente y del futuro, no vaya a ser que sean “la Berthe Morisot de...”.

Reconocimiento ineludible: la obra de los años 60 de Ana Peters

Isabel Tejeda Martín



Ana Peters, *Victoria*, 1966. Colección Herederos Ana Peters

Siendo directora del IVAM Consuelo Císcar, se llevaron a cabo un par de exposiciones individuales de la pintora germano española Ana Peters, una de ellas aún en vida de la artista. Las exposiciones, que habían tenido precedentes en el Museo de la Ciudad de Valencia y también en el MUA de la Universidad de Alicante, reunían, salvo alguna excepción, las obras que Peters realizó en su reencuentro con la pintura a partir de los años 90, ya que la artista, a finales de la década de los 60, cesó su actividad artística.

Si bien el público valenciano conocía estas obras de carácter “minimalizador”, lo cierto es que, hasta la exposición que ya con carácter póstumo y como homenaje le dedicó la Galería Punto de la capital valenciana, las, a mi entender, mejores obras de Ana Peters prácticamente no habían vuelto a ver la luz en Valencia desde los años en los que se produjeron. Punto, de esta manera, y con la imprescindible colaboración familiar, reivindicaba una obra para muchos desconocida y que los investigadores ansiábamos ver junta; una obra que, para aquellas que hemos trabajado sobre feminismos durante el franquismo, tenía un papel fundamental, pionero, al tiempo que permanecía “recóndita” en la colección familiar de la pintora. La prensa local, de hecho, llegó a calificar en alguna ocasión a Peters de pintora “secreta”. Es cierto que resultaba complejo conocer la obra de los años 60 de esta pintora pertinente, lúcida, irónica y crítica; más allá de algunas piezas donadas al mismo museo valenciano —a las que he podido acceder estos años gracias a la generosidad de los conservadores del museo—, las publicadas en el catálogo editado en 1966 por la Galería Edurne —con texto de Tomás Llorens—, y alguna imagen suelta en algún catálogo de revisión, esta obra casi no está reproducida.



Ana Peters, *Picas*, 1966. Colección Herederos Ana Peters

Dirigido por José Miguel G. Cortés, el “nuevo” IVAM, término que parece haberse asentado con fuerza en algunos líderes de la opinión artística valenciana, tuvo la feliz idea de dedicar a esta obra casi desconocida de Peters uno de sus primeros proyectos en forma de muestra de gabinete. Debo decir, para empezar, que la comisaria de la misma, María Jesús Folch, realizó un trabajo impecable. Esto es lo que sin duda debería ser siempre una exposición. Espléndido guión, buena elección de las piezas, correcta mediación y contextualización de las mismas, para un proyecto que no por sus pequeñas dimensiones tenía pocas cosas que decir. Bien al contrario.

Curada al máximo, la comisaria escribió, asimismo, un documentado ensayo sobre Peters, un artículo imprescindible y que sin duda va a convertirse en referente ante la escasa literatura crítica existente sobre estos años de la pintora y que se suma a los previos de Tomás Llorens, crítico que la acompañó activamente en esta etapa de su producción creativa, Barbara Rose y la que suscribe.



Ana Peters, *Trébol*, ca. 1966

La muestra iniciaba su recorrido con piezas completamente inexploradas para el público actual, realizadas por Peters en 1964 en las distintas exposiciones individuales, y en alguna colectiva, en las que la pintora participó. Atravesaba, asimismo, sus trabajos con Estampa Popular Valenciana, obras que se entrecruzaban con otra muestra paralela del museo, *Collectius artístics durant el franquisme. València*

1964-1976, comisariada por Ramón Escrivà —conservador del IVAM— y el profesor Román de la Calle, toda una institución en Valencia. Finalmente, Folch centraba el corpus de la muestra en la individual que Peters realizó en 1966 en Madrid en la Galería Edurne, obra de discurso crítico respecto a la imagen de las mujeres en la sociedad de consumo, ya que la pintora, al igual que otros colectivos contemporáneos, no estaba tan interesada en la realidad como en su imagen. Esta exposición de 1966, a falta de investigaciones que revelen otros contextos y a otras artistas mujeres de esos años, puede considerarse a día de hoy el primer proyecto de pintura con ecos feministas en España. Lamentablemente, la nefasta recepción que la individual tuvo en la prensa y en su contexto inmediato desalentaron a Peters en grado sumo.

Como he adelantado, la retrospectiva de Ana Peters se situaba en paralelo con otro proyecto de mayores dimensiones dedicado a los colectivos y grupos que se generaron esos años en la prolífica región levantina, y eso pese a las circunstancias formativas y culturales encorsetadas, caducas y castradoras en las que germinaron. La muestra no solo reunía aquellos colectivos conocidos, estudiados e, incluso, que han merecido exposiciones específicas por parte del mismo IVAM, sino también otros que han corrido menor fortuna crítica. No es mi intención analizar el proyecto de Escrivà y de la Calle ya que, por su alcance, requeriría un artículo específico, sino citar someramente la inclusión, a modo de excepción, de cuatro pintoras en la muestra, si bien solo una de ellas participó de facto en un colectivo. Me refiero precisamente a Ana Peters, que se introduce con una obra que, considero, no ha sido todavía suficientemente estudiada en las investigaciones específicas sobre Estampa Popular Valenciana o sobre los orígenes del Equipo Crónica.

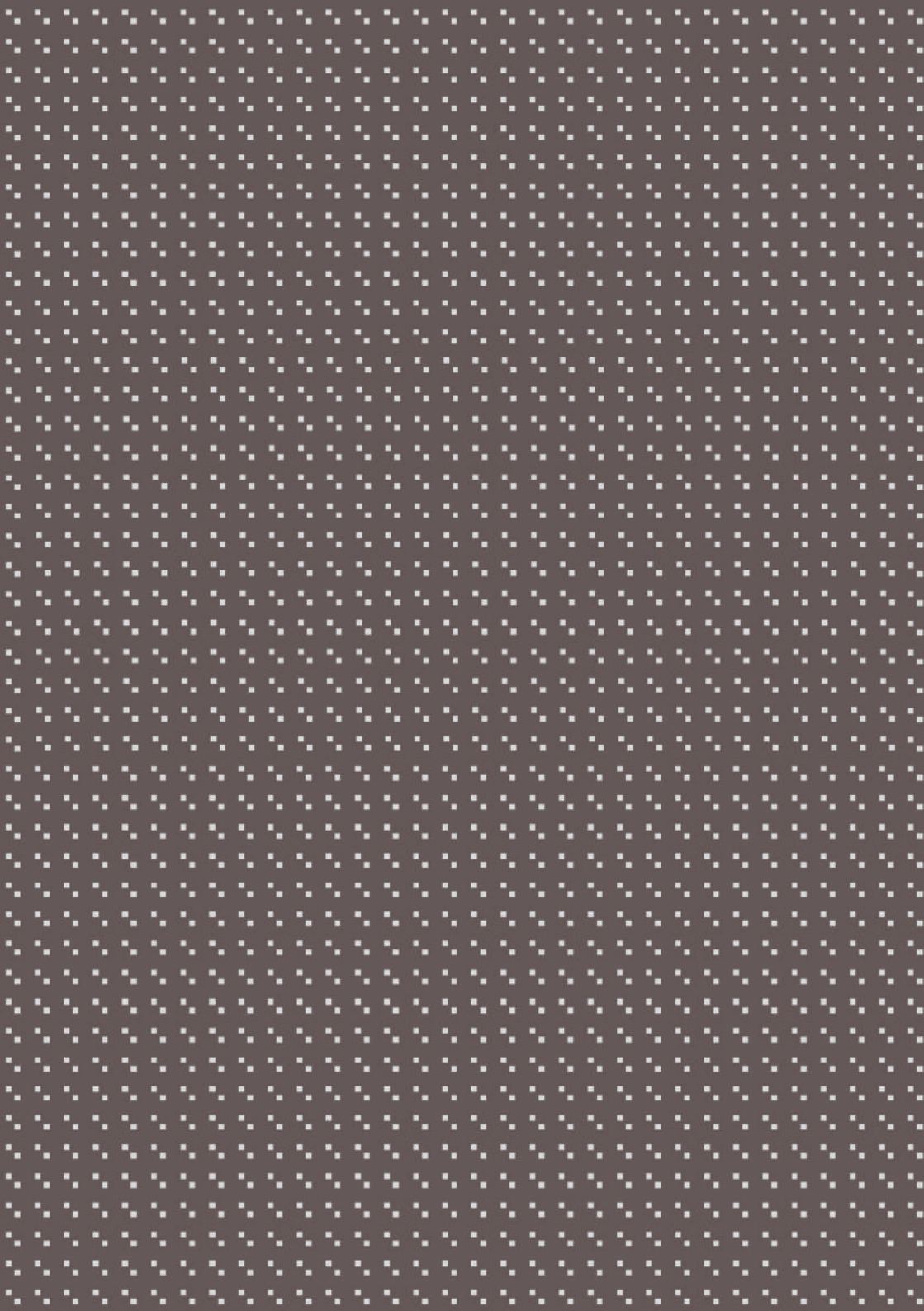
A diferencia de la tendencia a trabajar colectivamente por parte de los colegas varones en colectivos, grupos y equipos, las artistas valencianas no se agruparon, aunque alguna de ellas, como Isabel Oliver, sí militaron clandestinamente en el movimiento feminista. Estas artistas empezaban a salir lentamente del aislamiento en el hogar que sufrían por su condición de mujeres, constreñidas por lo que la sociedad esperaba de ellas, a lo que se sumaba la situación de mordaza política y cultural que, de forma general, padecían el resto de españoles. Su capacidad de movimiento y su libertad eran por tanto menores. Lamentablemente, ni la exposición ni el catálogo que la acompañaba analizan estas circunstancias específicas, siendo continuista respecto al concepto de urgencias y prioridades que alimentaban los discursos de la izquierda tanto en los 60 como en los 70. Habrá que esperar a otra ocasión para estudiar una especificidad que, sin embargo, sí atraviesa de manera ilustrativa la muestra de Peters. Otra cosa distinta es que algunas de estas pintoras, eso sí, trabajaran como asistentes de Equipo Crónica durante unos años; de hecho,

considero que sería pertinente analizar la producción de Solbes y Valdés en el futuro teniendo en cuenta esta circunstancia. Pero lo cierto es que no participaron en colectivos artísticos. El profesor Román de la Calle justifica la inclusión de estas artistas en la exposición en el catálogo de la misma de la siguiente manera:

“També en este marc històric, la presència activa de la dona en el desenrotllament del fet artístic suposa una oportunitat destacada, mereixedora d’atenció i seguiment. Molts dels noms que en les dècades següents, en la transició política valenciana, han mantingut la seua personal constància i hegemonia, ja llavors figuraven contextualment en la cadena dels grups i la seua interacció socioestètica. En molts casos, inclús participant / col·laborant en reunions i debats, encara que sobretot atenent la formació de les seues personals experiències i aportacions artístiques. Ací queden noms coneguts —mereixedors, ja llavors, d’atenció, estudi i seguiment— com és el cas d’Ana Peters, Rosa Torres, Isabel Oliver o Àngela García i que, per la nostra part, fent justícia a la història, també han sigut incloses testimonialment obres seues en la mostra que ens ocupa”.

La obras de las artistas citadas por Román de la Calle se situaban en uno de los primeros apartados temáticos de la muestra, centrado precisamente en la crítica a los estereotipos femeninos que, si bien no estaban generalizados como argumento recurrente dentro de los colectivos de la época, sí se reflejó con fuerza en la obra de esos años de Peters, Ángela García Codoñer e Isabel Oliver —presentes las dos últimas con poca obra y de forma “testimonial”, como indica el comisario—; a ellas debemos añadir, con una intención sincera e innegable, algunas importantes series de Equipo Realidad y de Martí Quinto. En paralelo se mostraban los trabajos de Equipo Crónica que, sin embargo, considero hubiera sido preferible no horizontalizar con los anteriormente citados, ya que sus discursos parecen ser otros; las maquetas de cómics situados en una vitrina vecina a la obra pictórica ponían en evidencia la ambigüedad de unos dibujos de Equipo Crónica que deberían analizarse con otra luz. La presencia de Rosa Torres, por otra parte, parecía justificarse generacionalmente, ya que las piezas elegidas para representarla no eran indicativas de los discursos críticos sobre los estereotipos del resto de las obras de este capítulo de la muestra. Unas artistas escasamente estudiadas y, sobre todo, poco visibilizadas; dos de las cuales, García Codoñer y Oliver, han sido reivindicadas en profundidad en la relectura crítica que sobre el Pop Art llevó a cabo la Tate Modern: la exposición de tesis *The World Goes Pop*. Nadie es profeta en su tierra.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 16, septiembre-octubre 2015.



La sangre se llevará vuestras palabras.

Pioneras del Body Art

Alonso & Marful



Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997

Uttar Pradesh. India. 2005. Al saltar una barda de alambre nos hemos hecho daño en las palmas de las manos. Bajo la intensa lluvia del monzón la sangre, que mana abundantemente, se diluye con rapidez dejando un rastro de memoria, intensamente rojo, que parece hundirse muy abajo y elevarse a la vez en un acorde mudo. La sangre se demora apenas un instante y, sin embargo, ha cavado un surco en algún lugar tan arcano, tan profundo, que tenemos la sensación de adentrarnos en la noche de la especie. Fulguración

o satori, ese momento de intensidad pánica, mil veces recordado, adquiere con el tiempo la cualidad de un *block* maravilloso donde se han ido inscribiendo otras sangres y otros cuerpos. En el seno del documental autobiográfico *The artist is present*, Marina Abramovic dice: "Descubrí que el cuerpo era el lienzo y la sangre el color".

La sangre pinta sobre el cuerpo. Reinstaura el grafo originario. No obstante, su sentido permanece velado tras múltiples estratos de palabras.

Siempre nos ha parecido que en cada pieza de un proyecto, en cada imagen, en cada coyuntura que ensambla lo figural a lo lingüístico, hay un río que se abre a la afluencia de tantas aguas que si pudiéramos remontarnos desde ese *fenotexto* vibrante hasta las últimas raíces donde arraiga el *genotexto*, en un lapso de tiempo lo bastante grande habríamos cubierto con una red de asociaciones la topología de todo lo que existe.

Julia Kristeva distinguió con razón entre *genotexto* y *fenotexto*, estructura significada y productividad significante, para poner de relieve la apertura de la obra, aparentemente atrapada en sus límites formales, a una vertical de engendramiento en la que estaría inscrito un proceso de significancia que rebasa con mucho las fronteras de un momento, de una subjetividad o de una biografía. Y es en el espesor de esa vertical donde creemos que la sangre vertida por tantas artistas del cuerpo desde los años sesenta alcanza a revelar sus aspectos más profundos. Inmanencia del sujeto histórico postmetafísico, del estar y del ahora, yo sangro ahora que, sin embargo, atrapa en su destello la entera historia de las mujeres.

Los años sesenta son una época de cristalización particularmente intensa. Si la Primera Guerra Mundial había asestado un duro golpe a los metarrelatos de la Razón ilustrada y obtenido en la primeras vanguardias una res-

puesta irracionalista que abogaba por la transvaloración de todos los valores, empezando por el concepto de arte y sus fetiches sagrados, los horrores de Holocausto arrojaron una nueva sombra sobre el decurso de una historia definitivamente en entredicho, generando toda suerte de contragolpes subversivos. El auge del existencialismo, la contracultura, el feminismo, la revolución sexual, el ecologismo o el pacifismo naif del movimiento *hippie* son otras tantas reacciones a los horrores de la guerra, a la violencia impuesta por las máquinas de poder, a la devastación de los entornos naturales y a la vacua anonimidad de las sociedades de consumo; elementos, todos ellos, conjurados en torno a un orden simbólico andrologocéntrico que mayo del 68 haría fraguar en la imagen de los adoquines urbanos bajo los que hay que rescatar la playa subyacente. *Sous les pavés, la plage*.

Para entonces, la música había alcanzado su punto máximo de tensión en el silencio, la obra plástica en su desmaterialización, el cuerpo representado en la emergencia de un cuerpo real que pulveriza las narrativas que lo ahorman y se presenta desnudo, oponiendo la sangre, fresca, fluyente, como un grafema primario que limpia y resignifica el *verbum* patriarcal y libera la piel, particularmente la piel de las mujeres, para la materialidad de un territorio que reclama su propia práctica significante. Ellas (nosotras), que habíamos sido

concebidas y narradas como mater/materia (románticamente idealizada o relegada a la abyección, según el tenor del contexto), se mostraban ahora en su naturaleza carnal y presentaban la piel desnuda como un complejo *fenotexto* que recogía en sí largos siglos de dominación y de silencio.

En su libro *Meat joy*, Carolee Schneemann (USA, 1939), pionera del arte corporal, señalaba el carácter rupturista y fundacional de su obra *Eye body: 36 Transformative Actions* (Nueva York, 1963), y reivindicaba el cuerpo femenino como material artístico conformado y firmado por la propia autora, que violentaba, así, “las líneas territoriales de poder por las que las mujeres eran admitidas en el Club Artístico de los Sementales”.

En *Escalade non-anesthesiée*, en 1971, Gina Pane (Francia, 1939) convierte una escalera tapizada de cuchillas de afeitar en su particular metáfora de la reapropiación de un cuerpo alienado al que, remedando la subida al Gólgota y el sacrificio de la comunión, la artista alude en primera persona del singular: “Mi cuerpo, mi carne”.

Ese mismo año, en una acción certeramente titulada *Eros/ion*, Valie Export (Austria, 1940) rodó desnuda sobre un plano de cristales rotos. Un montón de trozos de transparencia fragmentada, discontinua, se internan en el cuerpo de la artista y operan como disrup-

ciones de la presunta neutralidad de la mirada hegemónica, que se ve obligada a volver sobre sus rutinas y a indagar en el cuerpo femenino como un territorio que reclama sus propias marcas y que visualiza sin falsos pudores la toma de relevo en las maquinarias de gestión simbólica.

Un año después, en *Le lait chaud*, en París, una Gina Pane sobria, concentrada, completamente vestida de blanco, articula una de sus acciones más cruentas en torno al leitmotiv “el blanco no existe”. Provista de una cuchilla, la artista se practica numerosas incisiones en la espalda. La acción llega a su acmé cuando se corta las mejillas. Derribaba, así, el último bastión del narcisismo femenino: la integridad estética del rostro. Sobre el mitema del imposible folio en blanco, la acción presentaba la contrafigura vacía del palimpsesto de la cultura occidental y borraba su rastro con un flamante grafo de sangre de mujer. Deconstrucción y reconstrucción abierta a la deriva del porvenir desde la materialidad de un cuerpo en el que solo el trazo de una violencia estructural parecía iluminar los imposibles perfiles de cualquier esencia. El remanente histórico: el cuerpo biológico, precultural, no hollado aún por la violencia del signo.

Las performances de Ana Mendieta (Cuba, 1948) a lo largo del mismo año confieren a este retorno un regusto animista y sacrificial. Inspirada en

las ceremonias de purificación de la santería cubana, en *Untitled (Chicken Piece)*, la artista sostiene con las manos un gallo recién degollado. El animal agoniza, batiendo enérgicamente las alas muy cerca del vientre y el sexo de Mendieta, y desatando una multiplicidad de sentidos que van desde la blancura inerte del macho, simbólicamente mudo, castrado y pendiente de las manos de una mujer, hasta la sangre que riega abundantemente un cuerpo femenino mil veces ultrajado por la Ley.

En palabras de la propia Mendieta: “Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo [...]. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es, en realidad, una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente [...], es una manifestación de mi sed de ser”.

La sed de ser de las mujeres seguirá escribiendo con sangre el alfabeto perdido de una feminidad robada. Si el género epistolar había sido a lo largo de los siglos el reducto de una escritura femenina confinada en lo privado, *lettre en souffrance*, hurtada, eternamente suspensa o diferida, la carta del arte corporal femenino, lienzo y folio en blanco, hablaba de sí sin otra autoridad que la de un gesto augural que intentaba reprimar las formas y las conciencias.

En 1974, en *Rythm 0*, Marina Abramovic (antigua Yugoslavia, 1946) llevaba un punto más allá la *Cut Piece* de Yoko Ono (1964) y facilitaba al público asistente el acceso incondicional a su cuerpo: “En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. La explicitud de la performance, que concluyó por iniciativa de los asistentes ante la visión, incomparablemente reveladora, de una Abramovic semidesnuda y sangrante, convenció a la artista de que se encontraba ante el capítulo final de sus investigaciones en torno a su propio cuerpo.

No fue así, sin embargo. Su carrera continuó internándose en la investigación de las posibilidades expresivas del mismo y dejando, al paso, escenas tan acerbamente intensas como las que registra la obra *Balkan Baroque* (1997). Pocas imágenes del arte corporal femenino han conseguido una plasticidad tan dolorosamente deslumbrante como esa *pietá* laica en la que Abramovic limpia huesos sobre su regazo, literalmente elevada sobre una montaña de violencia y de cadáveres inocentes.

Lejos de haber abierto un hiato en las prácticas de resistencia ideológica que, desde los primeros sesenta, han otorgado cuerpo de naturaleza a la liberación de las mujeres, han sido muy numerosas las artistas que han seguido sellando con sangre nuestras demandas de un nuevo pacto social.

La historia de la igualdad sigue sangrando por la brecha abierta a lo largo de una travesía milenaria que hoy, como ayer, abre su *genotexto* a la revelación vibrante de otras sangres y otros cuerpos. Millones de mujeres de todo el mundo continuamos escribiendo con sangre. Inventando el grafema y el temblor genesiaco de una lengua que es soma, que rezuma y duele, y es color y tejido de un sueño tan largo como nuestra historia.

Rehenes de una inscripción lingüística sin retorno, las *bodiartistas* han continuado y continuarán presentando su cuerpo, singular, único, muy a menudo

más allá de géneros y binarismos reduccionistas, como un vibrante territorio de descolonización cultural. Cuerpo interrogante, vulnerable, herido. Cuerpo denuncia, manifiesto, contrahorma, desorden. Cuerpo que se entrega al estertor primigenio de un caos liminar donde lo femenino se niega a ser apresado en la cuadrículas del canon. Cuerpo postmetafísico, antiontológico, abierto al devenir de una identidad incierta. Cuerpo que vuelve la mirada sobre sí y busca su propia imagen en los fragmentos de un espejo roto.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*,
nº 2, diciembre 2012-enero 2013.

El mito de Ofelia y la mitología del ciborg en la obra de Marina Núñez

Menene Gras Balaguer



Marina Núñez, *Ofelia (Carmen)*, 2015

Cuando Ofelia se convierte en un ciborg, mediante la apropiación y conversión de esta figura del lenguaje con nombre propio que opera Marina Núñez (Palencia, 1966), en una figura animada cuya sensibilidad informa acerca de su capacidad de sentir y pensar, aunque sea la representación de un mito humano que el teatro crea en el

siglo XVII, se entiende que esta transformación no tardará en generalizarse en muchos ámbitos de la vida humana. El impacto de la tecnología aplicada a los procesos cognitivos y sus implicaciones se han experimentado a través de las diferentes ciencias particulares relacionadas —psicología, neurobiología, lingüística, biología evolutiva,

computación y comunicación aplicadas— que han permitido reproducir máquinas que piensan y sienten siguiendo el modelo humano. La robótica aplicada a la cirugía y a la medicina en general ha demostrado que la ingeniería electrónica puede no solo ser de una utilidad irremplazable para alargar la vida humana, sino producir prótesis mecánicas que faciliten la sustitución de algunos órganos por artefactos que puedan desempeñar funciones equivalentes, mejorando la calidad de vida y la esperanza de supervivencia. Asistimos a un proceso reversible que implica una humanización de la tecnología y una tecnificación progresiva de las ciencias humanas.

En el centro de la obra de Marina Núñez, se encuentra este sujeto moderno que no puede ser considerado aisladamente, sin tener en cuenta que su existencia se vincula mediante hilos y cables invisibles a un contexto que lo mantienen en vida; un sujeto que se alimenta a través de sus raíces, como si fuera un árbol, o que levita en el aire desafiando la fuerza de gravedad, sin apenas esfuerzo, como si pudiera disfrutar de facultades que solo se conceden a los temidos robots que parecen amenazar el futuro humano y acabar con la supremacía del hombre en el reino natural. Las máquinas vivientes que Marina Núñez crea se remontan hasta este “hombre-máquina”, que a mediados del siglo XVIII La Mettrie (Saint Malo, 1709 - Berlín, 1751), como

el médico filósofo que se empeñó ser, construyó recurriendo al mecanicismo cartesiano pero oponiéndose a Descartes y rechazando el dualismo alma/cuerpo, por el que se resolvía la supremacía del hombre ante los demás seres vivos de la naturaleza.



Marina Núñez, *Ingenio*, 2010

La demostración de La Mettrie consistía en descubrir los mecanismos por los que el ser humano se animaba, sin contemplar la existencia de una causa inmaterial por la que este siente y piensa diferenciándolo de los animales. El empeño de este médico en cartografiar un universo material para poder explicar el mundo viviente mediante una metodología comparada sin excluir ni el reino animal ni el vegetal buscaba el modo de hacer innecesario definir la existencia de un alma desconocida que la razón no puede explicar y solo la fe justifica.

Su objetivo consistió en partir de las causas materiales de todos los procesos por los cuales el hombre piensa y siente, sin necesidad de plantear la existencia

del alma humana que Descartes situaba en la glándula pineal para tratar de dar forma a la causa de aquella actividad humana asociada a la racionalidad atribuida al pensamiento. La Mettrie lleva hasta las últimas consecuencias su intención de probar la causalidad material de todas las funciones del cuerpo humano y la imposibilidad de separar la *res cogitans*, relacionada con las funciones cognitivas, el pensamiento y el habla, y la *res extensa*, con los órganos del cuerpo.

Contra el dualismo cartesiano, La Mettrie defiende un monismo materialista, que acerca al hombre y a todos los seres vivos que habitan en el reino natural, para demostrar que las actividades cognitivas asociadas con un principio inmaterial derivan de causas materiales como las impresiones y sensaciones percibidas y elaboradas por los órganos de los sentidos. Su sensualismo se debe, por una parte, a la confianza en la ciencia y la técnica subyacente en el discurso que sostiene, anticipándose al desarrollo del materialismo histórico contra el deísmo ilustrado que aún aceptaba la existencia de una divinidad a la que el ser humano trata de imitar; y, por otra, a la aportación de los empiristas ingleses que le preceden.

El “hombre-máquina” aparta todos los argumentos acerca de la superioridad humana sobre los demás animales y plantas; el discurso comparado aplicado a todos los reinos de la naturaleza

le hizo escribir posteriormente: “Los animales más que máquinas”, donde parodiaba la inútil superioridad del hombre para mostrar que los primates no humanos podían tener una inteligencia incluso superior a los anteriores sin recibir educación ni ayuda al inicio de la vida. Para él, antes de recurrir a un principio inmaterial como punto de partida para el reconocimiento de la capacidad del hombre para el habla y otras funciones cerebrales relacionadas con lo que en definitiva se nos hace creer en la superioridad del hombre sobre los animales y el reino vegetal, era indispensable investigar las causas materiales por las cuales se nos capacita para desempeñar aquellas facultades reservadas a los primates humanos que nos capacitan para ejercer las funciones que nos caracterizan. Primero, escribió el *Tratado del alma* (1745), con el ánimo de descartar su supuesta espiritualidad, y a continuación *El Hombre planta* (1748) y *Los animales más que máquinas* (1750). De la comparación del hombre con las plantas y los vegetales deducía el parecido entre los diferentes organismos, aunque su contribución realmente consista en rechazar la definición cartesiana de los animales a los que el filósofo consideraba incapacitados no solo para las actividades cognitivas sino también sensitivas. De ahí que si bien La Mettrie identifica al hombre con una máquina, comparándolo con los animales que para Descartes solo son máquinas, paradójicamente, al rechazar

la herencia cartesiana, se empeña en probar que los animales son más que máquinas, no solo por su parecido con el hombre sino porque su sensibilidad es análoga a la del hombre y, por consiguiente, si a este último se le atribuye un alma, a los animales también, lo cual resulta inaceptable.

La obra de Marina Núñez pone un énfasis especial en la figura del ciborg, considerando que se trata de una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos, cuya presencia en la sociedad actual no hace más que acrecentarse, hasta el punto de que de un modo u otro todos somos ciborgs¹. Si esta denominación se divulga originalmente a partir de 1960, coincidiendo con la exploración del espacio y las posibilidades de vida en entornos extraterrestres, para preparar o mejorar al ser humano y hacerlo más resistente para su adaptación a cualquier medio, el ciborg se encuentra en el centro de un debate que pone en entredicho la autonomía del sujeto hombre/mujer. Este fenómeno se debe tanto a las investigaciones derivadas de las implicaciones del impacto de la tecnología aplicada a los procesos cognitivos, que han facultado a este

sujeto mismo para reproducirse en otro que es producto de la robótica y que puede imitar todas sus funciones, como a los descubrimientos que se han producido debido a la excelencia operativa de las herramientas que los han facilitado o por las meras prótesis que han reemplazado partes del cuerpo humano imprescindibles para el funcionamiento del organismo. Pero también tiene que ver con la transformación múltiple que este mismo sujeto puede llegar a experimentar en el imaginario colectivo con las tecnologías aplicadas al diseño mediante la digitalización de los medios correspondientes, para traducir en imágenes figuras que durante mucho tiempo han sido creaciones de exclusiva fabricación de la literatura fantástica o del cine de terror. El procedimiento para ella no es muy diferente del que utilizaría si se limitara a la pintura de sus inicios, aunque las posibilidades de su recreación y puesta en práctica por la imaginación digital son infinitas, como se desprende de las variaciones que propone a raíz de las alteraciones a las que puede dar lugar y cuya descripción nos remite siempre a las imágenes mismas como el mejor modo para su percepción y comprensión.

¹ José Jiménez, en "El fuego de la visión" (catálogo editado por la Comunidad de Madrid y Artium, 2015, a raíz de la exposición monográfica en la sala Alcalá 31), afirma que "todos nosotros somos, ya hoy, en mayor o menor medida, organismos mixtos, compuestos: ciborgs. Y lo iremos siendo todavía más en este futuro aceleradamente presente que ya se deja ver. Por eso, la propia Marina Núñez, ha podido hablar de "Nosotros los ciborgs", y llamar la atención acerca de que esa fusión del cuerpo con la tecnología supone una alteración significativa de la identidad, así como la generación de un nuevo tipo de subjetividad".



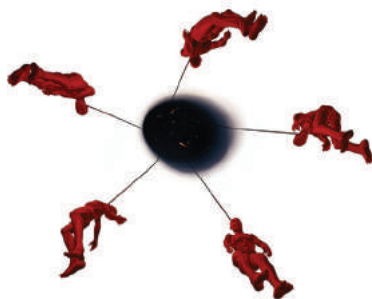
Marina Núñez, *La mujer barbuda (Ángela)*, 2017

Se trate o no de reminiscencias de un futuro que aún no existe en la realidad, pero cuya hipótesis no deja de ser plausible debido a las creaciones virtuales que se han sido objeto de divulgación masiva, la propuesta de Marina Núñez muestra desde hace tiempo una coherencia y una continuidad que se prolonga desde hace muchos años, como se percibe en la retrospectiva de la galería Rocío Santa Cruz, comisariada por Gloria Picazo (*Post, Trans*, Barcelona, mayo-junio 2017), y en su obra última expuesta en la galería Pilar Serra, durante el mismo periodo de tiempo, con el título *La mujer barbuda*, cuyo referente más inmediato es el cuadro del mismo nombre pintado por José de Ribera en 1631.

Las coincidencias entre las diferentes producciones son la razón de aquella lógica dominante que se impone entre sus monstruos y las extrañas figuras que ella concibe en las que se perciben indicios de marginalidad, soledad y exclusión, anticipándose a la evolución futura del género humano marcada por

el progreso imparabile de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y de sus aplicaciones en las diferentes disciplinas.

La presencia en la escena internacional y local de la artista se debe, entre otras cosas, a su constante investigación acerca de los modos de reformular la representación de la evolución de la humanidad, teniendo en cuenta los cambios producidos por el desarrollo imparabile de las tecnologías digitales en todos los ámbitos de las ciencias experimentales. Para esto, no se ciñe a ningún modelo específico, prefiriendo explorar sin cesar las diferentes opciones que la imaginación le plantea y diseña en el vacío de paisajes despo- blados, que ella habita con figuras de otro mundo, que imaginamos “real” por el mero hecho de haberse concebido y de existir en un espacio y un tiempo oníricos.



Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2002

En su ya dilatada trayectoria, Marina nunca ha dejado de sorprenderse ni de sorprender con los resultados ob-

tenidos a raíz de sus investigaciones teóricas y prácticas, ni siquiera en los inicios, cuando ella pintaba y se preguntaba si eran compatibles el arte conceptual y la narratividad de sus figuraciones, o cuando dudaba si en algún momento lograría que el deseo de su legibilidad no entorpeciera el desarrollo de la obra tanto conceptual como técnica o formalmente. En una conversación con Estrella de Diego y Rafael Doctor, la artista terminaba concluyendo: “Si represento un ciborg como un cuerpo heterogéneo, que incorpora dentro de sí la otredad, podría ser metáfora de un mundo menos paranoicamente hostil con la diferencia que empático con ella. O si represento un ciborg, que está conectado con su entorno, podría ser metáfora de un mundo en el que la epistemología y la ética se piensen más en términos de interacción que de separación y dominio”².

La artista siempre cita el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway, publicado en fecha tan temprana como 1985, autora también de otros ensayos que se anticipan a muchas aportaciones en este ámbito, como *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Sciences* (1989) y *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of*

Nature (1991), donde ella encontró las herramientas para articular su propio discurso y este con la obra. La identificación del ciborg con una especie de andrógino híbrido dotado de facultades análogas a las que caracterizan el organismo humano es propensa a eliminar las diferencias entre humano y animal, lo físico y aquello que no lo es, manteniendo la perfecta ambigüedad entre el hombre y la máquina. Su comparación, no obstante, no descarta el valor de su invención por parte del hombre que mediante la robótica ha sido capaz de fabricar su propia imitación. Las implicaciones de los avances de las tecnologías digitales aplicadas en el campo de la medicina o en el de las telecomunicaciones son aún difíciles de prever, teniendo en cuenta que su desarrollo es imparable.

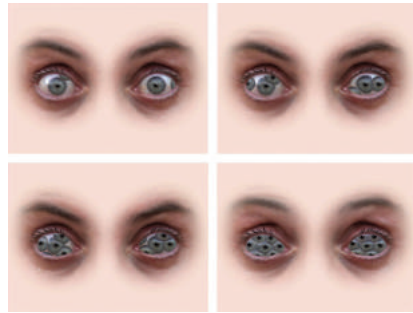
Pero no es solo esto; el enunciado que parece esclarecer mejor la actitud de Marina Núñez ante la epistemología feminista convencional y su trabajo es el que se deriva del enunciado de Donna Haraway: “Prefiero ser una ciborg antes que una diosa”. ¿Por qué? Porque el ciborg no requiere una identidad estable y esencialista, lo cual permite deshacer y disolver las problemáticas que han generado las tradi-

² En el catálogo de la exposición en el Centro de Arte de Salamanca (2002). En esta conversación, Estrella de Diego hace alusión a la figura del artista como un artesano de las formas al igual que el escritor es un artesano de las palabras. No obstante, se interesa por el modo en que la artista hace compatibles la pintura y la técnica cuando dice estar convencida de que aquella “utiliza el ordenador casi exactamente al igual que utiliza el pincel”.

ciones occidentales como el patriarcado, el colonialismo, el esencialismo y el naturalismo, que han favorecido la formación de taxonomías y dualismos antagónicos que han sido sistémicos y que rigen el discurso occidental, como yo/otro, mente/cuerpo, hombre/mujer, civilización/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, verdad/ilusión, bien/mal, dios/hombre, entre todos aquellos que han perpetuado un orden social que sobrevive propiciando jerarquías y dominaciones insolubles³.

Si para La Mettrie la comparación entre el organismo humano y el funcionamiento de una máquina autorizaba nuevos avances en el dominio de la fisiología y de la anatomía, al igual que favorecía el desarrollo del materialismo histórico y el progreso de las ciencias experimentales, liberando al hombre de la dependencia de un dios omnipresente; para Donna Haraway, la existencia del ciborg pone en tela de juicio dualismos como los que se han mencionado y que han servido para hacer insolubles ciertas relaciones de poder entre opuestos, cuya supresión se debe a la sustitución de aquellas supuestas entidades que los caracterizan por flujos y rizomas inestables que se mezclan y entremezclan, anticipándose

en los mundos oníricos y monstruosos, con imágenes propias de la ciencia ficción literaria o cinematográfica.



Marina Núñez, *Multiplicidad*, 2006

Las figuras que pueblan los mundos de Marina Núñez son construcciones derivadas de aquellas opciones resultantes de su exploración de la aparición del yo y su disolución desde un pensamiento sistémico que ordena el mundo y trata de hacer legible el devenir.

Redundando en este y otros aspectos, en conversación con Isabel Tejada⁴, la artista decía que tenía tres hermanos matemáticos y uno ingeniero, y que desde muy temprano había estado rodeada de ordenadores, para explicar su afición a la ciencia ficción, desde qué ámbito se interesaba por sus construcciones y cómo se había introducido en un terre-

³ Donna Haraway reivindica la urgencia de una revisión de las narrativas occidentales, desde distintas disciplinas —ciencia, tecnología y feminismo— proponiendo alternativas al feminismo histórico que no rechaza pero trata de abrir a nuevas perspectivas en contra de todas las formas de dominación.

⁴ Isabel Tejada, en “Marina Núñez o la construcción del ciborg” (*Revista digital*, nº 18, Año 9, vol. 1, pp. 1-19).

no que es mucho más característico de la literatura y del cine, y también mucho más popular que propiamente asunto del arte contemporáneo o del pensamiento occidental. No obstante, lo narrativo, como subraya Estrella de Diego, no se opone a lo conceptual, en ningún caso; esta última incluso ve imprescindible e inevitable que el arte conceptual sea esencialmente narrativo, cuando advierte que “el mundo no se puede explicar sin contar historias”.

Recorriendo las exposiciones mencionadas, siguen surgiendo múltiples interrogantes que la propia artista parece haberse planteado reiteradamente, como se desprende de las entrevistas en las que pone encima de la mesa sus inquietudes y sus dudas, preguntándose si sus estrategias son las que deberían ser para captar la atención del espectador y del público en general, que ella quiere que se enfrente a lo extraño, a lo disruptivo, a lo que no tiene costumbre por ver, lo cual hace que busque la legibilidad de las imágenes que son producto de su invención: figuras humanas y post-humanas en las que la monstruosidad y la locura se encuentran.

Estas figuras del lenguaje con las que aquellas se manifiestan articulan aditivamente la exclusión de la que son objeto, por el temor que inspiran, al desafiar la norma y estar fuera de control. Representaciones al fin y al cabo de lo siniestro humano, su lado

oscuro e incurable, que ella no teme sino al contrario concibe, logran hacer existir un mundo en el que el poder del horror cobra visibilidad sin que sea posible imponer límites a sus engendros, como defienden sus “monstruos” amenazantes, simplemente por los rasgos físicos que las caracterizan y por ser inmunes a todas las causas de muerte que acechan al ser humano. El ciborg es una nueva especie que imita al hombre, pero es un organismo cibernético concebido como un híbrido de máquina y ser viviente que ha conseguido difuminar la línea divisoria que separa al hombre de los animales y de todos los seres orgánicos que pueblan la naturaleza, ante la supremacía que ostenta considerando de su exclusividad la racionalidad que se expresa a través del habla.

Figuras y paisajes distópicos narran un mundo infeliz que aparece en los sueños atormentados de una humanidad que es víctima de una imaginación precoz que ve un mundo después del mundo, sin luz ni oxígeno, y que no puede apartar de sí, por parecer que ahí se encuentran los indicios de su fin. La melancolía del ciborg es una proyección de la aberración que nos aflige, porque huele la muerte que nos acecha como la lluvia o la humedad: el ciborg es una derivación del ser humano que alcanza a vivir gracias a las prótesis que la tecnología nos brinda y nos hace pensable una vida más larga, cuestionando aquella existencia que no supere

los 150 años de edad. Cuánto viviremos y si para vivir deberemos adoptar características que no tenemos, transformándonos como lo hicieron los dinosaurios hace millones de años y convirtiendo nuestros cuerpos en artefactos intervenidos por la técnica, y cuyas prótesis actúan en él automatizando procesos propios del organismo y alargando la vida. Pero, contrariamente al fin de la humanidad que la figura del ciborg podría predecir, o al menos de una humanidad tal como la hemos entendido hasta ahora, es como si, en virtud de su creación como meta actual del progreso científico y tecnológico, la supervivencia del hombre dependiera de esta y de ahí el empeño para seguir perfeccionando este artefacto compuesto de máquina y hombre.



Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2014

El mundo de Marina Núñez está lleno de figuras oníricas que son producto de una imaginación que no teme un destino oscuro como el que aquella es capaz de reproducir en paisajes telúricos irreconocibles, que ella crea desde hace años, compartiendo con ellas una experiencia vital en espacios

de los que se ha borrado el tiempo. En su trayectoria no hay saltos ni cambios; tampoco una búsqueda en direcciones opuestas o una investigación de recursos que no responda a la idea o concepto previo sobre el que funda su práctica artística. Entrar en el mundo que ella crea supone implicarse en el descubrimiento de un espacio tiempo otro en el que la vida de las formas adopta connotaciones propias de lo siniestro y lo monstruoso como categorías estéticas asociadas a lo sublime y su puesta en valor a través de su representación sensible. La superficie terrestre no es en su obra la misma que aquella que conocemos; la artista diseña los espacios y contextualiza las múltiples figuras que los habitan: espacios creados especialmente para dar cabida a estos seres que ella anima, deformando sus características, como si las hubiera concebido en sueños o bajo los efectos de un estado paranormal, aunque este sea meramente ficticio.

Es impensable llegar a establecer una clasificación o una catalogación de localizaciones y figuras, pese a la utilidad que esto podría tener a la hora de establecer criterios para abordar cualquier investigación referida a su trabajo. Las variaciones a las que se presta son inagotables: la artista puede crear espacios vacíos, arquitecturas en ruinas, bosques telúricos, con o sin referencia a un mundo real devastado, transformado o alterado hasta el punto de hacerlo irreconocible.



Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2010

El misterio no se deja descubrir fácilmente; es necesario introducirse en este mundo que la artista concibe siempre en construcción e irreplicable y en el que muda a sus figuras, cuya soledad es una condición de la existencia que les da la vida. “Soledad de la abyección”, como diría Rocío de la Villa en el catálogo de la exposición de la Universidad de Jaén, en 2009, donde se refiere en particular a esta categoría

del lenguaje para referirse a las figuras de Marina Núñez representadas en cráneos mutantes de una arqueología futura, evocando estas presencias perturbadoras que inesperadamente nos sorprenden al colocarse ante nosotros. Una abyección que procede del interior del cuerpo humano y que es percibida según ella por los órganos del tacto y de la vista, a través de los cuales se experimenta la repugnancia que inspira⁵.

No obstante, también se nos indica que no se puede obviar la conexión entre abyección y locura, que se identifica con lo extraño de estas figuras que dan forma a una *imago mundi* subyacente en la producción de la artista, haciendo valer la verdad de lo siniestro, como categoría estética y exponente de la fuerza que emana de su negatividad.

⁵ Rocío de la Villa en “Retratos de la Abyección” (catálogo editado por la Universidad de Jaén en 2009, pp. 11-18). Uno de los mejores textos sobre la abyección en la obra de Marina Núñez es el de Rocío de la Villa, cuyo análisis crítico es imprescindible para conocer el mundo de la artista, las familias de retratos que lo habitan y sus múltiples conexiones, como se desprende de un fragmento como el siguiente: “La mujer como sujeto muerto. El cadáver es el colmo de la abyección, el más repugnante de los desechos: «es un límite que lo ha invadido todo». Durante algún tiempo, en sus retratos se mantienen el Adentro y el Afuera. Los rostros son caras silueteadas sobre las que se sobrepone lo rechazado. Y también se superponen los instrumentos de tortura que acompañan a la indagación de la artista sobre la locura, bajo la variedad de la histeria, en que desemboca la sumisión impuesta a las mujeres durante la Modernidad. [...] Pero pronto vuelve la anterior confusión de los rostros cubiertos de vello y de las bocas borradas, con las anamorfosis deformantes y nuevas formulaciones de efluvios, y con ellas, la exteriorización del adentro abyecto. Y al tiempo, la ambigüedad que «no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe». En los rostros de las heroínas crecen los filamentos, las venas, los conductos y los nudos linfáticos se evidencian, mientras exhalan alientos eléctricos. Es lo abyecto que emana del interior, rechazado pero propio, tan repugnante como algo externo frente a lo que reaccionaríamos protegiéndonos: «extrañeza imaginaria y amenaza real, que nos llama y termina por sumergirnos»”.

Las familias de monstruas engendradas por la artista en diferentes series tienen no obstante antecedentes en la historia del arte, no necesariamente análogos, que avalan su producción y contribuyen a significar política y socialmente actuaciones que no dan como resultado meros hechos estéticos. Ocurre como con otros periodos de la historia del arte del siglo XX, en el que la herencia de las vanguardias históricas, que recurrieron a la aberración para interpelar la realidad, propició nuevas formas de entender las prácticas artísticas.

Su apropiación fue útil para su ruptura con el pasado, no aceptando la mera recreación de lo monstruoso sino para plantear la denuncia de un arte normativo, exclusivo y excluyente, que en el transcurso de la historia ha hecho valer su separación de lo real y la realidad, como si los valores artísticos y estéticos del arte en general que se suponen auténticos dependieran de esta condición, o pertenecieran categóricamente a un ámbito diferente de la historia del pensamiento, lo cual sería actualmente inadmisibile.

En los paisajes extraterrestres con figura o las figuras que la artista sitúa en ciertos parajes desconocidos, se observa la correspondencia entre las diferentes localizaciones que la artista crea y sus ocupantes. Si las primeras se suelen caracterizar por su aspecto siniestro y nocturnal, los sujetos del habitar parecen pertenecer a otro régimen

de vida diferente del que se considera comúnmente humano y, por lo tanto, están fuera de nuestro alcance a no ser gracias a su invención.



Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2001

Sus monstruas aparecen y desaparecen de las escenas que decoran sus paisajes como si se tratara de otros planetas, como las figuras de la serie compuesta de iconos femeninos de su invención —imágenes digitales en blanco y negro sobre papel (2001)— expuestas en la galería de Rocío Santa Cruz. Para mí, todas son interpretaciones de Ofelia, entendiendo la tragedia del personaje y el mito de la locura que personifica y la convierte en monstrua. Su *Ofelia* (vídeo monocal, 2:20, 2015) evoca otras Ofelias, como la del pintor John Everett Millais (1852) o las de Delacroix (*Ofelia loca*, 1834 y *La muerte de Ofelia*, 1853), John William Waterhouse (1889), Alexandre Cabanel (1883) o la acuarela de Dante Gabriel Rossetti (*El primer brote de locura de Ofelia*) y la de John William Waterhouse (1894). Todas las versiones se inspiran en la vida de la

hija de Polonio, en la tragedia de *Hamlet* de Shakespeare (1564-1616) y los retratos de este personaje que encarna la locura de amor no correspondido y el dolor por la trágica muerte del padre, a raíz de la cual Ofelia cae desde lo alto de un sauce y se ahoga en el río, que ve debajo suyo como el mar de tristeza en el que sumerge, según el relato que se hace del episodio y cómo se suceden los hechos, sin que estos existan a no ser por su narración.

La imagen más difundida es la de Millais, donde se representa la escena de la muerte de Ofelia, cuyo cuerpo flota en el agua mientras permanece inerte con los ojos abiertos sin mirar a ninguna parte, poseída por su enajenamiento.



John Everet Millais, *Ofelia*, 1852

A esta imagen que caracteriza la pintura prerrafaelista le siguen otras como la que evoca Arthur Rimbaud en el poema homónimo que escribe en 1870, donde invoca el fantasma blanco de Ofelia, que ve pasar lentamente encima de un río negro bajo la mirada triste de los “sauces temblorosos” llorando al

verla y rodeada de “rizados nenúfares”, mientras el aire nocturno desde hace más de mil años sigue transmitiendo su “suave locura”, porque la “voz del mar rompió su corazón”. Comparando su belleza con la de la nieve, Rimbaud invoca también a la “tristísima Ofelia”, flotando “como un gran lirio”, “cuando tocan a muerte en el lejano bosque”. Ofelia niña con el “corazón roto”, que los árboles miran, mientras ella sueña en el amor y en la libertad de un “terrible infinito” que ingenuamente deseaba abrazar, siguiendo las “extrañas voces” que la poseían y que el río se llevaba con la muerte a causa de su profundo dolor e incapaz de asumir el duelo por la pérdida. La belleza de Ofelia es la belleza de la soledad y de la melancolía, y de la muerte, como el fuego sobre la nieve blanca.

La figura de Ofelia está muy presente en toda la trayectoria de Marina Núñez, aunque no siempre se nombre, porque aquella es una figura del lenguaje en la que tienen cabida representaciones múltiples de la distopía contemporánea que arranca del desorden de las pulsiones inescrutables que acechan en el éxtasis, el trance, la inconsciencia y el delirio de las diferentes formas o estados que puede adoptar la locura.

Los dos vídeos monocanales, *Ofelia (Carmen)* y *Ofelia (Inés)* de 2015, evocan de manera explícita el mito de esta figura clásica de la literatura universal, aunque no son las únicas obras donde

aquella aparece, por el hecho de no nombrarse; dos versiones muy parecidas que se yuxtaponen fácilmente y se encuentran en la experiencia de una soledad más fuerte que ellas, cuando el mar las cubre y ellas se dejan acariciar el rostro hasta desaparecer y ser también ellas mar porque están hechas de agua.



Marina Núñez, *Ofelia (Carmen)*, 2015

Hay una y muchas Ofelias en la obra de Marina Núñez: Ofelias que levitan y flotan en el aire; Ofelias en cuyos ojos se mueven varias pupilas que nos miran a la vez; Ofelias con el rostro deforme, o la cabeza vacía, susceptible de transformarse fácilmente en seres robóticos resultantes de la hibridación cada vez más real entre el humano y el ciborg. Todas sus monstruas son de alguna manera Ofelia, porque aquellas son concebidas como seres humanos que

su autora anima y dota de cualidades intrínsecas, aunque marcadas por la diferencia de ser la negación de la norma y caracterizarse por su extrañeza, condiciones estas de la existencia trágica contemporánea.

En el texto “Claridad y penumbra”⁶, la artista describe el lado que se nos oculta del mundo identificándolo con la locura, como experiencia paradigmática y lugar en el que pacientes y artistas pueden encontrarse, unos por la experiencia de la enfermedad y otros ante la necesidad de poner en cuestión lo establecido y explorar abismos que se abren cuando la irracionalidad entra en juego potenciando la creatividad de su imaginación sin temor al equívoco ni al error.

En defensa de su propio trabajo y el de muchos otros artistas que como ella han querido explorar este otro lado del mundo invisible o negado, propone a modo de catarsis y a la vez de vivencia convulsa, para emplear sus palabras, una mirada a través de la cual podemos atisbar que no hay una forma de identidad que no incluya la extrañeza de la división y de la fragmentación del ser de lo humano.

⁶En “El fuego de la visión” (pp. 29-32). La artista se extiende a continuación sobre la extrañeza de la locura y su represión en los siguientes términos: “Podemos alejar, arrinconar, encerrar a los locos y a los monstruos, intentando así ordenar el mundo en conceptos claros y separados y protegernos al otro lado de la línea divisoria, pero íntimamente sabemos que representan nuestra propia fragilidad y vulnerabilidad. Porque las paredes que separan nuestra normalidad de nuestras deformidades, nuestro juicio de nuestras enajenaciones, no son estancas sino llenas de poros...”.



Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996

El mito de Ofelia ha sido reinterpretado sin cesar, pero la identificación del modelo con un ciborg hace que este se entienda como un ser sensible, al que invade una melancolía oscura tanto con respecto al pasado como al futuro, a causa de la incertidumbre de su destino.

Patricia Mayayo, por su parte, atribuye la estetización de la figura de la histérica, producto de la confluencia entre legado artístico e imaginaria médica, a la exploración de Marina Núñez en la serie *Sin título (locura)*

de óleos, infografías y dibujos iniciada en 1995, donde esta manipula y modifica las fotos de Charcot mezclándolas con referencias a la tradición pictórica marcada por el discurso patriarcal⁷.

Esta estetización es análoga a la que se ha hecho en la historia del arte de la figura de Ofelia y a la que en contraposición hace la artista alterando su fisonomía de mil maneras, para deconstruir el mito y devolverla a la realidad.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 26, junio-agosto 2017.

⁷ Patricia Mayayo, en "Charcot reinterpretado" (*Jano Medicina y Humanidades*, nº 1651, 2007, pp. 52-54), donde a propósito de la serie mencionada agrega que "pone de relieve el paralelismo existente entre dos discursos de sesgo patriarcal: el discurso de la medicina decimonónica sobre la histeria (que se articula en torno a la figura de la mujer, pero sin su participación) y el discurso de la pintura como género masculino del que la mujer ha sido tradicionalmente excluida".

Habitando el reflejo

Ana Quiroga



Édouard Manet, *Olympia*, 1863

El 2 de enero de 2017, el artista y crítico británico John Berger nos dejaba para siempre. Entre otras muchas obras, incluidas novelas, piezas de teatro o incluso poemas, cabría destacar una de sus más innovadoras, *Ways of Seeing*. Publicada en 1972, este peculiar ensayo de rápida lectura no es más que la adaptación al papel de su ya

célebre emisión para la BBC, bautizada con el mismo nombre. En ella, Berger se enfrenta a su propio pasado como artista, analizando la mirada masculina en torno al cuerpo femenino, entre otros temas candentes, como la capitalización de la imagen por la publicidad o las fronteras entre colonialismo y apropiación cultural.

Antes de sumergirnos en un análisis en profundidad, conviene abordar y definir, en la medida de lo posible, cuáles fueron los rasgos más distintivos de este periodo.



Twiggy

Pensemos no solo en la revolución cultural de Mayo del 68, sino también en todos los cambios geopolíticos producidos a nivel internacional. La inminente crisis del petróleo llevaba consigo, quizá, una crisis de mayor calado, donde los valores e ideales defendidos a lo largo del siglo XX comenzaban a ser cuestionados por las generaciones más jóvenes. Con la llegada de la televisión, el peso mediático de las imágenes aumenta. Así mismo, la publicidad comenzó a adquirir un rol protagonista en la sociedad, potenciado por la multiplicación de los medios de comunicación y los nuevos hábitos de consumo. En este

nuevo contexto sociocultural, surge un nuevo mito mediático: la modelo o *top model*. Este nuevo icono de la belleza femenina, representado por la joven británica Twiggy, presentaba unas características físicas donde las curvas dejaban paso a una figura ciertamente infantil, caracterizada por el hieratismo de su rostro.

Un nuevo estado de la cuestión que nos lleva a replantearnos en qué punto se comenzó a germinar este nuevo discurso mediático de la feminidad. En este sentido, la obra de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, nos traslada hasta los albores del siglo XX, momento en el que la publicidad comienza a tomar protagonismo en nuestra sociedad. Si bien la configuración de los arquetipos femeninos se asienta en los orígenes mismos de la civilización, el siglo XIX tendrá un papel especial en la determinación de los nuevos arquetipos. Partiendo del mito cristiano de María Magdalena, junto con el icono social y cultural de Lilith, Bornay esboza un pertinente retrato de la creación del mito de la mujer fatal. Este icono femenino, esta nueva "Segunda Eva" reactualizada, se define en contraposición con la venerada y virtuosa Virgen María, símbolo máximo de la pureza en el cristianismo.

Es precisamente a finales del siglo XIX cuando la escuela de los prerrafaelistas comienza a esbozar una nueva representación de esta "Segunda Eva", esa mujer amenazante para la mirada

masculina que se genera en torno al mito de Lilith y Magdalena, con largos cabellos y sinuosas curvas: “Una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones”.

Con los inicios del Art Nouveau, alrededor de 1900, esta imagen pulsional de la mujer fatal comienza a debilitarse. Del mito bíblico, Magdalena deviene icono de la mano de artistas como Alfons Mucha, que utilizarán esta representación arquetípica de la mujer fatal para ilustrar sus carteles. La plasticidad del afiche publicitario dulcifica los rasgos salvajes de la *femme fatale*, adecuándola al nuevo objetivo: vender un bien material, desde licores a jabones. Convertida en reclamo publicitario, la mujer pierde su fuerza para adecuarse al nuevo marco. Un hecho que no hará más que potenciarse con la popularización de la industria cinematográfica, donde el mito se reencarna en nuevos personajes como la *Cleopatra* de Gordon Edwards en 1917, interpretada por Theda Bara.

Esta nueva iconografía determinará, en parte, la representación de la mujer en el discurso publicitario de los años

sesenta, tal y como bien muestra este anuncio de la década, donde una joven nos anima a consumir el popular refresco.



Publicidad años 60 y anuncio de Alfons Mucha

Si atendemos a las particularidades estéticas de ambas imágenes, vemos cómo el gesto de ambas mujeres se asemeja notablemente: ambos cuerpos pierden su subjetividad para devenir meros reclamos de consumo, siendo una parte más de la decoración.

Ahora bien, el discurso publicitario se asienta no solo en el trabajo de artistas como Alfons Mucha, sino también en todo un discurso de lo simbólico, trabajado a lo largo de la historia del arte. Tal y como nos muestra John Berger en *Ways of Seeing*, la mujer ha sido históricamente representada a través de la mirada masculina. Es, pues, parafraseando a Luce Irigaray, un mero reflejo del deseo del hombre, como el propio Berger llega a definir: “Los hombres actúan, las mujeres aparecen”. Un deseo que se traduce en la casi exclusiva presencia de las mujeres a través de sus cuerpos desnudos, expuestos para

ser contemplados. Una mirada masculina que las cosifica y las edifica como objetos deseados. Esta edificación de la cosificación se logra a través de una serie de máscaras o fetiches estéticos, desde tacones hasta maquillaje. Todo un juego de la feminidad para buscar la satisfacción de saberse venerada en tanto que mito, idea ya trabajada por Joan Rivière en su artículo "La feminidad como máscara", publicado en 1929. En él, revisaba el complejo de castración freudiano, presentando el caso de una mujer con una interesante y fecunda carrera académica que, pese

a su éxito profesional, busca igualmente el reconocimiento sexo-afectivo de sus colegas varones. Un juego de máscaras que condicionará a la mujer a la eterna tutela de la mirada masculina, en función de la cual actuará e intentará desarrollarse en tanto que sujeto u objeto activo. Todo un diálogo de la representación que se viene construyendo, como bien nos recuerda John Berger, desde los inicios de la historia del arte.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 23, diciembre 2016-enero 2017.

Un apuesta comprometida: reescribir e investigar desde una perspectiva de género el discurso de la historia del arte contemporáneo

Ana Martínez-Collado

“El feminismo implica la reconsideración de nuestros conceptos de historia, del tiempo histórico, del archivo, del momento traumático de cualquier suceso nuevo y del momento retardado, pero vinculado a él, de un reconocimiento conquistado, de una *Nachträglichkeit*”.

Griselda Pollock*

Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo, editado por **Maite Méndez Baiges**, se convierte en un volumen necesario en la historia del arte desde un compromiso con las perspectivas feministas. Lamentablemente esta posición sigue siendo hoy arriesgada a pesar del doble esfuerzo

que requiere. Una investigación en la historia del arte en cuyas fuentes resulta difícil sacar a la luz a artistas no suficientemente reconocidas y aplicar una posición de análisis que requiere enfrentarse con el rígido orden jerárquico en el que se constituyen las disciplinas. La aplicación de los discursos feministas, al que se suma necesariamente —la interdisciplinaridad y la transversalidad, siempre cuestionada—, son posiciones discriminadas en el universo académico, paradójicamente, al ser consideradas como análisis de una parte y no de un todo. Los escritos, obras, investigaciones feministas son tratadas, en las ramas de las ciencias de arte y humanidades, como “obras periféricas” de la “gran ciencia” y del “discurso”. Y así, siento afirmarlo,

seguimos siendo portadoras de un discurso de “lo menor”. Por lo que aún continúa siendo ineludible insistir no solo en el valor de la investigación sino en la valentía del propósito.

El concepto del volumen profundiza en una de las premisas fundamentales del arte vanguardista, la ruptura de las fronteras entre los distintos lenguajes artísticos y, particularmente, en uno de los resultados más innovadores, la conjugación del lenguaje visual con el lenguaje escrito, de imagen y palabra, de la literatura con las artes visuales. Desde la intención anunciada de examinar esta cuestión desde los estudios de género, el volumen se sumerge a través de distintos artículos en el estudio de la obra lingüístico visual de alguna de las artistas del siglo pasado, indagando en la construcción visual del sujeto femenino. Reivindicando así una relectura de la historia del arte, una renovación de la política de la mirada y de la estética en la que es crucial la cuestión del género.

Tres apartados organizan la estructura del libro. En la primera parte, “Texto e imagen en artistas contemporáneas”, cuatro capítulos analizan las relaciones entre el texto literario y la creación plástica en la obra de artistas mujeres a través del siglo XX. **Lidia Taillefer** dedica el texto a la poesía visual de la norteamericana Marianne Moore; **Carmen Cortés Zaborras** recorre la colaboración creativa a tra-

vés de imágenes y palabras entre la fotógrafa y escritora francesa Claude Cahun y Marcel Moore; **Esther Morillas** el estudio de los *collages* y la poesía tecnológica de Ketty La Rocca, cuyos trabajos centrados en la utilización del lenguaje y la retórica de los medios de comunicación contravienen los estereotipos que se difunden. Y, por último, **Carla Subrizi**, nos sumerge en el contexto italiano para reforzar la relevancia de la escritura, la performatividad y el feminismo en las propuestas Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, Santoro e Lonzi, como forma de lucha artística política y feminista.

Estas investigaciones no solo contribuyen a revalorizar el trabajo de las mujeres en aquellos aspectos más innovadores del movimiento vanguardista —la creación colectiva, la fusión de la alta cultura y la cultura popular y el uso de medios híbridos, el *collage* y el poema visual—. Toda esta ebullición creativa feminista sobresale también por su capacidad de ofrecer testimonio de la emergencia incipiente de la construcción de una subjetividad contemporánea, abierta a la diferencia.

En la segunda parte del libro, “Textos e iconografías de la mujer en la creación contemporánea”, los artículos profundizan en estas relaciones dentro de los contextos artísticos contemporáneos, asumiendo además la riqueza que supone para el discurso feminista este encuentro entre la cultura visual y

la palabra escrita. Indagar en las imágenes de las mujeres lectoras es un brillante hilo conductor en el artículo de Maite Méndez Baiges, que le permite afirmar con rotundidad que hubo otra modernidad y que en esta otra modernidad las mujeres iniciaban un largo camino para asumir otro papel en el espacio de la representación y en la sociedad. El cuadro de Vanessa Bell, *Interior with Artist's Daughter* (1935-1936), “podría interpretarse como las futuras imágenes que al margen del deseo que vayan a suscitar o no en hombres y mujeres, indistintamente, se abren camino en esa centuria como mujeres sujeto”.

Belén Ruiz Garrido nos atrapa en su análisis —en el que destacan las cuestiones inherentes a la progresiva visibilización de las mujeres— sobre la imagen de la escritora en el que contrasta la representación de los autores masculinos y la representación o autorrepresentación, llevándonos por un recorrido que abarca desde los retratos de Virginia Woolf hasta las propuestas de artistas contemporáneas de Regina José Galindo, Shirin Neshat, Lalla Essaydi o Adela Martín.

La relación entre el cuerpo femenino en movimiento a través de la danza y la publicidad en los años veinte en España es el objeto de estudio del artículo de **Eva M^a Ramos Frendo**; análisis en el que destaca la aplicación de la perspectiva masculina y más tópica de la visión de la mujer.

Y **Luis Puelles Romero** nos propone una inmersión desde un análisis de la Estética y la Teoría de las Artes en el proceso de feminización de la recepción estética, a través de una arqueología en el devenir de la modernidad que destaca la paulatina aceptación de la emotividad, la sensibilidad o la empatía.

Dos ensayos lingüísticos completan el tercer apartado y cierran el volumen a modo de propuesta experimental. **Isabel Garnelo** nos propone en “Todo es mentira, salvo alguna cosa”, un proyecto de entrelazado entre imagen y palabra que evidencia las implicaciones financieras en nuestro universo globalizado. Y **Noelia García Bandera** en su propuesta “CV” recrea a través una combinación entre fotografía y palabra escrita el recorrido profesional de las autoras del libro.

El volumen es uno de los resultados del proyecto de investigación dirigido por Maite Méndez Baiges, “Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género”, financiado por el Ministerio español de Economía y desarrollado por las Universidades de Málaga y La Sapienza de Roma, que pone en valor los proyectos de investigación al favorecer la posibilidad de generar nuevos conocimientos de profunda relevancia social.

El objetivo general del proyecto es plantear una revisión del arte de los

siglos XX y XXI aplicando los estudios de género. De tal forma, y así se evidencia en el volumen, que una de las premisas fundamentales, siguiendo la visión de Virginia Woolf, sería la de reevaluar la aportación de las mujeres como sujetos, aplicada en este caso a la historia del arte.

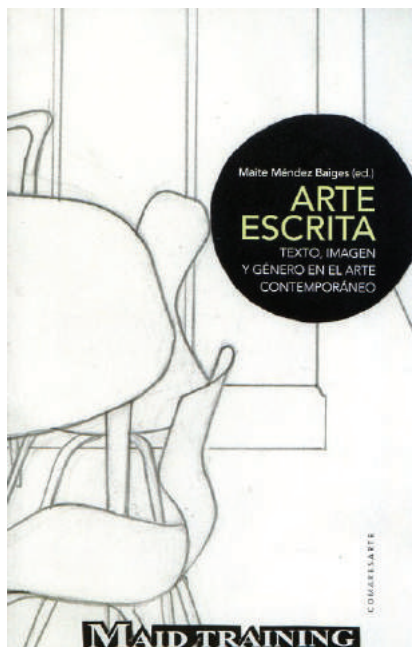
Otra premisa fundamental estaría relacionada con la propuesta de Griselda Pollock. No se trata solo de rescatar a las artistas feministas discriminadas en la construcción del arte contemporáneo, sino de transformar la propia disciplina, incorporando aquellas reflexiones que permitan reformular la participación de la subjetividad femenina en el arte moderno y contemporáneo.

Las artistas mujeres han sido protagonistas de nuestra historia y su discurso debe también inscribirse en las líneas argumentativas que lo definen.

Tal vez llegue un momento en que la fuerza de la transformación que proponen los discursos feministas llegue a la historia, al pensamiento, a la política, a la sociedad y, por supuesto, a nuestra vida íntima y cotidiana.

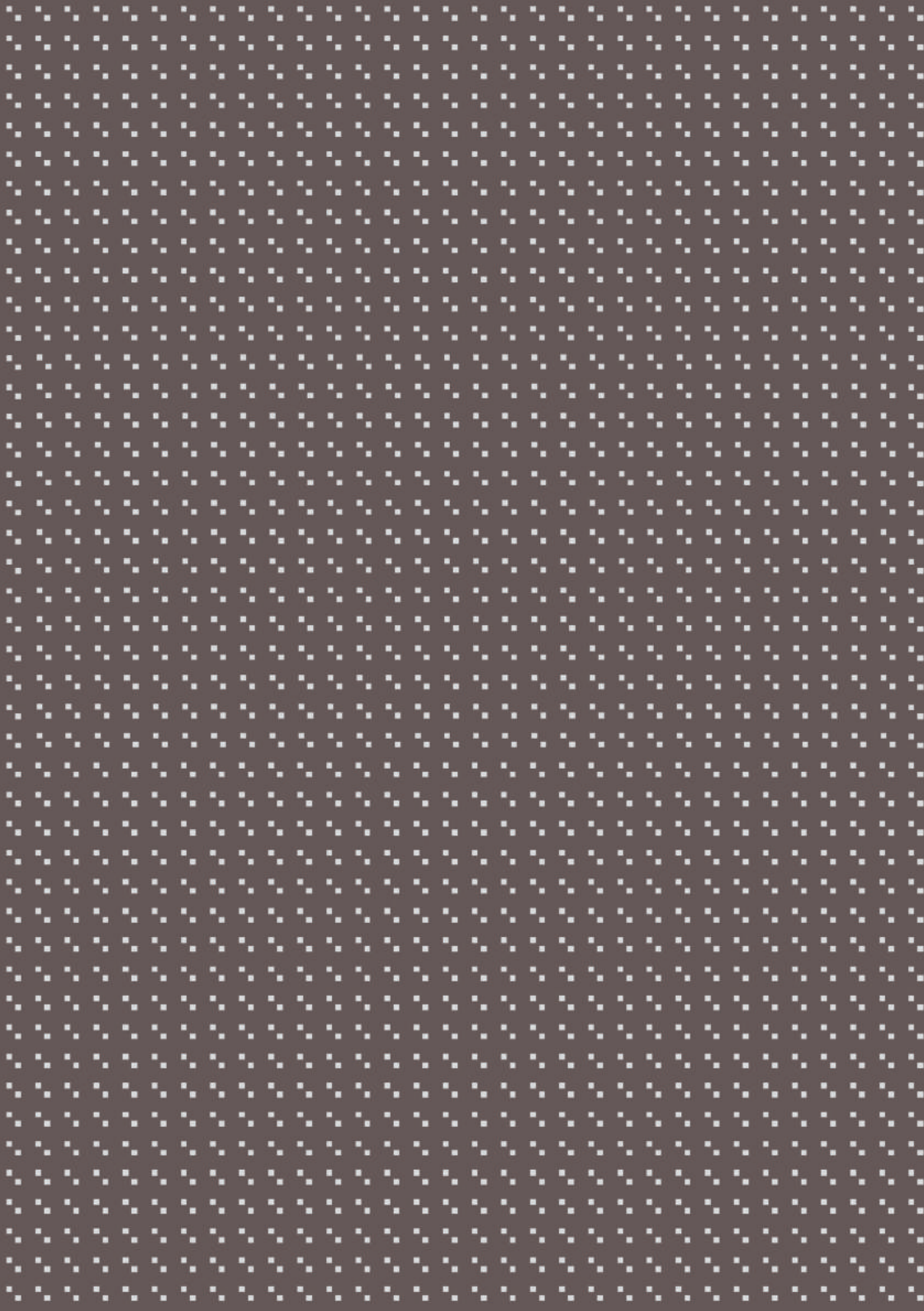
Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 26, junio-agosto 2017.

* Griselda Pollock: "Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma", en AA. VV., *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, dirección Xavier Arakistain y Lour-des Méndez, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2009, p. 49.



Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo, editado por Maite Méndez Baiges. Editorial Comares, Granada, 2017.

Autoras: Maite Méndez Baiges, Lidia Taillefer, Carmen Cortés Zaborras, Esther Morillas, Carla Subrizi, Belén Ruiz Garrido, Eva M^a Ramos Frendo, Luis Puelles Romero, Isabel Garnelo y Noelia García Bandera.



PUTA, diccionario ilustrado

Joana Baygual

Furcia, bandarra, burraca, buscona, cachonda, calentorra, calientapollas, calientabraguetas, come-hombres, chupapollas, facilona, fresca, fulana, golfa, guarra, guarrilla, lagarta, loba, marrana, pelandrusca, pendón, perra, putangana, putina, putón, salida, tigresa, usada, víbora, xoxo fresco, zorra, zorróna, julandrona, hasta 101 sinónimos de la palabra PUTA.

Un trabajo enciclopédico de Alexandra García, que durante aproximadamente un año estuvo investigando sobre todas esas palabras que, por tradición o culturalmente, significan PUTA. Una tradición machista, patriarcal y misógina que necesita señalar y evidenciar a las mujeres con unas costumbres fuera de la norma y que, por otra parte, hacen gala de una libertad y desapego a las formas y comportamientos políticamente correctos, que es justamente lo que molesta y ha molestado a la sociedad desde siempre. En palabras de la artista: "Este diccionario pretende describir e ilustrar todos los sinónimos de la palabra PUTA, la cual se ha convertido en un recurso de lo más variado a la hora de describir las relaciones sen-

timentales o sexuales de las mujeres, sus gustos o su forma de vestir o actuar que nada tiene que ver con cobrar por el sexo. *PUTA. Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española* pretende actualizar la definición de los sinónimos de *puta* dada por varios diccionarios sirviéndose de opiniones y respuestas de usuarios/as de internet. Nos mostrará a través de las ilustraciones y las descripciones que putas somos las fiesteras, las promiscuas, las amantes del sexo, las que ponemos los cuernos o a las que nos los ponen, las de sí rápido, las que salimos hasta tarde, las que nunca volvemos solas, las que nos acostamos con un hombre, las que nos acostamos con una mujer, las que tenemos relaciones esporádicas, las que tenemos una relación estable, las que tenemos sexo en discotecas o en escaleras, las que vivimos solas, las que vivimos con alguien, las que freímos un huevo, las que conducimos un camión, las que tenemos gato, las que andamos por la calle, las que somos vecinas, las que somos estudiantes, las que nos sentamos en un bar, las actrices, las cantantes, las bailarinas, las artistas, las abogadas, las científicas..."

Analizando el trabajo, en formato de libro, con encuadernación clásica, en color rojo —el color de la pasión, la ropa sexy y los prostíbulos—, vemos que dentro de los vocablos que significan PUTA encontramos muchos relacionados con animales hembras, en un afán de animalizar y bestializar esos comportamientos, poco adecuados para una mujer, pero inherentes a su naturaleza femenina.

Algunos ejemplos son:

GUARRA

La chistorra manchega, también conocida en Albacete como “guarra” o “guarrilla”, es un producto típico de la matanza en la Mancha, ideal para freír y espectacular a la parrilla o asada... elaborada artesanalmente con carne

de cerdo, pimentón dulce, picante y sal. No pica en exceso, sabor irresistible e indispensable en una buena parrillada. El kg sale a 7,90 €.

MALA PÉCORA

Oveja promiscua. Desde antiguo ha sido costumbre castrar a algunos ejemplares jóvenes con el fin de facilitar el engorde. Esto hacía que en un mismo grupo hubiese pocos ejemplares machos (*montone* en italiano) sin castrar y las hembras (pécoras), que tienen un periodo de celo de aproximadamente ocho meses (de junio a enero), eran indistintamente montadas por cualquiera de esos ejemplares, aunque tal función debía ser realizada por el semental, motivo por el que se les comenzó a conocer como “mala pécora” a aquellas pécoras promiscuas.





PELANDUSCA

Viene en efecto de pelar su cuero cabelludo. Porque era uno de los correctivos que se les aplicaba a las mujeres con un ruin estilo de vida: raparles la cabellera. Al fin y al cabo, la melena era un símbolo de la sexualidad femenina, fuente que incitaba a la indebida tentación. Como si se tratara de la carraca o el San Benito, la calvicie punitiva era un estigma que deshonoraba a cualquier mujer en tanto que anunciaba claramente la causa de su castigo. Cuando las personas veían a una de estas señoras por la calle la increpaban gritándole aquello de “pelandusca, pelandusca” (de pelada), igual que si dijeran algo menos eufemístico que ramera.

Aunque es muy habitual encontrar esta palabra en las formas de “pelandrusca”, “perlandusca” o “perlandrusca” hay que advertir que son tres modos erróneos de decirla.

La artista, mostrando todas estas palabras, hace que la necesidad de buscar tantísimos sinónimos para definir PUTA, por otra parte, ayudando a “enriquecer” el idioma, ponga en evidencia la estupidez de nuestra sociedad actual y pasada, inmensamente preocupada por definir y acotar a determinadas personas.

Está ilustrado con dibujos de la artista. El proyecto fue presentado en Can Felipa de Barcelona en 2016, dentro del programa-exposición “Aprentent de Can Felipa”.

Alexandra García: *PUTA. Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*, Sic\Art Edicions, 2016.

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 24, febrero-marzo 2017.

Mujeres en Wikipedia

Marisa González



Se está desarrollando una campaña internacional para posicionar a las mujeres en la enciclopedia del siglo XXI, la Wikipedia. Son tantas las ausencias y tan evidentes las mujeres olvidadas que han sido y son grandes profesionales en todos los campos de la cultura y de la ciencia, que se imponen actuaciones globales para reducir el desequilibrio de géneros en la Wikipedia. La enciclopedia Wikipedia es el quinto sitio web más visitado de todo internet, brindando acceso gratuito a más de 40 millones de artículos en 292 idiomas. Sin embargo, Wikipedia tiene una gran deficiencia: los artículos creados por y sobre mujeres son muy escasos. Las pautas de relevancia establecidas por Wikipedia señalan que “una persona debe haber atraído interés ‘significativo’ durante un periodo de tiempo para ser tema de un artículo”. Para que el artículo sea relevante hay que justificarlo con referencias encontradas en internet; esta exigencia de fuentes, como libros que mencionen a la persona o artículos de prensa, dificulta la inclusión, ya que la atención mediática de mujeres es escasa tanto en publicaciones como en prensa y además existe menos bibliografía.

Otra dificultad añadida es que solamente el 13% de quienes editan las publicaciones son mujeres, una desigualdad de género que se refleja en la cantidad y calidad del contenido sobre ellas. Otro problema a destacar es que la mayoría de los “bibliotecarios” (expertos que se dedican a surfear en la red nuevas entradas) son hombres, de tal forma que los artículos incorporados son “evaluados” por hombres.

Hay varias posibilidades de participar, ya que existen tutoriales *online* que ofrecen la información necesaria sobre las directrices y requisitos, tanto de forma como de contenidos, para la creación de entradas en Wikipedia. Se puede realizar un nuevo artículo de personas, entidades, instituciones, lugares, objetos, etc., siempre comprobando que no exista. Si el artículo ya existiera, se pueden actualizar, ampliar o corregir para evitar que la información quede obsoleta. Otra manera de participar es mediante la traducción de artículos ya existentes al español u otras lenguas. Es importante tener en cuenta que está terminantemente prohibido por las reglas establecidas de la Wikipedia hacérselo a uno mismo, así como su ampliación o modificación. Este dato es desconocido y son muchas las personas que se actualizan o corrigen sus propios artículos, incurriendo en lo que denominan autopromoción.

Aunque el requisito principal de la Wikipedia es la elaboración de contenidos neutrales, en el caso de la evidente ausencia de mujeres, se están proponiendo acciones de discriminación positiva con el fin de corregir, equilibrar y reducir la brecha de género. Con esta finalidad se están realizando en algunas universidades talleres para enseñar la forma de elaborar artículos que ofrezcan información no sesgada frente a la desigualdad y para reducir la brecha de derechos y visibilidad entre hombres y mujeres.

Periódicamente se realizan concentraciones puntuales denominadas “editatonas” o “wikitonas” en diferentes países, y en algunas universidades y centros de cultura de varias ciudades españolas como en Madrid, en el País Vasco, en Barcelona, etc. para incentivar el interés de participar y completar las evidentes deficiencias de presencia femenina en una diversidad de campos temáticos. En nuestro país, no se había abordado en estas acciones positivas la inclusión de mujeres de todos los sectores del arte contemporáneo español.

En el año 2015 Montserrat Boix, junto con otras periodistas, crearon el grupo “Wikimujeres” en MediaLab-Prado con el objetivo de trabajar por una Wikipedia diversa e igualitaria en todos los campos y luchar contra la brecha de género de la enciclopedia digital más utilizada en el mundo.

Podemos [editar] !



Fuente: <http://commons.wikimedia.org>

A través de esta iniciativa y ayudada por Montserrat Boix, hemos desarrollado un mini-taller en mi estudio en Madrid desde el año 2016, centrándonos en la edición de artículos de mujeres del sistema del arte contemporáneo español, ya que es una línea de actuación específica que estaba sin cubrir y requiere el conocimiento del “who is who”.

La selección de los artículos se ha orientado hacia aquellas mujeres que han destacado por su relevancia profesional en el ámbito del arte y género y por su compromiso feminista. Hay tantas lagunas que ha habido que poner un mínimo de edad para delimitar el campo de acción, y además se ha intentado abarcar a mujeres de toda la geografía española.

Hemos disfrutado y aprendido mucho incorporando las carencias existentes, pero en algunos casos hemos sufrido ataques machistas por parte de “bibliotecarios” por orientar nuestra línea de acción exclusivamente en mujeres, alegando defectos de forma, o bien con el criterio de que no son “relevantes”, que son artículos promocionales, porque, según ellos, el ser directora de un museo, comisariar exposiciones o hacer exposiciones no indica la necesidad de crear dicho artículo. Con este argumento algunos artículos han sido borrados.

Muchas veces no hemos encontrado suficiente material en internet para justificar un artículo y evitar que sea borrado, pero a pesar de todos estos obstáculos, no hemos desistido y queremos continuar con la labor emprendida abriendo el campo de acción hacia carencias evidentes, como es el de mujeres pintoras anteriores a la Guerra Civil, o bien la recuperación de otras mujeres olvidadas.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikiproyecto:Mujeres>

Artículo publicado en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 27, septiembre-octubre 2017.

5 años de sororidad

Rocío de la Villa



En octubre de 2012 se publicaba por primera vez esta revista *M-Arte y Cultura Visual*, ideada y respaldada por MAV, Mujeres en las Artes Visuales, como un despliegue imprescindible entre otras actividades que lidera esta asociación. Decíamos entonces que nacíamos con voluntad de resistencia, y aquí estamos, con el archivo de pdfs de esta revista *online*, pero que también es bimensual y se puede descargar en papel, puesto al día. *M-Arte y Cultura Visual* no recibe ninguna subvención y carece de publicidad. Queremos agradecer, en primer lugar, a l@s más de ciento treinta colaborador@s que han participado con sus textos a lo largo de estos cinco años, por amor al arte y por compromiso con las mujeres y la defensa de las diferencias de sexo, género, clase, raza y cultura. E invitar a nuev@s colaborador@s. Y, por supuesto, queremos dar las gracias a tod@s aquell@s que nos siguen a través de las redes sociales: más de 8.400 en FB, y más de 1.800 en Twitter. Y nos leen. Hasta hoy, 1 de septiembre de 2017, hemos recibido 438.600 entradas en nuestra web, está claro que alcanzaremos las 450.000 visitas para nuestro cumpleaños.

Desde *M-Arte y Cultura Visual* hemos dado voz y espacio visual a muchos trabajos sistemáticamente ausentes en los medios e interpretaciones adecuadas a destacadas

propuestas, no siempre bien entendidas. Creemos que también hemos contribuido al surgimiento de otras iniciativas feministas, alentando una nueva corriente de opinión. Cuando empezamos, apostábamos por la necesidad de una mirada violeta y de una perspectiva de género prácticamente inexistentes en los medios especializados. Con el trabajo de muchas en todos los ámbitos de la sociedad, parece que el término “feminista” está dejando de ser demonizado, sin que en la práctica las condiciones de desigualdad (desde la precarización laboral al feminicidio) hayan mejorado ni un ápice, como seguimos comprobando también en el campo del arte. Sin embargo, hay otro término que está cobrando cada vez más fuerza: “sororidad”. Es la sororidad que mantiene esta revista y que ha impulsado la aparición de *La caja de pandora*, una iniciativa colectiva que, con ya casi 2.250 mujeres profesionales en el ámbito de las artes visuales reunidas, de momento, en un grupo cerrado de FB, con el objetivo de no permitir ningún tipo de vejación, por su sola existencia viene a poner fin al problema de vehicular la mera defensa jurídica de las agraviadas, con que se encuentra toda asociación de mujeres en cualquier ámbito pero que, en realidad, no es suficiente, ante la eufemista calificación de profesional “problemática” que, de hecho, la excluirá de toda empresa laboral, por muchos juicios que pueda ganar. De momento, difundimos su primer comunicado:

JUNTAS CONTRA LA VIOLENCIA MACHISTA Y EL ABUSO DE PODER

Somos el grupo de trabajo LA CAJA DE PANDORA. Más de 1.795 agentes del mundo del arte y de la cultura nos estamos organizando por un contexto artístico libre de violencias machistas y abusos de poder. Como grupo surgimos tras la decisión de Carmen Tomé de hacer público un abuso sexual y a razón del debate generado que nos ha permitido conocer multitud de casos similares. En septiembre daremos a conocer a través de un comunicado público, el trabajo de nuestra plataforma de apoyo y cuidados. Por ahora estamos asimilando los testimonios y construyendo nuevos recursos pedagógicos, jurídicos, emocionales y preventivos. #yotecreo #notecalles #sororidaddefensiva

Seguiremos de cerca sus próximas reuniones y eventuales iniciativas. Y les brindamos nuestro ánimo de resistencia. Porque con nuestras armas de la palabra y de la visibilidad estamos en la misma lucha.

GRACIAS a todas las personas que han hecho posible *M-Arte y Cultura Visual* a lo largo de estos 5 años y, de manera especial, a **nuestras colaboradoras:**

Margarita Aizpuru

Ángeles Alemán Gómez

Alonso & Marful

Mónica Alonso

Manuela Alonso Laza

María Álvarez

Marta Álvarez

Nora Ancarola

María Jesús Aragoneses Cañas

Nekane Aramburu

María José Aranzasti

Teresa Ardura

Jorge de Armas

Txaro Arrazola

Irene Auvieux

Isabel Ávila

Irene Ballester Buigues

Laura Barone

María Bastarós Hernández

Joana Baygual

Gabriel Blanco

Susana Blas

Erika Bornay

Orlando Britto Jinorio

Laura Bueno González

África Cabanillas Casafranca

M^a Ángeles Cabré

Oliva Cachafeiro Bernal

Johanna Caplliure

María José Cárceles

Irene Cardona

M^a Antonia de Castro

Susana Cendán

Diana Coca

Teresa Correa

Verónica Coulter

Magdalena Cueto

Javier Cuevas del Barrio

Andrea Díaz Cabezas

M^a Carmen Díaz Ruiz

Aleyda Domínguez

María Echaide

Purificación Escribano

Mareta Espinosa

Mercedes Estarellas

Nieves Febrer

Amparo Fernández

Marina Fertré

Cristina Fontaneda

Julia Francisco

Kika Fumero

Dolores Galindo

Alicia Gallego

Van García

Elena García-Oliveros

Miriam Garlo

Isabel Garnelo

Marta Girón Adán

Marisa González

Semíramis González

Menene Gras Balaguer

Anna M^a Guasch

Cintia Gutiérrez Reyes

Inmaculada Hurtado

Carlos Jiménez

Teresa Lanceta

Noni Lazaga
Su Lleó
Eva Lootz
Marián López Fdz. Cao
M^a Isabel López Vera
María Lorenzo
María José Magaña
Marta Mantecón
Teresa de Marco
María Márquez
Ana Martínez-Collado
Desirée Martínez
Noemí Martínez Díez
M^a Concepción Martínez Tejedor
Concha Mayordomo
Maite Méndez Baiges
Cristina M^a Menéndez Maldonado
Esther Moreno
Juan Ramón Moreno Vera
Jessica Morillo
Sylvia Muñoz d'Imbert
Lourdes Murillo
Elina Norandi
Yaysis Ojeda Becerra
Conxita Oliver
Carne Ortiz
Esther Parpal Cabanes
Carmen Pena
Yolanda Peralta Sierra
María Pérez
Regina Pérez Castillo
Plataforma A
Elsa Plaza
Marga G. Polanco
Roxana Popelka
C. Poyatos
Blanca Prendes

Diana Prieto
Marta Pujades
Andrés Isaac Quintana
Emilia Quiñones
Ana Quiroga
Asun Requena
Ana Revilla
Cristina Riveiro
Henar Rivière Ríos
María del Prado Rodríguez Martín
Mónica Roig
Cristina Roig Cardona
Dora Román
María Laura Rosa
María Rosón Villena
Cristina Ruiz
Marcin Franciszek Rynkowski
Eva Santos Sánchez-Guzmán
Juan Sánchez
Suset Sánchez
Lidón Sancho Ribés
Nira Santana
Hedwig Saxenhuber
Carmen Senabre
Julián Serna
Fina Sitjes
Piedad Solans
Daniel Soriano Pérez
Johanna Speidel
Isabel Tejada Martín
Paz Tornero
Chus Tudelilla
Eulàlia Valldosera
Cruz del Valle Pintos
M^a Isabel Vera Muñoz
Rocío de la Villa
Itziar Zorita Agirre

M-Arte y Cultura Visual

Edición:

MAV - Mujeres en las Artes Visuales

Calle de Jesús nº 5 - 6º 6

28014 Madrid

www.mav.org.es

Coordinación editorial:

M-Arte y Cultura Visual

Web: www.m-arteyculturavisual.com

E-mail: redaccion@m-arteyculturavisual.com

Archivo: www.m-arteyculturavisual.com/category/archivo-pdf

Blog: www.blog.m-arteyculturavisual.com

Facebook: www.facebook.com/marteyculturavisual

Twitter: @M_arteycultura

Portada:

María María Acha-Kutscher

Womankind

Serie 2/1

2011

Collage fotográfico digital

www.acha-kutscher.com

@ de la edición: MAV - Mujeres en las Artes Visuales, 2017

@ de los textos e imágenes: sus autoras, 2017

@ de las reproducciones autorizadas: VEGAP, Madrid, 2017

Impresión: erasOnze Artes Gráficas

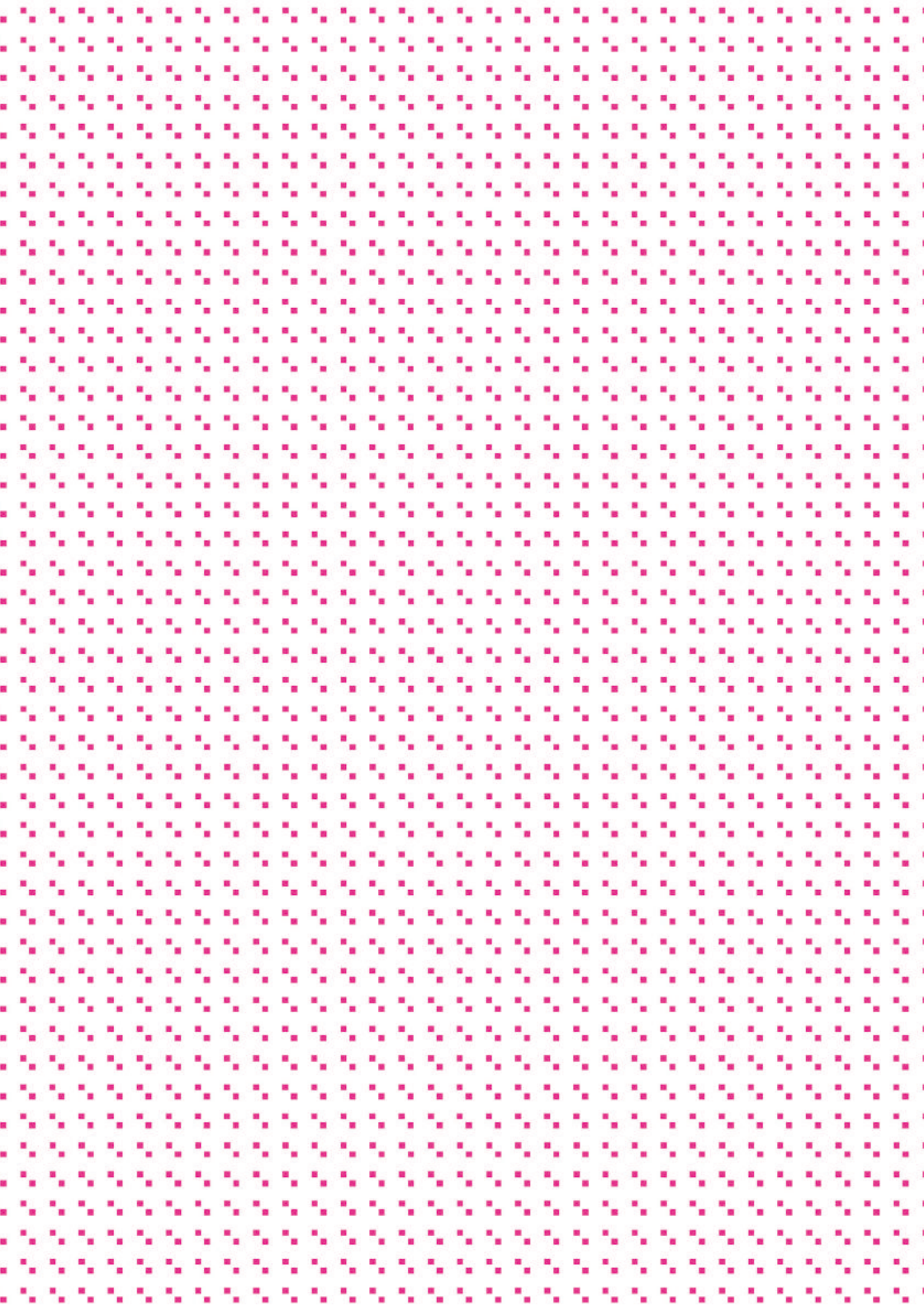
Depósito Legal: M-32089-2017

ISSN: 2255-0992

Con el apoyo de:



**Comunidad
de Madrid**



www.m-arteyculturavisual.com