

“ESTO NO ES UNA MUJER”. EL ARTE EN LAS FRONTERAS DEL GÉNERO¹

Dra. María Sánchez Luque.

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC)

Quisiera empezar agradeciendo al Grupo de Filosofía de Coín y a la Asociación PROCURE que irresponsablemente me hayan invitado a dar una conferencia en esta quinta edición de las Jornadas de Filosofía dedicadas este año a “Filosofía en femenino”. Comprenderán mi pudor, teniendo en cuenta la talla de las mujeres que hablarán mañana en esta misma mesa y, siendo, como soy, una intrusa en los análisis que aquí se van a desgranar. Pero dado que no he tenido escapatoria, me gustaría que lo que a continuación les voy a contar sirviera para ellas de alfombra (roja o violeta, como prefieran), de telonera residente que anima al público antes de que llegue la tan esperada actuación.

Les invito hoy a hacer un ejercicio incómodo: que pongan en crisis todo aquello que creen conocer e intenten situarse en un punto de vista distinto a través de las obras de arte que les traigo a continuación. Quiero que recorran conmigo el camino inverso de cualquier ejercicio de comunicación: que desanden el mensaje que impregna cada obra de arte y lleguen a su creadora. Descubrirán enseguida que no es una sola artista quien les habla, son todas las mujeres del mundo las que hablan a través de ella.

Esta conferencia está construida con miradas de mujer, miradas activas, productivas. Advertirán grandes ausencias, pero no he pretendido ofrecer una relación de nombres y obras que podrían encontrar en cualquier libro especializado. Tampoco esta charla hace justicia al monumental bagaje teórico sobre género que existe al respecto. Mi intención no ha sido proporcionarles la poción mágica para entender el arte creado por mujeres, pero sí que compartan esas miradas que mencionaba, que miren la realidad a través de sus ojos y la vean como ellas la vieron, y cómo injustamente han sido ocultadas o ignoradas.

¿Soy yo una “verdadera” mujer?

Es probable que a muchos de ustedes no les sea familiar el nombre de Ety Hillesum, y si lo es, lo vengán asociando a los temas espirituales que desarrolla en su diario y en su producción

¹Conferencia pronunciada el 30 de noviembre de 2012 en el marco de las *Jornadas de Filosofía* de la Ciudad de Coín (Málaga), dedicadas a “Filosofía en femenino”, y organizadas por la Asociación PROCURE de esta misma localidad.

epistolar [Etty Hillesum es, como Anna Frank o Simone Weil, un testimonio del Holocausto nazi y sus memorias es un viaje interior lleno de esperanza]. Hillesum pertenecía a una familia de intelectuales judíos de los Países Bajos, traductora de ruso, filósofa... tuvo una relación apasionada y tormentosa con el psicólogo Julius Spier que acapara buena parte de su vida tal y como expresan sus escritos. En su diario demuestra ser una mujer fuerte que duda de los valores tradicionales, y ante sus impulsos más místicos que sexuales, ante la ausencia de la “feminidad” convencional, su pregunta es: “¿Soy yo una verdadera mujer?”².

Cualquiera de nosotras se habrá podido situar en alguna ocasión a lo largo de su vida ante este interrogante, si se ha apartado de lo que el mundo espera de ella, da igual el momento histórico: si quiso usar pantalones, en vez de faldas, si no quiso contraer matrimonio (como fue su caso, por ejemplo), si decidió estudiar o no tener hijos, si deseó vivir con otra mujer... y un tan largo etcétera que sorprende por la complejidad y el detalle (en algunos casos anecdótico). Como afirma Lynda Nead, “la mujer se mira en el espejo; su identidad está enmarcada por la abundancia de imágenes que definen la feminidad. Está enmarcada... por los bordes del espejo... La materia informe del cuerpo femenino tiene que ser contenida dentro de límites, convenciones y actitudes”³. En definitiva, la feminidad en la cultura que conocemos no se vive como algo propio, sino impuesto: es una máscara⁴.

La identidad de la mujer, sujeta a la categoría de lo “femenino”, está tan comprometida por significados culturales tan socialmente naturalizados, que ante un cuestionamiento radical de la misma parece desmoronarse, pero ¿qué dejarán esos límites tras de sí cuando se retiren? ¿Qué hay detrás de la máscara? ¿Una materia informe, como decía antes Nead, o bien, esta vez sí, una verdadera mujer?.

Los estudios feministas reivindican una “nueva subjetividad” y dirigen sus esfuerzos a descontaminar la feminidad de los constructos sociales, sexuales y psíquicos que son y han sido constantemente producidos, regulados y renegociados⁵ a lo largo de la historia.

Lo que les presento a continuación son mayoritariamente propuestas que han surgido de mujeres trabajando juntas por un reconocimiento de su dignidad, de su condición de género, empleando un lenguaje universal que, en muchos casos llega más lejos que las palabras: el arte. Es la

²HILLESUM, E. (1941-1943): *Une vie bouleversée*, suivi des *Lettres de Westwobork*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 65.

³NEAD, L.: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Barcelona, Tecnos, 1998, pp. 25-26.

⁴RIVIERE, J.: “Womanliness as a masquerade”, *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 1929, pp. 303-313.

⁵POLLOCK, G.: *Vision and difference. Feminism, feminity and the histories of art*, London-New York, Routledge, 2003, p. 117.

sublimación de la relectura feminista en los setenta y ochenta de la máxima cartesiana: “Pensamos [/creamos], luego existimos”.

Sin embargo, tampoco quisiera olvidarme de las luchas individuales de muchas mujeres (artistas o no) a lo largo de la historia, que son las que surgen de ese punto de inflexión en el que nos preguntamos cuál es nuestro papel en el mundo. Al respecto me gustaría mencionar la motivación, recurrentemente citada, de Simone de Beauvoir para la escritura de *El segundo sexo*. Su intención primera fue la de redactar su autobiografía, pero para ello entendía necesario plantearse ¿qué había supuesto para ella el hecho de ser mujer?. Beauvoir nunca se había hecho tal pregunta, según dice (cito textual): “nunca me he sentido inferior por ser mujer; la feminidad no ha sido una traba para mí”. Al respecto, le espetó Jean-Paul Sartre que sin embargo no había sido educada de la misma manera que un chico y le aconsejó que reflexionase sobre ello.”⁶

Con esta anécdota quisiera subrayar la dificultad de toda mujer para marcar una distancia crítica que ayude a detectar los capítulos de nuestras vidas en los que hemos sido tratadas con inferioridad. Estos hechos se revelan a veces de manera explícita, violenta, pero hay otra discriminación silenciosa, casi inapreciable, que ha calado irremediabilmente en la arquitectura de nuestras biografías a lo largo de la historia.

Toda mujer tiene que encontrar dentro de sí un espacio para la libertad, para una autorreflexión que, en última instancia, acaba revelándose como una crítica al sistema patriarcal, esto es, una cuestión ética que adquiere una dimensión política. La diferencia es el punto de partida, es, como afirma Judith Butler, “la cuestión que provoca la investigación feminista, es algo que no puede ser del todo expuesto, que desestructura la gramática de la afirmación y que persiste, de forma más o menos permanente, como algo a lo que interrogar”⁷. Y este ejercicio, no sólo es ni debe ser patrimonio exclusivo de los estudios teóricos sobre la condición de género, sino de toda mujer.

Antes de centrarme en el análisis estético, me gustaría, al respecto recordar a la poetisa valenciana, María Beneyto (1925-2011), concretamente algunas estrofas de su poema de 1953 “Criatura múltiple”⁸:

[...]
¡Soy yo tantas mujeres en mí misma!
¡Están viviendo en mí tantas promesas,
tantas desolaciones y amarguras,
tanta verdad que no me pertenece!

⁶BEAUVOIR, S. de (1949): *El segundo sexo*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1999, p. 8.

⁷BUTLER, J.: *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, p. 252-253.

⁸BENEYTO, M. (1953): “Criatura múltiple”, *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento* [número monográfico titulado: *Los ojos dibujados. El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneos*], nº 234, Málaga, Revista Litoral, p. 79.

[...]

¿Vengo de raza de mujeres tristes
con todas las tristezas silenciadas,
las que callaron la palabra exacta
del amor, y me empujan a decirla?

[...]

Yo, múltiple, plural, amigos míos,
no soy nada. Soy todo. Soy aquella
que se quejaba a Dios de no ser río
y ser mar, ser clamor y no palabra,
ser calle de ciudad y no sendero,
ser colmena y no ser única abeja.”

La mujer como signo

[IMAGEN: *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29). René Magritte]

Muchas y muchos de ustedes habrán reconocido el guiño de esta charla a esta obra de René Magritte (o al libro homónimo de Michel Foucault sobre la misma obra). En aquel cuadro, y en aquel ensayo de Foucault, se subrayaba el hecho de que no nos encontrábamos ante una pipa (el objeto “pipa”) sino ante la representación de una pipa y la frase que demostrativa y discursivamente explicaba el hecho. Magritte escenificaba en una contraseña, en un jeroglífico, las teorías lingüísticas que proclamaban la ruptura entre la palabra y la cosa, entre significante y significado, y en la relación artificial histórico-cultural que los relacionaba.

La extrapolación al tema que nos ocupa bien podría ser ésta:

IMAGEN: *Venus del espejo* (1599-1660). Diego Rodríguez de Silva Velázquez]

Efectivamente, la *Venus del Espejo* de Diego Velázquez no es una mujer, sino una representación de una mujer. Entre el signo o imagen representada y su acepción como mujer existe todo un entramado sociocultural que ha variado con el paso del tiempo y que ha condicionado todos los elementos de la comunicación que en él intervienen. Como apunta la antropóloga Elisabeth Cowie “la forma del signo [el significante 'mujer']... puede empíricamente ser una mujer, pero el significado no es una mujer” sino el proceso de establecimiento y reestablecimiento de estructuras culturales⁹. Cowie no se refiere específicamente a una representación de una mujer (la sombra de la caverna), sino a la propia mujer como signo, a una mujer (“la mujer”) que representa¹⁰. El resultado de estos procesos históricos de semantización y resemantización sobre las mujeres tiene como consecuencia lo que Sheila Rowbotham apunta

⁹COWIE, E. (1978): “Woman as sign”, en KAPLAN, E. Ann: *Feminism and Film*, Oxford University Press, 2000, p. 61.

¹⁰ BEAUVOIR, S. de (1949): *op. cit.*, p. 265.

acertadamente: que nos reconozcamos a nosotras mismas “a través de mujeres hechas por los hombres”¹¹.

Pero volviendo a la imagen femenina en el arte, veamos el caso concreto de la *Venus del Espejo*. En este cuadro reconocemos la anatomía de una mujer recostada, de espaldas, con una determinada complexión y, junto a ella, un niño con alas sosteniendo un espejo. Nuestro bagaje cultural occidental, nos permite identificar esas figuras como una representación de la diosa Venus, diosa de la Belleza, y a Cupido, como representación del Amor carnal. Si vamos un paso más allá, descubriremos que ese valor de modelo de Belleza que representa Venus, se traduce en un desnudo donde se muestran explícitamente las proporciones canónicas de la misma. Este aspecto es enfatizado por la existencia del espejo, más asociado al deleite y la fruición frente a la perfección que a la vanidad. Otro paso más en la apreciación de esta pintura nos llevaría también a la codificación del prototipo iconográfico de la Venus, presente desde la cultura material de la prehistoria hasta nuestros días.

[IMAGEN: *Venus paleolítica de Willendorf* (20.000 años a. C.)]

[IMAGEN: *Venus de Milo* (130-100 a. C.)]

[IMAGEN: *Nacimiento de Venus* (1483-1484). Sandro Boticelli]

Considerando los ideales de belleza encarnados en esta representación y su impacto en la cultura occidental y su intrahistoria, no hay que menospreciar el gesto iconoclasta de la sufragista Mary Richardson con su ataque al primero de los cuadros que veíamos en pantalla¹²

[IMAGEN: *Ataque de la Venus del Espejo por parte de Mary Richardson en 1914 en la National Gallery de Londres*]

Los cortes de Richardson sobre el lienzo equivalen a las palabras de Magritte bajo la representación de la pipa: “Esto no es una mujer”, sino una fórmula idealizada de la misma, una ficción, y este prototipo de la feminidad que va de la sociedad al arte para volver de nuevo a la sociedad, la tiraniza y la somete.

Al respecto de la perversión de los modelos iconográficos y su impacto en la conformación de la imagen de la mujer, interesa conocer los cambios y la diversificación que se producen en el siglo XIX. Por una parte se fija la imagen ideal de la mujer virginal, madre, casta, virtuosa, honesta, decente, asociada a la Virgen María, y a otros personajes de ficción como la Beatriz de Dante o la Ofelia de Shakespeare:

[IMAGEN: *Beata Beatrix* (1870). Dante Gabriel Rossetti]

¹¹Citado en MAYAYO, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 165.

¹²Para una descripción y aproximación crítica al hecho NEAD, L.: *op. cit.*, pp. 61-79

[IMAGEN: *Ofelia* (1851-1852). Millais]

Y en contraposición a ella, comienza a forjarse la imagen de la *femme fatale*, especialmente encarnada en personajes históricos y mitológicos como Lilith, Eva, Medusa o Salomé, asociadas al mal, a la prostitución, al pecado, al deseo...

[IMAGEN: *Lady Lilith* (1866-1888). Dante Gabriel Rossetti]

[IMAGEN: *La aparición* (H. 1875). Gustave Moreau]

Esta división es aún apreciable especialmente si hacemos un análisis detenido del cine o el medio publicitario; es sencillo: hay una oposición evidente entre la mujer-madre que anuncia el detergente, frente a la mujer fatal que anuncia buena parte de los perfumes. La cultura de masas, como el arte, sujeta a la dominación masculina, ha sido y es una productora de significantes y significados, un privilegiado vehículo de ideas. Fija los modelos frente a los cuales, en palabras de Pierre Bordieu, las mujeres son situadas en un “estado permanente de inseguridad corporal..., de dependencia simbólica”, esto es, “existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás”. De manera que “las mujeres están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente acercarse.”¹³

Esta objetivación de su cuerpo, su imagen o su identidad en el contexto cultural patriarcal ha sido interpretada desde el psicoanálisis (especialmente a raíz de los trabajos de Laura Mulvey) como una proyección de las fantasías, los miedos y los deseos masculinos¹⁴. En una sociedad falocéntrica, la mujer es reconocida como una versión castrada del hombre. Pero esa ausencia del falo no es completa: está presente simbólicamente, en el propio deseo femenino de evidenciar esa carencia y en el fetiche¹⁵. La mujer es al mismo tiempo un objeto de placer para la mirada masculina; pero también representa el miedo narcisista de esa pérdida. Es la obsesión fetichista de suplantación de la ausencia lo que revelaría el significado que existe tras el signo “mujer”. Luego, como apunta Mulvey: “Las mujeres están constantemente confrontadas con su propia imagen de una forma u otra, pero lo que ven tiene poca relación o importancia para sus propias fantasías inconscientes, sus propios miedos y deseos ocultos. Se convierten siempre en objetos de exhibición para ser mirados por los hombres; en realidad, no hay nada de ser mujer presente en ellos. Estas manifestaciones nada tienen que ver con la mujer, todo está relacionado

¹³BORDIEU, P.: *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 50.

¹⁴MULVEY, L. (1973): “You don't know what's happening, do you Mr. Jones?”, en PARKER, R. y POLLOCK, G.: *Framing Feminism. Art and the women's movement 1970-1985*, Londres, Harper Collins Publishers, 1987, p. 131.

¹⁵MULVEY, L. (1975): “Visual pleasure and narrative cinema”, en PENLEY, C. (ed.): *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge, 1988, p. 57.

con el hombre. La verdadera exhibición es siempre del falo. Las mujeres son simplemente el escenario en el cual los hombres proyectan sus fantasías narcisistas.”

Una habitación propia

[IMAGEN: *Kitchen table* (1990). Carrie Mae Weems]

La mujer ha encontrado en el arte un vehículo para hacerse visible. Su presencia o no en el sistema artístico y en la historiografía, sesgados por la dominación masculina, no debe condicionarnos en ningún caso para hacer una valoración de los elementos que distinguen la producción estética femenina.

El arte para la mujer ha servido más para formular preguntas que para ofrecer respuestas. De manera explícita o subliminal ha traducido una denuncia activa de su situación en cada momento histórico, sin embargo, esa precariedad no ha sido impedimento para una fructífera creación que, precisamente por sus privaciones, traducen más certeramente la condición social de la mujer y el lugar de la artista.

Hasta la década de los sesenta, momento en el cual la lucha y la teoría feministas adquieren forma por fin en el colectivo artístico, la mujer creadora trabaja sola, en diálogo consigo misma. Va a estar secularmente relegada al ámbito doméstico: sólo en casos muy contados tiene acceso a los talleres de maestros artistas (aunque hay excepciones) y su presencia en las Academias, creadas en el siglo XVI, no es significativa. Incluso su acceso a éstas va a estar restringido, impidiéndosele, por ejemplo, el ejercicio del desnudo, a pesar de ser éste uno de los más importantes del gusto clasicista que domina desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Luego es frecuente que la mujer tenga un aprendizaje artístico autodidacta, o bien, que reciba esta formación como aprendiz (dentro o no de un taller) de algún artista hombre cercano a su círculo afectivo: bien porque el artista se tratara de su padre o hermano, bien porque fuese su marido o amante.

Algo similar ocurre en el reparto de los géneros artísticos. Desde la Edad Media permanece vinculada a prácticas consideradas menores, tales como la miniatura o la incipiente industria de paños. Lo mismo ocurrirá en el siglo XIX e incluso las primeras décadas del XX, donde el diseño industrial o la decoración fueron importantes vehículos de expresión. Respecto a las llamadas “artes mayores”, la educación estética femenina de la clase alta desde finales del siglo XVIII y de la burguesía que se asienta en el XIX, incluía, entre otras, la música, la poesía o la práctica pictórica. No obstante, la escultura (en la que sí podemos mencionar a Camille Claudel,

del círculo de Rodin) o la arquitectura seguían siendo consideradas parcelas eminentemente masculinas.

Todas estas limitaciones impidieron que la mujer encontrara medios propios para la creación diferentes de la producción masculina, no por motivos biológicos, tal y como se plantea desde el determinismo positivista, sino por el particular contexto sociocultural donde se llevan a cabo estas obras.

Hasta la década de los setenta del sigloXX, las creaciones artísticas femeninas se enmarcan en las tendencias estilísticas imperantes, que desde el Renacimiento se centran en la construcción del parecido y el óleo sobre lienzo predominantemente. La aportación en este caso viene de manos de un imaginario propio que involucra a los temas y al tratamiento de los mismos.

La artista que vive en el contexto teocrático medieval y el uso didáctico de la imagen religiosa, deja un espacio propio a la mujer a través de la mística, donde las ilustraciones de la obra de Hildegarda de Bingen tienen un papel sobresaliente¹⁶.

[IMAGEN: *Scivias*. f.1r. (1142-1152). Hildegarda de Bingen.]

[IMAGEN: *Psalterio de Claricia* (h. 1.200). Claricia. Claricia, famosa iluminadora de manuscritos medievales, no fue probablemente miembro del clero. Tal y como demuestra su autorretrato en la figura que sostiene esta “Q” capital, lleva su pelo suelto y viste prendas seculares. Habría sido, simplemente aprendiz en el scriptorio profesional de Augsburgo.¹⁷]

La *istoria* y el desarrollo de los tipos iconográficos religiosos y paganos, jugarán un papel significativo durante el Renacimiento y el Barroco. Junto a las temáticas recurrentes de uno y otro momento, existen también otros donde se aprecia un papel activo de la mujer, habiendo tenido en los pinceles de muchas artistas un valor añadido de velada reivindicación. Capítulos bíblicos como:

[IMAGEN: *Holofernes muerto (Judith y Holofernes)* (1730). Giulia Lama, en la representación de la heroína del pueblo de Israel que salva a Betulia de ser tomada por el general Holofernes, mandado por Nabuconodosor.]

O

[IMAGEN: *Porcia hiriéndose el muslo* (1664). Elisabetta Sirani. Donde se representa la escena en la que Porcia, esposa de Bruto, le demuestra su fidelidad y confianza hiriéndose en el muslo.]

¹⁶CHADWICK, W.: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p. 54-55.

¹⁷POLLOCK, G. y PARKER, R.: *Old mistress. Women, art and ideology*, Nueva York, Pantheon Books, 1982, p. 16.

La fuerza de estas mujeres míticas contrastan con la especial cotidianeidad de un activismo más evidente en los autorretratos, a través de los cuales existe una referencia a su reconocimiento como artistas. Y es que, independientemente de las limitaciones en la formación, existe además un prejuicio aplastante que condiciona el acceso de las mujeres a la práctica artística: la negación de la genialidad, es decir, de la inventiva, de la creación. Elocuentes son al respecto las palabras del escritor y crítico del siglo XIX Edmond Goncourt para quien “no hay mujeres geniales, las mujeres geniales son hombres”¹⁸.

Como en su día ocurriera en los debates sobre el Sistema de las Artes, las artistas reclaman su posición retratándose en el acto de pintar:

[IMAGEN: *Autorretrato* (1556). Sofonisba Anguissola]

[IMAGEN: *Autorretrato ante un caballero* (1790). Elisabeth Vigée-Le Brun]

[IMAGEN: *Autorretrato como alegoría de la Pintura* (1638-1639). Artemisia Gentileschi. Este autorretrato trasciende, sin duda una llamada de atención sobre su actividad como pintora. Gentileschi aquí da un paso más. El recurso de la alegoría para legitimar su actividad incide directamente en los esquemas de representación tradicionales. Las figuras alegóricas y, muy especialmente, las Musas, han estado encarnadas por figuras femeninas. Como nos recuerda la propia Simone de Beauvoir, “la musa no crea nada por ella misma; es una sibila sensata que se convierte dócilmente en la sierva de un amo”, en definitiva, es una enteleguía pasiva. He aquí que esa nueva alegoría es representada por la propia artista en el acto de pintar y ella misma ha querido ser elevada a ese concepto: lo que aquí se quiere mostrar no es sólo una mujer, es una artista, y no se trata de una pintora más, es la Pintura misma.]

Luego el valor activo de la mujer en el arte se mantuvo, aprovechando los cauces simbólicos que habían vinculado la iconografía de las ideas a la imagen femenina, pero con nuevos matices, como también demuestra esta alegoría del

[IMAGEN: *El Dibujo* (1780). Angelica Kauffman]

La llegada del siglo XIX trajo consigo la muerte “romántica” del arte, esto es, la crisis de los grandes discursos. Entre los temas vinculados a la religión o la historia, se abre paso la pintura de género; ahora los bodegones, los paisajes y las escenas de la vida cotidiana cubren los lienzos. La apertura del arte como ejercicio de experimentación por sí y para sí más allá de la narración de historias, y su acceso a una clase social en alza, la burguesía, influyen decisivamente en este giro. En la nueva pintura la mujer se retrata a sí misma y retrata su forma

¹⁸Citado en MAYAYO, P.: *op. cit.*, 67.

de vida. De su análisis podemos acotar una geografía femenina, existiendo un ritual de los sexos perfectamente delimitado.

La vida de la mujer se circunscribe casi en exclusividad al espacio doméstico. Son bastante interesantes en este sentido los cuadros de Berthe Morisot o Mary Cassatt.

[IMAGEN: *En el comedor* (h. 1875). Berthe Morisot. En él se representa una mujer en un momento de las tareas de su casa]

O, esta

[IMAGEN: *Contemplación* (1891). Mary Cassatt. Se trata de un retrato desidealizado, en un ambiente relajado, incluso un poco aburrido, como demuestra la mirada perdida de la mujer representada. Fíjense también en la cercanía del tratamiento: la figura acapara casi todo el cuadro, revelando intimidad.]

Es, cómo no, también el espacio de la mujer madre

[IMAGEN: *Cosiendo* (1800). Mary Cassatt]

[IMAGEN: *Interior* (1924). Gwen John]

Las mujeres además disfrutaban del espacio abierto. Son muy frecuentes las escenas campestres en soledad o en compañía de los hijos.

Sin embargo, el espacio social (el urbano, el de los lugares públicos) les está prácticamente vetado y a él sólo pueden acudir acompañadas por sus maridos u otras mujeres.

Es por ello que este cuadro de Mary Cassatt aún hoy es apreciado por su desafío:

[IMAGEN: *En la ópera* (1888). Mary Cassatt. En él pueden contemplar a una mujer vestida de negro (quizá de luto por su marido) que asiste a la ópera sola. Es significativo el detalle del hombre observándola desde otro palco con los prismáticos. Esta escena no sólo revela la alteración del supuesto “orden” social, sino, la mirada activa del hombre hacia la mujer como objeto de deseo pasivo, y en flagrante contraposición a esto, la mirada activa también aquí de la mujer, a través de sus prismáticos.]

Pero hubo mujeres que incluso se atrevieron a tratar temas no exclusivamente relacionados con el universo femenino, y se adentraron en temas de la épica masculina. Nos referimos en concreto al caso de Rosa Bonheur:

[IMAGEN: *Feria de los caballos* (1853-55). Rosa Bonheur. La propia Bonheur se autorretrata en la escena.]

El siglo XX se quiebra en “-ismos” que ceden a la participación de las mujeres, si bien se mantienen como minoría. El sentido programático de cada una de las vanguardias sigue manteniendo las directrices del lenguaje plástico a emplear, sin embargo, la mujer vuelve a crear cauces propios.

[IMAGEN: *Cabeza Dada* (1920). Sophie Tauber-Arp. Trabajó dentro del movimiento Dada Zurich.]

Pero sobre todo el trabajo de las artistas que crean en los límites del surrealismo, considerando la importante carga que pesa sobre la imagen de la mujer como objeto de deseo y que, sin embargo, en sus manos adquiere una dimensión distinta.

[IMAGEN: *Un mundo* (1929). Ángeles Santos]

[IMAGEN: [Sin título] (h. 1936). Dora Maar]

[IMAGEN: *Cabeza de mujer* (1946). Maruja Mallo]

Hubo un campo en el que las mujeres gozaron de especial libertad y prestigio además de poder desarrollar en él buena parte de su impulso creativo: la decoración y el diseño industrial. Aunque cercanos a la artesanía y, de nuevo, a las artes menores, el siglo XIX y el movimiento *Arts & Crafts* los puso en primera línea y el siglo XX los llevaría a su máxima expresión en la Bauhaus de Weimar y Berlín. De entre todas, cómo no, es ineludible destacar el trabajo de Sonia Delaunay dentro de las propuestas plásticas del cubismo órfico:

[IMAGEN: Ilustración de la *Prosa del Transiberiano* de Blaise Cendrars (1913). Sonya Delaunay]

A partir de aquí y favorecido por los estudios de género que se vienen desarrollando paralelamente, el arte de la mujer pasa a convertirse en un arte abiertamente feminista, y para ello crea un lenguaje propio que trasciende la temática, y apuesta ya por nuevas fórmulas de expresión.

El universo femenino se convierte en una fuente de inspiración y los entornos que sí habían estado siempre en manos de las mujeres serán ahora materia prima para las nuevas obras que se producen a partir de este momento.

Elementos siempre asociados a la mujer como coser o tejer, se convierten en técnicas artísticas y en sus productos

[IMAGEN: *Autorretrato* (2009). Louise Bourgeois. Una sábana bordada con las iniciales de Louise Bourgeois, firma y constatación de su pertenencia, y como motivo principal un reloj con las horas del día. Las manecillas señalan las 19:11, año de su nacimiento. Y a cada número

corresponde una imagen relacionada con su identidad, con su entorno más próximo, con la feminidad en general, que estarían vinculadas a cada movimiento de las manecillas, si estas se moviesen.]

[IMAGEN: De la serie *Locura* (instrumento) (1995-96). Marina Núñez. Como una crítica abierta al pathos femenino, reflejado en la histeria, frente a la genialidad masculina, Marina Núñez se sirve en este caso de un mantel rojo ribeteado de ganchillo.]

O fíjense también en estas dos obras:

[IMAGEN: *Ma gouvernante-my nurse-mein kindermädchen* [*\kindermidchen*] (1936) Meret Oppenheim. Los tacones como símbolo fetichista enfatizado por su presentación como un pollo a punto se ser servido.]

[IMAGEN: *Desviación* (1995). Begoña Montalbán. El uso de los tacones como otro de los elementos vinculados a los condicionantes culturales que pesan sobre la mujer, y esa desviación que podría estar haciendo referencia a las consecuencias de esa tiranía de la belleza, o a la mujer “desviada” que se revela contra ello.]

[IMAGEN: *Knit paintings* de Rosemarie Trockel y esculturas de Judith Scott (2012). Exposición antológica de Rosemarie Trockel en el MNCARS]

Todas estas obras utilizan los elementos que la cultura patriarcal viene asociando a la mujer y es empleada con un sentido crítico. Para ello descontextualiza su uso, el que tradicionalmente se le ha dado, y lo resitúa en un entorno preparado para la crítica.

La propia Trockel en su

[IMAGEN: *Balaklava* (1986). Rosemarie Trockel. Plantea el uso del punto, esta vez de tejido industrial, para hacer una reflexión sobre la identidad, que a través del pasamontañas, precisamente, queda oculta. Podríamos comprender con ello que esos usos de las “tareas femeninas” anulan los rasgos de la personalidad de la mujer. Tampoco podemos olvidar que esta prenda está empleada para ocultar el rostro en caso de acciones donde no se quiera ser identificado... Un sentido que Trockel podría haber dado a su obra, lo vemos perfectamente ilustrado en las acciones del grupo punk feminista, heredero del movimiento *riot grrrl*

[IMAGEN: *Pussy Riot*.]

Luego elementos asociados a la sumisión de la mujer han servido para crear un nuevo espacio crítico, en este caso de militancia activa, de guerrilla, que busca una transformación social profunda en todos los ámbitos.

El recurso de la descontextualización juega precisamente a la ironía, esto es, a plantear lo contrario de lo que parece estar re-presentado. Buena parte del arte producido en los setenta y en los ochenta se sirvió de la verosimilitud del simulacro para presentar escenas y escenarios donde se recreaban los roles impuestos secularmente a la mujer: su indisolubilidad con el ámbito doméstico, su sometimiento a los deseos masculinos, su objetualización y la tiranía de la belleza... De este modo, situaciones y elementos que pertenecen a la vida cotidiana filtrados a través del hecho estético, de la performance o del ready made, adquiriría una nueva lectura, un nuevo punto de vista, muchas veces incluso siniestro, es decir, imprevisto e hiriente.

El ejemplo paradigmático para comprender esta nueva forma de expresión es el proyecto de las estudiantes de California Institute of the Arts (Cal Arts) de Valencia (Los Ángeles), capitaneadas por dos veteranas artistas, Judy Chicago y Miriam Schapiro, en una casa en ruinas cedida temporalmente por el Ayuntamiento de la ciudad, que fue restaurada por las propias artistas a principio del los setenta. Como relata Susana Carro, aquellas mujeres, de manera muy distinta a cómo describía Virginia Woolf la circunstancia de Jane Austen que no contó con habitación propia para escribir su obra, tendrían a su disposición 17 habitaciones a las que trasladar su ideario, y no sólo eso, sino que además, frente a aquella que no pudo demostrar sus habilidades artísticas, éstas convertirían el espacio privado en espacio público de exhibición¹⁹.

[IMAGEN: *Menstruation Bathroom* (1972). Judy Chicago. Baño impoluto, completamente blanco, al que se accedía por un fino velo blanco, sin embargo, hay una papelera rebosante de compresas todas ellas manchadas de rojo simulando sangre. Es decir, frente a los imperativos culturales, de sobra analizados desde la antropología, que llevan inequívocamente a ocultar la menstruación como síntoma de la naturaleza animal de la mujer, como indicio de su impureza, la evidencia de su existencia imposible de ocultar.]

[IMAGEN: *Waiting* (1972). Faith Wilding. Una de las performance más relevantes que se llevaron a cabo en la *Casa de la mujer* fue la Faith Wilding. En ella la artista, sentada en una silla, se balancea, recitando una letanía. La acción de Wilding subraya la pasividad con la que se ha planteado la vida la mujer, su desarrollo personal se plantea siempre dependiente de agentes externos, bien sea del hombre, o del hijo o hija o de la cultura.]

Este

[IMAGEN: *Linen closet* (1972). Sandy Orgel. El maniquí encajonado en un armario donde se guarda la ropa de cama quisera ser la versión literal de la vinculación de la mujer con el ámbito y el trabajo doméstico. La hibridación de su cuerpo recuerda a las primeras obras de Bourgeois,

¹⁹CARRO FERNÁNDEZ, S.: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Trea, 2010, p. 97.

los dibujos de la *Femme-maison*, donde la casa adquiere rasgos de mujer, o la mujer de casa. La confusión de los límites parece querer romperse con la pierna del maniquí que se adelanta, quizá como una posible voluntad de liberación de este estado de cosas.]

Luego, el arte feminista inaugura todo un vocabulario estético con un marcado sentido crítico que ataca los cimientos de la sociedad patriarcal dominante, intentando des-velar el nivel de discriminación que la mujer ha sufrido a lo largo de la historia. Yendo más allá, conviene señalar que hay en él una piedra de toque recurrente que involucra forma y fondo y que, de alguna manera, recoge todo lo hasta aquí explicado: el diálogo con los cuerpos.

Dialogo con los cuerpos

[IMAGEN: *Autorretrato con máscara* (1928). Claude Cahun]

La experimentación y el trabajo con el cuerpo en el arte de la mujer es la línea principal en el camino hacia una nueva subjetividad, hacia una identidad liberada de los imperativos del patriarcado.

El cuerpo es el límite entre lo que la mujer es o quiere ser y lo que le viene impuesto. La mujer ha de recuperar el control sobre sí misma, y para ello debe reconquistar su imagen, tiene que poder decidir sobre su cuerpo y su representación para dejar de ser un objeto pasivo y convertirse en un sujeto activo.

La tarea quizá más importante sea, según Lynda Nead, la superación de la categoría monolítica de “*el cuerpo*”, asociado a “una estética dominante que postula el cuerpo blanco, saludable, de clase media y juvenil, como el ideal de feminidad”²⁰. Es decir, es necesario asumir que existen muy diversos cuerpos. Así también, el trabajo de la mujer con su cuerpo pretende evitar la fetichización que la mirada masculina hace de él: “Una mujer que usa su propio rostro y cuerpo tiene el derecho a hacer lo que quiera con ellos, pero hay un sutil abismo que separa el uso de las mujeres por parte de los hombres para la excitación sexual del uso de las mujeres por las mujeres para exponer ese insulto”, dice Lucy Lippard.²¹

Imperativos culturales

La ruptura con los estereotipos se convertirá en uno de los temas principales del arte producido por mujeres ya a partir de 1920. Nos interesa en este sentido muy especialmente el uso que se ha hecho del fotomontaje y el collage. Se trata de técnicas que permiten la yuxtaposición de

²⁰NEAD, L.: *op. cit.*, 106

²¹LIPPARD, L. R.: *From the center. Feminist essays on women's art*, Nueva York, Dutton, 1976, p. 125.

imágenes, de la cual se obtiene otra híbrida con una apariencia y un sentido completamente diversos fruto de la nueva asociación o del conflicto entre ellas.

[IMAGEN: *Desfile de modas (1925-1935)*. Hanna Höch. En esta obra Höch auna críticamente las distintas representaciones de la mujer, bien según las directrices occidentales (encarnadas en el rostro de la venus de Boticelli), o bien a través de fragmentos de máscaras africanas o incluso muñecas. Sin embargo, todas llevan la misma indumentaria, todas acaban sometidas a los mismos patrones.]

Muy cercana a la obra de Hannah Höch es

[IMAGEN: *Adult Female Sexual Organs [órganos sexuales de la mujer adulta]* (2005). Wangechi Mutu. En este collage la artista sitúa sobre un libro de anatomía médica, en su página dedicada a los órganos sexuales de la mujer adulta, fija con cinta de embalar la forma de una cabeza y bajo ella la fotografía de una modelo blanca occidental. Suma además los ojos y los labios de una mujer negra. Al elemento racial en este caso, se une la crítica sobre los estereotipos femeninos, profundizando en los rasgos distintivos de la raza, claramente distorsionados (desproporcionados), y a las referencias a los condicionantes culturales occidentales.]

En la misma línea de las anteriores

[IMAGEN: *Teapot face (1977)*. Linder Sterling. Sterling, en su serie “Pretty girls” de 1977. Se sirve del medio publicitario y antiguas revistas eróticas para crear nuevas sintaxis que claramente apuntan a cómo la objetualización de la mujer borra por completo su identidad. Para ello coloca objetos de la vida cotidiana, muchos de ellos relacionados con la actividad doméstica, en la cara de las mujeres. Como en Hanna Höch, el resultado es una suerte de cyborg que ejemplifica el sometimiento de la mujer a los imperativos culturales.]

Como también

[IMAGEN: *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain series (1969)*. Martha Rosler. Donde es la imagen de la mujer la que se fija al objeto, y no a la inversa.]

Finalmente, nos interesa mostrarles a

[IMAGEN: *You are not yourself (1982)*. Barbara Kruger. Sirve de compendio de lo visto hasta aquí. El fotomontaje, plantea la de-fragmentación de la imagen de una mujer simulando la ruptura de un espejo en trozos. Las lecturas posibles sobre esta obra son numerosas, sin embargo en ella se apunta claramente a la problemática de la identidad femenina, que no es única, sino múltiple, que no es propia, sino inducida, tal y como se proyecta en el espejo.]

Desde muy temprano existe un esfuerzo por la desmitificación del desnudo, por la superación de la unidad conceptual del cuerpo femenino, hacia una exploración de sus nuevas posibilidades más allá de su reducción a un objeto de deseo o una versión idealizada. El cuerpo de la mujer, traduce sus particularidades, adquiere una nueva dignidad.

[IMAGEN: *Gilbert desnuda peinándose* (1920). Suzanne Valadon. Pionera en este sentido.]

[IMAGEN: *Hilton Head, South Carolina, USA* (1992). Rineke Dijkstra. Sin duda esta obra revisita el Nacimiento de Venus de Boticelli, sin embargo hay un matiz muy distinto: la belleza accidental de una adolescente cualquiera en unas coordenadas espacio temporales que nos proporciona Rineke Dijkstra.]

Las artistas se afanan en la superación de los condicionantes culturales que limitan a la mujer en su desarrollo personal en libertad.

[IMAGEN: *Íntimo y personal* (1977). Esther Ferrer.]

[IMAGEN: *Autorretrato con el pelo corto* (1940). Frida Kahlo. Frida, vestida con ropa de hombre (probablemente de Diego Rivera) reproduce el acto simbólico de cortarse el pelo como renuncia definitiva a la feminidad impuesta. Pinta el autorretrato después de su divorcio con el pintor mexicano, y ha sido repetidamente interpretado como un deseo de libertad de la artista.]

[IMAGEN: *Rebellious silence* (1994). Shirin Neshat. De la serie *Mujeres de Alá*, la iraní Shirin Neshat se autorretrata vestida con el chador y la única parte visible de su cuerpo, el rostro, pintado con textos alusivos al sexo, la religión o la política. El arma que parece erguirse en gesto de silencio, tapando la boca de la artista, recuerda la violencia que diariamente se ejerce contra la mujer en Irán.]

Sexualidad

La sexualidad, hasta el momento comprometida por los deseos masculinos, adquiere ahora un protagonismo en el que se pretende celebrar las particularidades biológicas femeninas. Desde posturas transgresoras se ha querido superar la vergüenza y la ocultación que ha pesado sobre el cuerpo de la mujer. Se trata de demostrar y de ilustrar que “vivir en el cuerpo de una mujer es diferente de mirarlo como un hombre.”²²

[IMAGEN: *Untitled (Train)* (1993). Kiki Smith. Claramente la obra de Smith alude a la menstruación, aquí representada con una figura de mujer realizada en cera saliendo de ella largas cuerdas de cuentas y perlas rojas. Culturalmente reprimida y escondida como una

²²TICKNER, L.: “The body politic: female sexuality and women artists since 1970”, en POLLOCK, G. y PARKER, R. (eds.): *op. cit.*, p. 266.

realidad sucia e impura, que provoca miedo, rechazo, repulsión, la menstruación es reclamada en esta instalación como una seña de identidad de la mujer que evidencia su diferencia sexual con el hombre. Su sentido abyecto ha sido rebajado en el empleo de materiales nobles, visualmente atractivos, para resemantizar su simbolismo cultural.]

La incorporación y la aceptación de los genitales femeninos a buena parte de la obra feminista posee un sentido

[IMAGEN: *Rediscovery* (1970-72). Shelley Lowell. Shelley Lowell juega aquí irónicamente con las connotaciones culturales asociadas a la manzana y a la mujer, unidas en una misma iconografía en este caso. Junto con el título, indicativo del redescubrimiento de una nueva sexualidad y de una nueva mujer, esta obra es todo un símbolo del movimiento feminista cuyo impacto podemos apreciar también en obras como

[IMAGEN: *The dinner party* (1974-1979). Judy Chicago. Es sin duda la obra más monumental del arte feminista de los setenta, no sólo por su compleja iconografía, sino por la evidencia de su reivindicación. Se trata de una última cena de las 39 mujeres, a juicio de Chicago, más influyentes e importantes de la historia y la cultura, recordando quizá a esa otra Última cena (1972) de Mary Beth Edelson presidida por Georgia O'Keeffe. La enorme instalación está formada por una gran mesa triangular que se levanta sobre un pedestal de baldosas con los nombres de 999 mujeres importantes. La mesa en cuestión está decorada con un gran mantel bordado y una vajilla de porcelana con símbolos alusivos a las protagonistas, si bien reproducen una forma híbrida estilizada de mariposas, flores y frutos abiertos (que recuerda, precisamente, a las obras de Georgia O'Keeffe), en clara alusión a los genitales femeninos.]

No obstante, paralelamente con este redescubrimiento, se produce un cuestionamiento de la apropiación masculina de la sexualidad femenina y su proyección fetichista sobre el cuerpo de la mujer:

[IMAGEN: *Tapp- und Taskino (Cine para tocar)* (1968). VALIE EXPORT. Acción callejera, de guerrilla, realizada junto a Peter Weibel. Valie Export llevaba un pequeño escenario como de marionetas en su cuerpo, con una cortinilla, y bajo él su torso desnudo. Weibel, armado con un megáfono, animaba al público a que se acercara a tocar sus pechos. La propia Export explica el sentido de esta acción: “con ello, en el lenguaje cinematográfico, yo permití que mi “cuerpo pantalla”, mi torso, fuese tocado por todo el mundo. Rompí los confines de lo socialmente legitimado en la comunicación social. Mi pecho tomó distancia de la sociedad del espectáculo que había provocado la objetivación de la mujer. Mucho más: el pecho ya no es propiedad de un solo hombre nunca más; más bien, la mujer intenta a través de la libre disponibilidad de su cuerpo determinar su identidad de forma independiente: el primer paso del objeto al sujeto”.

Este cuestionamiento va acompañado de una apertura a otras opciones sexuales, y también se pone atención a la homosexualidad femenina:

[IMAGEN: *Un beso* (1996). Cabello/Carceller. Como en 1973 también lo hicieron Linda Benglis y Marilyn Leibowitz con *Female sensibility*, Helena Cabello y Ana Carceller reproducen un beso, en esta ocasión fragmentado, en el que no se ven sus rostros completos, mientras en off suena una discusión. Imagen y sonido interfieren uno en otro, impidiendo experimentar la intimidad subjetiva por la injerencia de la discusión como referente de lo social.]

Mutilación

“Juegos y sueños orientan a la niña hacia la pasividad; pero es un ser humano antes de convertirse en mujer; ya sabe que aceptarse como mujer es rendirse y mutilarse; si la rendición es tentadora, la mutilación es odiosa”²³. Estas son las palabras de Simone de Beauvoir para describir el paso que supone para toda niña convertirse en adulta. La mujer vive la mutilación socialmente en buena parte de su vida cotidiana por las razones culturales ya expuestas. Las artistas se autoinfligen estas agresiones físicas como un estigma de esa represión, pero también como una forma ritual de re-apropiación del cuerpo. En este sentido es bastante interesante la obra de

[IMAGEN: *Azione sentimentale* (1973). Gina Pane. Esta acción, llevada a cabo entre un público íntegramente femenino, estaba estructurada en tres partes. La aquí reproducida es la acción llevada a cabo en la tercera sala. En ella Pane entra vestida de blanco con un ramo de rosas de novia en la mano. Extrae las espinas y se las clava, para finalmente cortar con una cuchilla su mano. La poética y el lirismo es sublime: el brazo se convierte él mismo en una rosa, a pesar del dolor que va asociado a la acción. Además de las referencias lésbicas presentes en el resto de la instalación, Pane buscaba la empatía de una audiencia femenina en un intento por recrear el amor maternal a la vez afectivo y destructivo²⁴.]

Violencia/violación

La amenaza más importante que sufren los cuerpos de las mujeres es la violencia, muchas veces en forma de la violación. Aunque la referencia a las agresiones, sexuales o no, había estado “normalizada” en el arte en forma iconografías clásicas de capítulos mitológicos asociados a deidades masculinas (muy especialmente de Zeus/Júpiter), o a escenas bíblicas como Susana y los Viejos, las creaciones de los setenta retoman el tema para realizar una denuncia activa de las

²³ BEAUVOIR, S.: *op. cit.*, p. 399

²⁴ ALIAGA, J. V.: *Arte y cuestiones de género*, Nerea, 2004, pp. 73-74.

mismas en toda su crudeza. Baste sólo recordar las acciones de Ana Mendieta en 1973 como reacción a la muerte de una estudiante en la Universidad de Iowa.

Y otra de las obras más representativas es la de

[IMAGEN: *In mourning and in rage (de luto y con rabia)* (1977). Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. Performance llevada a cabo frente al Ayuntamiento de Los Ángeles, que denunciaba la muerte de diez mujeres a manos de un asesino en serie. La acción, de gran solemnidad, consistía en un grupo de mujeres vestida de negro y rojo, con la cara cubierta y tras ella una gran pancarta donde se recordaba a las mujeres asesinadas.

Por ejemplo también este autorretrato

[IMAGEN: *Nan one month after being battered* (1984). Nan Golding]

O este

[IMAGEN: *Guarded Conditions [condiciones protegidas o vigiladas]* (1989). Lorna Simpson. La mujer negra que no sólo sufre violencia sexual sino también racial.]

Maternidad/aborto

Frente a las lecturas idealizadas de la maternidad asociada a la mujer prototípica, las artistas que trabajan a partir de 1970 comienzan a tener libertad para poder trasladar a su obra también las emociones traumáticas de ser madres, sus dudas y contradicciones²⁵ y así desmitificar y romper con el aura asociada a la procreación.

Son interesantes las aportaciones de

[IMAGEN: Serie Rineke Dijkstra (1994). Tomadas en las horas posteriores al parto. Fotografías de grandísima intensidad desvelan la fragilidad y la inestabilidad de una mujer ante su incertidumbre frente a la nueva condición de madre.]

Pero, paralelamente a las nuevas lecturas sobre la maternidad, y en la tarea de descolonización del cuerpo de la mujer de los tabúes culturales, también se alzan, como no podía ser de otro modo, las voces a favor de la interrupción voluntaria del embarazo.

[IMAGEN: *Your body is a battle ground* (1989). Barbara Kruger. Cartel para la manifestación para la legalización del aborto y por los derechos de la mujer. Washington, 9 de abril de 1989.]

“Je suis une autre”/deshacer el género

²⁵MULVEY, L. (1976): “Post-partum document’ by Mary Kelly”, POLLOCK, Griselda y PARKER, Rozsika: *op. cit.*, p. 203.

La feminidad es una máscara, decíamos al comienzo de esta charla. Con el descubrimiento de esa ficción, de que la máscara es un artificio que te permite ser o no ser, comienza el juego del arte. Apunta Judith Butler que el género, como construcción sociocultural, es decir, en su concepción normativa “puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera. En otras ocasiones, -dice- la experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad”²⁶.

El disfraz, especialmente de hombre, para parodiar los estereotipos femeninos y sobre todo masculinos, pero también para dejar de ser “mujer” o ser “hombre”, o para elegir uno u otro siendo lo contrario, para serlos ambos a la vez o para no ser ninguno de los dos.

[IMAGEN: *Autorretrato* (1919). Claude Cahun. Pionera en el uso del disfraz como disidencia y como liberación, Cahun se fotografía disfrazada como hombre en una apuesta clara para desestabilizar las categorías “estables” de lo masculino y lo femenino.]

[IMAGEN: *Untitled (Facial Hair Transplants, moustache)* (1972). Ana Mendieta. Mendieta usó para sus postizos las barbas cortadas del poeta Morty Sklar. El trabajo de Mendieta con la identidad de género es hábilmente escenificado en esta acción y su fruto fotográfico se explica con acierto en sus propias palabras: “Después de verme a mi misma en un espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mi misma y no tan antinatural a mi apariencia”²⁷.]

[IMAGEN: *Identity Transfer* (1968). VALIE EXPORT. Esta imagen forma parte de tres fotografías idénticas, pero en una de ellas, se cambian los tonos. Valie Export juega a la ambigüedad combinando rasgos convencionales masculinos y femeninos en su apariencia.]

[IMAGEN: Taller Drag King. Ladyfest. A través del crossdressing, del travestismo, la mujer también ha encontrado un medio muy activo de crítica. El movimiento de *drag king* activo desde los 80, se ha popularizado a través de puntos de encuentros tan consolidados como los festivales Ladyfest que desde su primera celebración en Olympia (USA) en el año 2000, se celebran en todo el mundo. En España, en Madrid y Sevilla.]

Al menos quiero mencionar algunas de las no ya tan nuevas producciones de pornoterrorismo y postporno que se vienen desarrollando, entre los que tenemos nombres muy destacados como el colectivo O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos) o María

²⁶BUTLER, J.: *op. cit.*, p. 13.

²⁷GROSENICK, U. (ed.): *Women artists in the 20th and 21st century*, Taschen, 2001, p. 342.

Llopis, que recogen buena parte del pensamiento de Beatriz Preciado y que, a mi modo de ver, merecerían una conferencia íntegra.

Para terminar

Instituciones: Historias y templos del arte

[IMAGEN: *Step (paso a paso)* (2003). Estibaliz Sádaba]

El documental *WAR-Women Art Revolution*²⁸, realizado en 2010, sobre producción artística del arte feminista de los setenta en los EE. UU., comienza realizando una encuesta en la calle con la siguiente pregunta: ¿podría decirme el nombre de alguna mujer artista?. La mayoría de los encuestados no conseguía decir ningún nombre y sólo algunos alcanzaban a mencionar sólo uno: Frida Kahlo.

Esta situación, al contrario de ser excepcional, se repite lamentablemente en todas partes y con idénticos resultados. Pero, ¿por qué ocurre esto? Hemos visto el esfuerzo teórico y práctico del arte de la mujer, muy especialmente desde los años setenta, para trasladar sus inquietudes estéticas, siendo también un importante canal de comunicación para la defensa de su lugar en el mundo.

Esta obra de Estibaliz Sádaba que acompaña el título de este último apartado de la conferencia es muy elocuente en este sentido. Se trata de una videocreación en la que una mujer hace *step* sobre libros de teoría y arte feministas. Estos libros se van amontonando haciendo un escalón cada vez mayor. La propuesta de Sádaba apunta a la anomalía de que la creciente producción en estos temas no ha incidido a efectos prácticos en la vida de la mujer, que sigue encasillada en los roles de belleza y de culto al cuerpo, como es este caso.

Hace cuarenta y un años la historiadora del arte Lynda Nochlin publicaba un artículo en la prestigiosa revista *Art News* con el título “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”²⁹. En él explicaba las razones de las ausencias de nombres de mujeres artistas de la historia del arte: en primer lugar, analizaba las causas que podrían haber incidido en la imposibilidad de acceso de la mujer a los medios artísticos, tales como los prejuicios que la incapacitaban para el genio o la inaccesibilidad a la formación (razones que hemos visto más arriba). Y asimismo, criticaba abiertamente las connotaciones asociadas a lo femenino en relación a su confinamiento

²⁸ HERSHMAN LEESON, Lynn (DIR.): *WAR-Women Art Revolution* [documental]. 2010. Quizá recordando al grupo WAR (Women Artist in Revolution) de 1969, escisión del Art Workers' Coalition (AWC), que comienza sus reivindicaciones para que la mujer artista esté incluida en las instituciones.

²⁹ NOCHLIN, L.: “Why have there been no great women artists?”, en NOCHLIN, L.: *Women, Art, and Power and Other Essays*, Icon Editions, 1989, pp. 145-178.

al ámbito doméstico y a valores de delicadeza o de debilidad que condicionaban tanto la producción como su fruición. En un punto determinado, Lynda Nochlin se pregunta si existe una realidad histórica y social que haya impedido a la mujer el ejercicio del arte, lo cual determinaría la inexistencia de artistas y obras de mujeres; o si, debido a su alienación del sistema artístico se asume que sus producciones son de menor importancia, entonces, se pregunta, ¿por qué luchan las feministas? ¿por qué luchamos las mujeres?³⁰. A partir de aquí, el ensayo articula una dura crítica contra la historia del arte, ya que esas omisiones son olvidos deliberados y desintereses interesados de no valoración de sus aportaciones estéticas que no sólo existieron, sino que son de altísimo nivel.

Luego existe un problema radical que imposibilita la asimilación del arte producido por mujeres en la historia del arte porque sus “estructuras dejan intactas las categorías que han excluido a la mujer del significado cultural”³¹. La primera tarea de la historia del arte feminista ha sido y es cuestionar la historia del arte en sí misma, es decir, sustituir la falacia heredada del determinismo positivista, que contempla a la mujer como un ser inferior, e “insistir en comprender que la historia es cambiante, contradictoria y diferenciada”³².

El punto de partida para una nueva historia del arte no puede ser, pues únicamente, la recuperación de un listado de nombres de mujeres. Es imprescindible una revisión crítica de la diferencia sexual en la historia, es decir, la percepción de la especificidad de las mujeres como análisis histórico de una particular configuración de la diferencia³³, que implicaría directamente, por ejemplo, la cuestión sobre el dominio masculino o la objetivación de la mujer. Luego la inclusión de este nuevo espacio para la reflexión nos lleva a concluir que no estamos ante una historia del arte, sino ante las historias del arte o, en todo caso, ante una “intervención feminista en las historias del arte”³⁴.

Sin embargo, esta crítica que, como hemos visto, se lleva forjando varias décadas, parece no cuajar en las instituciones artísticas. El conservadurismo de nuestros templos del arte (museos, crítica, medios académicos) ha sido y aún es supino. Como ejemplo, cabe recordar el cinismo de la gestión del Museo Metropolitano de Nueva York con la problemática sobre este cuadro.

[IMAGEN: *Young Woman Drawing* (c. 1801). Marie-Denise Villers.]

Durante décadas fue reconocido como uno de los cuadros más perfectos del artista Jacques-Louis David, caracterizado por la épica ilustrada reflejada en sus creaciones. Sin embargo, en

³⁰*Ibid.*, p. 150.

³¹CHADWICK, W.: *op. cit.*, pp. 12-13

³²POLLOCK, G.: *op. cit.*, p. 33 y 36.

³³*Ibid.*, p. 78.

³⁴*Ibid.*, p. 24.

1951, los estudios sobre el mismo dan un giro y comienza a ser atribuido al círculo de David, concretamente a una de sus discípulas, Constance Marie Charpentier. La posibilidad de que esto fuese así, movilizó a la crítica para restar valor a la pintura apuntando que carecía de corrección, pero sobre todo la referencia a sus nuevos “muy evidentes encantos y sus debilidades sabiamente veladas, así como su conjunto hecho de mil sutiles artificios” que parecen “revelar el espíritu femenino”. Hasta 1977 el MET no retiró el nombre de David de la cartela y hasta 1980 no lo sustituye por el de “pintor desconocido”³⁵. Finalmente una investigación en 1996 confirma la atribución del lienzo a otra joven artista, Marie-Denis Villiers.

Nótese al respecto el uso de la categoría de lo femenino en esta observación de la crítica. Como apunta Griselda Pollock, pareciera como si “...el trabajo de todas las mujeres fuese el reflejo de la feminidad de su autor..., como el resultado natural de su supuesta naturaleza, y, por extensión, de sus 'naturalmente' ordenados roles como madres...”. Luego, “sobre esta base, lo que las artistas mujeres hacen está situado en un espacio categóricamente diferente al del arte. Otros aspectos del estereotipo femenino refuerzan esta separación”. El hecho de que el trabajo de la mujer sea descrito como delicado, diestro, intuitivo, etc., se menciona a menudo con el único propósito de denigrar su trabajo, pero lo importante es la frecuencia con que la negación tiene que llevarse a cabo”.

Y es que la presencia de las mujeres artistas en muchos museos, aún es irregular y es comprendida en el grueso de sus colecciones como una anécdota. Esto no pasa desapercibido a muchas mujeres artistas que denuncian abiertamente esta exclusión:

[IMAGEN: *Las ventajas de ser una mujer artista* (1989). Guerrilla Girls. “No tener que compartir exposiciones con hombres”, “Saber que tu carrera no mejorará hasta que tengas ochenta”, “Saber con toda seguridad que cualquier tipo de arte que hagas va a ser etiquetado como femenino”, “Estar incluida en versiones revisadas de historia del arte”, “No someterse a la vergüenza de ser llamada genio”, etc.]

La inclusión de las mujeres en estas instituciones y, lo que es más difícil, del debate feminista en sus colecciones, es bastante desigual e imprecisa. Las buenas intenciones de muchas entidades con deseos de unirse a la “moda” de tener alguna actividad referente al género, acaba a veces ofreciendo actos y eventos vacíos de toda la crítica imprescindible que venimos analizando y consiguen en muchos casos el efecto contrario.

Así lo describe Patricia Mayayo, por ejemplo, respecto a las exposiciones con títulos tales como “La imagen de la mujer en la obra de...”. Según Mayayo, “los organizadores... se limitan a analizar las imágenes desde el punto de vista de la iconografía clásica, considerando a 'la mujer'

³⁵CHADWICK, W.: *op. cit.*, p. 23.

como un 'tema' más de la historia del arte. Se consigue así un doble objetivo: reunir a una gran cantidad de espectadores..., neutralizando al mismo tiempo la dimensión política y subversiva que pueda tener una relectura feminista de la obra de los 'grandes maestros'"³⁶. Es decir, el género como marketing, pero más de lo mismo.

Hay pues serias dificultades en las instituciones para asimilar el discurso del arte feminista y transmitirlo en sus colecciones históricas, en las cuales no sólo estaría involucrado el arte de las mujeres sino también todas aquellas producciones realizadas por hombres ante las cuales es necesario ejercer una mirada crítica. Sigue siendo más cómodo para cualquier institución organizar su colección conforme a criterios formalistas y un orden preferentemente cronológico, con alguna aproximación al contexto cultural únicamente para las obras más destacadas, que establecer un discurso expositivo crítico que involucre, por ejemplo, la intervención feminista. Las entidades más atrevidas prefieren reservar esta lectura para los visitantes más curiosos en forma de itinerarios guiados o actividades excepcionales, pero prefieren no hacerlas extensibles a todo el público como parte del proyecto museográfico general. Esa decisión, contrariamente a favorecer una aséptica y democrática accesibilidad a la obra, posee una enorme mediación ideológica como trasfondo. El resultado es un espectador que difícilmente podrá acceder al contexto crítico para interpretar las distintas maneras de fijar la diferencia sexual a lo largo de la historia. Y esta es una cuestión no deseable en la aprehensión del arte feminista y en las creaciones artísticas en general que hayan de ser leídas desde este punto de vista.

Existen distintas opiniones sobre cuál es el papel del receptor en la aprehensión de una obra de arte en las fronteras del género. Buena parte de la historiografía feminista del arte británica sostiene una sustitución de la fruición estética por un pronunciamiento político que involucra directamente al espectador. El hecho estético busca trascender su dimensión subjetiva y adquiere un sentido crítico que cuestiona el sistema cultural dominante. El modelo no es otro que el ejercicio de distanciamiento que Bertold Brecht propone en sus teorías sobre el teatro, es decir, conseguir que la obra eluda la proyección sentimental del espectador para que pueda posicionarse críticamente ante el hecho.

No obstante, el desinterés que se pretende del lado del receptor no siempre casa con las propuestas estéticas de muchas artistas, en concreto con el arte del cuerpo. La propuesta de Amelia Jones describe la producción y la recepción de la obra como deseos intersubjetivos. Desde su punto de vista, el arte del cuerpo es todo lo contrario al distanciamiento, al contrario, propone proximidad. En una manifestación artística en la cual está tan involucrada la

³⁶MAYAYO, P.: *op. cit.*, p. 170.

subjetividad de la artista (identidad, sexo, género, política), no cabe sino una búsqueda de la identificación del espectador y una implicación completa con el “otro” artista.³⁷

De lo que no hay dudas, en uno y otro caso, es la importancia que adquiere la productora de estas creaciones, y más concretamente su género que se ve directamente involucrado en el contenido de la obra.

Conclusión

Todo lo dicho esta tarde aquí nos lleva hacia dirección: aquella que nos aleja del centro. El teórico ultraconservador Hans Sedlmayr, situaba en las vanguardias históricas un punto de inflexión que la alejaba de los verdaderos propósitos del arte e iniciaba un proceso de degeneración, de alejamiento de su centro. Una sociedad corrompida como la del siglo XX era para Sedlmayr la prueba de que a principios del siglo “el interés de la investigación se haya dirigido hacia aquellas zonas de lo humano que convierten en problema la esencia del hombre, y la deslizan de modo inquietante hacia lo prehumano y extrahumano”, y se refería concretamente a “la psicología de los primitivos, de los locos y delincuentes, de la embriaguez y del sueño, de la masa, de los monos”... En esta enumeración podría haber mencionado a la mujer y no dudo de que no pensara en ello. A pesar de sus más que evidentes integrismos y fobias, hay un elemento de verdad en sus palabras. Efectivamente el arte se ha descentrado y se ha desplazado a sus periferias y límites, allí donde deja de ser arte siéndolo a la vez, donde no sólo es creado por el hombre blanco heterosexual sin discapacidad y de clase media o alta, sino también y sobre todo por mujeres negras homosexuales discapacitadas y pobres. El arte se hace y se interpreta desde sus fronteras, como el género, y en ellas adquiere plena entidad. Esa descentralización abre un nuevo camino para la mujer y su libertad para crear.

Muchas gracias.

³⁷JONES, A.: *Body Art / Performing the subject*. University of Minnesota Press, 1998.