

# Artículo marco

ANDREA LUQUIN CALVO,<sup>1</sup>  
ALBERTO FERRER GARCÍA<sup>2</sup> Y ANNA VIVES<sup>3</sup>

---

## DECONSTRUCCIÓN Y REAPROPIACIÓN FEMINISTA DEL ESPACIO EN EL ARTE: UNA APROXIMACIÓN

### *FEMINIST DECONSTRUCTION AND REAPPROPRIATION OF SPACE IN ART: AN APPROACH*

#### RESUMEN

El presente artículo realiza un recorrido por algunas reflexiones referentes al significado y deconstrucción del espacio desde propuestas feministas realizadas en el ámbito artístico. El feminismo ha abordado, desde sus comienzos, la crítica y subversión de los espacios públicos y privados y de las identidades que en ellos se construyen, así como la búsqueda de representación y reconocimiento. Para ello cuestiona los marcos discursivos de poder que conforman espacios binarios y patriarcales, y resignifica y reconoce categorías como cuerpo, clase, raza, sexualidad o género en su conformación. Este artículo pretende funcionar a modo de marco que permita recorrer los trabajos presentados sobre las propuestas artísticas realizadas por las diversas creadoras que componen este monográfico. Se trata de creadoras que utilizan el arte como lugar de conformación de nuevos significados, tanto en el orden político y social, como con respecto a la identidad y el género; unos significados que, por su parte, impelen a la reapropiación y transformación de nuestros espacios.

**Palabras clave:** espacio, feminismo, arte, deconstrucción, reapropiación

#### ABSTRACT

This article provides an overview on a series of reflections associated to the meaning and deconstruction of space from feminist proposals within the field of art. From the beginning, feminism has dealt with the criticism and subversion of public and private spaces and identities which are constructed around them; it has also focused on the search for representation and recognition. In order to do so, feminism contests the discursive frameworks of power related to binary and patriarchal spaces, and resignifies and recognises categories such as body, class, race, sexuality and gender in the shaping of those spaces. The purpose of this essay is to provide a useful framework to approach the subsequent articles on a number of proposals made by different women artists. These creators use art as a space to construct new meanings in the political and social order as well as with regard to identity and gender; in turn, those meanings call forth a reappropriation and transformation of our spaces.

**Keywords:** space, feminism, art, deconstruction, reappropriation

1 Universidad Internacional de Valencia (VIU), andrea.luquin@professor.universidadviu.com, <https://orcid.org/0000-0002-9930-1350>

2 Universitat Oberta de Catalunya (UOC), ferrergarcia.alberto@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1005-9570>

3 University of Edinburgh, anna.vives@ed.ac.uk, <https://orcid.org/0000-0003-4509-279X>



La reflexión sobre el significado y la construcción del espacio, entendido como el lugar en que se desarrollan nuestras acciones y se producen, a la vez, los discursos que configuran el propio espacio y los sujetos que se encuentran en él —tanto en el orden político y social, como con respecto al reconocimiento y la identidad— ha sido, en todo momento, uno de los ejes de la reflexión feminista. El feminismo ha abordado, desde sus comienzos, el complejo debate que apunta a la deconstrucción y subversión de la clásica distinción entre los espacios públicos y privados. Estos se plantean como dos esferas separadas con funciones específicas dentro del sistema de producción capitalista (productivo-reproductivo), a las que se les atribuyen categorías genéricas (masculino-femenino), de participación política (estado-familia) y de reconocimiento (el espacio de los iguales - el espacio de las idénticas) (Amorós, 1994). La distinción público-privado posee así un carácter ideológico excluyente que el feminismo busca romper desde sus primeras acciones. La consigna «lo personal es político» señala, directamente, cómo lo que sucedía en el espacio privado forma parte de la construcción del propio espacio público al ser fruto de este. Esta distinción entre espacios públicos y privados, centro del contrato social, también será deconstruida por Carol Pateman (2019, 1996) al exponer cómo dicho contrato es, más concretamente, un contrato sexual. Este contrato impone espacios diferenciados de reconocimiento que, a la postre, se encuentran vinculados al sistema capitalista-patriarcal e, incluso, de acuerdo con pensadoras decoloniales como María Lugones, a lo que se denomina sistema moderno-colonial de género (2008). La ceguera ante el género en la conceptualización filosófica del espacio moderno, como espacio uniforme y excluyente, ajeno a la diversidad que en él vive, forma parte también del trabajo de pensadoras feministas como Iris Young (1998, 2002) o Nancy Fraser (1998).

La reflexión feminista del cuestionamiento del papel del género vinculado a la posibilidad de reconocimiento de los sujetos y de su acción en el espacio, así como de la construcción de las identidades e imaginarios simbólicos que habitan en él, entiende el espacio no solo como lugar de configuración de las relaciones sociales, sino también, como indicará Michael Foucault, como lugar del ejercicio del poder y, en específico, del ejercicio del poder sobre los cuerpos. Esto convierte al espacio en un problema histórico-político (Foucault, 1980). De esta forma «no solo existe un paralelo entre la manera de conceptualizar el espacio y la de conceptualizar entidades/identidades (como los sujetos políticos), sino que también el espacio es, desde un principio, parte integral de la constitución de esas subjetividades políticas» (Massey, 2005, p. 107).

Precisamente, el ejercicio del poder que atraviesa los cuerpos en su constitución y performatividad establece, para Judith Butler (2007), los marcos del reconocimiento de los sujetos (2002, 2017a). En este sentido, la propia Butler (2001) encuentra cómo en la tragedia clásica de Sófocles el personaje de Antígona (como representante de lo femenino, lo otro, la naturaleza, lo moral, lo familiar y privado), en su desafío al poder de Creonte (como representante de la ley de la polis, la ética, lo público), puede interpretarse fuera de las dinámicas hegelianas-patriarcales tradicionales y se convierte en símbolo de protesta y resistencia, de reconocimiento y superación de las fronteras simbólicas de los espacios, logrando, de esta forma,

su reapropiación. Los actos y palabras de Antígona sirven, para Butler, para repensar a todas aquellas subjetividades que están localizadas fuera del espacio público construido por el discurso del poder patriarcal y que representan sujetos políticos que no son incluidos dentro de sus marcos y que exigen, con su performatividad en el espacio que les es negado, representatividad y reconocimiento. Antígona muestra así, en la capacidad subversiva de sus actos, al utilizar los propios marcos de representación de la ley que la condena, su facultad para deconstruir el orden establecido al invalidar las normas que aseguran su lugar (identidad) en el parentesco y en la soberanía, en lo privado y lo público (Butler, 2001, pp. 20-21).

De esta forma, el análisis de Butler no solamente se centra en la materialidad del espacio, sino también en los marcos normativos que no permiten a todas las vidas formar parte del espacio público al no ser reconocidas como vidas vivibles. Esta perspectiva muestra cómo el espacio se conforma en el lugar donde se lucha, se encuentra y se moldea el reconocimiento, la representatividad y la representación, no solo del género, sino de categorías como la sexualidad o la raza, es decir, muestra cómo el espacio y los sujetos que en él habitan se encuentran atravesados por múltiples ejes de poder que generan desigualdades y violencias estructurales. Violencias y desigualdades que, como bien ha señalado el feminismo interseccional (Crenshaw, 1989; Davis, 2004), se encuentran vinculadas de tal forma que es imposible analizar el ejercicio del poder en el espacio y los cuerpos desde la perspectiva de un solo marco o eje de opresión (Hill Collins y Bilge, 2019). De igual forma, para el feminismo decolonial, es necesario comprender más allá del cruce de estos marcos de poder, la manera en que estos se encuentran realmente fusionados en una única lógica colonial-capitalista-patriarcal (Lugones, 2005). Solo si se destruye esta lógica discursiva, para el feminismo decolonial, será posible deconstruir los cuerpos, las identidades y el propio espacio.

De esta forma, el proyecto feminista busca deconstruir la idea de espacios conformados en marcos esenciales binarios, totalizadores y patriarcales vinculados a la división género-espacio para resignificar y reconocer categorías como las de cuerpo, clase, raza, sexualidad o género en su conformación. El feminismo se posiciona así bajo la defensa de una epistemología basada en un conocimiento situado (Haraway, 1995) que muestra a las diversas subjetividades construidas, precisamente, al margen de los marcos y espacios de representación. De esta manera, este lugar de enunciación aparece como refundación estética, ética y política del discurso hegemónico, lo que permite la apertura a nuevos marcos de configuración del espacio y los sujetos (hooks, 1989).

En este sentido, en los últimos años, a la par del pensamiento feminista, la reflexión sobre la construcción del espacio y las relaciones que se construyen en él ha cobrado indudablemente un creciente interés. Así, junto a reflexiones más subjetivas como la de Gastón Bachelard con su clásica obra *La poética del espacio* (2000), encontramos otras de carácter más político y social, como las realizadas en relación al espacio y el poder por Michael Foucault (2008, 1999, 1980), el pensamiento de Henri Lefebvre sobre la producción del espacio (2013), los aportes de Deleuze y Guattari (1997) sobre el territorio, la meditación de Marc Augé y los «no-lugares» (1993) o

la disolución del espacio en la velocidad tecnológica desarrollada por Paul Virilio (1997). También debemos señalar el denominado giro espacial o *spatial turn* (Soja, 1989) que recupera la importancia del espacio en el análisis de las ciencias sociales y humanísticas, pues a partir de ella se vertebran aportaciones como la geocrítica de Bertrand Westphal (2007). Estas y otras teorizaciones, impulsadas también bajo el desarrollo de los estudios de género o *gender studies*, han dado como resultado un aumento en los estudios sobre la construcción simbólica y de poder del espacio.

De forma más específica y reciente, el cruce entre las reflexiones sobre la construcción del espacio y las propuestas feministas ha dado lugar a una serie de investigaciones importantes en dos principales terrenos. Por un lado, encontramos las que parten de un plano directamente material, a través de la crítica feminista sobre el diseño espacial de las ciudades y de sus servicios en el denominado «urbanismo o geografía feminista» o «geografía del género» (Little et al., 1988; Sabaté et al., 1995; García-Ramon et al., 2014). Se trata de investigaciones de marcado carácter interdisciplinar que engloban tanto la geografía, como la arquitectura, la psicología o la sociología. Los estudios enmarcados en el urbanismo o geografía feminista muestran la compleja red de relaciones de poder e interseccionalidad (de género, sexualidad, raza, clase y capacitismo) para deconstruir los espacios habitados, tanto históricos como presentes, reflexionando así sobre las formas del habitar (Beebe et al., 2017; Simonton, 2017; Staub, 2018; Sánchez de Madariaga, 2013). Esta visión material sobre la construcción del espacio muestra cómo los significados políticos configuran, desde las estructuras patriarcales de poder, lugares destinados a ser ocupados por los roles de género impuestos, espacios cuyo orden está guiado por la productividad del capital o que perpetúan la invisibilización de diversos colectivos. Estas reflexiones también desarrollan diversas resistencias feministas que buscan construir espacios urbanos-habitados más seguros, inclusivos, diversos y sostenibles.

Por otro lado, nos encontramos con un rico campo de investigación dentro de los denominados estudios literarios. En ellos, la indagación sobre las representaciones del espacio y las formas del habitar buscan reflexionar y teorizar sobre el significado y configuración del espacio (Gómez Reus y Usandizaga, 2008; García, 2015). En este sentido encontramos investigaciones que, atravesadas en muchas ocasiones por la perspectiva de género, poseen también un marcado carácter interdisciplinar al incluir a la geografía, la sociología, la antropología y la filosofía dentro de la construcción teórica de los estudios literarios.

Precisamente, son esta clase de investigaciones y formas de experimentación sobre el espacio las que se bifurcan y se acaban encontrando en otros campos artísticos. La performatividad del hecho artístico se entiende así como espacio capaz de deconstruir y subvertir los significados del propio espacio público en que se muestra. De esta forma, nos encontramos ante investigaciones que toman como punto de partida el más puro sentido de la estética, entendida como forma de conocimiento sensible que, por ello, coloca el cuerpo como centro y origen de sus relaciones con la política y la ética como forma primordial del habitar. La capacidad performativa de los diversos lenguajes artísticos tiene el poder de deconstruir y subvertir los marcos de identidad en que se inscriben los cuerpos, así como los

marcos de poder que construyen nuestros espacios desde la memoria, la política, la historia y el reconocimiento. La experimentación realizada en y sobre el espacio se convierte en un lugar posible para la transformación social, no solo al deconstruir los marcos del significado, sino al ser capaz de mostrar, incluso, nuevas formas de acción y discurso para la conformación de otros espacios posibles, de otros cuerpos-territorios. De esta manera, desde la disidencia feminista, el arte sirve de instrumento a las mujeres creadoras para cuestionar, tensionar y subvertir en sus obras la hegemonía de los discursos normativos patriarcales del espacio. Desde el denominado arte feminista de los años setenta, con obras emblemáticas como *The Dinner Party* (1970) de Judy Chicago o el manifiesto *Maintenance Art. Proposal for an Exhibition. 'CARE'* (1969) de Mierle Laderman Ukeles, y a través de estrategias artísticas de carácter más activista que se sucedieron en los siguientes años (como las acciones de las Guerrilla Girls desde los años ochenta), la capacidad de protesta contrahegemónica que resulta de la imbricación del pensamiento feminista con el arte ha mostrado su capacidad de deconstrucción de los marcos normativos espaciales y de la propia identidad, así como la posibilidad de la reapropiación del espacio a través de otros significados.

Podemos localizar en el arte contemporáneo esta subversión y reapropiación de la reconfiguración del espacio, entendido como lugar donde se imponen los discursos normativos patriarcales sobre los cuerpos, a través de la obra de artistas como Eulàlia Valldosera, Olga Diego y Alicia Framis, cuyo trabajo de reivindicación feminista sobre la deconstrucción del espacio es analizado por Eva Bru en *Feminism(s) and space: approaches to catalan contemporary visual and performance art*. La obra de estas creadoras es ilustrativa de la inclusión del feminismo y sus imbricaciones con el arte entre las propuestas artísticas desarrolladas en el contexto español y catalán; si bien debemos apuntar, como recuerda Bru, que la recepción del arte feminista tuvo reticencias en un comienzo en estos sitios por la coyuntura histórica en que se encontraban al momento del surgimiento del arte feminista. Eulàlia Valldosera, Olga Diego y Alicia Framis comparten en su trabajo un interés por el cuerpo y los marcos de poder que los construyen, así como una relación con el espacio. La investigación, en este caso, se centra en una estética que parte del lugar de la enunciación y que permite construir una mirada sobre el espacio y los cuerpos que en él se encuentran como forma epistemológica de conocimiento. De este modo el espacio se entiende como el lugar de enunciación conformado a través de los marcos del régimen visual (ver y ser mirado) que replican los patrones de dominación del patriarcado, es decir, las relaciones visuales se constituyen en relaciones de poder donde se localizan e imbrican los discursos sociales, de género, de clase, capacitistas o raciales.

Por ello, dismantlar el régimen visual patriarcal dominante es dismantlar las ideologías sociales, políticas y sexuales que dan forma al cuerpo material. El arte feminista de Valldosera, Diego y Framis desactiva precisamente las formas de observación que constituyen formas de categorización y normalización de los cuerpos bajo los discursos patriarcales-binarios y esencialistas, con el fin de liberar al cuerpo de las mujeres tanto del lugar de enunciación (y mirada) en donde es

colocado, como de los modos de representación impuestos por el patriarcado y la función reguladora que desempeñan. Hablamos así de políticas visuales en la producción del género que Eva Bru relaciona en su investigación con la deconstrucción de la mirada masculina presente en los textos de Laura Mulvey (1975), sobre la producción del género y la identidad sexual de Paul B. Preciado (2008) o sobre la propia mirada de las relaciones de género que se establecen en la construcción y en el habitar de espacios urbanos de Elisabeth Wilson (1992). Las propuestas de las tres artistas catalanas buscan así, desde la performance y las artes visuales contemporáneas, subvertir las políticas sexuales visuales con el fin de lograr el acceso al espacio público y proponer la construcción de otro régimen o marcos de mirada y, con ello, la visualización de otros espacios e identidades posibles.

La deconstrucción discursiva del espacio y de las identidades que contiene encuentra también, como ya hemos indicado, un espacio de fértil trabajo e investigación estética en la literatura, al ser un ámbito propio del despliegue del discurso que configura el espacio. Esto sucede así en dos niveles: uno, porque el propio lenguaje es ya, en sí mismo, tanto una ficción que señala el artificio de nuestras construcciones e identidad, como. En segundo lugar, es ya propiamente espacio. Como bien señalará Foucault, lo que permite al lenguaje ser signo es, precisamente, el espacio en el cual se inscribe (1997, p. 96). Escapando de los esquemas dicotómicos del espacio público-privado, estas investigaciones plantean la conformación de un mismo entramado espacial, cuyas fronteras ficticias se borran al deconstruir los discursos que lo componen. La literatura experimenta tanto con los espacios existentes, subvirtiéndolo su significado, como con la formulación de otros espacios posibles que exploran nuevas concepciones espaciales. Así, ficciones utópicas y distópicas se entrecruzan con indagaciones provenientes de la geocrítica o de nociones foucaultianas como «contra-espacio» (Foucault, 2008) o «heterotopía» (Foucault, 1999) formando investigaciones que permiten hacer visible la invisibilidad de los marcos de poder que configuran los espacios y las identidades. El desarrollo de categorías como (trans)doméstico (García, 2020; Díez Cobo, 2023), nos permiten acercarnos a obras literarias que sacan a la luz lo que está o ha sido invisibilizado por las fronteras del espacio privado (hogar) mostrando cómo lo que sucede dentro de él es el resultado de sus imbricaciones con el espacio público. En este sentido, a través de la casa encantada, el espacio fantástico doméstico por excelencia, la reflexión realizada en *Puertas afuera, puertas adentro: la (trans)domesticidad como dialéctica social* en «*La señorita Julia*» de Amparo Dávila y «*The Babadook*» de Jennifer Kent de Rosa Díez Cobo muestra cómo, mediante la dialéctica doméstico-social de los espacios desarrollada en la topología narrativa y audiovisual del género fantástico presente en la obra de la escritora mexicana Amparo Dávila y la cineasta australiana Jennifer Kent, se deconstruyen y exploran las posibilidades figurativas e imaginativas del espacio. Tanto en Dávila como en Kent los espacios privados se convierten en lugares que, mediante la vivencia corporal de sus personajes, permiten desestabilizar el orden impuesto por el marco hegemónico- patriarcal que componen los espacios que habitan. Gracias a las propias características del género fantástico, en donde se ve afectada y transgredida la propia matriz de los marcos de configuración espacial

(García 2015, p. 21), las obras de ambas creadoras muestran las grietas que socavan los espacios conocidos y aparentemente estables de lo doméstico, lo que permite superar en ellas la teorización del espacio basada en el sesgo de género (García, 2020).

La performatividad del hecho artístico se vincula, no solo con la deconstrucción de la dicotomía público-privado y, por ende, de las identidades que surgen de esta fragmentación, sino también con la reivindicación de la participación política. Aunque si bien las prácticas feministas en el arte nacieron, en un principio, de la necesidad de reconocimiento y visibilización del trabajo de las mujeres artistas, así como de la crítica a la Institución del Arte («¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», se preguntaba a comienzos de los años setenta Linda Nochlin, 2022), es indudable que el espacio del arte es, para el feminismo, lugar de deconstrucción de los marcos de organización, representación y distribución del espacio que permite, de esta forma, una reapropiación de los marcos de reconocimiento y construcción de la identidad en los escenarios políticos y sociales.

En este sentido, el denominado artivismo se mueve dentro de la esfera de conjunción del arte y el activismo de los movimientos sociales, mediante la inmediata intervención en el espacio social por medio del arte (Expósito, 2014). La capacidad transgresora de ese *otro* espacio que es el arte aparece así en el *propio* espacio público, convirtiéndose en una suerte de espacio-invasor (Segura-Cabañero y Simó-Mulet 2017, p. 229) que cuestiona los marcos de representación y representatividad existentes. Los y las activistas consiguen pues una reconfiguración espacial de los marcos de lo pensable y del reconocimiento que se abren a la composición de nuevos marcos de comprensión tanto de las subjetividades que integran el cuerpo colectivo de la protesta como de los marcos en que se significa el espacio.

De esta manera, si el cuerpo colectivo en el acto de la protesta crea nexos con el arte que le permiten canalizar sus denuncias, el arte, gracias al acto performativo de la protesta, configura nuevas formas de pensarse y ejecutarse. Así, puede señalarse que el nexo del artivismo con la protesta social y, por, ende su función política, se imponen sobre la función estética: la toma de conciencia ante la injusticia y la violencia, ante la propia vulnerabilidad del cuerpo y su exigencia de reconocimiento (que origina los actos de protesta) se transforma, mediante el arte, en una estrategia de resistencia que permite al cuerpo colectivo mostrarse y ser visto (Ortega Centella, 2015), es decir, permite el reconocimiento de su vulnerabilidad y precarización.

A este respecto, Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017a), señala la potencialidad de los cuerpos para el activismo político. Por el cuerpo pasan y se configuran los marcos normativos y, con ellos, las múltiples violencias y opresiones que garantizan que un cuerpo permanezca fuera del espacio público. Si el espacio público se convierte, como expresa Hannah Arendt (2016), en el lugar donde los individuos aparecen, entendiendo el espacio como el resultado de lo que se crea entre los sujetos gracias a su acción y su discurso, dicho espacio necesita entonces, como señala Butler (2017a), que previamente se haya liberado a esos sujetos de la esfera de la necesidad, es decir, del cuerpo. Así, el sujeto que es capaz de acción y discurso (configurado desde la lógica patriarcal del poder) y que forma parte del espacio pú-

blico, se separa del cuerpo que sostiene dicho espacio (compuesto por aquellas otras subjetividades que no forman parte de la norma, como mujeres o inmigrantes). Este cuerpo es relegado al espacio privado. Pero, si este cuerpo apartado aparece en la calle (Butler, 2017b) manifestando sus condiciones de vida y vulnerabilidad, exigiendo reconocimiento y reclamando para sí el espacio público, su acción permite erosionar el marco discursivo de poder del espacio y, con ello, la distinción ficticia entre público y privado y las subjetividades construidas en su base. «El “estamos aquí” que traduce la presencia de ese cuerpo colectivo», puede entenderse «como “estamos aún aquí”, que significa: “No hemos sido aún desechados”» (Butler, 2017b, p. 25).

En este sentido, las vidas de las mujeres han sido sistemáticamente precarizadas, en otras palabras, han sido políticamente excluidas de los marcos que permitirían que sus vidas fueran vivibles y se han maximizado su exposición a la violencia y su vulnerabilidad. Una vulnerabilidad que surge, no por una naturaleza o una supuesta esencia femenina, sino por una cuestión política: de configuración del espacio (Butler, 2017b, p. 16-17). Encontramos, por tanto, en los movimientos y el activismo feminista, procesos de performatividad política (protesta pública) dirigidos a deshacer esa situación de opresión, discriminación y violencia contra las mujeres y desestabilizar así los actos y marcos heteropatriarcales de poder. Se trata así de procesos que permiten pensar acerca de la vulnerabilidad de las mujeres que, conjuntamente, se convierten en modos feministas de acción que esclarecen las condiciones globales de precariedad (Butler, 2017b, p. 17).

El *artivismo feminista* convierte de esta forma el arte en el canal de los actos performativos del cuerpo vulnerable que buscan la transformación de los marcos de reconocimiento. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz lo mostraron de manera temprana con la ya histórica performance *In Mourning and in Rage* de 1977, creada como protesta contra el tratamiento sensacionalista de los medios de comunicación a los casos de asesinato y violencia sexual contra las mujeres cometidos en la ciudad de Los Ángeles, California; así como también lo expone Mónica Mayer en su performance colectiva *El Tendedero* de 1978 y en sus posteriores reactivaciones (la última en el Museo de la Mujer de Ciudad de México, en entre noviembre y diciembre de 2023), que transforman este objeto asociado al espacio privado en que son relegadas las mujeres en lugar de exposición pública de sus violencias.

Una muestra de artivismo feminista reciente es el trabajo realizado por artista mexicana Cerrucha. El trabajo *Cerrucha's «Trinchera»*. *A Feminist Artistic Response to the War Against Women* de Natalia Stengel Peña, establece cómo la obra de la artista feminista, en diálogo con los trabajos de Rita Segato (*La guerra contra las mujeres*, 2016) y Sayak Valencia (*Capitalismo Gore*, 2010; *El transfeminismo no es un generismo*, 2018), encarna el cuerpo de la protesta ante los marcos de violencia ejercidos hacia las mujeres en el espacio moderno-capitalista en crisis. Para ello la artista se apropia precisamente del espacio público en su intervención artística *Trinchera*, una serie de fotografías que forman una línea de mujeres colocadas en diferentes sitios de la ciudad de México. Todos estos cuerpos de mujeres se encuentran tomados de las manos o con algún gesto que denota unidad y apoyo a través de sus cuerpos, denunciando así la precariedad a la que son sometidas sus vidas pero, igualmen-



te, mostrando una resistencia común. La conjunción de cada uno de estos gestos corporales construye un solo cuerpo colectivo que se convierte en una trinchera en el espacio que, mediante el reconocimiento del propio cuerpo vulnerable y de las violencias ejercidas sobre este, por un lado, expone la necesidad de respuesta y reconocimiento por parte de los otros cuerpos sociales y, por otro, escenifica la resistencia de esos mismos cuerpos en el espacio público.

No solo el artivismo feminista ha introducido, con especial fuerza en los últimos años, las reivindicaciones feministas en el espacio público: la música urbana ha sido una expresión artística fundamental como forma de expresión que reivindica y subvierte, como Antígona, los espacios vetados a subjetividades fuera de la normatividad patriarcal al utilizar los propios marcos de representación de los que se vale la construcción de identidad de estos géneros musicales. Ya en la década de los ochenta, el punk, surgido como movimiento cultural de protesta política y descontento social, fue asumido por el feminismo a través del movimiento *Riot Grrrl*. El movimiento buscaba, según su manifiesto fundacional (Bikini Kill, 2018), crear un espacio en el que las mujeres pudieran luchar contra el sexismo, el patriarcado, el racismo, la homofobia y toda clase de discriminación. Para ello se proponía medios y apoyo para las mujeres, a través de la creación de espacios y redes alejadas de la lógica patriarcal. Diversas bandas punk como Bikini Kill, Bratmobile o Heavens to Bets lideraron este tipo de activismo feminista cuya influencia artística conformó una parte fundamental del feminismo occidental de los años noventa.

Principalmente, durante la última década, el discurso movilizador de la acción ciudadana y feminista dentro de la producción *underground* de las denominadas músicas urbanas (tales como el rap, hip-hop o el trap) ha tomado también fuerza como movimiento cultural que reivindica intervenciones feministas en géneros que han sido espacios dominados por estructuras patriarcales y que han vetado a las mujeres como sujetos activos en su realización: el espacio privado se muestra como el lugar en que únicamente los cuerpos de las mujeres poseen significación. De esta forma, la acción feminista resignifica estos géneros musicales al poner en cuestionamiento y deconstruir los espacios imaginarios y las identidades que los conforman. Las intervenciones (performatividad) de cantantes y compositoras subvierten las normas que rigen estos géneros musicales, en una clara apuesta por el discurso del cuerpo situado, a través de las propias vivencias y experiencias que constituyen el discurso de su poesía. De esta forma, el espacio contracultural de la música urbana se convierte en un discurso de doble resistencia: primero, como hemos señalado, al construir un espacio de reivindicación que deconstruye los propios marcos de actuación en que se inscriben estos géneros musicales y, en segundo lugar, al comprobar que la performance de estas artistas funciona como vía de protesta y lucha política por las reivindicaciones feministas.

El trabajo de la rapera Gata Cattana es un ejemplo de todo ello. Susana Pini-lla Alba, en *Género, márgenes y feminismo radical: el «banzai» de Gata Cattana en el rap contemporáneo*, muestra la potencialidad de la noción del *banzai*, concepto que desarrolla la propia Gata Catana en su poética, bajo sus relaciones con feminismo. El *banzai* se constituye como un grito y forma de combate (acción) que incide en

nociones importantes de la revolución feminista al reivindicar la vida digna de vivir, así como su resistencia y reconocimiento. El combate feminista al que alude Gata Cattana no es individual, sino que se ancla en el cuerpo colectivo, en el *nosotras* que surge de la toma de conciencia de la propia precarización. Se ancla de este modo en el cuerpo de las mujeres como sujetos pasivos (otros) y en la subversión de su localización en el espacio privado al cual es relegada. De esta manera, Gata Cattana parte de los propios contextos vividos y ello le permite, como señala Susana Pinilla, enfocar su deconstrucción y lucha no solo contra las masculinidades hegemónicas, sino también contra aquellas masculinidades periféricas enmarcadas en el espacio de su contexto. Esto lo hará con el objetivo de oponer una reapropiación estética, ética y política del espacio que se sigue encontrando en otras raperas como Las Ninyas del Corro y Carmen Xía. Todas ellas continúan bebiendo de la influencia de Cattana, mostrando la fuerza del poder subversivo de las músicas urbanas dentro de los actuales espacios sociales como forma de conciencia política feminista.

Además del dismantelamiento de las existentes políticas visuales de construcción de género, la deconstrucción de los espacios públicos y privados y la lucha por el reconocimiento, las artistas también han contribuido a una reivindicación feminista del espacio en el arte a través del aporte de nuevas narrativas que deconstruyen los relatos hegemónicos-patriarcales en torno a los cuales se configura la historia. Esto se observa en «The War Series» (1966-1970), obra icónica realizada por Nancy Spero ante la actuación de su país, los Estados Unidos, en la guerra de Vietnam. En esta serie la artista, pionera y figura relevante del arte feminista, se reapropia de los marcos de acción de la violencia que típicamente se ha venido enlazando con lo masculino para confrontar la obscenidad de la guerra que se imbrica, no solo con la violencia, sino también con la sexualidad. Marta Castanedo Alonso explora esta idea en *Narrativas alternativas de la guerra de Vietnam: Nancy Spero sobre la masculinidad y la violencia*, exponiendo cómo la artista en «The War Series» deconstruye la manera en que el esencialismo masculino perpetúa una visión encorsetada de los espacios que las mujeres ocupan, tanto material como políticamente, a través de la subversión del propio lenguaje de representación de la guerra en el arte. Si bien la denuncia contra la guerra se representaba, dentro del discurso hegemónico, a través del sufrimiento de víctimas (mujeres y niños), Spero se distancia de los discursos oficiales sobre la guerra o de aquellos realizados por otros artistas que también denunciaron su violencia (como Wally Hedrick y Peter Saul) y utiliza el lenguaje artístico para mostrar esta denuncia bajo el prisma de la relación entre la sexualidad, el poder (patriarcal) y la guerra. La violencia ejercida sobre los sujetos que habitan el espacio forma así parte de la propia estructura del poder patriarcal. La obra de Nancy Spero construye un cuerpo diferente en su obra, uno que ejerce violencia bajo una política sexual que, como señaló Kate Millet (2010), muestra su dominación a través de la violencia estructural patriarcal. De esta manera, Spero elabora un discurso artístico que critica las relaciones de poder de la violencia política que configura nuestros espacios, así como entabla un vínculo entre violencia sexual y bélica. La artista realiza así una fenomenología del ejercicio del poder y la conformación de los cuerpos y subjetividades que busca, no la subordinación a este ejercicio del poder, sino la crítica y transformación de sus estructuras (Solans, 2022) al

deconstruir los marcos de visibilización de la guerra y mostrar otra dimensión de su violencia. Como señala Marta Castanedo Alonso, la denuncia de Nancy Spero sobre las complejas relaciones generadas en torno a la tríada sexo-masculinidad-poder militar nos permite incluso reflexionar, además de sobre el ejercicio de la violencia, también sobre la propia construcción de la masculinidad, rechazando lecturas esencialistas que buscan deconstruir la política sexual desde el espacio del arte.

María Platas Alonso estudia el caso de otra creadora, la cineasta afroamericana Julie Dash, quien propone asimismo una nueva narrativa contra la construcción de las relaciones de poder y su ejercicio en el relato histórico. Dash utiliza el espacio cinematográfico para cuestionar la heroización de la activista afroamericana (y por lo tanto marginal) Rosa Parks, cuya acción se narra bajo el ejercicio de poder del discurso hegemónico. En el trabajo de María Platas Alonso *La narrativa biográfica como contradiscurso feminista en «The Rosa Parks story» (2002) de Julie Dash* se muestra cómo esta cineasta cuestiona la construcción mediática e histórica de las narrativas heroicas, centradas en buscar una especial desactivación de los movimientos sociales y que acaban invisibilizando la acción del cuerpo colectivo, intercambiándolo por el cuerpo individual, es decir, se canjea la acción conjunta por la acción del sujeto de forma aislada. Al hacerlo se desactiva el cambio estructural que solo es posible realizar desde la acción colectiva reivindicativa. Como señala Kimberly Crenshaw (1991), es precisamente gracias a la fuerza que emana de una experiencia compartida, convertida en demanda política y protesta conjunta, que se han transformado los marcos de comprensión de las diversas violencias que atraviesan a las mujeres y, en el caso de las mujeres afroamericanas, las dimensiones de raza y género que están implicadas en las violencias ejercidas contra ellas. Así el filme de Julie Dash, *The Rosa Parks Story*, muestra la necesaria contextualización e interseccionalidad de los movimientos por los derechos civiles, adentrándose también en el colectivo de activistas (tales como Leona Edwards McCauley, Johnnie Carr, Jo Ann Robinson y Claudette Colvin) que participaron en las revueltas por los derechos civiles en los Estados Unidos. De esta manera, el filme funciona como discurso contrahistórico de memoria que se opone a narrar la historia desde una óptica patriarcal-occidental-blanca que edulcora su violencia y diluye el activismo afroamericano. Dash consigue, para María Platas Alonso, contextualizar a Rosa Parks como figura crucial en el entramado sociopolítico de los movimientos por los derechos civiles y construir un marco diferente de representación fuera del de la heroína solitaria y aislada para anclarla en la reivindicación colectiva por el reconocimiento y la representatividad de aquellos invisibilizados dentro del espacio de reconocimiento por las estructuras políticas de poder.

Cabe destacar que las narrativas y marcos de deconstrucción que toman los diferentes momentos históricos señalados por las mujeres creadoras nos colocan también ante la división entre «story» y «history» que proponía James Elkins al anteponer el término «stories of art» a «history of art» (2002) respecto al reconocimiento de las creadoras dentro del campo del arte. El término «stories» implica que hay más de una historia y también que la manera de narrarla depende de la perspectiva cultural, política y social adoptada. Así pues, se trata de evitar la etiqueta

«history of art» y apostar por la de «perfect stories», fórmula con la cual Elkins se refiere a todos los relatos, más o menos utópicos, que podrían crearse a la hora de tejer una visión de la producción artística. Entre ellos, propone centrarse en la cuestión de género y dar prevalencia a las artistas que han sido omitidas o marginadas (2002, p. 118). La historia del arte es mucho más compleja, variada y poliédrica, y en ella debe constar la «historia perfecta» del arte producido por las artistas. Pero, como ya se ha anticipado, no es una simple cuestión de nuevas perspectivas. Griselda Pollock nos guía por el camino de la deconstrucción y sus implicaciones estético-filosóficas. A lo que Elkin llamaba «history of art», Pollock lo llama «el Relato del Arte» (2007, p. 143). Para contestar a este «Relato», Pollock sugiere un reconocimiento del arte de las mujeres como elemento intrínseco de las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, por lo tanto, su postura

supone un desplazamiento de los espacios estrechamente limitados de la historia del arte como una formación disciplinaria hacia un espacio signifiante de emergencia y oposición al que llamamos movimientos de la mujer, que no es un lugar aparte sino un movimiento a lo largo de los campos del discurso y sus bases institucionales, a lo largo de los textos de la cultura y sus fundamentos psíquicos. (Pollock, 2007, p. 146)

Eso significa que no se trata de introducir el arte de las mujeres a un canon o de entender sus producciones artísticas como una consecuencia de unas supuestas cualidades del género femenino. Al contrario, se trata de aceptar su prevalencia o, como sugiere Pollock, su naturaleza (2007, p. 148) a lo largo de los siglos y de separarse de posturas binarias que confrontan Hombre y Mujer, apostando en vez de ello por una codependencia, coextensión y traslación entre ambas entidades (2007, p. 151).

Hemos mencionado los casos de Spero y Dash. Al otro lado del Atlántico, también se aprecia que esta deconstrucción feminista no solamente implica poner en oposición una visión patriarcal y una no binaria, sino también una visión interseccional de los espacios en los que se desarrolla el arte. Resulta así importante entender los elementos vernáculos que marcan las divergencias entre narrativas que surgen como consecuencia de diferentes realidades sociopolíticas. Momentos clave de la historia del siglo XX como la Guerra del Vietnam o las dictaduras franquista y salazarista van a permear las creaciones de las artistas de modos diferentes, en mayor o menor grado. He aquí una nueva narrativa que guarda conexiones con formas particulares de rastrear las genealogías artísticas. Saray Espinosa en *Una habitación propia: feminismos y diferencia ibérica* refuerza la existencia de un grupo peninsular con la fórmula de «feminismos ibéricos», que está inspirada en parte en una obra de Silvia Bermúdez y Roberta Johnson, *Una nueva historia de los feminismos ibéricos* (2021). La autora argumenta que estos feminismos no se nutren de un modelo anglosajón, sino de un referente autóctono que encarna la figura de Maria Aurèlia Capmany a través de su concepto de «antiféminas», tal y como este aparece en el libro del mismo nombre que escribió en colaboración con la fotoperiodista Isabel Steva Hernández (Colita). Las artistas que estudia Espinosa (Fina Miralles, Núria Pompeia, Emilia Nadal y Ana Vieira) se pueden considerar, vistas desde

la época actual, «demasiado *killjoy*» (Mutt, 2018). Como comentaba Sara Ahmed en *Living a Feminist Life*, «[t]he killjoy is one who does not make the happiness of others her cause. When she is not willing to make their happiness her cause, she causes unhappiness» (2017, pp. 74-75).

Ligado a esto, hay que considerar los grupos de mujeres artistas que se apoyaron unas a otras en diferentes contextos, creando espacios de soporte para la creación artística: desde el International Lyceum Club for Women Artists and Writers de Londres, creado en 1903, pasando por el Lyceum Club Femenino del Madrid de los años veinte y treinta del siglo pasado, hasta llegar a otros tantos grupos formados en otros espacios geográficos que tejieron redes de apoyo que también condujeron a una reapropiación feminista del espacio del arte. Precisamente, la pintora Ángeles Santos, que propone que otro orden simbólico es posible en su espectacular *Un mundo* de 1929, apunta a esta tendencia asociativa en su óleo *Tertulia* de 1929.

Clara Solbes Borja se centra en las diferentes maneras en que se materializó la cohesión artística entre mujeres pertenecientes al campo artístico valenciano en *Espacios de sororidad en el campo artístico valenciano durante el franquismo*. Solbes se atiene a una época similar a la que trata Espinosa en su artículo, el franquismo, pero se enfoca en el asociacionismo femenino más que en la idea de una genealogía artística particular. La autora, por una parte, considera las exposiciones colectivas en las que participaron estas artistas y, por otra, examina la formación de redes de apoyo en forma de colectivos femeninos y de creación artística en compañía de amigas. Uniendo fuerzas, argumenta Clara Solbes, se puede «agrietar el propio sistema». Esta idea se puede explorar a la luz del pensamiento de la comisaria y crítica Irina Mutt, la cual habla de los feminismos «como algo que permite ser grieta y hacha a la vez» (2018). Es decir, tenemos por una parte la idea de fisura y ruptura, pero también la de pasividad y agencia sugeridas por los usos metafóricos de «grieta» y «hacha». A la diferencia habrá que añadirle la conciencia de la vulnerabilidad como fuerza generadora de otros relatos; una resistencia que se presenta capaz de deconstruir los discursos que conforman el espacio y sus subjetividades. El trabajo de Clara Solbes remite, además, a la sororidad. Si bien la sororidad (entendida como una alianza y un apoyo político entre mujeres surgidos a partir de la conciencia sobre una opresión compartida) no ha merecido igual aceptación por las diversas corrientes feministas, al señalar la falsa idea de una opresión común que no corresponde con la interseccionalidad de las violencias sufridas (hooks, 1986), el concepto nos lleva a apuntar, precisamente desde esa interseccionalidad, a una necesaria unión en la búsqueda de la conformación del sujeto político del feminismo, una unión no centrada tanto en una identidad sino en la lucha y resistencia contra las diversas opresiones que se ejercen en nuestros espacios, que precarizan a los sujetos y que exigen la defensa de la diversidad de subjetividades que en ellos se encuentran (hooks 1986). De esta manera, los nuevos relatos a los que lleve la deconstrucción solamente serán exitosos en el contexto de un proyecto común que busque la reapropiación de nuestros espacios.

No podemos olvidar, finalmente, que, si bien el espacio del arte es lugar para la subversión y deconstrucción de los discursos que construyen el espacio y las

identidades, las mujeres, a lo largo de la historia, se han visto relegadas a ciertos espacios o disciplinas artísticas que «les eran propias». Como ejemplo, el tejido (el arte textil, especialmente, ha sido reivindicado por los feminismos desde los años sesenta, si bien ya contaba con exponentes en la Bauhaus como Gunta Stölzl o Anni Albers), una cierta pintura íntima a la que se ha calificado de «doméstica» (limitada a los espacios privados o el autorretrato) o una cerámica de corte más utilitario; todas ellas actividades toleradas en la medida en que eran artes compatibles con las responsabilidades propias del hogar o incluso que podían ser funcionales con relación al mismo. Estas disciplinas han sido utilizadas por las mujeres como una herramienta para reclamar su lugar legítimo en el mundo artístico, subvirtiendo su consideración, en muchas ocasiones, de arte menor o artesanal.

Artistas del textil como Chihauru Shiota, que crea espacios envolventes que colocan el cuerpo en la dimensión del espacio-tiempo de la memoria, o Mercedes Azpilicueta, que aborda el cuerpo vulnerable o colectivo desde una perspectiva feminista y la historia desde una narración decolonial, son una muestra de la subversión y reconocimiento del arte textil. Los estereotipos de género y las falsas expectativas sociales no han logrado confinar a los márgenes de la historia del arte nombres como los de Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe o Yayoi Kusama, en pintura; o los de Lucy Rie, Ruth Duckwort o Magdalene Odundo, en cerámica. Todas ellas utilizaron aquellas disciplinas —a las que se les había relegado— para desafiar las normas de género, la ficción de la división público-privada del espacio y las representaciones tradicionales de las mujeres en el arte más allá de lo «doméstico». Así, la pintura, el arte textil y la cerámica antaño «domésticas» se subvierten para convertirse en plataformas en donde las creadoras desafían los estereotipos y los discursos del espacio patriarcal convirtiéndose en espacios de exploración y narración del propio *yo*. Se trata de un espacio que conforma la memoria del espacio personal y privado al que fueron relegadas y que se muestra como punto de deconstrucción de los discursos del espacio público.

Como ejemplo, una de las grandes desconocidas que empleó la pintura como medio de expresión de sus experiencias en la búsqueda de experimentación es la artista María Dolores Casanova, como nos detallan Carmen Guiralt y Sofía Barrón en *La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística*. A pesar de haber tenido una destacada carrera artística desde finales de la década de 1960 hasta la década de 1980, el trabajo de Casanova ha caído progresivamente en el olvido. Como hemos ya señalado, recuperar la obra de las mujeres y su lugar dentro del campo artístico es también una tarea pendiente en la recuperación de la propia genealogía feminista y de la historia de las mujeres. Esta investigación se presenta, entonces, como un exhaustivo estudio de su pintura, dado que, a pesar de su notoriedad en vida, su obra apenas ha sido objeto de análisis académico. Aunque las influencias de la obra de María Dolores Casanova puedan rastrearse en artistas como Moreau o Chagal, o mantener algunos tributos con pintores como Muñoz Degrain y Porcar, su producción conforma una narrativa plástica cohesiva y altamente personal donde la artista siempre está presente. A pesar de los paralelos e influencias —e incluso de la voluntad de homenajear ciertos modos de pintar—,

la obra de Casanova resulta única y para Carmen Guiralt y Sofia Barrón, incluso, «inclasificable», al no poder adscribirse con facilidad a ninguna de las corrientes artísticas convencionales. Su estilo, que destila cierto aire expresionista cargado de simbolismo, se inspira en ese concepto de lo «glocal», pues combina «temáticas de dimensión nacional, europea e internacional con otras intrínsecamente valencianas». La vivencia del cuerpo en su vulnerabilidad, en los discursos que la atraviesan y que van confirmando la narración que da coherencia al *yo*, se va construyendo, de igual forma, en su pintura. En este sentido, la narrativa autorreferencial es un componente fundamental en su trabajo y solo así se entiende que incluso sus exposiciones funcionaran como exhibiciones de su mundo vivencial personal: se trataba de exposiciones-espectáculo, en las que exhibía el espacio vivenciado de su casa-estudio-museo con sus enseres privados, joyas y objetos descomercializados, intervenidos y ornamentados por ella misma, en una voluntad de acentuar la diferencia, de subvertir el espacio privado en reconocimiento y presencia pública con todas sus imbricaciones y relaciones. Sus marcos decorados, que rompen el propio espacio limitado de la pintura, lo atestiguan. Una subversión que se adentra también en los roles de género: Casanova transforma al santo en santa en no pocas de sus composiciones, en donde el Niño Jesús queda convertido en Niña (como ocurre en numerosas representaciones de la Virgen de los Desamparados). Esta inversión de identidades de género trasciende el terreno de lo religioso y se adentra en la representación del poder soberano al retratar al rey Jaume I de Aragón como una mujer de larga cabellera rubia en su pintura *Sa Colcada* de 1968. Con todo ello se acentúa lo relevante que ha resultado el legado de María Dolores Casanova en la construcción de un espacio para las mujeres en la historia del arte: con su figura emancipada y alejada de las etiquetas y jerarquías artísticas que han jalonado el último siglo.

Dentro de esa transformación y evolución de las expresiones creativas en el arte contemporáneo, que han hecho destacar los siglos XIX y XX como periodos particularmente dinámicos en la historia universal del arte, ha desempeñado un papel ciertamente relevante el desarrollo de la cerámica artística. Ejemplo de ello en la actualidad son los casos de tres destacadas ceramistas: María Bofill, Carmen Calvo y Myriam Jiménez. Estas tres artistas son las que Ricard Balanzà presenta en *Cosmogonías cerámicas: tras las huellas de Maria Bofill, Carmen Calvo y Myriam Jiménez* para señalar, precisamente, cómo cada una de estas creadoras ha dejado una huella distintiva en el campo de la cerámica artística contemporánea, ya sea como su principal dedicación o como parte de una investigación artística más amplia sobre la propia materialidad del espacio y, con ello también, del tiempo.

En las antiguas sociedades primitivas, los objetos cerámicos —hechos de tierra, agua, aire y fuego—, se consideraban sagrados. Esta conexión entre la materia y la espiritualidad sienta las bases para la cerámica como una forma de expresión artística en la actualidad. Cada artista crea un cosmos personal y único, impregnado de un misterio que rodea la obra de arte. Esta misteriosa esencia, que, nos indica Ricard Balanzà, ha sido llamada bondad, belleza y verdad a lo largo de la historia, adquiere un sentido de cosmogonía a través de la poesía y el proceso artístico. La

huella y la marca en las obras cerámicas sirven como potentes símbolos que nos conectan con nuestras raíces. Observar detenidamente estos vestigios contemporáneos conduce a la comprensión de esa epistemología de cada una de estas creadoras y su contribución a una reflexión sobre la existencia y la naturaleza misma del espacio, y los sujetos y objetos que en él se conforman.

La obra de María Bofill se caracteriza por la interacción entre el mundo interior y exterior, con un marcado acento arquitectónico en la combinación de elementos clásicos que materializa grácilmente en porcelana vidriada. Carmen Calvo es precisa al representar ciertos arquetipos o imágenes simbólicas del recuerdo que moldea en piezas hechas de fragmentos de barro cocido. Por su parte, Myriam Jiménez nos sumerge en un cariz metafísico a través de su pureza formal —geométrica—, utilizando el blanco como un símbolo de lo absoluto y explorando con el gres y la porcelana en sus creaciones. Ello las convierte, a todas ellas, en un testimonio de reflexión sobre la materia, la búsqueda de la identidad y el vínculo con la memoria, todo ello dentro de la estructura de arquitecturas que pueden parecer ajenas a nuestros espacios, pero que están llenas de imaginación y sentido, que nos interrogan e impelen a la conformación del espacio, a dar forma en su materia, que se ofrece a nuestra visión: nos detenemos así en las imágenes de lo habitado y de lo habitable (Bachelard, 2000) que rescatan estas artistas, formas diversas, abiertas.

Dona Haraway señalaba ya así cómo la posición feminista no es única, porque nuestros mapas requieren demasiadas dimensiones para nuestras visiones (1995, p.338) de esos *otros* espacios posibles e imaginados que el feminismo construye como resistencia para mostrar otras maneras de ser. El feminismo adopta así una visión consecuente con un posicionamiento crítico en el espacio: un espacio que asume no homogéneo, sino diverso (Haraway, 1995, p. 336). Y es por ello que quizá en esa deconstrucción y reapropiación feminista en el arte de nuestros espacios se dé la oportunidad de imaginar también otros espacios posibles, otras formas de ser más abiertas y plurales.

El monográfico *Deconstrucción y reapropiación feminista del espacio en el arte* expone de este modo, desde el marco epistemológico y metodológico feminista y/o a través del estudio de la obra realizada por diversas creadoras, la crítica y reflexión sobre la manera en que se ha construido la vinculación entre lo político, la identidad y el género, y el espacio; la lucha por el reconocimiento y la acción política, y la reflexión o experimentación artística sobre el propio significado del espacio que construye nuevos marcos de comprensión de los espacios políticos y la identidad. Busca, por igual, una reapropiación o deconstrucción de la propia historia o de la historia común en las obras de artistas que funcione tanto como una memoria a contracorriente de los discursos hegemónicos, como un reconocimiento de la obra de creadoras que, en lugar de gozar de él, han permanecido en sus márgenes. Los diez trabajos que lo conforman muestran cómo el arte se constituye, desde la perspectiva feminista, como el lugar de acción de nuevos significados y deconstrucciones que impelen, a la vez, a la reapropiación y transformación de nuestros espacios, convirtiendo el arte en el punto de partida o encuentro de la desestabilización y subversión de espacios político-sociales y de la identidad. Todas ellas reivindican el arte como forma de creación de pensa-



miento que nos permite, no solo contraponer y deconstruir los espacios existentes, sino también experimentar, imaginar y pensar otros espacios, dando cabida a nuevas propuestas de construcción de la identidad —así como políticas y sociales— en busca de la conformación de un espacio común más amplio y diverso, un espacio necesario que debemos construir en respuesta a los discursos que quieren destruir la pluralidad que en él se encuentra.

## Referencias

- Ahmed, Sara. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- Amorós, Celia. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de «lo masculino» y «lo femenino». *Feminismo, igualdad y diferencia*, 23-52.
- Arendt, Hannah. (2016). *La condición humana*. Paidós. Trad. Ramón Gil novales.
- Augé, Marc. (1993). *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Trad, Margarita Mizraji.
- Bachelard, Gaston. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Trad. Ernestina de Champourcín.
- Beebe, Kathryn; Davis, Angela y Gleadle, Kathryn. (2017). *Space, Place and Gendered Identities: Feminist History and the Spatial Turn*. Routledge.
- Butler, Judith. (2001). *El grito de Antígona*. El Roure. Trad. Esther Oliver.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. Trad. Alcira Bixio.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica. Trad. María Antonia Muñoz.
- Butler, Judith. (2017a). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós. Trad. María José Viejo.
- Butler, Judith. (2017b). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, (46), 13-29.
- Brueske, Megan. (2018). Riot Grrrl Manifiesto: Bikini Kill; Washington, D.C.; 1991. En Weiss, Penny A. (Ed.) *Feminist Manifestos: A Global Documentary Reader* (pp. 329-332). NYU Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvf3w44b.74>
- Crenshaw, Kimberle. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 8(1), 138-167.
- Crenshaw, Kimberle. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Davis Ángela. (2004). *Mujeres, raza y clase*. Akal. Trad. Ana Varela Mateos.
- Deleuze, Giles y Guattari Felix. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Trad. José Vázquez Pérez.
- Díez Cobo Rosa. (2023). Patrones de movilidad trans-domésticos en los hogares insólitos. En Álvarez Méndez, Natalia (Ed.) *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (de 1980 a la actualidad)* (pp. 275 -302). Iberoamericana Vervuert.

- Elkins, James. (2002). *Stories of Art*. Routledge.
- Expósito, Marcelo. (2014). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Viento sur*, (135), 53-62.
- Foucault, Michael. (1980). *El Panóptico*. La Piqueta. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría.
- Foucault, Michael. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Trad. Manuel Arranz.
- Foucault, Michael. (1999). Espacios diferentes. En *Estética Ética y Herméutica. Obras esenciales volumen III*, (431-442). Paidós. Trad. Ángel Gabilondo.
- Foucault, Michel. (2008). Topologías. *Fractal*, (48), 39-62.
- Fraser, Nancy. (1998) Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente. *Ecuador Debate. Opinión pública*, (46), 139-174.
- García, Patricia. (2015). *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Routledge.
- García, Patricia. (2020). A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22(4).
- García Ramon, María Dolores; Ortiz Guitart, Anna y Prats Ferret, Maria (Eds.). (2014). *Espacios públicos, género y diversidad geografías para unas ciudades inclusivas*. Icaria.
- Gómez Reus, Teresa y Usandizaga, Aránzazu (Eds.). (2008). *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*. Rodopi.
- Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra. Trad. Manuel Talens.
- Hill Collins, Patricia y Bilge, Sirma. (2019). *Interseccionalidad*. Morata. Trad. Roc Filella.
- hooks, bell (1986). Sisterhood. Political Solidarity Between Women. *Feminist Review*, 23(1), 125-138. <http://dx.doi.org/10.1057%2Ffr.1986.25>
- hooks, bell (1989). Choosing the margin as a space of radical openness. *The Journal of Cinema and Media*, (36), 15-23.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing. Trad. Emilio Martínez.
- Little, Jo; Peake, Linda y Richardson, Pat (Eds.). (1988). *Women in cities: Geography and gender in the urban environment*. MacMillan.
- Lugones, María. (2005). Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. *Revista Internacional de Filosofía Política*, (25), 61-76.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá. (9), 73-101.
- Massey, Dooren. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En Arfuch, Leonor (Comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós.
- Millett, Kate. (2010). *Política sexual*. Cátedra. Trad. Ana María Bravo García.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mutt, Irina. (26 de marzo de 2018). No tengo excusa ni solución, salvo para permitirme los temblores. *A\*Desk: Critical Thinking*. <https://a-desk.org/magazine/no-excusa-solucion-salvo-permitirme-los-temblores>

- Nochlin, Linda. (2022). *Mujeres artistas: una selección*. Alianza Editorial. Trad. Ana Pérez Galván.
- Ortega Centella, Visitación. (2015). El activismo como una acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 10(15), 100-111.
- Pateman, Carol. (1996). Críticas feministas a la dicotomía público-privado. En Castells, Carme (Comp.) *Perspectivas feministas en teoría política*, (pp.31-52). Paidós.
- Pateman, Carol. (2019). *El contrato sexual*. Ménades. Trad. María Luisa Femenías.
- Pollock, Griselda. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En Cordero, Karen y Sáenz, Ina (Eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-158). Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Libros, S.L.U.
- Sabaté Martínez, Ana; Díaz Muñoz, María de los Ángeles y Rodríguez Moya, Juana María. (1995). *Mujeres, espacio y sociedad: hacia una geografía del género*. Síntesis.
- Sánchez de Madariaga, Inés. (2013). The mobility of care. Introducing new concepts in urban transportation. En Sánchez Madariaga, Ines y Roberts, Marion (Eds.) *Fair Shared Cities. The Impact of Gender Planning in Europe*. Ashgate.
- Segato, Rita. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Segura-Cabañero, Jesús y Simó-Mulet, Tony. (2017). Espacialidades desbordadas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(2), 219-234.
- Solans, Piedad. (2022). *La mordaza de Ifigenia. Materiales para una crítica feminista de la violencia*. Ediciones Akal.
- Soja, Edward. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso Books.
- Staub, Alexandra. (2018). *The Routledge Companion to Modernity, Space and Gender*. Routledge.
- Simonton, Deborah. (2017). *The Routledge History Handbook of Gender and the Urban Experience*. Routledge.
- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Valencia, Sayak. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade (Santiago)*, (22), 27-43. <https://doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>
- Virilio, Paul. (1997). *El Ciber mundo: la política de lo peor*. Cátedra. Trad. Mónica Poole.
- Westphal, Bertrand. (2007). *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Minuit.
- Wilson, Elisabeth. (1992). *The Sphinx in the City*. University of California Press.
- Young Marion, Iris. (1998). Imparcialidad y lo cívico público: Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política. En Del Águila, Rafael del y Vallespín, Fernando (Eds.) *La democracia en sus textos* (pp. 445-470). Alianza.
- Young Marion, Iris. (2002). Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity. *Ratio International journal of analytic philosophy*, 15(4), 410-428. <https://doi.org/10.1111/1467-9329.00200>