

Dossiers

F e m i n i s t e s



23

Género y espacios del arte

Dossiers Feministes 23

Género y espacios del arte

UJI UNIVERSITAT
JAUME I



Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
«Purificación Escibano»

Dossiers Feministes és una publicació anual que apareix en forma de monogràfic.

NOTA: Adjuntem al final de cada número les normes de redacció per a l'enviament dels treballs i de les obres originals.

Edició del monogràfic a càrrec de: Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent Esclapés. Universitat Jaume I.

Directora: Paloma Palau Pellicer (Universitat Jaume I).

Secretària: María Avariento Adsuara (Universitat Jaume I).

Comité de Redacció: Isabel Asensio Andrés (*Artista*); Laia Climent i Raga (*Universitat Jaume I*); Josemi Lorenzo Arribas (*Universidad Complutense de Madrid*); Miren Llona González (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Llum Sanfeliu Gimeno (*Universitat de València*); Olga Salido Cortés (*Universidad Complutense de Madrid*); Ingrid Vendrell Ferran (*Freie Universität Berlin*).

Consell Assessor: Ana Aguado Higón (*Universitat de València*); Capitolina Díaz Martínez (*Universitat de València*); Rosa de Diego Martínez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Mónica Moreno Seco (*Universitat de Alacant*); Roberta Quance (*The Queen's University of Belfast*); Meri Torras Francés (*Universitat Autònoma de Barcelona*).

Redacció: Dossiers feministes. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despatx: HC2S29DL. Avgda. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana.

Telèfon: +34 964 729 971. E-mail: if@uji.es. Pàgina web: www.if.uji.es.

Imatge de portada: Fotografia de Marcos Amuedo.

Dossiers Feministes no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles firmats.

Dossiers Feministes es troba indexada en la base de dades de l'ISOC del CINDOC, en CARHUS Plus+ 2014, en el MIAR i en Latindex.

Disseny i maquetació: Drip studios s.l.

Publicacions de la Universitat Jaume I

Realització: Drip studios S.L.

Impressió: Algrafic S.L.

Dip. legal: CS-55-2011

ISSN: 1139-1219

e-ISSN: 2340-4930

DOI de la revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers>

DOI del monogràfic: DOI número revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23>

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers>

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

DOSSIERS feministes. -23-. -Castelló: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Bianual

ISSN 1139-1219

1. Feminisme - Revistes. I. Universitat Jaume I (Castelló). Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. 296(05)

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

Sofía Alberó

Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español
Fundamental Debates for a Feminist Critique of Art Museums in the Spanish Context 5

Vanessa Cejudo

Una habitación propia para las mujeres en las artes visuales
A Room of One's Own for Women in Visual Art 23

Mar García Ranedo

Desempeños de género, sexo y raza en el museo
Gender, Sex and Race Performances in the Museum 43

Carmen Senabre Llabata

Maestras del pincel: miradas violeta acompañando un recorrido imprescindible
Masters of Paint Brush: An Essential Journey seen through a Purple Gaze 63

Esther Astarloa

Mujeres ceramistas contemporáneas.
El caso del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (Castellón)
Contemporary Women Ceramists.
The Case of the Contemporary Art Museum Vicente Aguilera Cerni from Vilafamés (Castellón) 77

Zoraida Nomdedeu Calvente

En arquitectura: ausentes, invisibles, suplantadas
In Architecture: Absent, Invisible, Supplanted 95

Joan Feliu

Ausencias invisibles. Mujeres artistas en las ferias de arte contemporáneo
Invisible Absences. Women Artists at Contemporary Art Fairs 111

Belén García Pardo

La calle como espacio artístico de mujeres: la *writer* y la *street* artista
The Street as an Artistic Space for Women: The Writer and the Street Artist 125

Belén Ruiz Garrido

Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos.
Del sufragismo al contra-feminicidio
Textile Practices to Subvert Public Spaces.
From Women's Suffrage to Anti-Femicide Movements 143

Amparo Zacarés Pamblanco

Enriqueta Hueso y la galería O+O (Oriente y Occidente):
un espacio artístico en el relato identitario de un distrito urbano periférico
Enriqueta Hueso and the Gallery O+O (Oriente y Occidente):
An Artistic Space in the Identity Story of a Peripheral Urban District 169

Victoria Quirosa y Laura Luque

La nueva plástica visual en torno al género, obra e identidad: Valle Galera
The New Visual Plastic Art on Gender, Work and Identity: Valle Galera 185

CURRICULA

NOTES ON CONTRIBUTORS 204

DEBATES FUNDAMENTALES PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA
AL MUSEO DE ARTE EN EL CONTEXTO ESPAÑOL
*FUNDAMENTAL DEBATES FOR A FEMINIST CRITIQUE OF THE ART MUSEUM
IN THE SPANISH CONTEXT*

Sofía Alberó
Doctora en Artes y Humanidades

RESUMEN

Desde los años setenta, la crítica feminista ha venido visibilizando y denunciando el orden androcéntrico que rige el sistema del arte, la consecuente desigualdad de género que lo empapa y su reflejo en el funcionamiento de instituciones públicas como los museos y centros de arte. Allí, la ausencia de las mujeres o su representación según modelos o contra-modelos de feminidad estereotipados, responde a un discurso único y consensuado a través del cual el poder y la mirada masculina mantienen su hegemonía. En este artículo hago un análisis de los debates fundamentales promovidos sobre todo desde el contexto anglosajón y reapropiados por autoras españolas que han abierto fisuras en el discurso oficial del arte y sus instituciones. Concluyo con la importancia del museo como escenario para precisamente una crítica feminista del sistema del arte.

Palabras Clave: crítica feminista, museos, arte, contexto español.

ABSTRACT

Since the seventies, feminist criticism has been visibilizing and denouncing the androcentric order that governs the art system, the consequent inequality of gender that permeates it and its reflection in how public institutions such as museums and art centers operate. There, the absence of women or their representation according to models or counter-models of stereotyped femininity, responds to a unique and consensual discourse where masculine power and vision maintain their hegemony. In this paper I analyze the fundamental debates, promoted especially in english context and reappropriated by spanish authors, who have opened fissures in the official discourse of art and its institutions. I conclude with the importance of the museum as a scenario precisely for a feminist critique of the art system.

Keywords: Feminist Criticism, Museums, Art, Spanish Context.

SUMARIO

1.- Recuperando nombres. Primeros debates de la crítica feminista a la institución arte. 2.- Cuestionamiento de las primeras críticas centradas en la inclusión de mujeres en el canon. 3.- Nuevos centros de interés: el canon y la construcción de la diferencia sexual en la narración moderna del arte. 4.- Voces e intervenciones feministas en el contexto español. 5.- A modo de cierre. El paso a la acción en los museos a través de la educación. 6.- Bibliografía.

1. Recuperando nombres. Primeros debates de la crítica feminista a la institución arte

En 1971 Linda Nochlin ya planteó la pregunta de por qué las mujeres han sido excluidas sistemáticamente de la historia del arte, una cuestión que devendría central para la crítica feminista del sistema del arte y sus instituciones. Con su célebre artículo *Why have there been no great women artists* (1971) la autora da un paso definitivo en la perspectiva feminista de la historia del arte. En este texto, Nochlin apunta la necesidad de estudiar las situaciones reales y las estructuras sociales e institucionales en las que se han dado las producciones artísticas, para entender las formas de exclusión del arte realizado por mujeres. Ella argumenta que la pregunta ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? «no es más que la punta del iceberg [...] de una enorme y oscura mole de tambaleantes tópicos sobre la naturaleza del arte y de las capacidades humanas» (1971: 286) y que la respuesta no hay que buscarla en nuestras supuestas incapacidades creativas, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación que son definibles y concretas y que nos imponen una forma concreta de ver la realidad. Pero la gran aportación de este artículo será impulsar la recuperación de las mujeres artistas olvidadas por la historia «oficial» del arte.

A partir de esta idea son muchas las teóricas norteamericanas, como Ann Sutherland Harris, Eleanor Tufts, Else Honing Fine y Clara Clements, las que en los años setenta comienzan a trabajar en la línea de la recuperación de artistas tanto contemporáneas como de épocas anteriores. Sally Hagaman (1990), refiriéndose a ellas y otras autoras afines, habla de una primera generación de historiadoras del arte feminista que, además de investigar a las «mujeres perdidas», analizan los roles que han sido asignados a las mujeres en la historia (Broude & Garrard, 1982; Havelock, 1979; Kampen, 1976; Sherman, 1977, en Hagaman, 1990) y reinterpretan las imágenes de la historia del arte con el fin de analizarlas como formas de expresión de la cultura patriarcal (Duncan, 1973; Hess & Nochlin, 1972; Hults, 1982; Kahr, 1972; Pollock, 1977, en Hagaman, 1990). A la literatura que generan, suman la producción de exposiciones colectivas de mujeres artistas, como la célebre «Mujeres artistas,

1550-1950», realizada en Los Ángeles en el año 1976 por Linda Nochlin en colaboración con Ann Sutherland Harris.

En el Estado español también se empiezan a introducir por esa época voces feministas que abogan por la recuperación de biografías y obras de artistas, pero no será hasta finales de los años ochenta cuando se publiquen los primeros ensayos e investigaciones en este sentido.

Entre las razones que conducen a este lapso temporal en la introducción de miradas feministas en el sistema del arte español, las historiadoras coinciden en señalar la falta de un corpus teórico que apoyase estas reflexiones (Mayayo, 2009, De Diego, 2008). Hay una dificultad en la asimilación y producción de las teorías y un desfase en relación a otros países. Los textos de la primera generación de investigadoras feministas anglosajonas a los que me he referido antes, llegan a nuestro país a menudo a través de circuitos precarios o poco popularizados, incluso dentro de las propias instituciones académicas y culturales.

Estrella de Diego, en su artículo «Feminismo, queer, género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser –o no ser– historiador/a del arte feminista en el Estado español» (2008), pone como ejemplo las obras de Chadwick o Nochlin, que tardaron años incluso décadas en traducirse al castellano, pese a que a finales de los ochenta algunas importantes teóricas feministas como la propia Nochlin o Pollock ya habían participado en conferencias organizadas en instituciones españolas.

Patricia Mayayo, asimismo, señala la poca difusión e influencia que tuvieron entre los ochenta y los noventa las teorías feministas en nuestro país. Según cuenta, «la difusión del feminismo en el campo académico no se produjo hasta bien entrados los noventa a través de Seminarios e Institutos de la Mujer fundados en muchas universidades españolas» (Mayayo, 2009: 117) como la Universidad de Barcelona o en la Universidad Autónoma de Madrid. Con la incorporación de estos programas de estudios interdisciplinares, algunos ámbitos de conocimiento como la Filosofía y la Historia se vieron enriquecidos con gran cantidad de investigaciones, no siendo así en el ámbito de la Historia del arte. De Diego (2008) hace referencia a una progresiva incorporación de estos estudios en las universidades, pero en el momento en que redacta su texto resalta que «todavía hoy» no están consolidados.

Pese a las dificultades, la necesidad de una rápida asimilación de las teorías, por un lado, y la urgencia de una transformación de un sistema artístico excluyente por otro, ha propiciado que las intervenciones feministas en el Estado español adopten formas similares a las realizadas en otros países.

Tal y como explica Marta Mantecón, sin pretender negar otros posibles referentes anteriores, dos de los primeros hitos en la literatura feminista sobre la historia del arte en

España aparecen:

... en 1987, cuando se publica la tesis de la profesora Estrella de Diego Otero *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. O cuando la artista Esther Ferrer, escribe ese mismo año sobre *La otra mitad del arte* en la revista *Lápiz* (2010: 157).

En ella se resalta la escasez de artistas mujeres en las exposiciones. Seis años después de la publicación de estos textos tiene lugar la que es considerada como «primera exposición feminista en nuestro país» (Mantecón, 2010: 160), titulada «100%» y comisariada por Mar Villaespesa, a la que siguieron otras como «Territorios Indefinidos», comisariada por Isabel Tejada. Ambas recogieron nutridos grupos de mujeres artistas, apoyadas en las directrices de las administraciones públicas que empiezan a reflejar la institucionalización del feminismo de la igualdad en el Estado español (Valiente, 1994 en Mayayo, 2009; Valcárcel, 2006 en Mayayo, 2009). Estas directrices, que perduran hasta nuestros días, ponen su acento en las cuotas de participación y en acciones de visibilización de mujeres artistas en la línea de la recuperación de nombres de la primera generación de historiadoras feministas anglosajonas que previamente he comentado.

2. Cuestionamiento de las primeras críticas centradas en la inclusión de mujeres en el canon

Sin embargo, hay una decidida reacción crítica ante este tipo de actuaciones que propone desplazar el foco del análisis. Unos años más tarde de la publicación del célebre artículo de Nochlin, antes citado, la teórica feminista Julia Kristeva, en su texto *Le temps des femmes* (1979), se pregunta ¿cómo introducir a las mujeres artistas olvidadas en el discurso dominante de la historia del arte? De nuevo se aborda una cuestión compleja, partiendo ya de la posición periférica de las mujeres artistas y de que la necesidad no es únicamente recuperar documentación olvidada, sino revisar la narración que ha sido escrita desde la posición de poder dominante.

De acuerdo con Griselda Pollock, los primeros acercamientos del feminismo a la historia del arte han generado algunos cambios, pero señala que estos han sido superficiales e insuficientes. Por un lado, la autora advierte de la trampa en la que podemos caer al pretender demostrar que sí han existido grandes artistas (mujeres) e intentar analizar sus obras en el marco de la historia tradicional, esperando que «se vayan integrando» (2007); hablando del trabajo de una de las historiadoras feministas de la citada primera generación, nos dice:

Sutherland Harris quiere demostrar que ha habido mujeres artistas, para probar que su trabajo puede ser discutido exactamente en los mismos términos formales o iconográficos utilizados para referirse al trabajo de los hombres en la historia del arte «oficial» y luego espera que esto pueda proveer a las mujeres de un pasaporte para su asimilación en las historias del arte existentes (Pollock, 2007: 66).

La autora advierte que estas medidas pueden funcionar como un parche, no incidiendo en la transformación de las concepciones hegemónicas de arte o artista, las cuales excluyen a las mujeres como creadoras.

Según Pollock (2007), Linda Nochlin (1971) parte un feminismo liberal y de un cierto idealismo cuando apunta que sin obstáculos se podría alcanzar un contexto neutral en la valoración del arte. Pollock identifica el error en el que caen Nochlin, Sutherland y otras teóricas al pretender demostrar que, efectivamente, sí han existido grandes artistas sin plantearse el significado de tal categoría. Nochlin justifica la pobreza artística de las mujeres con la discriminación y las restricciones que éstas han sufrido a lo largo de la historia. Sin embargo, Pollock comprende que ésta es una explicación sociológica errónea, ya que las restricciones no son la causa sino un «nervio visible de las relaciones de poder entre grupos privilegiados y oprimidos» (Pollock, 2007: 66). La intención de esta forma de recuperación de nombres femeninos es insertar a las mujeres artistas en la historia del arte, sin embargo, no se tiene en cuenta que esta narración es de por sí excluyente. Las propuestas de Nochlin y otras teóricas que trabajan en esta línea no cuestionan las nociones de arte y artista, no ofrecen claves para poder transformarlas, por lo que las estructuras jerárquicas quedan intactas.

Pollock también cuestiona otras narraciones feministas situadas en la primera generación de historiadoras feministas del arte, puesto que se basan en una «concepción transhistórica de la mujer» (Pollock, 2007: 66). Según la autora, algunas teóricas/os como, primero Sparrow (1950) y más tarde Wilson y Petersen (1975) o Greer (1979) han partido de una visión esencialista para explicar el arte de las mujeres como una experiencia compartida entre ellas y entre artistas y espectadoras, más

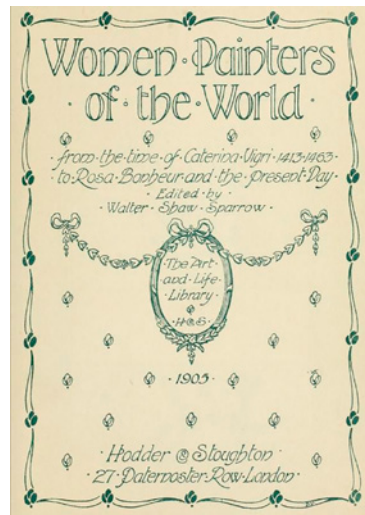


Fig. 1. Portada de la edición de 1905 del libro *Women Painters of the World, from the time of Caterina Vigri, 1413–1463, to Rosa Bonheur and the present Day* (London: Walter Shaw Sparrow Editpr). Ejemplo de publicación dedicada a la recuperación de nombres de mujeres artistas.

allá de la clase social, la nacionalidad o el momento histórico. Esto lleva asociada la creación de una «cronología aislada y lineal que une a las artistas en virtud solamente de su sexo biológico» (Pollock, 2007: 69). Al asumir que las obras de arte creadas por las mujeres tienen una relación entre sí sustentada en una esencia femenina de su arte, se crea una categoría homogénea en la que se diluyen la opresión sufrida por las artistas y a su vez las resistencias que han protagonizado, así como la clasificación del trabajo de las mujeres en una esfera radicalmente distinta a la de los hombres. Pollock rechaza esta premisa porque obvia la especificidad de las condiciones de producción artísticas.

Así, la autora propone no contentarse con incorporar nombres de mujeres en las cronologías, sino confrontar la ideología dominante: «La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres» (Pollock, 1995: 1).

En el Estado español también se acusan las carencias de las actuaciones feministas centradas en la visibilización de mujeres artistas. Patricia Mayayo (2003) coincide en que la simple adición de mujeres al canon no consigue atajar los problemas estructurales de discriminación de las mujeres en el arte.

Mayayo afirma, por ejemplo, que las políticas españolas de discriminación positiva, aunque muy eficaces en ámbitos como el político, han tenido efectos perversos en el mundo del arte. El más visible es la creación de la tipología de «exposiciones de mujeres», que la autora critica por «no tener, habitualmente, planteamiento teórico ninguno y mucho menos feminista» (Mayayo, 2009: 120), sino que se limita a presentar una serie de creadoras cuyo único nexo de unión es el sexo biológico. Marta Mantecón (2010) añade que esta tipología no hace más que repetir los mismos clichés que han mantenido históricamente a las mujeres fuera del escenario artístico. Señala que como consecuencia las artistas ven su obra despolitizada y la seriedad de su trabajo cuestionada. Según ella, las circunstancias que hacen que las artistas participen en estos proyectos son sencillas y evidentes: por un lado la necesidad de exponer (más aun tratándose de obra feminista) y, por otro, el desconocimiento de textos y reflexiones que hoy nos parecen fundamentales pero que en los años ochenta y noventa eran todavía poco accesibles.

Uno de los efectos perversos de los que habla Mayayo (2009) sobre las políticas paritarias aplicadas a las artes es la utilización de estas exposiciones de mujeres como herramienta de propaganda política. Ella explica que «en efecto, este apoyo a las muestras de mujeres le ha permitido al poder político definirse como aliado de la causa feminista, eliminando al mismo tiempo los aspectos más incómodos o amenazantes que ésta pudiera poseer» (Mayayo, 2009: 121). Se produce un proceso de digestión de los discursos feministas

por parte de las instituciones, de manera que se re-significan los discursos controvertidos y sus reivindicaciones, se asimilan y se presentan como iniciativas institucionales políticamente correctas. Muchas otras autoras señalan esta circunstancia, como hace Mantecón:

Sucedo especialmente que cada 8 de marzo (otra vez, otro marzo...) las instituciones se esmeran en promover numerosas exposiciones o congresos y seminario de mujeres con los que contentar al público bajo la apariencia de democratización cultural e igualdad (2010: 163).

A pesar de todo, la autora intenta rescatar la utilidad de estas exposiciones de mujeres para el desarrollo de una teoría del arte feminista española, complejizando la propia categoría. Ésta y otras autoras defienden que ya en estas primeras exposiciones colectivas de mujeres existe la intención de ir un poco más allá y no limitarse a la simple recolección de nombres femeninos en los discursos comisariales. Como apuntan Marta Mantecón (2010) y Juan Vicente Aliaga (2012), Mar Villaespesa introduce en el catálogo de *100%* un importante corpus teórico feminista que serviría de referencia para posteriores actuaciones. También Aliaga subraya el valor de estos textos por encima del de la propia exposición:

Mar Villaespesa despliega en *100%* una propuesta pionera cuya excepcionalidad radica, más que en el conjunto de obras incluidas de artistas afincadas en Andalucía, por el elenco de textos fundamentales de la teoría feminista anglosajona (Elaine Showalter, Kate Linker, Amelia Jones, Abigail Solomon-Godeau, Teresa de Lauretis, entre otras autoras) hasta entonces no disponibles en castellano (Aliaga, 2012: 198).

Un caso similar se observa en las reflexiones de Isabel Tejada sobre la exposición que comisaría en 1995, «Territorios Indefinidos», donde problematiza el carácter esencialista de la tipología de «exposición de mujeres». Según explica la autora, en ese caso buscó reunir a artistas mujeres, pero no basándose sólo en su género para realizar la selección de las obras:

... me pareció oportuno aprovechar la existencia de las cuotas y de la inercia del 8 de marzo para hacer otra cosa. Invité al artista Pep Miralles a organizar una exposición y nos pusimos a rastrear obra. No queríamos hacer una exposición de chicas sino una muestra de tesis. No hacer «otra de mujeres» sino conocer el trabajo de aquellas artistas mujeres que tocaran las cuestiones de género en su trabajo (Tejada, 1995: 1).

No obstante, la autora centra su propuesta expositiva en «lo femenino». Así lo muestra cuando se refiere a los ámbitos de trabajo de las artistas en efecto relacionadas con el género femenino:

La exposición se basaba en un discurso de carácter temático (...). Aparecían algunos elementos que nos envuelven y construyen: la casa, como ámbito y espacio propio; el cuerpo; la infancia y, finalmente, la imagen que se ha creado de las mujeres en el ámbito cultural occidental (Tejeda, 1995: 1).

3. Nuevos centros de interés: el canon y la construcción de la diferencia sexual en la narración moderna del arte

El sentimiento de inconformismo sobre la capacidad transformadora de estas primeras propuestas de recuperación del legado de las mujeres artistas lleva, según Hagaman (1990), al surgimiento de una segunda generación de historiadoras feministas que protagonizan una deconstrucción más radical de la disciplina. La historiadora del arte británica Griselda Pollock será una de las máximas representantes en esta línea. Según ella «la tarea inicial de una historia feminista del arte es, [...] una crítica a la historia del arte misma» (Pollock, 2007, p.52). A lo largo de su obra (Orton y Pollock, 1980; Parker y Pollock, 1981; Pollock, 1977, 1980, 1982, 1984, 1986, 1988, 1995, 1996, 1998, 1999, 2001, 2007) hace una serie de propuestas que conformarán gran parte de las bases teóricas para la actual crítica feminista del arte.

Griselda Pollock, siguiendo a Kate Millett (1971) y Heidi Hartman (1979), entiende el orden patriarcal como:

... una red de relaciones psico-sociales que instituyen una diferencia significativa en el eje del sexo, que está profundamente arraigado en nuestro mero sentido de la identidad vivida, sexual, identidad que aparece ante nosotros como natural e inalterable (Pollock, 2007: 63).

La diferencia sexual que divide la sociedad en hombres y mujeres, genera una jerarquía. En ella, las personas que son situadas en la categoría social de género «mujer» o asociadas a la posición psicolingüística de «femenino», son valoradas negativamente en relación con lo masculino. La autora afirma que los significantes determinan espacios simbólicos y que los significados que se dan a masculino y femenino dependen de una serie de valores que asociamos con estos términos. Mientras lo masculino se refiere a la mente, lo social, lo racional, etc., lo femenino está vinculado a la naturaleza, el cuerpo, la pasividad. Pollock subraya que estas secuencias son políticas e históricas y por tanto pueden ser cambiadas, enfrentando los usos de los signos y articulándolos de modos diferentes.

La propuesta de Griselda Pollock en este sentido es hacer lecturas deconstructivas del carácter «producido» de la diferencia sexual y para ello acude a las aportaciones de

la semiótica, la deconstrucción y el psicoanálisis. Así no sólo busca reivindicar la existencia de mujeres artistas y hacer nuevas lecturas de las obras de arte y sus representaciones, sino que analiza y deconstruye esta noción de canon para «hacer una revisión de cómo se ha escrito la historia del arte» (Pollock, 2007: 52). Además, afirma que la historia del arte ha creado una imagen del pasado como un logro exclusivamente masculino. Al preguntarse por qué se ha llevado a cabo esto, plantea su hipótesis: es la forma en que los hombres blancos occidentales han conseguido mantener su privilegio.

La propuesta que plantea Pollock para contestar esta reproducción del orden androcéntrico que impera en los museos y en todo el sistema del arte, parte de la idea de que el canon, como discurso construido, puede ser intervenido. La autora incide en la importancia de que la crítica feminista no sea una perspectiva prescindible, sino que debe dar lugar a «intervenciones feministas», es decir, modos de resistencia que forman parte del movimiento de la mujer y que suponen «un desplazamiento de los espacios estrechamente limitados de la historia del arte» (Pollock, 2007: 146). Esta postura no pretende añadir artistas al canon ni operar en los márgenes valorando las producciones femeninas, sino formar parte de «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: 146). Así la autora propone realizar intervenciones que supongan «desafíos al conjunto de textos autorizados y autoritarios que se han establecido como los cuerpos teóricos del panteón del arte» (Pollock, 2007).

En este sentido, no son pocas las activistas, artistas e investigadoras feministas que han analizado desde una perspectiva de género el rol del museo dentro de este «panteón del arte» al que se refiere Pollock. Desde el mundo de la creación artística uno de los ejemplos más conocidos en este sentido lo constituye el colectivo Guerrilla Girls. A través de proyectos artísticos que implican creación y activismo, su lucha por denunciar las desigualdades de género, clase y raza presentes en museos y centros de arte del contexto occidental cumple hoy más de treinta años.

Asimismo, desde una esfera más teórica, autoras como Carol Duncan (1995) aluden al papel de los museos en el sostén del canon a través de las obras que coleccionan, las obras que exponen, cómo las exponen y cómo las interpretan. La autora, en su libro *Rituales de civilización* (1995) hace referencia a la correspondencia entre la narración moderna del arte y la estructura típica que podemos encontrar en los museos de arte moderno y contemporáneo, caracterizados por la compartimentación del espacio según los distintos movimientos pictóricos (*-ismos*) y el protagonismo de las obras de los genios y grandes artistas masculinos. Duncan pone como ejemplo al MoMA de Nueva York, que al igual que muchos museos de arte moderno, se nos presenta como un mundo de hombres. Un espacio ritual

sexuado, codificado para un público masculino y para satisfacer, en última instancia, el consumismo cultural. Allí, la idea del progreso técnico y formal se une a la de una evolución hacia la abstracción y el encuentro con la esencia más espiritual del arte. Sin embargo, como señala la autora, es llamativo observar cómo esa experiencia elevada se da justa y llamativamente a través del encuentro con las representaciones de mujeres desnudas cuya identidad no conocemos. La autora concluye que son museos como éste los han construido nuestro imaginario desde una mirada masculina (Duncan, 1995).

4. Voces e intervenciones feministas en el contexto español

En la misma línea que proponen Pollock y Duncan, algunas autoras y autores en el contexto español como Patricia Mayayo (2003, 2010), Pilar Muñoz López (2003, 2008, 2010), Bea Porqueres (1994), Marian López F Cao (2000), Marian López F Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernárdez Rodal (2012), Juan Vicente Aliaga (1997, 2004, 2007), Estrella de Diego (1987, 1996, 2012), Rocío de la Villa (2007, 2011, 2013), entre otras, han reflexionado sobre las diferencias de poder y preponderancia de lo masculino sobre lo femenino en el sistema del arte de nuestro país, así como sobre la metanarrativa androcéntrica de la historia del arte y la institución museo.

Cabe destacar que, al contrario de lo que sucede en el contexto anglosajón, la crítica feminista que se produce en el contexto español no se divide en las dos líneas generacionales (Hagaman, 1990) de las que he venido hablando a lo largo de este texto.

La mixtura de enfoques que caracteriza las primeras propuestas expositivas de corte feminista españolas, y que provoca en ellas ciertas contradicciones internas, es abordada en un profundo e interesante análisis realizado por Juan Vicente Aliaga (2012). El autor critica duramente la postura esencialista de exposiciones como por ejemplo «Arte/Mujer 94» realizada en Madrid en 1994, o «Doce artistas valencianas. Femenino plural», en Valencia el año 1997.

La peculiaridad de la crítica feminista que aportan estas autoras españolas viene marcada por diversas circunstancias consustanciales al contexto español de las últimas décadas. En primer lugar, parte de las reflexiones y teorizaciones que las anglosajonas habían ya planteado:

A diferencia de lo ocurrido en el contexto anglosajón, en España muchas artistas y críticas feministas nacidas después de los años sesenta crecieron huérfanas de modelos propios, con la mirada puesta en textos y debates importados de fuera (Mayayo, 2013: 35).

Este comienzo es ventajoso según la autora, ya que la deconstrucción de la disciplina previamente realizada ofrece obvias ventajas. Sin embargo, también acusa varios problemas.

Por ejemplo, Estrella De Diego (2008) señala que la incorporación de las teorías de las feministas americanas al contexto español ha dado como resultado un «discurso colonizado» (23) que profundiza poco en los problemas locales. De Diego también habla de cómo el discurso extranjero ha servido en el contexto español como una forma de legitimación, ya que «hablar de ejemplos extranjeros era el modo de revalidar(se) desde la periferia» (23). La autora trae a debate la posibilidad de desarrollar planteamientos feministas propios y localizados.

Por otro lado, Estrella De Diego indica que ha habido un salto al asimilar las teorías y que falta reflexionar y reconstruir una genealogía propia. Insiste en concreto en la necesidad de reconstruir una historia sobre el arte feminista en el Estado español, más bien como un trabajo de archivo e investigación que se ha pasado por alto pese a haberse abordado la teoría *queer* o los estudios postcoloniales. A este respecto apunta:

A veces se tiene la sensación de que hay algo disfuncional en el Estado español, como parece obvio al comprobar que, frente a lo que ha pasado en otros países de nuestro ámbito, esa primera y elemental fase de reconstruir la historia, recuperar en suma a las artistas y las imágenes «locales», no se ha llevado a cabo de manera sistemática (De Diego, 2008: 22).

En efecto, Mayayo señala que el «esquema evolutivo no puede aplicarse en modo alguno al caso español que ha ido evolucionando de forma “desordenada” (si entendemos por “orden” la referencia anglosajona)» (2013: 36). La autora se refiere en concreto a las circunstancias que provocan el olvido de las producciones artísticas feministas. El régimen político dictatorial en España hasta los años 70 y la continuidad de ideales y valores tradicionales a pesar de la Transición en 1975 han sido señalados como los condicionantes principales de la supuesta escasa producción artística feminista en el Estado hasta los años 90. Sin embargo, Mayayo (2009) señala que las causas son más complejas y propone unas hipótesis cautelosas pero sumamente interesantes. Según ella, la razón principal de que se piense que no hubo producciones feministas antes de los noventa no es un vacío de producción determinado por unas condiciones políticas, sino que las producciones feministas, a pesar de haber existido, no han sido reconocidas por la crítica ni la historia oficiales:

Mientras que a lo largo de los años ha ido configurándose (aún lentamente y de forma insuficiente) un corpus de obras generales, catálogos y estudios monográficos sobre historia del arte en la España de la democracia (desde las contribuciones iniciales de historiadores como Simón Marchán Fiz o Valeriano Bozal a proyectos más recientes como *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*), la atención que se ha prestado en la historiografía española a la producción artística feminista ha sido prácticamente inexistente (Mayayo, 2009: 118).

En consonancia con esta postura, De Diego (2008) explica cómo algunos planteamientos de artistas de los setenta se han obviado. Por ejemplo, la ruptura formal o la búsqueda de otros espacios en la obra de Concha Jerez, los cuales constituyen formas de hacer feminismo diferentes a las anglosajonas, pero subversivas dentro del contexto español de la época. La autora señala la poca visibilidad de estas artistas en la historia del arte español ya que, según argumenta, fueron pasadas por alto por poco importantes en su momento, es decir, al estar poco valoradas o visibles en el contexto artístico nacional fueron poco estudiadas: «la propia lógica del sistema las emborronó; hizo que tardaran tanto en llegar a posiciones relevantes en el contexto nacional, que pasaron desapercibidas.» (De diego, 2008: 23).



Fig. 2. Cartel de la exposición Guerrilla Girls 1985-2015 (Matadero, 2015).

Sin embargo, una especial mención merecen los esfuerzos de renovación del discurso oficial del arte realizado mediante la materialización de proyectos comisariales de muy reciente factura en museos y centros de arte españoles. Autores y autoras como Anxela Caramés (2007), Juan Vicente Aliaga (2012), Laura Trafí (2012) o Patricia Mayayo (2009, 2013) señalan este hecho. Algunos proyectos realizados en la última década como «Figuras de la exclusión» (Museo Patio Herreriano, 2011), «Genealogías feministas del arte español: 1960-2010» (MUSAC, MNCARS, 2012), «Mujer. La vanguardia feminista de los 70» (Círculo de Bellas Artes-Fundación Banco Santander Madrid, 2012), «Elas Fan Tech» (La Normal, 2013), «Mujeres bajo sospecha, memoria y sexualidad 1930-1980» (Ateneo de Madrid, 2013), «React Feminism. A performing archive» (Fundació Tàpies, 2013), «Guerrilla Girls 1985-2015» (Matadero, 2015),

«*Alen dos xeneros*» (MARCO, 2017), «Reflexión/Inflexión. La presencia de las mujeres en el Museo de Navarra» (Museo de Navarra, 2017) y festivales como «She makes noise» de música experimental feminista, (La Casa Encendida, 2015, 2016, 2017) las ediciones de «Miradas de Mujeres»¹ en territorios de todo el ámbito español (MAV, 2012, 2013, 2014, 2016 y 2018), el festival anual de videoarte creado por mujeres y comisariado por Margarita Aizpuru «Feminis-arte» (Centrocentro Cibeles, 2013-2016), el festival guipuzcoano anual de cultura feminista «Feministaldia», en marcha desde 2006 hasta la actualidad, son algunos ejemplos de esta ampliación de la genealogía feminista en el ámbito artístico y comisarial español.

Así, este incremento de proyectos expositivos ha contribuido a que, como afirma Marta Mantecón (2010), gran parte de la literatura feminista española sobre arte esté basada sólo en proyectos comisariales. Sin embargo, esta y otras autoras acusan las limitaciones de que la crítica esté localizada en discursos expositivos, catálogos de exposiciones y artículos de crítica de arte relacionados con exposiciones temporales que son efímeras, puntuales y que por ello se pueden relacionar más con algo temático que con un fondo reflexivo metodológico, o como un cuerpo teórico crítico enraizado, vivo, con un crecimiento orgánico. A este respecto, Mayayo, al constatar la resistencia y hostilidad de los grandes museos a

¹ Este festival titulado «Miradas de Mujeres» comenzó siendo anual, si bien sólo durante los primeros tres años de andadura, para convertirse en una Bienal en 2016. Actualmente, en 2018, está siendo llevada a cabo la segunda edición de dicha Bienal.

Guía didáctica para la exposición **Guerrilla Girls 1985-2015**

30 de enero - 26 de abril 2015
MATADERO Madrid. Nave 16
Autora: Marián López Fdz. Cao



¿Quiénes son las Guerrilla Girls?

Las Guerrilla Girls son un colectivo artístico feminista que, nacido en los años ochenta en EE.UU., desvela, denuncia y visibiliza, a través del humor, la ironía y la deconstrucción de conceptos, la falacia de la idea de un arte desvinculado de la sociedad y el contexto temporal, desbaratando la ficción del arte "neuro" más allá de racismo, clasismo y sexismo. Como señala el comisario de la exposición, Xavier Arakistain, las Guerrilla Girls ofrecen una visión general de los diferentes niveles y procesos que consolidan el sexismo en el arte, sin olvidar las conexiones que estos procesos en el arte mantienen con otras instituciones y ámbitos culturales y sociales. A través de su acción colectiva sobre la política del arte, denuncia la desigualdad de las mujeres y otros grupos subalternos con respecto al grupo de varones blancos occidentales de clase media, poniendo en evidencia prejuicios, estereotipos, hipocresías, preeminencia de lobbies de poder y la falta de transparencia de la cultura. Todo ello, utilizando el anonimato y un modo de producción colectivo. Su caracterización con máscaras de gorila (haciendo un juego de palabras con la pronunciación americana de "guerrilla"), con toda la simbología que este animal conlleva (poder y fuerza), confieren al movimiento un punto de humor a la par que desafío.

El uso de técnicas gráficas que parten del diseño y del marketing, las modernas técnicas de la publicidad a la vez que la recuperación del cartel como herramienta de denuncia social, han sido elementos que les han hecho llegar al gran público, y no solo a las mujeres.

Fig. 3. Primera página de la guía didáctica elaborada por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) para la exposición Guerrilla Girls 1985-2015 (Matadero, 2015).

incorporar discursos feministas², propone la necesidad de cambios para mellar el núcleo duro del discurso institucional. Y estos cambios pasan, según afirma la autora, por desplazar el foco de las exposiciones hacia la transformación de «los esquemas de funcionamiento [hacia] modos de trabajo herederos de la tradición feminista: horizontalidad, co-participación, incorporación de los afectos y subjetividades como modo de conocimiento, des-jerarquización y trabajo colaborativo, politización de los procesos de trabajo...» (2013: 29).

Así, la mediación y educación en los museos y centros de arte desde una perspectiva de género cobra plena importancia.

5. A modo de cierre. El paso a la acción en los museos a través de la educación

Las propuestas comisariales a las que me he referido más arriba han venido a menudo acompañadas de, por un lado, la acción asociativa feminista que en el ámbito artístico (desde entidades como Mujeres en las Artes Visuales, Mujeres en Red, Clásicas y Modernas, A Plataforma o La Caja de Pandora) que ha realizado reivindicaciones, encuentros, informes e investigaciones múltiples en la última década (López F. Cao, 2013) y, por otro, de la reciente investigación, tanto la cuantitativa y estadística (Gautier, 2011) como la más cualitativa (Ibiza, 2006; Mantecón, 2012; Mateo, 2016; Ballesteros, 2016), paralelas ambas a la producción de congresos (como *Xénero, museos, arte e educación* desde 2015 en Lugo, resultado de la implantación de un plan de igualdad en la Red de museos de Lugo (Lago y Sánchez, 2016)), jornadas (*Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte* en Azkuna Zentroa Bilbao desde 2012) y seminarios (*Al otro lado del espejo* en 2012, 2013 y 2014 en Murcia), entre otros eventos. Sin embargo, otro ámbito menos visible que empuja igualmente la introducción de la perspectiva de género en los centros y museos de arte es el trabajo educativo especializado, a través de diversas iniciativas de difusión del arte y el patrimonio surgidas sobre todo en los últimos seis años en el Estado español (Albero, 2014). Una de las más destacadas es *Museos en femenino*, ampliamente analizada desde una perspectiva feminista en una reciente tesis doctoral (Albero, 2016), que ha hecho entrar de lleno en los grandes museos españoles esta mirada crítica. La diversidad de propuestas que ponen el género en el centro implica un movimiento, un cierto giro si se quiere, de estas instituciones hacia la incorporación de discursos feministas, que sin embargo no es generalizado y debe observarse con cautela. Aun así, suponen un gran avance en la ruptura del hieratismo del discurso androcéntrico de la institución-arte y los museos que ya deben afrontar el reto que supone ver grietas en sus sólidos muros conceptuales.

² Mayayo señala, por ejemplo, que la exposición «Genealogías feministas del arte español: 1960-2010» (MUSAC, MNCARS, 2012), no fue aceptada en ningún otro museo para su itinerancia (Mayayo, 2013).

6. Bibliografía

- ALBERO VERDÚ, Sofía (2014). «Perspectiva de género y educación en los museos de arte españoles. Investigaciones y debates actuales», en *Actas de congreso I+G Investigación y género*, Sevilla: Unidad de igualdad, Universidad de Sevilla.
- ___ (2016). *La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos y centros de arte españoles*. Universidad Pública de Navarra, Tesis doctoral.
- ARAMBURU, Nekane; DE LA VILLA ARDURA, Rocío y Piedad SOLANS (eds.) (2012). *Mujeres en el sistema del arte de España*, Madrid: EXIT Publicaciones.
- ALIAGA, Juan Vicente (1997). *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia: Generalitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- ___ (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. San Sebastián (Guipúzcoa): Nerea.
- ___ (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid: Akal.
- ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (eds) (2012). *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, Madrid: MUSAC/This Side Up.
- BALLESTEROS, Esmeralda (2016). «Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos», en *Política y Sociedad*, 53, (2), pp. 577-602.
- Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n2.46964
- CARAMÉS, Anxela (2007). «La batalla de los géneros o cuando lo personal es político se transforma en arte», en *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, (6) pp. 281-285.
- DE DIEGO, Estrella (1987). *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid: Cátedra.
- ___ (1996). «La educación artística en el XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo» en VARA, María Jesús y Virginia MAQUIEIRA (coords.) (1996). *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX: VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, pp. 480-488.
- ___ (2008). «Feminismo, "queer", género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser –o no ser– historiador/a del arte feminista en el Estado Español», en *EXITbook. Monográfico «Feminismo y arte de género»*, (9), pp. 16-23.

- DE LA VILLA, Rocío (2007). «El arte feminista desde la perspectiva postcolonial», en *Exit Express. Periódico Mensual de Información y debate sobre Arte*, (28), p. 46.
- (2011). «La disputa sexual por las imágenes. Las mujeres en el sistema del arte en el Estado español», en *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2013). «Crítica de arte desde la perspectiva de género», en *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, núm. 4, pp. 10-23.
- DUNCAN, Carol (1995). *Rituales de civilización*, Murcia: Nausicaa, 2007.
- GAUTIER, Andrea (coord.) (2011). *Mujeres y cultura políticas de igualdad*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección general de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura. Disponible en <https://sede.educacion.gob.es/publi-venta/mujeres-y-cultura-politicas-de-igualdad/cultura-sociedad/14047C> (Fecha de consulta: 01/05/2018)
- GREER, Germaine (1979). *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work*. London: Tauris Parke Paperbacks.
- HAGAMAN, Sally (1990). «Feminist Inquiry in Art History, Art Criticism, and Aesthetics: An Overview for Art Education» en *Studies in Art Education*, 32, (1), pp. 27-35.
- HARTMAN, Heidi (1979). «The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a more progressive union», en SARGENT, Lydia. *Women and revolution: a discussion of the unhappy marriage of Marxism and Feminism*. South End Press Political Controversies Series. Boston, Massachusetts: South End Press, pp. 1-42.
- IBIZA OSCA, Vicent (2016). *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente.
- KRISTEVA, Julia (1979). «Le temps des femmes». 33/34. *Cahiers de reserche de sciences des textes et documents*, (nov), pp. 5-19
- LAGO, Encarna y Pilar SÁNCHEZ (2016). «Museos para todos y todas. El Plan de Género e igualdad en la Red Museística Provincial de Lugo», en *Her&mus* 16, VI, (III), pp. 5-7.
- LÓPEZ F. CAO, Marian (2013). «MAV te observa: entraremos en acción. Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad», en *Investigaciones Feministas*, 4, pp. 91-110. Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41873
- (coord.) (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, Marian; FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia y Asunción BERNÁNDEZ RODAL (2012). *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Fundamentos.
- MANTECÓN, Marta (2010). «“Tú tampoco tienes nada”: arte feminista y de género en la España de los 90», en *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, (155), pp.153-167.

- MATEO DE CASTRO, Javier (2016). «El museo como discurso sociopolítico: la presencia de las mujeres en los centros de arte contemporáneo de Castilla y León», en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (11), pp. 523-544.
- MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra
- (2009). «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España. Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en ARAKISTAIN, Xabier y Lourdes Méndez (2009). *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria: Centro Cultural Montehermoso, pp. 114-121.
- (2013). «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», en *Investigaciones Feministas*, (4), pp. 25-37.
- MILLETT, Kate (1971). *Política Sexual*, Madrid: Cátedra, 1995.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis.
- (2008). «Mujeres artistas en España durante el siglo XX: análisis y evolución de las prácticas artísticas femeninas». En JARAZO, Rubén y Lidia María MONTERO (coords.) (2008). *Periphery and Centre III*, La Coruña: Asociación de Estudiantes de Filología Inglesa, D. L, pp. 165-176.
- (2010). «Arte Feminista». *Revistart: revista de las artes*, 153, pp. 14-15.
- NOCHLIN, Linda (1971) «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», en *Amazonas del arte nuevo*, catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- ORTON, Fred y Griselda POLLOCK (1996). «Les données Bretonnantes: la prairie de représentation», *Art History*, vol 3, núm. 3, reeditado en *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press (1980).
- PARKER, Rozsika y Griselda POLLOCK (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- POLLOCK, Griselda (1977). «What's wrong with images of women?», en *Screen Education*, (24).
- (1980). «Artists, mythologies and media: genius, madness and art history», *Screen*, 21, (3).
- (1982). «Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo», en CORDERO, Karen e Inda SÁENZ (coomps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2007.
- (1984). «The history and position of the contemporary woman artist», *Aspects* (28).
- (1986). «Art, art school, culture: individualism after death of the artist». *Block*, n11, 1985-1986, *Exposure*, 24, (3).

- (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Fiodo, 2015.
- (1995) «Historia y política ¿Puede el arte sobrevivir al feminismo?», en MICHAUD, Yves (ed.) (1995). *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art. Disponible en <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm> (Fecha de consulta: 01/05/2018).
- (1996). *Generations and geographies in the visual arts*. London: Routledge.
- (1998). *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London: Thames & Hudson.
- (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London: Routledge.
- (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid: Cátedra.
- PORQUERES, Bea (1994). *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid: Horas y horas.
- SPARROW, Walter Shaw (1905). *Women Painters of the World, from the time of Caterina Vigri, 1413–1463, to Rosa Bonheur and the present day*, Toronto: The Copp Clark Company Limited.
- TEJEDA, Isabel (ed.) *Exposiciones de mujeres*. Disponible en <http://www.estudiosonline.net/temp/contraposiciones/isabeltejeda.htm> (Fecha de consulta: 01/05/2017)
- TRAFÍ, Laura (2012). «De la cultura feminista en la institución arte», en *Desacuerdos 7 Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Feminismos*, Arteleku-Diputación Foral de Gipúzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA Arte y Pensamiento, pp. 214-246.
- WILSON, Karen y J. J. PETERSEN (1975). *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, New York: New York University Press.

Recibido el 4 de diciembre de 2017
 Aceptado el 16 de mayo de 2018
 BIBLID [1139-1219 (2018) 23: 5-22]

UNA HABITACIÓN PROPIA PARA LAS MUJERES EN LAS ARTES VISUALES

A ROOM OF ONE'S ONE TO WOMEN IN VISUAL ART

Vanesa Cejudo
Investigadora y miembro de la Junta Directiva de MAV

RESUMEN

La construcción de significados modela la narración de nuestro ecosistema relacional. Es fundamental, por lo tanto, poder identificar los dispositivos y las estructuras hegemónicas que hacen perpetuar, década tras década, un relato androcéntrico que supone la invisibilización de las creaciones que generan la otra mitad de la humanidad: la de la mujer. A través de diferentes estructuras feministas dentro de las artes visuales, se pretende mostrar otras formas de hacer dentro del sector, con el eje central de la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales), siguiendo con otros ejemplos internacionales como la galería-cooperativa A.I.R. (Artist In Residence) y el movimiento Guerrilla Girls. De esta manera podremos imaginar desde un posicionamiento feminista: la creación visual contemporánea, la forma de gestionar este patrimonio visual, y su relación con el mercado. Unas formas de hacer en el arte que difieren a las maneras hegemónicas patriarcales acostumbradas. Hablamos de formas de cooperación, de visualización en red y de optimización de recursos.

Palabras Clave: Mujeres en las artes visuales, igualdad en sistema del arte, feminismo, asociacionismo, cooperativismo.

ABSTRACT

Our relationships are modelled through the construction of meanings. For this reason, it is important to know which are the hegemonic structures that create the values and the meaning of our rules in our society. So far it has been in the hands of one of the halves of humanity: the masculine. Through different feminist groups in the visual arts sector: MAV (Women in Visual Arts), the cooperative-gallery: A.I.R. (Artist In Residence) and the Guerrilla Girls movement, we can know a different way of dealing with visual art, to create out of the patriarchy thoughts. A form of management and creation based on feminist positions: cooperation, optimization of resources and networking.

Keywords: Women in Visual Arts, Feminism, Gender Equality, Associations, Cooperative Movement.

SUMARIO

- 1.- Una reflexión en torno a la igualdad en las artes visuales: la construcción de una realidad incompleta.
- 2.- Origen de la asociación Mujeres en las Artes Visuales, MAV. 3.- Promoviendo un arte visual feminista.
- 3.1.- La visibilización, como presencia. 3.2.- La denuncia, como voz. 3.3.- La reflexión, como actitud.
- 4.- Conclusiones. 5.- Referencias bibliográficas. 5.1.- Webgrafía.

1. Una reflexión en torno a la igualdad en las artes visuales: la construcción de una realidad incompleta

Intentar enmarcar la lucha feminista en las artes visuales es una tarea difícil e inagotable por la cantidad de aristas que la propia realidad presenta; por ese motivo la cuestión que se quiere abordar es aquella que se presenta como esencial y estructural, como razón que perpetúa una desigualdad inherente en la forma de convivir en sociedad, latente en la cultura, y consecuentemente en las artes.

La reflexión se centra en identificar las estructuras hegemónicas y los dispositivos que la mantienen, década tras década, como único relato androcéntrico. Un sistema que construye las bases para interpretar lo real y vertebrar la verdad, a partir de un orden y una normalidad establecida por hombres blancos, de economía saneada y de sociedades democráticas:

El hecho es que la igualdad sólo afecta a quienes disfrutan de una posición de privilegio: hombres blancos, de economía saneada, y pertenecientes a ese país donde se formulan las leyes de igualdad (Hernando: 2015: 15).

Estos relatos blancos han sido inculcados en la sociedad gracias a una estructura de poder que ha hecho posible que este perfil narrador de la normalidad y de las verdades, ocupe lugares estratégicos donde su voz y opinión tiene una gran repercusión; generando un gran impacto social, en el que además no tienen cabida, el cuestionamiento y la reflexión crítica, de una oposición.

La perpetuidad de estos sistemas hegemónicos, afloran como cuasi certezas dado que las propias estructuras de poder tienen sus mecanismos para no identificarlos como imposición o *violencia simbólica*, como alude Bourdieu. La normalidad social tiene sus propias dinámicas, o *dispositivos*, como los llama Foucault, para poder impactar en la sociedad como un relato verdadero y prácticamente único.

Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza (Bourdieu, 1977: 44).

Estos dispositivos evolucionan en forma de red, posibilitando que los constructos sociales sean percibidos con absoluta normalidad. Así, nuestro entorno es entendido a través de un holgado tamiz donde las personas nos sentimos dueñas de nuestros comportamientos, porque el poder, o la violencia simbólica, a la que se refiere Bourdieu, ha sido interiorizada dentro de su propio proceso de asimilación.

Y es que, volviendo a Almudena Hernando, poder pensar de manera autónoma, significa entender cualquier tipo de dominación que ha sido normalizada en nuestro ecosistema, identificarla y actuar consecuentemente:

Ser feminista no significa sólo luchar de forma activa por la igualdad, es colocarse como sujetos en una posición autónoma y ajena a cualquier tipo de dominación, y de autoritarismo, y por lo tanto difiere de esa manera, sutil y subordinada en la que se está enseñando a entender el mundo a las mujeres (Hernando: 2015: 15).

Ahora bien, si aumentamos el macro, y apuntamos al sector de las artes –y en concreto a las artes visuales– cobra aún más importancia la situación de desequilibrio, por el doble sentido de esta desigualdad.

Las creaciones de las mujeres del sector conviven con las creaciones de los hombres, haciéndose visibles con matices diferentes. La construcción de relatos visuales bajo autorías femeninas se ve reducida a anécdotas, siendo muchas interpretadas en torno a cuestiones sentimentales o emocionales; en donde se da a conocer la narración de la vida personal, más que el de las propias creaciones (véanse los casos de las mujeres artistas que nombran las personas de la calle¹: Frida Kahlo, Ana Mendieta, Marina Abramovic, etc.) Si indagamos sobre lo que conocen de ellas la mayoría de la población nos contaría la historia-drama personal de las artistas, más que el impacto de sus obras.

La segunda diferencia es la desigualdad hacia dentro, simbólica e invisible, donde las mujeres, apoyadas en roles de cuidados poco reconocidos en sociedad, e invisibilizados como valor (Durán, 2012), crean representando universos que también son juzgados como

¹ Ejercicio que realizó MAV para la Biental Mirada de Mujeres, en el que se realizó un video promocional basado en interrogar a personas de la calle con varias preguntas, entre ellas: ¿qué mujer artista conoces? ¿Tiene sentido en la actualidad, una biental de mujeres? <https://vimeo.com/266510388>

menores (escenas domésticas, partos, crianzas, etc.), «inconscientemente» son devaluadas dentro del imaginario social, y consecuentemente, en el mercado del arte.

Eso sin nombrar la que quizás sea la lucha más encarnizada del feminismo, en la que las mujeres se ven obligadas durante siglos, a elegir entre su desarrollo profesional, o su dedicación familiar. Así se rescatan las ya conocidas palabras de Virginia Woolf, de hace casi un siglo atrás:

La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos. Las mujeres han gozado de menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia (Woolf: 1929: 77).

Y es que las consecuencias más impactantes de esta múltiple discriminación, se refleja en cómo más de la mitad de la humanidad no tiene la misma oportunidad para construir relatos, ni visiones, ni versiones de la realidad en la que vivimos. «A través de las narraciones audiovisuales, el cincuenta por ciento de la humanidad, la masculina, sigue construyendo la mirada y el lenguaje de todos». (Aguilar:1998: 29)

En todo este contexto nace Mujeres en las Artes Visuales –en adelante MAV–, con la intención de pensar, actuar y denunciar, aquello que atenta a la igualdad entre hombres y mujeres, en el sector profesional de las artes visuales en España.

2. Origen de la asociación: Mujeres en las Artes Visuales, MAV

MAV nace tras las mesas de debate que organiza el Ministerio de Cultura en marzo de 2009. Este encuentro propicia que diferentes profesionales del sector de las artes visuales creen un grupo de trabajo de mujeres con diversos perfiles profesionales: Margarita Aizpuru, Oliva Arauna, Magda Belloti, galeristas; Teresa Moro, Marina Núñez, artistas; e Isabel Tejada, Rocío de la Villa, Patricia Mayayo, investigadoras y comisarias, Tras un intenso debate e intercambio de experiencias, se hace visible la necesidad de defender la igualdad dentro del sector de las artes visuales.

La asociación fue fundada por la profesora y crítica de arte Rocío de la Villa el 9 de mayo de 2009 en una reunión celebrada en La Casa Encendida de Madrid con la participación de artistas, comisarias, directoras de centros, críticas, investigadoras, galeristas y gestoras. La finalidad fue unirse legalmente como una asociación nacional con la premisa

de combatir la desigualdad de las mujeres en el arte contemporáneo. Se ampara en el marco del cumplimiento de la Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres del artículo 14 de la Constitución Española del año 2007. Y la aplicación práctica de esta filosofía en las instituciones públicas con la aún más reciente Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, que en su Artículo 26, dice textualmente:

La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual. 1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma. 2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones: a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres (3/2007: Ley Orgánica Art. 26).

A partir de ese momento, comienzan a generarse diversas líneas de acción para la consecución de estos fines, que se recogen en los estatutos de la asociación:

1.- Promover los objetivos de igualdad real y efectiva de mujeres y hombres en todos los ámbitos, tanto públicos como privados, relacionados con las artes visuales. 2.- Impulsar para ello la aplicación del artículo 26 de la Ley de Igualdad, que propone actuaciones que promuevan a las mujeres y combatan su discriminación en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual. 3.- Constituirse en interlocutor de las Administraciones Públicas en el Estado Español, en todos cuantos asuntos afecten al desarrollo de la actividad de las mujeres en las artes visuales. 4.- Convertirse en foro de reflexión y pensamiento en el ámbito del feminismo y las artes visuales. 5.- Configurarase como red de vertebración y difusión de las actividades que, bajo una perspectiva de género, se lleven a cabo en el ámbito de las artes visuales, para darles mayor visibilidad y efectividad. 6.- Servir como plataforma de apoyo mutuo, colaboración y comunicación entre las asociadas de los distintos sectores integrados en la Asociación. 7.- Establecer conexiones y colaboraciones con instituciones, asociaciones o colectivos sociales

que compartan los fines de la Asociación, con el fin de optimizar las estrategias comunes. 8.- Defender los derechos, aspiraciones y objetivos comunes de sus asociadas, en todos los ámbitos de su competencia. 9.- Promover, apoyar y difundir iniciativas que impulsen los fines de la Asociación (MAV: 2009).

Actualmente la asociación está compuesta por cerca de 500 socias de perfiles profesionales muy diferentes: artistas, investigadoras, críticas, gestoras, comisarias y mediadoras culturales, y cuatro claras líneas de actuación en el ejercicio de la defensa de la práctica feminista en las artes visuales: la Bienal Mirada de Mujeres, El Foro, Los premios MAV y el Observatorio por la Igualdad. Por otro lado, en el año 2012 se fundó la revista online *M-Arte* y *Cultura Visual*, con el objetivo de abordar el arte y la cultura visual desde una perspectiva de género. Su fundadora, fue Rocio de la Villa. En el Foro 2017, se publicó el primer número impreso tras cinco años de publicaciones *online*.

3. Promoviendo un arte visual feminista

Desde su constitución como asociación cultural sin ánimo de lucro, MAV viene desarrollando diferentes acciones, que podríamos resumir en grandes ejes de acción: 3.1. La visibilización, como presencia; 3.2. La denuncia, como voz; 3.3. La reflexión, como actitud.

3.1. La visibilización, como presencia

En el año 1970, cuando en la opinión pública aún no existían movimientos feministas, aflora en el museo Whitney de Nueva York una protesta sobre la escasa participación femenina: Tan sólo un cinco por ciento de las obras expuestas eran de mujeres. Este hecho será el detonante para que Lucy Lippard, crítica de arte, junto con las artistas, Dotty Attie y Mary Grigoriadis, empiecen a actuar decididamente ante tal desigualdad. Así comienza en 1974, A.I.R. (Artist In Residence), una galería-cooperativa de profesionales del sector, constituida únicamente por mujeres. Bajo una exhaustiva selección de artistas, de las cuales, algunas de ellas, se niegan a pertenecer por ser una galería formada solamente por mujeres. Posiblemente se cree, temerosas a ser juzgadas como mujeres y no como artistas.

Sin embargo, la organización sabía a lo que se enfrentaba, y es que no era simplemente un reto para el mercado y el sector profesional del arte; era, ante todo, un desafío frente a una sociedad anclada en códigos machistas y androcéntricos. Por esta razón pusieron su mayor ímpetu en generar una estructura que respondiera tanto en su funcionamiento interno, como en su expresión hacia el exterior, de una manera completamente diferente, autónoma y

auténtica en su gestión. A.I.R. puso su énfasis en realizar exhibiciones de la máxima calidad, donde no cabría la duda sobre la índole del arte que se exponía. La peculiaridad de A.I.R. no era únicamente que se mostraba un buen arte realizado por mujeres; el máximo impacto fue su revolucionaria forma de exhibición de obra, basándose en estructuras democráticas, donde cada una de las miembros participa activamente en la toma de decisiones. Además, la propiedad de la cooperativa estaba en manos de todas las socias, teniendo repartida la dirección de la galería en cada una de ellas en partes iguales.

Por otro lado, ingenian su propio protocolo en la apertura a nuevas profesionales que quisieran adherirse a A.I.R, donde era, y es necesario pasar por una rigurosa evaluación a pares, además de someterse a debates y discusiones de todas las miembros de la galería-cooperativa.

También se innova en la manera en la que se delegan ciertas responsabilidades; las mujeres que pretendan exhibir obra en la galería, deben tener que realizar, además, el trabajo curatorial, lo que permite cierta experimentación y riesgos que no siempre son posibles en el ámbito puramente comercial. Tampoco abandonaron la cuestión de visibilidad en el exterior, entre sus grandes hazañas estuvo y está, la de conseguir tejer una red de intercambios internacionales que les otorgó un reconocimiento fuera del propio New York.

La cooperativa fue, y es, un hito social, no sólo porque exhibe un buen arte de mujeres, sino porque significó una nueva forma de mostrar arte, una nueva fórmula de trabajar con el arte y una nueva manera de dialogar con el poder, la visibilidad y las decisiones.



Fig. 1. Fotografía de las artistas de la cooperativa A.I.R.,
Exhibida en Freeze 2017. Londres.

Y es que uno de los ejes fundamentales para poder luchar por la igualdad en el sector de las artes, es mostrar el trabajo realizado por las creadoras, alimentando los relatos, y generando imaginarios que nos permitan construir diferentes maneras de pensar y de estar en sociedad. MAV, consciente de lo importante que es la visibilidad de las artistas, crea dentro de sus posibilidades, pero con todos sus recursos, un formato de exhibición de obra de mujeres artistas en donde aglutina esfuerzos creativos, institucionales, profesionales y económicos, para así tejer una red de visibilidad: la Bienal Mirada de Mujeres.

La bienal aglutina, durante todo un año, más de cien actividades de las artes visuales, y promueve tanto la diversidad de género, como la diversidad cultural. El formato de bienal creado por MAV, se estructura en base a dos líneas: una, por invitación; llamando a formar parte de ella a instituciones o iniciativas particulares que tengan planteamientos y/o contenidos feministas acordes con la filosofía de la bienal. O dos, por selección; convocando a todas las iniciativas particulares con más de un 60% de mujeres en sus equipos, a presentar proyectos de creación artística para que sean producidos y promocionados por la bienal.

Se pretende de esta manera, que la Bienal Miradas de Mujeres sea un lugar de referencia para el encuentro de la creación femenina a nivel local, nacional e internacional.

Este año fueron seleccionados cinco proyectos por un comité externo formado por la directora de la Casa Encendida Tania Pardo, El director del Centro de Arte 2 de Mayo, Manuel Segade, dos miembros de la junta Joanna Baygual, artista y María Jesús Abad, profesora y comisaria, y dos socias de MAV elegidas aleatoriamente: Erika Bornay, escritora e investigadora, y Ana Revilla, gestora y comisaria.

Los cinco proyectos seleccionados son todo un universo creativo en donde se puede entender la riqueza creativa. El proyecto de Gloria Oyarzabal, «Woman go no'gree»:

... explora las consecuencias del eurocentrismo y la racialización del conocimiento: Europa se representa como la fuente del conocimiento y los europeos, por lo tanto, como pensadores. Además, el privilegio masculino como parte esencial del ethos europeo está implícito en la cultura de la modernidad. ¿Qué pasa si los modelos de la modernidad nos llevan a una nueva visión del «otro»? (Oyarzabal: 2018)².

² Todos los proyectos citados están referenciados en la web de la bienal: <http://www.bienalmiradasdemujeres.org/es/propuestas-seleccionadas/>



Fig. 2. Gloria Oyarzabal, *Woman go no'gree*.

«The Boogie - Woogie Ghost», un proyecto de María Jerez y Silvia Zayas:

... investiga las posibilidades del dispositivo propuesto y la agencia de los objetos, así como las relaciones no solo espaciales sino temporales y coreográficas de una película de unos 20'-30' de duración en un espacio cotidiano, como un salón. La idea de usar un espacio cotidiano, una casa, quiere incidir en la utilización de los objetos y mobiliario conocidos con la intención de desestabilizar sus contornos fijos y sus usos predeterminados que, en combinación con otros materiales más abstractos, proponen un espacio de indeterminación e incertidumbre (Jerez y Zayas: 2018).



Fig. 3. María Jerez y Silvia Zayas, *Fotogramas The Boogie - Woogie Ghost*.

«Ecologismos femeninos» es un proyecto de Verónica Álvarez, que:

... propone una serie de talleres para transmitir el conocimiento feminista y ecológico a través de la acción y experimentación artística, así como las diferentes teorías y cuestiones medioambientales-sociales y de género, combinando la práctica artística y performática de artistas e investigadoras que trabajan de manera activa sobre la concienciación medioambiental a través de sus obras y su relación con el medio rural (Álvarez: 2018).



Fig. 4. Verónica Álvarez, *Ecologismos femeninos*.

«La Gran Vaca Mecánica» de Lina Bo Bardi, una colaboración de Mara Sánchez Llorens, María Toledo y Manuel Fontán del Junco:

... es una propuesta para la reconstrucción, acción urbana participativa y posterior dinamización pedagógica de la obra diseñada por la creadora ítalo-brasileña en 1988 que formará parte del programa de actividades que se desarrollarán en el marco de la exposición Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992 que la Fundación Juan March (Sánchez, Toledo y Fontán del Junco: 2018).

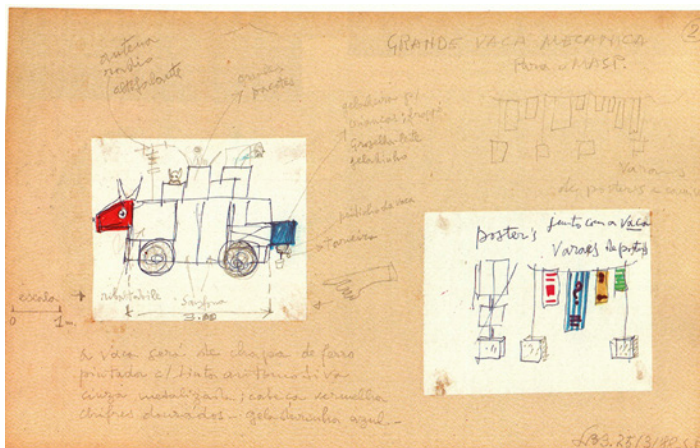


Fig. 5. Lina Bo Bardi, *La Gran Vaca Mecánica*.

El último de los proyectos seleccionados es «Argamasa», plataforma sonora formada por Mariana Heredia, Carmen José y Marina Rengel Lucena:

...los contenidos proceden de una serie de sesiones y acciones que son resultado de una colección de fragmentos asociados libremente, formados por lecturas, ambientes sonoros, charlas, playlists, etc; creada en torno a asociaciones, personas, iniciativas y textos que cuestionan los discursos heteropatriarcales (Heredia, José y Lucena: 2018).



Fig. 6. Mariana Heredia, Carmen José y Marina Rengel Lucena, *Colectivo Argamasa*.

La visibilidad es uno de los grandes retos que MAV persigue, por democracia y porque la sociedad tiene que enriquecerse con un relato completo, en donde las mujeres crean, dicen y piensan, y construyen futuribles dignos de ser vistos, oídos y pensados.

3.2. La denuncia, como voz

En 1984, una exhibición en el MoMA de Nueva York muestra una representación de pintura y escultura contemporánea en la que se podía ver obra de 165 artistas de 17 países, sin embargo, solamente 13 de esos artistas, eran mujeres. Las trece artistas propuestas, eran blancas occidentales.

La respuesta no se dejó esperar, siete mujeres anónimas comenzaron a denunciar esta desigualdad con máscaras de gorilas. Nace, Guerrilla Girls.

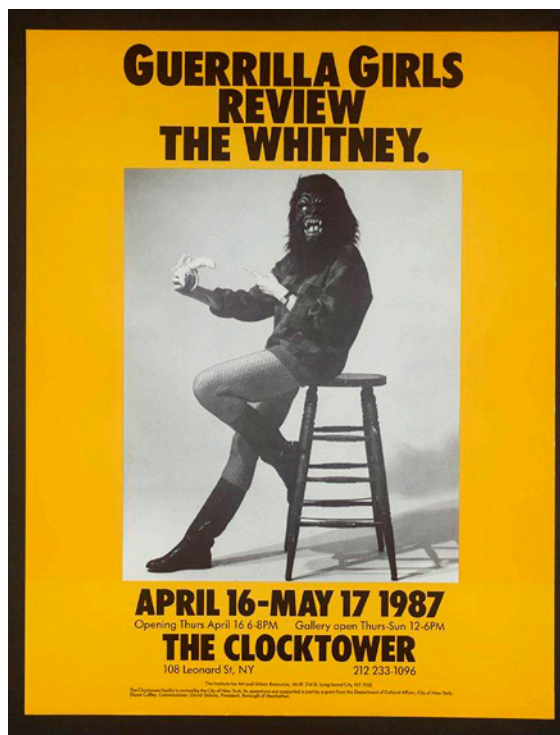


Fig. 7. Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls Review The Whitney*, 1987.

Desplazar el asunto de la desigualdad del territorio de la opinión necesita de datos contundentes y contrastables, contextos de muestra de esos datos, y una cierta escenografía que favorezca que esa información pueda ser difundida entre un amplio sector profesional y social. Las Guerrilla Girls, han sido y son un movimiento mítico, por la manera tan particular de presentar estos datos de la desigualdad, y por su determinante código panfletario, en donde llaman la atención no sólo en el mundo del arte, sino en un entorno social y económico que alimenta inevitablemente ese desequilibrio.

La denuncia es la voz articulada en deseos de cambio, es la manera de mostrar que la desigualdad es un hecho demostrable y palpable, y en MAV se denuncian los incumplimientos de la ley de igualdad en las artes visuales, desde muy diferentes frentes:

- 1- Llevando los casos graves hasta el defensor del pueblo.
- 2- Creando cartas denuncia a las instituciones que incumplen la ley de igualdad.
- 3- Uniéndonos en red a otras asociaciones afines en el sector de la cultura, para poder generar movimientos más contundentes, y sostenibles en el tiempo para permitir, de esa manera, tener interlocución con los organismos institucionales, que crean o velan por el cumplimiento de las leyes.
- 4- Recogiendo periódicamente los datos de la desigualdad, centrandos estos informes en las ferias de arte contemporáneo, las adquisiciones de los centros de arte nacionales, las exhibiciones de los centros y museos, y actualmente, recaudando el dato de las mujeres que terminan sus estudios en el sector de las artes visuales.

El informe más reciente fue el que presentó MAV tras las ferias de arte contemporáneo celebradas en Madrid 2018. Las cifras recogidas son bastante contundentes. Además estas cifras han sido recabadas durante casi una década, permitiéndonos realizar una lectura longitudinal del fenómeno de la desigualdad en las ferias de arte contemporáneo.

El primero de los síntomas, el más alentador, es que las ferias nuevas, las más innovadoras, como Just MAD e Hybrid, muestran otro espíritu y otras prácticas que nos dan esperanza para pensar que puede haber un cambio futuro.

Hybrid, en su segunda edición, presenta estos datos: Galeristas: Hombres 30%, Mujeres 46%, Mixto 24%, Artistas: Hombres 40%, Mujeres 53%, Mixto y no especificado 7%, en cuanto al Género del comité ejecutivo está compuesto por un 100% mujeres.

La feria JUSTMAD9, en su novena edición, pasa de un 35% de representación de artistas mujeres a un 49,6% en tan sólo un año; y su comité ejecutivo está formado en 66,7% de mujeres frente a un 33,3% de hombres.

La segunda tendencia muestra un enquistamiento en la feria internacional ARCO, en una desigualdad estructural que se prolongará otra década más, si no hay voluntad

de cambiar la composición de los comités ejecutivos. Tomando parte de estos datos para analizar la situación, tenemos que la cifra de nacionalidad y género del artista, tiene una representación de 84 artistas mujeres españolas de un total de 1323 artistas individuales. Esto se traduce en que de todos los artistas presentados en la feria, un 6% son mujeres artistas españolas.



Gráfico 1. Presencia de artistas mujeres con nacionalidad española en ARCO 2018.

¿Y, qué hay de las galerías de ARCO? ¿Cuál es la lectura de género que debemos hacer?



Gráfico 2. Proporción de género en la dirección de las galerías en ARCO 2018.

Este dato muestra cierta paridad en la dirección de galerías de arte lideradas por mujeres y hombres, y ciertamente hay un gran número de galerías llevadas por equipos mixtos. Pero no se puede leer sin este otro ¿qué artistas venden nuestras galeristas? Las

galerías dirigidas por hombres exponen: un 82% de hombres, 17,5% de mujeres, y un 0,5 % de colectivos mixtos. Las galerías dirigidas por mujeres exponen: un 65% de artistas hombres, un 32% de artistas mujeres y un 3% de colectivos de artistas. Las galerías de artistas con dirección mixta: un 29,3% de mujeres artistas, un 70,5% de hombres, y un 0,3% de colectivos mixtos (MAV: 2018).

Esta cifra habría que interpretarla en clave mercantil, e intentar investigar qué mueve a estas mujeres (y hombres) galeristas, a vender en una proporción tan alta la obra de artistas hombres.

Entendemos que una galerista es ante todo una mujer de negocios, no es una institución pública, ni es un organismo independiente del mercado, se rige por lógicas mercantiles y estas lógicas de mercado están completamente contaminadas por un sistema patriarcal de incentivos, de apoyos y de visibilidad al artista varón. La causa puede ser porque las obras más demandadas son las que son premiadas, las más expuestas y las más visibles, y por lo tanto estas, son las que tienen más posibilidad de venta.

Y ahora viene la clave de la cuestión ¿quién elige a los premiados?, ¿quién decide qué exponer?, ¿quién habla, escribe o difunde al artista? Evidentemente, en una gran proporción son hombres. Los hombres ocupan los territorios de poder, los espacios de decisión y los lugares de altavoz.

Esta afirmación lo corroboran los datos, que muestran que casi un 80% de las decisiones que se toman en una feria internacional como ARCO, está en manos de hombres. Las mujeres lideran otros puestos de gestión, de asistentes, y de cuerpos técnicos, pero los puestos de mando siguen estando en voz y manos de los hombres.

Estructura de Poder . Comité ejecutivo ARCO 2018

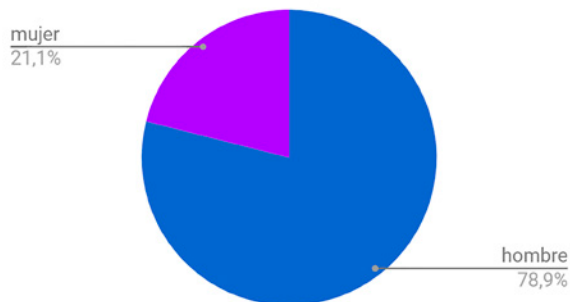


Gráfico 3. Comité ejecutivo de ARCO 2018, en clave de género.

Y analizando la asignación de los premios del año 2017. Se muestra que los hombres artistas han sido premiados en 71,4% de las ocasiones, y tan sólo un 28,6% han sido mujeres artistas.

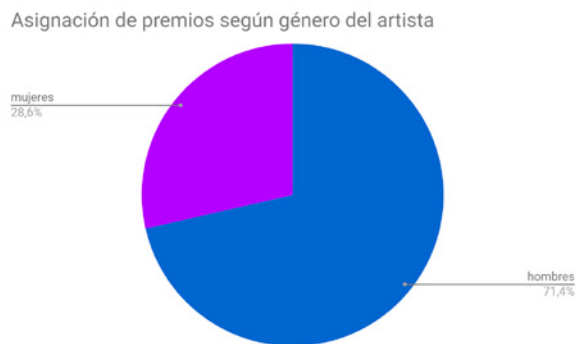


Gráfico 4. Asignación de premios, según género del artista ARCO 2017.

En definitiva, se podría decir que la desigualdad está enquistada en las estructuras de poder, y reflejada en las lógicas de la normalidad. En donde no sólo son ocupadas en un porcentaje desproporcionado por hombres, sino que además lo hacen hombres no feministas.

3.3. La reflexión, como actitud

Una parte vital de la asociación es la que permite pensar sobre los ejes de acción MAV. El Foro, es el refugio donde se aglutinan las dudas y las directrices futuras resueltas de la manera más democrática dentro de las sesiones abiertas, que se celebran.

En el último de los Foros, celebrado en noviembre del 2017, se puso en evidencia en la mesa moderada por Fátima Anllo: «Las mujeres y el poder en el sistema del arte», y presentada por Almudena Hernando, Kathleen Soriano y Sofía Rodríguez Bernis el cómo, la creación femenina se veía infravalorada e invisibilizada, a pesar de la ley de igualdad, en las instituciones públicas. El Museo y Centro Nacional Reina Sofía y otros centros de referencia como el MACBA (con un 18% de mujeres expuestas hasta el 2015) o las ferias de arte como ARCO (con un 6% de mujeres artistas españolas en esta última edición), repiten todas la misma mala praxis. (MAV: 2018).

Esto supone, como se mencionaba con anterioridad, una irreparable dinámica circular en la que las mujeres no son expuestas, porque no son visibles, y si no son visibles, se

las premia menos, y si se las premia menos, valen menos, y si valen menos, se las reconoce menos y por lo tanto no se las expone ni se compran sus obras...

Este círculo vicioso se hereda de una generación a otra si no se produce un cambio que sustituya a una élite liderada por un patriarcado androcéntrico que poco mira, y que ignora la creación de las mujeres.

También es necesario preguntarse cuánto invierte el museo, no sólo en adquirir obras de mujeres artistas, dado que siempre es muy inferior al presupuesto destinado a la compra de obras de hombres, sino cuánto es el gasto que se dedica a todo el proceso expositivo como: pagar sus derechos de exhibición, honorarios, producción de la obra, catálogo, dispositivos de montaje, difusión, etc.

Si además añadimos los espacios que ocupa la mujer dentro de las escalas de visibilidad, comprobaremos que siempre ocupamos los lugares menores, los menos visibles como: almacenes y espacios secundarios, los de mínimo presupuesto.

Tan importante es el dato sobre número y nivel de las exposiciones individuales y colectivas en las que participan las mujeres artistas españolas, como su presencia inevitable en las exposiciones permanentes, formando parte de la colección, y no solo en los almacenes, sino conformando el relato fundamental del espacio museístico ante el público.

El relato que ofrecen los museos españoles es incompleto y lleno de lagunas, que en los casos de artistas ya muertas es imposible de remediar, y ello no se soluciona simplemente con organizar un itinerario feminista para acallar voces discordantes.

4. Conclusiones

El arte visual contemporáneo es un apasionante mundo donde la creación hace posible que las personas podamos expandir nuestro pensamiento, imaginar, fabular y reflexionar a través de ficciones, futuribles, o realidades. Esta increíble forma humana de expandirse fuera de los límites de nuestro cuerpo, tiempo y espacio, está siendo negado a una parte de la humanidad, y por ende, se está empobreciendo a la propia creación humana, mutilando el discurso feminista, que difiere, como se ha visto con anterioridad al androcéntrico, tanto en las formas de creación, como en la manera de gestión de las creaciones, así como, su puesta en escena y su venta.

Las formas de hacer feministas, no buscan imitar los modelos hegemónicos que refuerzan sus dispositivos invisibles de opresión, sino que se piensa en hacer, crear y reflexionar desde un lugar autónomo y diferente, A.I.R es un ejemplo sostenible, poderoso y bello para el movimiento feminista. Perseguir esas formas de hacer libre, en el arte visual, es

una de las máximas de la asociación. Conquistando día a día micro gestos cotidianos que hacen que las leyes no se vacíen, y que las formas aparentes de ser feministas dejen paso a los verdaderos actos de igualdad, en donde la ley, por vulnerar un derecho, sea contundente con quien no la cumple; y en la cual los comités ejecutivos, se ocupen por puestos paritarios, o por mentes feministas, y que la sociedad, por fin, pueda ser más democrática, igualitaria y rica.

Una habitación propia, como reivindicaba Virginia Woolf ya en 1929, para poder expandir nuestra condición humana, creativa y natural, una habitación propia para poder construir las mimbres de una sociedad enriquecida por la diversidad de sus representaciones.

5. Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Pilar (1998). «Mujer, amor y sexo en el cine español de los ´90. Serie Cine», Madrid: Fundamentos.
- BARRETT, Michele (1993). «Prólogo a Woolf, Virginia, *A room of One's Own*», Londres: Penguin.
- BOURDIEU, Pierre (1977). «La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza», Barcelona: Laia.
- DURÁN, María Ángeles (2012). «El trabajo no remunerado en la economía global», Madrid: Fundación BBVA.
- EAGLETON, Mary (1986). «Feminist literary theory (A reader)», Massachusetts: Malden Laia.
- FANNON, Frantz (2009) [1952]. «Piel negra, Máscaras Blancas», Madrid: Akal.
- FREIXAS, Laura (2009). «La novela femenil y sus lectoras», Córdoba: Universidad y Diputación de Córdoba.
- FOUCAULT, Michel (1985). «Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones», Madrid: Alianza.
- ___ (1992). «Microfísica del poder», Madrid: La Piqueta.
- GRAMSCI, Antonio (1998). «Escritos Políticos (1917-1933)», Madrid: Siglo XXI.
- HERNANDO, Almudena (2015). «Mujeres, hombres y poder», Madrid: Traficantes de Sueños.
- LACLAU, E. y MOUFFE, Ch. (2004). «Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia», Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MINISTERIO DE CULTURA (2011). «Mujeres y Cultura. políticas de Igualdad» Madrid: Publicaciones AGE.
- WOOLF, Virginia. (1967). «Una habitación propia», Madrid: Seix Barral, Biblioteca Formentor.

5.1. Webgrafía

- Media Networks: Andy Warhol and the Guerrilla Girls, 2016* Disponible en: <https://www.guerrillagirls.com/exhibitions/> (Fecha de consulta: 1/5/18).
- Women Art Revolution is a documentary film, created by Lynn Hershman Leeson, 2010* Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Women_Art_Revolution (Fecha de consulta: 8/5/18).
- A.I.R. Gallery: The History Show, Sept. 16 – Dec. 12, 2008 at Tracy/Barry Gallery, Bobst Library, NYU* Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/A.I.R._Gallery (Fecha de consulta: 8/5/18).
- Bienal Mirrada de Mujeres* Disponible en: <http://www.bienalmiradasdemujeres.org/> (Fecha de consulta: 8/5/18).
- Mujeres en las Artes Visuales* Disponible en: www.mav.org.es (Fecha de consulta: 8/5/18).
- Revista Arte y Cultura Visual* Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/editorial/> (Fecha de consulta: 8/5/18).

Recibido el 4 de junio de 2018
Aceptado el 18 de julio de 2018
BIBLID [1139-1219 (2018) 23: 23-41]

DESEMPEÑOS DE GÉNERO, SEXO Y RAZA EN EL MUSEO

PERFORMANCE OF GENDER, SEX AND RACE IN THE MUSEUM

Mar García Ranedo
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Esta investigación aborda y subraya cómo el museo en el ámbito de las subjetividades relativas al género, sexo y raza ha sido regresivo y particularista. Regresivo por el reiterado regreso a las narrativas represoras de la historia del arte y particularista por la insuficiencia de un repertorio representacional y crítico que afronte posiciones feministas o consideradas de alteridad. A través de la proyección de la obra videográfica titulada *El señuelo* –de 12 minutos de duración– haré un recorrido conceptual y analítico por algunos museos del siglo XX y XXI, considerados escaparates internacionales del arte contemporáneo.

Palabras clave: Museo, género, subjetividad, feminista, raza, alteridad.

ABSTRACT

This proposal deals with how the museum has been regressive and particularistic in the field of subjectivities related to gender, sex and race. Regressive for the repeated return to the repressive narratives of the history of art and particularist for the incompleteness of the representational and critical repertoire that addresses feminist or considered positions of otherness. Through the projection of a video work entitled *The decoy* –12 minutes long– I make a conceptual and analytical journey through some 20th and 21st century museums considered international showcases of contemporary art.

Keywords: Museum, Gender, Subjectivity, Feminist, Race, Otherness.

SUMARIO

1. Memoria, verdad y compromiso. 2. Alteridad, marginalidad y exclusión. 3. Recorrer el museo. 4. El señuelo. 5. Referencias y bibliografía.

1. Memoria, verdad y compromiso

Este escrito traza un recorrido analítico por el museo. Resulta difícil entender los vacíos en la historia del arte en lo relativo al feminismo. Recuerdo, cuando era estudiante, mis visitas a los museos. Entonces no me cuestionaba esa omisión, pero si me hubieran preguntado por exposiciones individuales que incluyeran a artistas mujeres sólo hubiera podido mencionar unas pocas. Sin duda, hoy se ha avanzado mucho en la presencia en los museos no únicamente de la mujer sino de ideologías y soportes creativos asociados a ésta y antes devaluados. Aun así, las intervenciones feministas en la escena artística vivieron en la marginalidad cultural la mayor parte del siglo XX. Este escrito propone una revisión de momentos puntuales del siglo pasado en relación a la ocupación del museo por parte del arte feminista, de tal forma que el hecho de la no-ocupación nos revele estructuras donde a la mujer se la invisibiliza como artista, más allá de la consideración como desnudo femenino o representación idealizada para el disfrute de una visualidad masculina heterosexual que actúa como inconsciente de la sociedad patriarcal (Mulvey, 2001). En 1989, las Guerrilla Girls nos advertían que en la sección dedicada al arte moderno del Metropolitan Museum solamente el 5% eran mujeres, a pesar de que el 85% eran desnudos femeninos.

Es a partir de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado cuando la escena cultural norteamericana resulta especialmente combativa por parte de un grupo de mujeres que reclamaron decididamente un lugar en la historia. Ese «levantamiento» exigía el compromiso de las creadoras, que tendían a ser concebidas como un colectivo homogéneo de mujeres demarcadas por objetivos comunes y miradas semejantes. En los años sesenta el «colectivo» toma conciencia de cómo la protesta es un mecanismo eficaz con el que combatir públicamente las estructuras políticas que gobiernan, ordenando sus vidas y truncando sus sueños y aspiraciones. En el contexto norteamericano se crea, en 1966, la *Organización Nacional de las Mujeres* con la intención de legitimar política y simbólicamente un movimiento de liberación capaz de sostener ideológicamente la protesta contra la opresión, la marginación y las demandas para un cambio social y político. Las artistas feministas retomaron los principios que articulaban el movimiento de liberación de las mujeres como argumento para trabajar desde el arte. De este modo, demandaron la falta de inclusión de artistas mujeres en las galerías y los museos, al mismo tiempo que buscaron recuperar aquellos lenguajes entendidos como «arte menor» por proceder del ámbito de la artesanía y de las artes decorativas. La visión de unidad que aparentaba dicha revuelta fue modificándose en décadas posteriores con la influencia, en los ochenta, del postestructuralismo, el psicoanálisis, los estudios culturales y poscoloniales. Así, el discurso feminista en el ámbito del arte se

fragmentó en múltiples derivas o feminismos, postfeminismos y transfeminismos difíciles de teorizar, definir y concretar por tratarse de identidades no-binarias, cruzadas, y complejas para limitarlas y determinarlas en categorías (Solá, 2013:15).

Los discursos relativos a la mujer se analizan, por tanto, desde cuestiones concernientes a la raza, el género, la diferencia sexual, la orientación sexual, las teorías *queer*, etc. Definir el término «feminismo» es difícil, sería ajustarlo o delimitarlo a una única explicación o interpretación en la que todas aquellas personas que reclaman una identidad feminista logren verse reflejadas; si bien, en el actual caleidoscopio que conforman los diferentes feminismos, algunas ideas pueden ser consideradas comunes. En este sentido, recordemos la definición audaz y amplia que Elena Reckitt ofrece sobre arte feminista: «el feminismo es la convicción de que el género ha sido, y sigue siendo, una categoría fundamental para la organización de la cultura. Pero el patrón de esa organización generalmente favorece a los hombres sobre las mujeres»¹ (Reckitt, 2001: 18). O la aportada por la comisaria Lucy Lippard (1980): «El arte feminista es un sistema de valores, una forma de vida, una estrategia de cambio».

La historia del arte moderno ha estado empeñada en analizar la producción artística no como artefactos culturales activados desde códigos que enlazan con la realidad social y política, sino como objetos que hay que observar, desde dentro del propio marco de representación, conectados con el pasado. En este sentido, diremos que la crítica feminista ha sido expansiva; ha ampliado los límites normativos cuestionando todo lo que, en el ámbito cultural, ocurre fuera de lo enmarcado y establecido en el orden patriarcal para ofrecer otras conexiones capaces de interpretar las obras de arte de las mujeres como inscripciones de la memoria y el tiempo desde la diferencia sexual. Diríamos que existe un tipo de revisionismo crítico que no se ajusta a los convencionalismos de los relatos dominantes de la historia del arte, así como un modo de escritura crítica y de producción artística que se resuelven desde esas fronteras cruzadas; desplazándose entre lo enunciado y lo ocluido o entre lo visto y lo oculto.

El legado de las primeras artistas feministas es clave para entender cómo la historia cultural de las mujeres ha sido obviada y excluida del relato oficial, heteronormativo y prejuiciado, focalizado en un centrismo de raza y género y la prevalencia de lo euroamericano y blanco que describe el escenario del arte del siglo XX. La inclusión en los programas expositivos de los museos de artistas mujeres de color, coincide con estrategias políticas ocupadas en satisfacer una demanda social centrada en representar la diversidad cultural. En 1971, en un artículo publicado en *Art News*, la profesora norteamericana Linda Nochlin

¹ Traducido por la autora del artículo del texto original en inglés: «Feminsm is the conviction that gender has been, and continues to be, a fundamental category for the organization of culture. Moreover, the pattern of that organization usually favours men over women».

(1971) formuló una pregunta clave: «Why have there been no great women artists?»². Por qué la historia de los grandes hombres artistas no tiene como correlato a mujeres en la historiografía canónica.

Los programas institucionales de arte feminista que Judy Chicago en 1970 llevó a cabo en el Fresno State College, California, y más tarde en 1971 junto a Miriam Schapiro en el Cal Arts en Valencia, California, fueron especialmente importantes a la hora de generar un contexto en el que empoderar a las mujeres artistas concienciándolas de la importancia de llevar a cabo un trabajo artístico basado en la experiencia personal. Un año más tarde, en 1972, se creó la *Womanhouse*, un espacio expositivo en el que las reglas del arte de las corrientes dominantes quedaban volteadas por veinticuatro artistas mujeres al entender dicho espacio como una prolongación pública de lo doméstico y privado. El espacio como contenedor del objeto artístico comenzaba, de esta forma, a transfigurar sus normotipos (entendido en su doble acepción puesto que incorporaba nuevos figurantes al territorio de la representatividad).

El museo contenedor y legitimador de las prácticas artísticas ha sido excluyente y segregacionista en relación a los feminismos. El museo moderno ha creado notables diferencias en los distintos ámbitos del conocimiento mediante la clasificación y preservación de objetos de arte que han resistido el paso del tiempo estableciéndose como identidad artística e histórica de una cultura. Al mismo tiempo, sin embargo, ha negado u omitido otras obras de contenido no ya inaceptable sino inapreciable para la conveniencia del trazado lineal y hegemónico del discurso museal. Las minorías, el género o cualquier tipo de inadecuación al librepensamiento y las energías de mercadotecnia neoliberales se han trazado desde estructuras de difusión «menores» alejadas, en todo momento, de las grandes construcciones icónicas. Ni siquiera algunos ismos o prácticas artísticas que promovían el alejamiento del museo y la instauración del hecho y objeto artísticos como el *land art* fueron ajenos al rito cultural posterior y su inserción en los espacios institucionales del poder: sólo hay que observar los recortes deconstructivos o *decollages* de Gordon Matta Clark en la colección del MoMA. Esta aparente aleatoriedad es, por el contrario, deliberada; es, con toda certeza, una estrategia intencionada ya que lo descartado responde a un patrón feminista, quedando la mujer privada del orden y reglamento creativos propios a la institución.

The Dinner Party de Judy Chicago fue mostrada al público por primera vez en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, en 1979, activando un debate que ha durado décadas. Discusión que, a día de hoy, perdura acerca de la sexualidad y el desafío al

² El ensayo aparece por primera vez publicado en 1971 en *Art News*. «Why have there never been no great woman artists? (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?)».

patriarcado, propiciado por las treinta y nueve mujeres representadas (mediante platos de cerámica con formas de vulva) elegidas por sus contribuciones relevantes al ámbito de las humanidades y la ciencia. Lo que Judy Chicago consiguió fundamentalmente fue remover las conciencias. Como impulsora del movimiento de arte feminista de la costa oeste de Estados Unidos se centró en visibilizar la exclusión de las artistas de California en las exposiciones organizadas desde el ámbito institucional, al mismo tiempo que ponía de manifiesto cómo han sido continuamente silenciadas en publicaciones y revistas de arte especializadas.

El 26 de julio de 1990, *The Dinner Party* fue cuestionada, desde argumentos que aludían a la ética, en la Cámara del Congreso de los Estados Unidos de América por los políticos, todos ellos hombres. Durante una hora y veintisiete minutos -tiempo que duró la controversia- se debatió y deliberó lo inapropiado e inadecuado de *The Dinner Party* como obra para el ámbito museístico. El político republicano del Congreso norteamericano Robert K. Dornan señaló: «*The Dinner Party* no es arte, es pornografía»; el también republicano Dana Rohrabacher lo denominó «arte sexual raro»³. Finalmente, de los 124 miembros del congreso 123 votaron de forma negativa y hubo una abstención, para que la enmienda se aceptara y *The Dinner Party* no pudiera ser mostrada en el museo.

Tras la estadía de *The Dinner Party* en el San Francisco Museum of Modern Art y hasta su llegada definitiva al Brooklyn Museum en 1981, la pieza viajó por seis países y fue expuesta en catorce centros de arte. A pesar del interés, medido por el número de visitas recibidas a los largo de esos años de itinerancia, también fue rechazada por algunos museos: la Memorial Gallery de la Universidad de Rochester y el Seattle Art Museum. Ambas instituciones alegaron la dificultad que suponía su transporte e instalación. Aunque es obvio que estos inconvenientes pueden entorpecer su exhibición, lo cierto es que Charles Cowles, por aquel entonces comisario de arte del Seattle Art Museum, manifestó en el periódico *Seattle Sun*: «No considero la obra buen arte sino un proyecto interesante de un grupo de mujeres cuyo líder es una artista». Remarcó su alegato diciendo: «No mostramos declaraciones políticas feministas» (Jane, 2013: 185-187). The National Collection of Fine Arts y el Smithsonian así como el Institute for the Arts de la Universidad de Rice también rechazaron exponer *The Dinner Party*. Sus portavoces adujeron la no coincidencia de la obra con los objetivos conceptuales de sus programas. La instalación de Judy Chicago, con las treinta y nueve representaciones simbólicas de los genitales femeninos, resultó controvertida al mismo tiempo que incómoda para la institución y la crítica conservadoras, atrayendo a entusiastas y a detractores. La teórica y comisaria de arte feminista Amelia Jones se ocupó

3 <https://Women.art.revolution.limited.2010>

de rebatir cualquier juicio negativo que buscara clasificar la pieza tan sólo como una obra de arte moderna. Apuntó que su complejidad e interés radica en lo que revela en relación a la evolución y desarrollo del feminismo y el arte: «subvierte descaradamente los sistemas de valores modernistas que privilegian el puro objeto estético sobre el sentimentalismo degradado de las artes domésticas y populares»⁴ (Jones, 1996: 87). Sin embargo, antes de su exhibición el 18 de octubre de 1980 en el Brooklyn Museum, el ensayista y crítico de arte del New York Times, Hilton Kramer (1980), afirmó con rotundidad que *The Dinner Party* era «arte muy malo». En cualquier caso, para las feministas, el derecho al empleo del cuerpo era un modo de establecer dominio sobre su propia naturaleza y derribar tabúes en torno al miedo y la fobia a la representación de órganos sexuales femeninos.

The Dinner Party (comprada por la filántropa Elizabeth A. Sackler en 2001 con la intención de donarla al museo) fue la primera obra que formó parte de un área dedicada exclusivamente al arte feminista dentro del espacio institucional, en el Brooklyn Museum. En 2002 se mostró al público como instalación permanente. Este hecho motivó a la dirección del museo la ideación de un centro de arte feminista que contribuyera a la investigación al mismo tiempo que educara y concienciara al público de la importancia de este arte como legado histórico. Incluir el arte feminista en el museo es, por otra parte, aproximarlos al canon como modelo y centrar el análisis de las obras en cuestiones relativas a la calidad y la genialidad. La conceptualización de un programa de arte feminista en el marco de la institución es, a fin de cuentas, un modo de reducir la «problemática feminista» a una cuestión de definición o de demarcación de lo que es arte feminista o no; o qué es buen arte feminista o mal arte. En 1977, la artista Mary Kelly, en una conferencia titulada *Arte y política sexual*, señaló como problemático, desactivar «lo ideológico»⁵ del concepto «prácticas feministas» al enmarcarlas en la institución (Kelly, 2001). Por su parte, Griselda Pollock subraya que «el proceso discursivo de mistificación puede incluir tanto a los artistas héroes del *high modernism*, como a las mujeres artistas que también han acabado siendo mistificadas como heroínas del feminismo» (Pollock, 2010: 26):

Aprender arte a través del discurso canónico, es conocer la masculinidad como poder y significado, y los tres como idénticos con la Verdad y la Belleza. Mientras el feminismo también intente ser un discurso sobre el Arte, la Verdad y la Belleza, sólo puede confirmar la estructura

4 Amelia Jones en su ensayo *La política sexual de The Dinner Party* analiza las respuestas afirmativas y negativas y su significado global dentro del feminismo. La considera una obra compleja, con varias capas, desde las que se pueden abordar diferentes análisis. Jones señala que se trata de un intento de construir una coalición de mujeres para impugnar las exclusiones que justamente las han llevado a estar juntas.

5 Lo ideológico como un conjunto de prácticas sociales y formas de representación que tienen consecuencias políticas. Véase en Guasch, Ana María (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 329.

del canon y al hacerlo corrobora la maestría y el poder masculinos, sean cual sean el número de nombres de mujeres que trate de añadir, o las narrativas históricas más completas que logre producir (Pollock, 2006: 9).

Al museo moderno le ha costado mucho esfuerzo trasladar las condiciones de la contemporaneidad en el arte. Se da un lapso sincrónico entre lo que se produce, debate e interesa dentro del arte y lo que el museo muestra. En relación al género, la raza y el sexo esa diacronía ha sido no sólo mantenida sino también alimentada desde la institución. Las posiciones críticas, las representaciones de desigualdad social, la diversidad racial y cuestiones relativas al sexo quedan emplazadas continuamente en un museo modernista que en la sociedad contemporánea está cada vez más ligado a los circuitos del capital y el entretenimiento. Esta sinergia lo configura como una mediación centrada en satisfacer las actuales políticas neoliberales que nos organizan, alejándose de cometidos indispensables para una re-interpretación de la historia centrada en revisiones críticas, el cuestionamiento de los modelos historicistas y la resistencia o la oposición al establecimiento canónico. El objetivo no es, por tanto, expandir los discursos hegemónicos establecidos, representados como canon, tampoco obviarlos sino contrarrestarlos. Es importante recuperar la memoria de las mujeres artistas, silenciada, excluida y desplazada a los márgenes, incluso como un «acto de supervivencia», en palabras de Adrienne Rich (citado en Pollock, 2010: 58). Al mismo tiempo, surge la necesidad de reconceptualizar la marginalidad de la producción cultural de las mujeres porque el compromiso con el pasado y la verdad es una forma de activismo político clave dado que «está en juego la supervivencia, la memoria, las subjetividades y las culturas» (Crimp, 2005: 7).

2. Alteridad, marginalidad y exclusión

A finales de la década de los ochenta, asistí a una conferencia de Douglas Crimp. Este teórico manifestó su posición crítica en relación a la necesidad de generar representaciones alternativas a los modelos dominantes canónicos desde la alteridad y la marginalidad social más allá del contexto del museo o la galería. La diferencia -lejos de implicar exclusión- debería ser entendida como un modo de producir significado y conocimiento, defendía Crimp. De hecho, su trabajo se centró en desarticular las corrientes homogeneizadoras, propias de la modernidad, que actúan como el canon heteronormativo, fetichizando la obra, transformándola en capital, dado que ese canon a veces era reproducido dentro de los propios movimientos de liberación, como el propio Crimp observó en la comunidad gay norteamericana con la

crisis del sida. Si a Crimp se le señala como agitador cultural en defensa de los derechos de la comunidad homosexual refutando los prejuicios acerca del sida en colaboración con el grupo de activistas conocidos como ACT UP ⁶, a Lucy Lippard se la considera una figura clave en el avance del arte feminista. Mujer polivalente, en muchos sentidos, no sólo como figura teórica o «trabajadora del arte», como a ella le gusta denominarse, sino como tenaz activista (fundó junto con un grupo de artistas un comité de mujeres artistas independiente, AWC), escritora literaria y de ficción, crítica de arte, comisaria, madre soltera, defensora de las artistas, feminista e investigadora. Lippard consideró que el arte conceptual ofrecía, a las mujeres artistas, una vía experimental desde la que expresar sus vivencias y situarse críticamente a través de la obra. La consideración de emplear el registro escrito acerca del acontecimiento cotidiano como estrategia conceptual de orden visual era un modo de generar experiencias artísticas alejadas del orden canónico masculinista; al mismo tiempo, también era entendido como una manera de reflexionar sobre los modos «desmaterializados» de producir arte en un sistema en el que prevalece el capital. El arte feminista, obviado del relato normativo, ajeno, por tanto, a las dinámicas de mercantilización de la obra y a las maniobras de legitimación de la institución museística encontraría en el arte conceptual la herramienta idónea desde la que mostrar resistencia al discurso normativo. Aunque estos pronunciamientos, un tanto utópicos en sus comienzos, acabarían absorbidos por el sistema del arte que los devolvería en forma de mercancía artística.

En cualquier caso, durante esa fase de emergencia del arte minimalista y conceptual en torno a 1968 y coincidiendo con el surgimiento de movimientos sociales de resistencia, como el movimiento por los derechos civiles y el movimiento de liberación de las mujeres, Lippard se politizó (Lippard, 2004: 7). Ella misma señala cómo a partir de 1970 cambió el rumbo de su vida marcada por el compromiso con el arte desde la óptica de mujer:

Me había retirado para escribir ficción, algo que había estado haciendo a lo largo de toda mi vida y que siempre he intentado que fuese mi profesión real. En primer lugar me di cuenta que el libro que planeaba escribir no venía de mí, sino de los artistas con los que vivía y sobre los que escribía. Ellos eran, por supuesto, en su mayoría hombres. Por trivial que pueda parecer visto en retrospectiva, fue como si la tierra se estremeciera, como una revelación... Cambió enteramente lo que yo quería hacer. Comencé a escribir para mí en lugar de para

⁶ Su primer ensayo acerca del sida, *Sida: militancia y representación* fue publicado dos años después de escribirlo en la revista *October*, nº 51 y marcó el final de la relación entre la revista y el crítico.

una audiencia de hombres imaginarios y, por extensión, comencé a escribir para las mujeres⁷ (Butler, 2012: 50).

Tras una década de activismo político desde el arte a favor de los derechos de las minorías y de posicionamiento feminista, la década de los ochenta supuso un retroceso en las políticas culturales, caracterizada por una vuelta al conservadurismo con la figura de Ronald Reagan en el gobierno americano y en el ámbito británico con Margaret Thatcher. Muchas de las propuestas, que durante la década anterior se habían consolidado, se vieron comprometidas por falta de fondos y ayudas económicas. De este modo, se frenaron aquellos proyectos expositivos feministas y aquellos espacios alternativos gestionados por mujeres artistas. La losa conservadora salpicaría incluso a los movimientos sociales de protesta, como el feminista, cuestionados por obviar todas las posibles y diversas subjetividades en relación a la identidad racial, de clase o sexual de la mujer, reduciendo el asunto a dos tipos: mujer blanca y mujer de color. Publicaciones como la antología feminista titulada *This bridge called my back: writings by radical women of color*, publicada en 1981, fueron muy influyentes en el contexto académico de los Estados Unidos para la teorización de los feminismos de raza, clase y sexualidad⁸. Se trataba de una antología que reunía escritos de mujeres de diversos orígenes en la que se dibujaban todas las posibles identidades de raza, etnia, género, sexo y condición sexual. El ensayo supuso un desafío a la idea de conceptualizar todos los feminismos como categoría única, al hecho de clasificar categorías identitarias vinculando sexo con género y al hábito de establecer diferencias jerárquicas en lugar de interrelaciones e interdependencias entre las diversas identidades y subjetividades.

El traslado al museo de todas estas circunstancias identitarias relativas a la mujer supondría considerar que dicho lugar es capaz de ofrecerse como un territorio dialéctico comprometido. Por tanto, supondría un espacio que se posiciona críticamente para contener todas las posibles interpretaciones de la realidad cultural y todas las posibles subjetividades que conviven en este mundo, desde lo racial hasta lo afectivo. Sin embargo, el museo se ha distinguido por ser conformador de formas selectivas de pensamiento y memoria. El

⁷ Traducido por la autora del artículo del texto original en inglés: «I had retreated to write fiction, something I had been doing in fits and starts all my life and have always intended to make my real career.

First, I realised that the book I planned to write didn't come from me, but from artists I lived with and wrote about. They were, of course, mostly men. And second, I realised that I was ashamed of being a woman. Trite as this may sound in retrospect, it came as an earth-shaking revelation... It changed entirely what I wanted to do. I began to write for myself rather than for some imaginary male audience and, by extension, I began to write for women».

⁸ *This bridge called my back: writings by radical women of color* es una antología feminista publicada por primera vez en 1981 por Persephone Press, editado por los antropólogos Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa. Posteriormente se han editado nuevas ediciones en 1983, 2008 y 2015. La última edición, 2015, ha sido publicada por State University of New York Press, Albany. La antología fue traducida al español bajo el título: *Este puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*.

museo –en términos de emprendimiento– no ha desplazado a las mujeres artistas porque para desplazar necesitas previamente haber alcanzado o mantenido un espacio, cargo o emplazamiento y la mujer históricamente nunca ha ocupado ese lugar de empoderamiento. La deslocalización de la mujer artista en el espacio museístico, de esta forma, no se genera por desplazamiento sino por aplazamiento. En este sentido, las historias de las mujeres artistas han sido construidas desde las narrativas propias de la modernidad. Martha Rosler, Adrian Piper, Rachel Rosenthal, Eleanor Antin, Marlene Raven, Nancy Spero, Silvia Sleigh, Sheila de Bretteville, Mirian Shapiro y Judy Chicago, entre otras, fueron interpretadas como colapso, arrostramiento y brote de un movimiento de representatividad ajeno a los modelos de participación museísticos o galerísticos, en cierto modo, concertados.

Lee Krasner (1908-1984) fue una pintora americana de origen judío vinculada al expresionismo abstracto. Se llamaba en realidad Leonora pero lo cambió por Lee para que su condición de mujer no la marginara en el mundo del arte, de tal forma que sólo firmaba con sus iniciales. Fue la esposa de Jackson Pollock y esta circunstancia predisponía a los críticos e historiadores de arte a interpretarla, al margen de su condición de mujer artista y compañera, como la distracción para el genio de su marido, dado que las grandes ideas requieren estar en soledad. Incluso, el reputado crítico de arte Arthur Danto comentó de Lee: «Es difícil verla salvo como una sombra de artistas más grandes que ella: su profesor Hofmann, su marido, y su brillante escuela de arte contemporáneo de New York». Tras la muerte de Pollock, periodistas especializados en arte contemporáneo le preguntaron a Lee, si sentía que había perdido su identidad al morir su esposo. Algunos críticos como Harold Rosenberg comenzaron a llamarla la «*action widow*» para reforzar la identidad del desaparecido Pollock como pintor de acción. Lee dedicó su vida a la pintura, sin embargo su primera exhibición en un espacio galerístico fue a la edad de 47 años. Tras la muerte de Pollock, la obra pictórica de Krasner comienza a despertar interés por la comunidad artística norteamericana (*Girls*, 1998: 86).

Otro ejemplo de artista silenciada es Sylvia Sleigh (Gales, 1916 – Nueva York, 2010). Fue una pintora figurativa en el escenario norteamericano en el momento en el que el expresionismo abstracto era objetivo de grandes exposiciones. A pesar de su precario reconocimiento, Sylvia se considera una figura clave en la escena feminista de la década de los setenta. Formó parte de la *Women's Caucus of Art*, de la cooperativa de mujeres artistas A.I.R. (Artists-in-Residence) y del grupo que fundó en 1973 la Soho Gallery, un espacio ideado y configurado para exponer a mujeres artistas entre 1974 y 1978. La obra de Sylvia comenzó a ser reconocida por la crítica especializada poco antes de su muerte, a partir de la exposición celebrada en el año 2007, organizada por el MoCA de Los Ángeles, bajo el título de *WACK! Art and the Feminist Revolution*.

Algo parecido le ocurrió a Nancy Spero (Cleveland, Ohio, 1926 – Nueva York, 2009). Como artista feminista y activista política, se señaló por pronunciarse contra el sistema patriarcal y los órdenes imperantes establecidos como modelos de la modernidad artística. Empleó la pintura para elaborar a través de la figuración, la poesía y la danza un entramado discursivo que situara la obra como protesta y oposición a la guerra de Vietnam al mismo tiempo que apoyó al movimiento de los derechos civiles. También buscó expresar y conjurar la alienación y marginalidad que sentía como artista mujer. Desechó emplear el lienzo para sus pinturas y dibujos y huir o alejarse con este gesto de la idea de autoridad y predominio que encarnaba el expresionismo abstracto y su nómina de pintores hombres. Formó parte de WAR (*Women Artists in Revolution*) y aunque en la década de los ochenta y los noventa su trabajo comienza a ser expuesto, no es hasta el 2007 cuando produce una instalación específica para una exposición internacional: la Bienal de Venecia, bajo el título *Maypole: Taken No Prisoners*. Con esta instalación, de nuevo, puso de manifiesto su rechazo a las políticas que se adoptan en los Estados Unidos en relación a los conflictos internacionales y la guerra. Aunque la primera exposición retrospectiva, tanto en Europa como en USA, fue celebrada en el año 2008, un año antes de su muerte, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

3. Recorrer el museo

Como mediación, el museo es encargado de enmarcar, de visibilizar, en definitiva, de dar carácter oficial e institucional a los modelos de construcción del imaginario visual y de producción de significado que se dan en el contexto cultural. Cuando dicha mediación invita al análisis y a la crítica desde dentro del propio sistema, crea la impresión de que la institución ha resultado ser complaciente y dispuesta a someterse a un examen crítico, por tanto, es capaz de progresar, de reavivar el diálogo con la contemporaneidad y de cuestionar los modelos establecidos. En el escenario norteamericano y europeo, el contexto específico del arte ha resultado atractivo para los museos que han buscado progresivamente el visto bueno del ámbito de la crítica cultural. La institución se vuelve, de este modo, acomodada y acoge con agrado al artista o crítico comprometido en la deconstrucción de un contexto institucional como parte del programa. Incluso diría que no hay programa de interés que no incluya prácticas artísticas en torno a la crítica institucional. Resulta paradójico y contradictorio que la crítica a la institución sea enmarcada por el propio organismo. Aun así, es necesaria la crítica institucional, del mismo modo que es clave situarse críticamente ante el discurso dominante.

Por otra parte, el museo es el que valida y legitima como arte cualquier producción cultural. Esta mediación se conforma como una estructura institucionalizada para la transferencia del conocimiento. Sin embargo, datos estadísticos de asociaciones de mujeres artistas siguen evidenciando, en el siglo XXI, las diferencias que siguen existiendo entre géneros en los programas expositivos y en las adquisiciones de obras para las colecciones de los museos. Del mismo modo, advierten sobre el número de obras de autoría femenina confinadas a las áreas de depósito y sepultadas de por vida.

Maura Reilly, comisaria, crítica de arte, directora de la National Academy of Design de Nueva York fue la comisaria fundadora del Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art en el Brooklyn Museum, el primer espacio del mundo dedicado exclusivamente al arte feminista. Reilly analiza la noción clásica de museo como una institución pública dentro del sistema del arte encargada de clasificar, jerarquizar, catalogar y organizar desde narraciones lineales y hegemónicas que privilegian la primacía de la raza blanca y lo masculino. En el ensayo publicado en 2017 en *Artnews*, bajo la pregunta: *What is curatorial activism?* (incluido en su último libro: *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*)⁹ señala la importancia de promover un tipo de comisariado focalizado en organizar exposiciones de arte que rescaten o den cuerpo visible y lugar en la historia a todas esas minorías que han sido silenciadas o excluidas de las narrativas maestras del arte: mujeres, artistas de color, artistas que no son blancos, todos aquellos no euroamericanos, artistas *queer* o todas aquellas identidades minoritarias que no son tenidas en cuenta por cuestiones relativas a su sexualidad, etc. El ensayo de Reilly recorre aquellas propuestas expositivas que, aun siendo consideradas controvertidas por contrahegemónicas, han funcionado como correctivos comisariales dado que recuperan muchos años de injusta omisión a las artistas mujeres, al mismo tiempo que abren nuevos modos de entender el comisariado. Reilly insiste en posicionarse como resistencia frente al heterocentrismo y la lesbo-homofobia y nos alerta señalando que estos no son problemas del pasado. Informa del escalofriante panorama que muestran las estadísticas actuales en las que se siguen obviando nombres por discriminación sexista y racista, a pesar de todas estas décadas de activismo y análisis acerca de lo subalterno, las teorías poscoloniales, los feminismos, la raza, las minorías LGBTQ, etc., En el sistema del arte todo está afectado: desde las galerías, los precios de las obras en el mercado secundario o subastas, la repercusión en prensa, la adquisición de obras para colecciones, los programas expositivos de los museos. Son reveladores los datos que Reilly nos ofrece al revisar algunos de los grandes eventos expositivos, como las bienales o los museos mediáticos que están en los circuitos del turismo cultural, en clave estadística. La mayoría de las exhibiciones continúan en la

⁹ Publicado en abril del 2018 por Thames and Hudson.

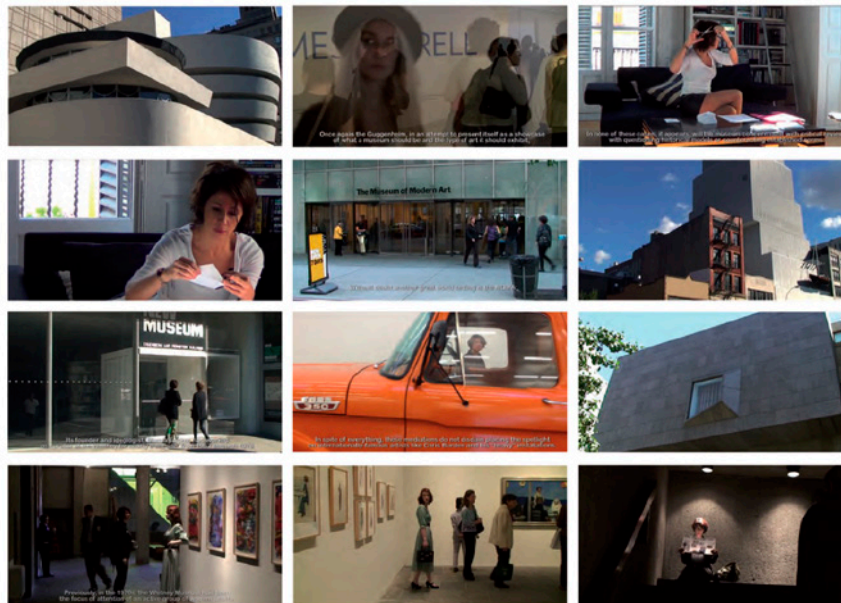
dinámica de presentar artistas blancos, euroamericanos, heterosexuales y sobre todo hombres. El mundo del arte continúa en el siglo XXI esencialmente sexista (Reilly, 2017).

Por mucho que se postule que provocar discursos de resistencia a las narrativas hegemónicas conformadas a partir de un poliédrico crisol de minorías de raza es ignorar a la raza blanca europeide o caucasoide y su gran variedad de fenotipos como identidad genética. Lo cierto es que esas minorías consideradas alteridad, en ocasiones, han sido manipuladas en el espacio museístico para provocar la enfatización de lo occidental-leucodermo y lo masculino. En cualquier caso, habría que huir de estrategias imprudentes y poco serias como la llevada a cabo en la Bienal de Whitney de 1993. Una manipulación política, a modo de performance, para demostrar que el arte norteamericano no es de predominio blanco. La estrategia consistió en incluir en las insignias o pegatinas, que te colocan en la entrada del museo, frases diseñadas por un artista de origen latino, Daniel Martínez, en las que se podía leer: «I Can't», «Imagine Ever», «Wanting To», «Be White» y «I can't imagine ever wanting to be White». Si con ese gesto el museo se reconocía sensible a lo multirracial al mismo tiempo anulaba un juicio crítico razonado al ignorar un grupo biológico protoeuropeo.

La reapertura de la Tate Modern en Londres, en 2016, ejemplariza el sexismo habitual de los museos: de los trescientos artistas representados en la colección permanente, menos de un tercio eran mujeres y de ese tercio muy pocas no eran blancas. En la colección del Centro Pompidou, que abarca obras desde 1900 hasta la época actual, menos del 10% de dichas obras son de mujeres y menos del 10% son de artistas que no son blancos. En el Metropolitan Museum of Art, en el apartado de arte moderno, el número de obras de mujeres es inferior al 4%, no habiendo artistas no blancos. La edición de Venecia de 2017, comisariada por Christine Macel bajo el título *Viva Arte Viva*, estuvo protagonizada en un 61% por artistas europeos y norteamericanos, la cuota ocupada por artistas feministas fue del 35 %. En el programa se incluyó el activismo africano como el del grupo *Black Lives Matter*, con 120 artistas de los cuales solo una era mujer. En relación a las galerías de arte, Reilly menciona estadísticas estudiadas en el año 2015 en base a los datos que las propias galerías de arte aportan en su página web, como por ejemplo la lista de artistas que representan (Reilly, 2017). Los porcentajes del 2015 son prácticamente similares en el 2018. Entre las galerías estudiadas, reconocidas internacionalmente, mencionaremos a: Hauser Wirth & Schimmel en Los Ángeles, que cuenta con un 32 % de mujeres artistas en 2015 y 29% en 2018, quizá la que más se aproxima a la paridad; o las galerías neoyorquinas como la Pace Gallery que sólo cuenta con un 14 % en 2015 y un 10% en 2018; la Gagosian con un 15% en 2015 y un 14% en 2018 y David Zwirner con un 28 % en 2015 y un 19% en 2018¹⁰.

¹⁰ Los porcentajes aportados por Reilly son del año 2015. Véase en Reilly, Maura (11/07/17) «What is curatorial activism?» *Artnews.com* y en Reilly, Maura (2017). *Notes from the inside: building a center for feminist art* en <https://w.w.w.maurareilly.com>

El Señuelo



El señuelo. Video HD. 12'05''. 2014 ©margarciaranedo.

El canon tradicionalmente masculinista del museo es el argumento de la videocreación titulada *El señuelo* que cierra este artículo, creada por mí en el año 2014¹¹. En el vídeo, en dos tiempos paralelos, ocurren dos acciones: una consistente en una insurrección; en la que introduzco mi propio pelo en un sobre para depositarlo en cuatro museos. Una acción que también puede ser interpretada como la injerencia de particularismos en un órgano preponderante de la cultura global y que, por tanto, es siempre indiferente, dada su posición de organizador, clasificador y seleccionador, a diferentes estratos comportamentales y creativos. El museo aún hoy es exclusivo, su capacitación para ser el órgano mediador entre el discurso y el espectador hace de este un contenedor selectivo no inclusivo. La otra acción propone un paseo, un recorrido crítico narrado por una voz en *off*, en la que una serie de acontecimientos puntuales ponen de manifiesto ciertos particularismos discriminatorios o segregacionistas acontecidos en los emblemáticos museos de New York: Guggenheim, MoMA, Whitney y New Museum.

¹¹ <https://w.w.w.margarciaranedo.com>

El punto de partida del recorrido comienza en el museo Guggenheim. Su rotonda en espiral aparece tapiada por una envolvente tela con la intención de focalizar la mirada del espectador en la exposición del conocido artista norteamericano James Turrel. Una vez más el Guggenheim, en su intento de presentarse como referencia de lo que un museo debe ser y el tipo de arte que debe mostrar, se embarca en una megalómana concepción del formato expositivo y en un modelo de arte pretendidamente globalizado y universal. Del mismo modo que en sus otras sedes franquicias, en Nueva York también la plusvalía se mide en colas de visitantes a la espera de entrar en algunas de sus grandilocuentes instalaciones. De este modo, el museo genera capital vinculado al turismo cultural. En la década de los noventa, el Guggenheim planteó una nueva sede en Nueva York diseñada por Frank Gehry que posteriormente desestimó, aunque el arquitecto y la Fundación planean una sede faraónica para Abu Dhabi.

El recorrido videográfico continúa en el Whitney Museum. En el año 1987, las Guerrilla Girls pusieron de manifiesto la falta de representación de las mujeres artistas de raza negra en la historia del Whitney con una exposición externa al ámbito museístico que titularon *Guerrilla Girls review the Whitney*. Anteriormente, en la década de los setenta, el Whitney Museum había sido foco de atención para un activo grupo de mujeres artistas que llevaron a cabo un decidido esfuerzo para luchar contra la segregación en el espacio del museo por razones de género y raza. Este colectivo conocido como *The Ad Hoc Women's Art Committee*, formado por artistas como Brenda Miller, Faith Ringgold, Poppy Johnson y críticas como Lucy Lippard protestó contra el predominio del género masculino en las listas de exposiciones que el Whitney organizaba anualmente. Para la exposición anual de 1969 fueron invitados 151 artistas de entre los cuales sólo 8 eran mujeres. En la inauguración, y a modo de protesta, estas artistas depositaron huevos marcados con un porcentaje del 50%, al tiempo que proyectaron en las paredes exteriores del Whitney diapositivas de obras de todas las artistas que no habían sido tenidas en cuenta siendo excluidas por cuestiones de sexo y raza. El museo reaccionó al accionismo de *Ad Hoc Women's Art Committee* incluyendo el 23 % de artistas mujeres en la muestra anual de escultura organizada al año siguiente, en 1970. Si bien, era más del doble del año anterior, no alcanzó el 50% que Lippard y su grupo de artistas activistas demandaban. Lippard denunció la situación de desigualdad al *Art Workers' Coalition*, AWC: «Los museos deben alentar a las artistas mujeres para vencer centurias de daño hecho en la imagen de la mujer como artista estableciendo una representación equitativa de los sexos en las exhibiciones y colecciones» (Butler, 2012: 51).

La nueva sede del Whitney Museum, inaugurada, en Nueva York en el año 2015, con una exposición temporal titulada «America is hard to see», con obras de su propia

colección que abarcaban todo el siglo XX hasta la actualidad, el 69% eran artistas hombres y el total de artistas blancos fue de un 77%, es decir, el 11% eran mujeres blancas y el 20% artistas hombres no blancos. La Bienal de Whitney del año 2014 fue criticada debido al racismo y sexismo que mostraron sus propuestas. Fue motivo de quejas por el grupo de artistas activistas conocido como «cliterati» denunciando la falta de mujeres en la exhibición: de los 103 artistas, solo 37 eran mujeres. Durante la inauguración dispersaron flyers por el suelo en los que se leía: «La inclusión de gente de color en los espacios expositivos para blancos no los hace menos coloniales o más radicales, eso es la retórica del multiculturalismo imperialista, una cagada de teoría. La Bienal de Whitney de 2014 ni siquiera se molestó en incluir a más artistas de color. Fue un gesto meramente retórico»¹². Afortunadamente, las protestas surtieron efecto y en 2017, 28 de los 63 artistas eran mujeres y el porcentaje de artistas blancos y no blancos se aproximó bastante.

Otro de los grandes escenarios mundiales es, sin duda, el MoMA. Las relaciones de poder sociales y económicas que gobiernan el museo provocan que sea difícil definir si verdaderamente los planteamientos expositivos que ellos exhiben se corresponden con la realidad del arte contemporáneo. La reforma del año 2004 de este espacio pretendió, fundamentalmente, reavivar un museo anclado en una modernidad ya superada con la pérdida de los grandes relatos y la idea desvanecida de la globalización y los universalismos. Con la nueva ampliación, el MoMA determinó alejarse de etiquetas que lo vincularan a lo que Guy Debord (1967) denominó la cultura del espectáculo, tan arraigada en ciertas prácticas artísticas de la década de los ochenta. En el año 2005, bajo la propuesta de Sarah Peters, el museo decidió revisar el canon masculinista que predominó en las colecciones y los programas expositivos a lo largo de su trayectoria. Para lo que ideó llevar a cabo el *Woman Project*. Con la intención de reactivar el diálogo y cubrir aquellos vacíos históricos en los que el museo no había tenido en cuenta los discursos identitarios en relación al género y la raza, se crearon espacios de debate, simposios, talleres pedagógicos y didácticos, publicaciones, mayor número de exposiciones de artistas mujeres así como un mayor número de adquisición de obras de mujeres. Al siguiente año, en 2006, se conformó *The feminist art Project, TFAP*, siguiendo la línea del Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art of the Brooklyn Museum junto con algunas de las artistas feministas emblemáticas de la década de los setenta: Arlene Raven, Judy Chicago, Dena Muller, Judy Brodsky, Ferris Olin y Susan Fisher Sterling¹³. (Reilly, 2016)

¹² <https://hyperallergic.com/127047/feminist-protest-disrupts-the-whitney-biennial/> (Consultado el 15/2/2018)

¹³ Ver artículo publicado en *ONCURATING.org* (2016) titulado: *Living the revolution: A dialogue between Maura Reilly y Lara Perry*. Traducido como: «Viviendo la revolución: Un diálogo entre Maura Reilly y Lara Perry».

En 2015, Maura Reilly publica en *Artnews* el ensayo: *Taking the measure of sexism: facts, figures and fixes*¹⁴ en el que hizo evidente la disparidad que existe en relación al género respecto a artistas mujeres incluidas en los programas expositivos así como al número de obras de artistas mujeres que forman parte de la colección permanente del MoMA. Después de diez años, si bien se han modificado, los porcentajes no llegan a mostrar paridad ni por cuestiones de sexo como tampoco de raza. En 2004, el 4% de artistas en exhibición eran mujeres y un porcentaje menor eran artistas no blancos mientras que en 2016 se llegó al 21% para las mujeres y 14 % el de artistas no blancos.

El último espacio museístico abordado en el video es el New Museum. Reinaugurado en el año 2007 en un edificio diseñado por la pareja de arquitectos japoneses que conforman la firma SANAA¹⁵, pretende ser el templo del arte contemporáneo en la actualidad. Su fundadora e ideóloga, Marcia Tucker, había trabajado como conservadora en el Whitney durante casi una década, desde 1968 a 1976, y sufrió, en primera persona, todas las discriminaciones que iban adheridas al género:

Entonces, un día, mi colega Jim Monte me dijo que ganaba más que yo [...] El museo le había contratado a la vez que a mí, con el mismo cargo y las mismas funciones, pero le habían estado pagando unos dos mil dólares más al año. En 1969, dos mil dólares era casi una quinta parte de mi salario anual (Tucker, 2009: 126).

Ideó, por tanto, un espacio que posibilitara el diálogo con la contemporaneidad capaz de mostrar la realidad del arte sin prejuicios. En 1977 comienza a poner en pie todos los fundamentos que le habían motivado para crear un lugar alternativo que sirviese como catalizador entre la realidad colectiva, la construcción de la historia cultural y el museo. Marcia Tucker señala como «*apartheid* artístico» la marginación vivida por los artistas procedentes de culturas asiáticas, latinas y africanas. Las instituciones culturales han manejado estas minorías como lo distinto-otro que necesita ser exhibido en lugares y programas separados del relato oficial, y ser reducido a un esencialismo exclusivamente de tipo racial. El New Museum debía configurarse como una institución sin ánimo de lucro, fundamentada en la integración multirracial y multicultural tanto en sus programas expositivos como en su personal y sus órganos de gobierno.

Este centro se posiciona en la actualidad entre la sede tradicional y el espacio alternativo y se considera el primer espacio dedicado al arte contemporáneo establecido en

¹⁴ El artículo publicado en *Artnews* en 2017, *Taking the measure of sexism: facts, figures and fixes*, traducido como: «Tomando medida al sexismo: hechos, cifras y soluciones».

¹⁵ SANAA (Sejima + Nishizawa y Asociados) una firma de arquitectos con base en Tokio.

la ciudad de Nueva York capaz de presentar la obra de artistas vivos que todavía no tienen una proyección pública amplia. A pesar de todo, estas mediaciones no desestiman poner el punto de mira en artistas conocidos internacionalmente como Chris Burden, no pudiendo finalmente escapar de la concepción del arte como dinamizador turístico y excedente económico y político.

La producción de conocimiento y la contribución a la historia del arte contemporáneo desde el museo se vuelve de este modo mediática, «interesada», creada conforme a una estructura hegemónica masculinizada que valoriza un cuerpo de normas inherentes de políticas basadas en el capital en un espacio de dominación cultural. El museo se enfrenta, de este modo, a la realidad cultural y artística practicada y vivida por medio de relaciones sociales y desempeños de género y minorías. El museo no es únicamente un almacén y expositor de subjetividades, es una conformación de conocimiento construida desde la investigación y la especificidad que siempre es avenencia. Cada museo busca una especificidad cultural que es diversa y no objetiva en relación a otros museos; lo que no es lícito es que en orden a esa subjetividad excluya espacios de expresión soberanos. El museo puede y debe ser subjetivo pero debe igualmente ser incluyente y reactivo a la sociedad para que el resultado de su investigación y, en ocasiones, de su colección sea un ancla entre lo real subjetivo y lo social objetivado. De no ser así, opera desde lo aprehendido sin ningún estímulo ni cuestionamiento, siendo un mediador alienado y alienante. Su operatividad como dispositivo y mecanismo de conocimiento y profundidad queda supeditada al orden de lo superficial/hegemónico. Su persistencia en las prácticas de predominio y preponderancia lo hacen dependiente y perverso puesto que alteran «interesadamente» el principio básico de servicio a la sociedad.

Referencias y bibliografía

- BUTLER, Cornelia (2012). *From conceptualism to feminism. Lucy Lippard's numbers shows 1969-74*, Londres: Afterall Books.
- CRIMP, Douglas (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal.
- DEBORD, Guy (1967). *La Société du spectacle*, París: Buchet-Chastel.
- GERHARD, Jane (2013): *The Dinner Party, Judy Chicago and the Power of popular feminism, 1970-2007*, Georgia: University of Georgia Press, p.p.185-187.
- GIRLS, Guerrilla (1998). *The Guerrilla Girls's bedside companion to the history of western art*. New York, London: Penguin Books.
- GUASCH, Ana María (ed.) (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid: Akal.

- JONES, Amelia (1996). «The “sexual politics” of The Dinner Party», en COTTINGHAM, Laura (ed.) (1996). *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*, Los Ángeles: UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Culture Center y University of California Press.
- KELLY, Mary (2001). «Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna», en WALLIS, Brian (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal.
- KRAMER, Hilton (1980). «Art: Judy Chicago’s Dinner Party comes to Brooklyn Museum», *New York Times*, October 17, en REININK, Wessel y Jeroen STUMPEL (Ed.) (1980). *Memory & Oblivion*, Volume I, Springer-Science+Business Media, B.V.
- LIPPARD, Lucy (1980). «Sweeping Exchanges: The contribution of feminist art of the 1970’s», *Art Journal* 39, fall/winter, en LAUTER, Estella (1980). *Women as Mythmakers*, Bloomington: Indiana University Press.
- __ (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal.
- MORAGA, Cherríe y Gloria ANZALDÚA (1981). *This bridge called my back: writings by radical women of color*, Londres: Persephone Press.
- MULVEY, Laura (2001). «Placer visual y cine narrativo», en WALLIS, Brian (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal.
- NOCHLIN, Linda (1971). «Why have there been no great women artists?», *Art News*, January p.p. 22-39; reimpresión en 1989, *Women, art and power and other essays*, New York: Thames and Hudson, p.p. 145-177.
- POLLOCK, Griselda (2006). *Differencing the canon*, New York: Routledge.
- __ (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- REILLY, Maura (2016). *Living the revolution: A dialogue between Maura Reilly y Lara Perry*, en <http://www.maurareilly.com/essays.html>, (Fecha de consulta: 15/02/2018).
- __ (2017). *What is curatorial activism?*, en <http://www.maurareilly.com/essays.html>, (Fecha de consulta: 15/02/2018).
- RECKITT, Elena y Peggy PHELAN (2001). *Art and feminism*, Nueva York, Phaidon Press Inc.
- SMITH, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- SOLÁ, Miriam (2013). «Pre-textos, con-textos y textos», en SOLÁ, Miriam y Elena URKO (comps.) (2013). *Transfeminismos*, Orkoien, Navarra: Txalaparta.
- TUCKER, Marcia (2008). *40 años en el arte neoyorquino*, Madrid: Turner Noema.

Recibido el 1 de marzo de 2018

Aceptado el 16 de mayo de 2018

BIBLID [1139-1219 (2018) 32: 43-61]

MAESTRAS DEL PINCEL:
MIRADAS VIOLETA ACOMPAÑANDO UN RECORRIDO IMPRESCINDIBLE
*MASTERS OF THE BRUSH:
AN ESSENTIAL JOURNEY SEEN THROUGH THE PURPLE GAZE*

Carmen Senabre Llabata
Colectivo Aula Violeta

RESUMEN

«Maestras del pincel», es el título de una exposición planteada con el propósito de llevar la presencia y la creatividad de las mujeres a espacios no vinculados de manera específica con el mundo del arte, tomando como referencia principal a pintoras del siglo XIX. Sus impulsoras, invitamos a reflexionar sobre las razones de una exclusión injustificable: la Historia del Arte escrita, como cualquier otra, desde una perspectiva androcéntrica, obvió sus nombres y sus obras de forma deliberada; en caso de mencionarlas, al juicio estético le precedía el referido a sus cualidades morales y/o la extrañeza que causaba la calidad artística de un ser escasamente capacitado en tal sentido. El momento actual finge haber normalizado la situación y, sin embargo, en pleno siglo XXI, son muchas las facetas en las que hay que continuar reivindicando la igualdad real, en cualquier ámbito de actuación humana.

Palabras clave: feminismo, pintoras, discriminación, género, igualdad.

ABSTRACT

«Masters of the brush», that is the name given to this exhibition, whose purpose is to introduce the presence and creativity of women in spaces not specifically related to the art world, relying on women painters of the XIX century as the main reference. We invite the public to reflect about the reason behind an unjustifiable exclusion: History of Art, like most academic disciplines, has always been written from an androcentric perspective, and has, as a result, deliberately omitted the names and works of these women. Moreover, if by chance were they ever mentioned in the past, it was just to focus on their moral standing, or to express bewilderment in front of their evident artistic quality, something at the time thought beyond the capacity of «beings so ill-equipped for artistic endeavours»; aesthetic judgement was never a priority. In the present we feign to have normalized this situation, when the truth is still today, in the XXI century, there is much left to fight for in the pursuit of true equality in every aspect of human activity.

Keywords: Feminism, Women Painters, Discrimination, Gender, Equality.

SUMARIO

1.- Despejando dudas. 2.- Tomar la palabra, esa es la cuestión. 3.- Del autorretrato a la crítica social: un desafío al confinamiento en la esfera privada. 4.- Emancipación versus sumisión. 5.- En construcción.

NO ES NO (a propósito de una sentencia vergonzante e injusta, 26 abril, 2018)

1. Despejando dudas

Somos Aula Violeta, un grupo de mujeres que desde hace años se ocupa de acercar el arte de mujeres a través de una mirada feminista. Nuestro trabajo nace del deseo de compartir, de aportar experiencias e ideas al (re)conocimiento de artistas ignoradas o reducidas a mera anécdota –es decir, ninguneadas– por la historia del arte. Por ello nos planteamos escribir sobre mujeres que, no hace tanto tiempo, expresaron con sus lienzos, entre otras cosas, emociones e inquietudes propias, pero nunca ajenas al conjunto de la sociedad. Escribir sobre ellas y aproximar sus obras al gran público.

Las diferentes propuestas sobre el momento a estudiar nos condujeron hacia el siglo XIX confluyendo en la necesidad de «exponerlas», volverlas a la vida y destacar la plenitud de su dedicación a la actividad artística; una investigación que derivó, como otras muchas, hacia la necesidad de reclamar su legado y sus nombres a través de sucesivas exposiciones temporales, comenzando por pintoras de aquella época. «Maestras del Pincel», titulamos estas muestras de carácter didáctico, que abordan el período comprendido entre el neoclasicismo y las corrientes impresionistas, con algunas obras pertenecientes al primer tercio del XX.

Las mujeres de esta época son las protagonistas de una muestra pictórica comprometida asimismo con el presente: cuanto más conozcamos a las creadoras que nos precedieron, de su esfuerzo por hacerse un hueco en un mundo dominado por hombres, autoras de telas que delatan su «maestría» y su tesón, mejor comprenderemos que estas mujeres valerosas –como tantas otras anónimas para siempre– derribaron fronteras sexistas y discriminatorias, abriendo senderos que allanaban el camino a cuantas se aventurarían por ellos.

De etapas históricas precedentes, pero en especial a partir del Renacimiento, contamos con pintoras que lograron abrirse paso en el campo del arte, reconocidas entre sus contemporáneos e independientes económicamente como para vivir de su propio trabajo, pese a resistencias y dudas constantes sobre su autoría, su competencia e incluso, su derecho a presentarse en un lugar ajeno, por definición, a sus obligaciones e intereses vitales: no es extraño que ya Vasari –por citar a uno de los primeros biógrafos de artistas– en *Las Vidas* (1550, segunda edición ampliada y revisada, 1568) construyera un relato a medida de los

intereses masculinos, en absoluto convincente. Tal vez se convirtiera en libro de cabecera para posteriores estudiosos, a tenor de su insistencia en destacar cualidades morales en las féminas y el afán por atribuir sus cuadros a artistas hombres, cuya cotización al alza estaba garantizada –sólo por el hecho de ser varones– prescindiendo de análisis que corroboraban lo contrario.

Cierto que conforme se fueron articulando los discursos en torno a sexo y género, iban apareciendo investigaciones relativas al tema y proyectos expositivos interesados en destacar –tal vez por su carácter *exótico*, novedoso y vendible– la aportación femenina en el ámbito artístico, coincidiendo no por casualidad con la apertura cultural a «la otredad», encarnada también por el arte africano o el arte negro tan aplaudidos por críticos de arte y galeristas, a partir de los años noventa del siglo pasado.

Sabiendo pues que el feminismo mantiene ya largo tiempo, una actividad teórico-práctica constante e impagable desde cualquier área de trabajo o de estudio –incluida la vertiente artística– nosotras optamos por dotar a esta exposición *viajera* de ciertas singularidades, haciendo caso omiso al empeño continuado de *aconsejar silencio* y discreción a cualquier mujer que se aventure a discrepar y persista en adueñarse de su propia individualidad.



Juana Francés, *Silencio*, 1953 (en el centro), entre las imágenes de Barbara Kruger, *Hemos recibido órdenes de no movernos*, 1982.

«Hemos recibido órdenes de no movernos» (1982), aclaraba Barbara Kruger, conocida artista de los años 70 dispuesta a plantar cara y denunciar con sus obras –mediante la imagen y la palabra– todo tipo de violencia contra las mujeres; ahora mismo el mandato sigue vigente, cuando perviven los prejuicios machistas que –como advierte la historiadora Mary Beard, autora del reciente *Mujeres y poder. Un manifiesto* (2017) se remontan a la cultura antigua, cuyos textos literarios o filosóficos dan testimonio constante de ello: el destino de las Amazonas siempre marcado por la derrota, Lucrecia, después de ser violada no tuvo otro remedio que suicidarse, Medusa denuncia a Poseidón, su violador y Atenea la castiga convirtiendo su cabellera en serpientes, para acabar decapitada por Perseo, Penélope reprendida y conminada por su hijo Telémaco a regresar a sus aposentos, «porque yo soy el que tiene el poder en este hogar» ¿Y qué podemos pensar de Hesíodo, Aristóteles o Aristófanes, por ejemplo? ... la sombra del patriarcado es alargada, perturbadora: todas somos Pandora, Lilith o Eva. Una frase tan célebre como «el mejor adorno de la mujer es el silencio» o la sentencia según la cual, «a las mujeres hay que atarlas corto», mutan en el lenguaje cotidiano hacia versiones descarnadas como «tú, cierra el pico», «cállate, zorra» y lindezas similares. A todo ello hay que responder alto y claro, reaccionar frente a cualquier atisbo de agresión –basada siempre en relaciones asimétricas– que niega derechos elementales a buena parte de la humanidad.

2. Tomar la palabra, esa es la cuestión

Así pues, abordamos el texto, contando con la experiencia deparada por esta muestra itinerante la cuál –tal como señala el catálogo que la viene acompañando desde su presentación– apuesta por cumplir dos funciones más allá de la puramente estética: una didáctica y otra divulgativa, presentadas mediante paneles informativos, reproducción de obras, datos biográficos y textos sobre sus creaciones. Desde su primera inauguración el año 2013 en el Colegio de Médicos de Valencia, ha recorrido institutos de secundaria –con charlas y trabajos en los que se ha implicado directamente el alumnado– casas de cultura o ayuntamientos de diferentes poblaciones y tiene ya previstas o cerradas fechas para próximas exposiciones; otra de sus características: la apertura a nuevas incorporaciones de artistas, conforme vamos «descubriendo» la existencia de tanto espíritu rebelde en forma femenina.

Este tipo de planteamientos, abre múltiples posibilidades en cada ocasión: lectura de poemas escritos por mujeres –desde Rosalía de Castro a Gioconda Belli– con la idea de subvertir esencialismos identitarios y hacer frente a los tópicos del *amor romántico*, basados en la dominación masculina, intercalando diversos fragmentos musicales, interpretados a *capela* o acompañados de una pianista.

Respecto al fondo del asunto, subrayar de nuevo que desde tiempo inmemorial – salvo excepciones ocasionales y conocidas– las mujeres han estado ausentes de los espacios públicos, no por deseo propio sino por imposición, es decir, forzadas a ello por una sociedad patriarcal y misógina, que las condenaba al silenciamiento absoluto. Sin embargo, pese a circunstancias tan desfavorables, muchas de ellas *fueron despertando* en el siglo XIX y comenzaron a hacer realidad sus sueños de libertad: nació el movimiento feminista al abrigo de las ideas ilustradas y el sufragismo, una marea imparable reivindicando derechos, como el del voto o el de estudiar y, por descontado, el dedicarse a la creación artística. En 1899, aparecería una novela titulada, precisamente, *El despertar* de Kate Chopin, cuya protagonista encarna esa desazón ante una realidad coercitiva, marcada desde fuera, que la constriñe a ejercer de «ángel del hogar» y su convicción de que, rompiendo las cadenas en un mundo hostil a la emancipación femenina, le esperan grandes ocasiones.

3. Del autorretrato a la crítica social: desdeñando el confinamiento a la esfera privada

Esta muestra, dedicada a pintoras con nombre propio –y otras muchas por explorar– constituye una especie de tributo u homenaje a quiénes lucharon con los pinceles para decir *basta ya a siglos de discriminación*, abriendo puertas para que disfrutaran del sol y el aire –también de los días tormentosos– las generaciones posteriores, en términos de igualdad.

Difundir el trabajo de estas pioneras no es cuestión baladí, ni tampoco un intento de desempolvar viejos agravios comparativos, sino expresión del deseo de contemplar con otros ojos el devenir humano, conforme vayamos recorriendo las imágenes que ofrecen a nuestra mirada: autorretratos, escenas cotidianas o paisajes, pero también críticas a la guerra, la pobreza y la injusticia.

En bastantes de sus composiciones abandonan temas, formatos y técnicas considerados propios de la condición femenina, sin eludir el coste social que ello podría suponer. Los críticos de arte de la época no salían de su asombro, aunque algunos supieron rectificar «yo siempre decía que ninguna mujer podría pintar» -acabaría reconociendo Ruskin, ante la obra de Elisabeth Thompson- cuando la verdad es que no existe relación alguna entre la habilidad para manejarse con los pinceles –cuestión que nos ocupa– y los cromosomas.

Recobrarlas no pasa simplemente por ampliar el catálogo de celebridades, sino por revisar los supuestos valores que el *canon artístico* occidental ha ido trazando para otorgar credenciales e índices de creatividad, partiendo siempre de un punto de vista androcéntrico. Es posible que la ruptura con lo artísticamente *correcto* no aparezca de manera explícita o provocadora, pero las posteriores investigaciones desde la perspectiva de género, nos hablan de ese feminismo velado e íntimo que podemos advertir en artistas alejadas en el tiempo.

Es, cuanto menos, llamativo que la mayoría de ellas cayera en el olvido, porque cumplían los requisitos exigidos para triunfar: habían logrado *fama* y éxito incluso fuera de sus lugares de origen, vendían muy bien sus cuadros y participaron en numerosas exposiciones –individuales o colectivas– por diferentes países; también es cierto que gozaban de un estatus social relativamente alto y compartían una educación similar a la de sus hermanos varones que favorecía la formación artística, no siempre alentada desde el entorno familiar. Y, por último, practicaban una especie de feminismo vital, sobreentendido irónicamente, apenas insinuado con temas de interior o domésticos en sentido estricto, como sucede con *Pelando cebolla* (1852), de Lilly Martin Spencer (1822-1902).



Lilly Martin Spencer, *Pelando cebolla*, 1852.

○ argumentos inéditos e inaceptables para abordarlos una mujer, como sucede con Rosa Bonheur (1822-1899), abiertamente homosexual, cuya aportación más celebrada fue *Feria de caballos*, (1853), desafiando tabúes tanto en su vida personal como en el terreno artístico; y un tercer ejemplo del realismo –siempre entendido de modo muy amplio– lo encontramos en la citada Elizabeth Thompson (1846-1933) que, también contra la tradición artística establecida para la pintura femenina, alcanzó gran notoriedad con obras de gran formato y un verismo extraordinario, plasmando sin ambages los horrores de cualquier guerra: en *Pasando lista tras el combate* (1874) o *El 28º regimiento en Quatre Bras* (1875) quedan reflejados de tal modo, que casi nos obliga a enmudecer.



Elizabeth Thompson, *Pasando lista tras el combate*, 1874.

Corrían vientos de rebeldía. Pese a vetos y restricciones para moverse con libertad, sus creaciones evolucionan al compás del arte de su tiempo, sin embargo, la persistencia de asuntos domésticos (propios de la feminidad) podría interpretarse como total asunción del papel heterodesignado y esencialista adjudicado a las mujeres desde siempre: el ángel del hogar comenzaba a dejar de serlo.

Contemplar con otra mirada, más allá de técnicas y estilos compartidos con sus homólogos masculinos, permite entrever en esas representaciones de la vida cotidiana –leyendo, abrazando a una criatura, tendiendo la ropa, lavándose semidesnuda, jugando a cartas y fumando, pintando en su estudio o relajándose en la playa– un poso de tristeza, de cansancio, difíciles de explicar. Además, en un contexto adverso, pero también empeñado en transformarse, algunas de ellas no dudaron en sumarse pública y activamente a los movimientos sociales de la época, tales fueron los casos por ejemplo de Barbara Bodichon (1827-1891) –con una formación multidisciplinar– o Emily Mary Osborn, (1834-1925) autora de *Sin fama ni amistades* (1857) un cuadro revelador y pertenecientes ambas a la *Langhem Place Circle*, que luchaba por los derechos de las mujeres.



Emily Mary Osborn, *Sin fama ni amistades*, 1857.

Con la irrupción del impresionismo y el inminente cambio de siglo los acontecimientos se aceleran, trastocando la relación femenino/masculino en la propia actividad artística, pese a frases tan lapidarias como «No puedo admitir que una mujer dibuje tan bien», atribuida a Degas, refiriéndose a Mary Cassat, pero rendido ante la evidencia. Junto a ella, Berthe Morisot y un largo etcétera de *maestras del pincel* menos conocidas, situación que se reproduce y acentúa con el Postimpresionismo –una corriente bastante más heterogénea– en el que suelen aglutinarse diferentes poéticas, diversidad que apunta al carácter abierto de los movimientos artísticos a partir de entonces: ahí estuvieron Vanesa Bell, Suzanne Valandon, y tantas otras.

La «convivencia» enriqueció a unas y otros, pero no supuso el final de una discriminación latente, que lleva trazas de perpetuarse, si no le prestamos atención y actuamos ante cualquier señal de alarma.

En 1987 Estrella de Diego, publicaba un texto fundamental *La mujer y la pintura en el siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*; pasados treinta años, ella misma señala la persistencia, a día de hoy, de una asignatura pendiente en nuestro país: indagar y dar a conocer a artistas de ese pretérito reciente, pues «hemos pasado directamente a la posmodernidad sin haber hecho la modernidad». Con estas palabras se refiere a la necesidad de dar visibilidad a aquellas mujeres creadoras, objeto de investigación en el terreno

académico –con un despliegue importante de estudios feministas, desde hace décadas– pero escasa presencia en museos y galerías de arte: «Frente a lo que ha pasado en otros países de nuestro ámbito, esa primera y elemental fase de reconstruir la historia, recuperar a las artistas y las imágenes locales no se ha llevado nunca a cabo de manera sistemática» subraya.

Algunas iniciativas recientes al respecto: *De objeto a sujeto: género y arte en Alicante desde el siglo XIX*, del colectivo Género y Cultura Visual cuya propuesta –revisitar la colección permanente del MUBAG referida a dicho período– reivindica en esta ocasión a artistas alicantinas apenas representadas, y amplía el debate en torno al patriarcalismo en la sociedad decimonónica, así como su pervivencia en la actualidad.

Otra aproximación a creadoras e imágenes «locales»: *A contratiempo: medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, presentada en el IVAM, un recorrido alrededor de momentos históricos clave para entender el presente, contado a través de lienzos que traen a la luz, una vez más, las dificultades de las mujeres para hacerse ver/oír, discriminadas por partida doble en cualquier circunstancia.

Un simple rastreo genealógico revela que el discurrir del arte y de la cultura en general así como las sucesivas revoluciones tecnológicas, no han constituido en sí mismos avances significativos para el conjunto de la sociedad; en paralelo, nos permite observar que la resignación y la pasividad –impuestas o aceptadas– encubren relaciones de dominación incompatibles con la libertad. Desde una perspectiva feminista, el *fin de siècle*, decimonónico sería un ejemplo claro de tales contradicciones: los progresos científicos, corroboraban la inferioridad intelectual de las mujeres, cuya participación en la esfera pública comprometería la evolución y el progreso del *hombre* (comprendiendo aquí sí, exclusivamente a los varones de la especie humana); de este modo se cerraba el círculo: si los padres de la iglesia católica habían aseverado que las mujeres no tienen alma, el cientifismo decimonónico –acompañado por escritores, artistas e intelectuales de la época– decidía que no tenían cerebro, incapaces de pensar por su cuenta en definitiva, «*ídolos de perversidad*» siempre dispuestos a exhibir y satisfacer sus afanes libidinosos.

4. Emancipación versus sumisión

Cuando ellas/nosotras deciden tomar impulso, convirtiéndose en sujeto y objeto de la experiencia estética, las intocables representaciones de la feminidad acaban saltando por los aires: adiós a maternidades felices (amamantando a un niño y/o rodeada de unos cuántos), vírgenes, santas extasiadas, mujeres en actitud recogida, cosiendo o leyendo textos piadosos y en el extremo opuesto imágenes de odaliscas, prostitutas, brujas malvadas... malas malísimas. En fin, todo un repertorio al gusto/servicio de las fantasías masculinas.

Tanto en retratos como autorretratos las *maestras del pincel* ya tomaron distancia frente a dicho planteamiento dicotómico y absurdo, que en el arte actual desafía sin complejos los cánones establecidos e incluso la propia noción de canon: relatos sobre la «feminidad», en absoluto complacientes ni convencionales, con una mirada dispuesta a desvelar secretos y mentiras sobre la identidad, la asignación de roles o la dualidad público/privado.

Una de las claves está precisamente en la posibilidad de compartir esa visión transgresora, atenta a derribar las estructuras piramidales presentes en cualquier espacio de la sociedad; ya no se trata de reclamar una presencia equilibrada en el venerado mundo del arte –y toda la parafernalia que gira a su alrededor– sino de cuestionar además su funcionamiento: tipo de exposiciones, criterios de selección en los proyectos presentados, presupuestos exagerados, dirección de instituciones museísticas, comisariados sin concurso público o amañados, ferias de arte contemporáneo, subastas y demás; tampoco es suficiente con hacer añicos el imperceptible techo de cristal, ni con abandonar el claustro como metáfora: para comenzar la tarea, habrá que hacer *tabula rasa*, si es preciso, de valores estéticos presuntamente universales e inamovibles

La video-fotografía Cristina Lucas asegura con sarcasmo, «*Tú también puedes caminar*» (2006) –como ya había manifestado Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929)- respondiendo ambas a críticos de todo pelaje capaces de comparar a compositoras, bailarinas o cualquier otra actividad pública llevada a cabo por una mujer, con un perro que «anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto».

Es posible que de ese modo, contribuyamos al empeño de visibilizar hallazgos artísticos, pensados desde la ruptura con la centralidad (lo masculino) dando paso a los márgenes (no esencialistas), a la transgresión de los límites impuestos por una visión estática del arte y sus aledaños.

En un famoso texto de 1971 titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» Linda Nochlin daba respuesta a ciertos interrogantes, partiendo de una revisión vindicativa de la historia del arte, para destacar la importancia del contexto en que se instaura, señalando a «las estructuras y operaciones que tienden a marginar cierto tipo de producciones artísticas, mientras que centralizan otras».

Ha llovido mucho desde entonces, y las preguntas se fueron ampliando, ¿Por qué no ha habido *grandes mujeres pornógrafas?*, espetaba Naomi Salaman en 1992, entrando en un tema más polémico si cabe, al que la revista *El Viejo Topo* había dedicado sendos artículos un par de años antes, comenzando con un tópico recurrente: «La pornografía ¿es cosa de hombres?». Todo ello, sigue discutiéndose dentro y fuera del ámbito artístico, atendiendo en especial a sus posibles interpretaciones «fraudulentas»; a ese respecto, habrá que recordar

entre otras, la larga tradición del desnudo femenino en la historia del arte, el oscurantismo que acompañó a su exhibición durante siglos –reservada a ciertos privilegiados– y por supuesto, la delgada línea roja que separa los conceptos de *erotismo*, *obscenidad* y *pornografía* en el ámbito artístico. El libro de Raquel Osborne, *La construcción sexual de la realidad*, resulta esclarecedor en muchos aspectos teóricos sobre este asunto.

Tomemos un ejemplo de diferentes varas de medir: *El origen del mundo* (1866), pintado por Courbet en el período histórico que veníamos analizando y cuyos avatares posteriores lo envolvieron en un halo de misterio, que catapultó a su autor a lo más alto. Un lienzo que desafiaba el orden moral vigente, fue recibido con cierto estupor, suscitando respuestas encontradas, incluso en la actualidad, por más que se haya convertido en un «intocable»; mientras para sus detractores no era más que «pornografía pura», «una obscenidad» –sin marcar distinción entre ambas– y negándole precisamente por ello su condición artística, en cambio para otros no sólo estamos ante una obra *maestra* rupturista sino que además «representa a todas las mujeres» y «constituye la expresión suprema de la femineidad», en palabras de Thierry Savatier en un ensayo donde analiza la tela en cuestión.

A partir del siglo XX las «apropiaciones» han sido una faceta tan recurrente en el quehacer artístico que casi se ha convertido en una expresión más y *El origen...* no ha escapado a ellas: Valie Export en 1969, Orlan o Marina Abramovic, cada una a su manera respondieron con ironía contenida pero ha sido Deborah de Robertis quien ha llevado más lejos su relectura «exponiendo» en vivo el original con el título, *Espejo de origen* (2014), en el Museo de Orsay sentada en el suelo bajo la atenta mirada del cuadro del pintor, del público y de los responsables del orden que reaccionaron según su cometido: la performer llevó a cabo la acción sin permiso alguno mientras la gente sorprendida, aplaudía, la grabación en



Suzanne Valadon, *Después del baño*, 1908.

video era requisada y su paso por las redes eliminado en diversas plataformas. Cada una de sus nuevas intervenciones produce un revuelo similar, pero apenas dan lugar a críticas sobre los límites del arte, sino sobre la libertad de expresión. En 2016, detenida por «exhibicionismo sexual», en otra ocasión interrumpida durante una charla y obligada a abandonar la sala por mostrar fotografías de sus genitales, cuando estaba cuestionando el modo en que se interpreta la desnudez, según la/el protagonista.

5. En construcción

Después del esfuerzo por recuperar la memoria y el valor de artistas del pasado –heroínas en tiempos difíciles– vivimos una aparente neutralidad en cuanto al género se refiere, sin embargo, el riesgo de retroceder en todos los sentidos permanece.

Aun así, pensamos –y disculpen la insistencia– que a partir del instante en que las mujeres resuelven convertirse en sujeto y objeto de sus propias creaciones, retratándose a sí mismas sin complejos o apropiándose de temas tabú, la suerte está echada: siguen cualquier dirección no señalizada o donde ponga «prohibido el paso», van a ver qué sucede, qué tratan de ocultar con tanto ahínco, por nuestro propio bien.

Desde *Aula Violeta*, que ha ido creciendo y consolidándose trabajando junto a otros colectivos feministas, apostamos por celebrar este tipo de encuentros, cuyos debates plurales resultarán quizás lo más enriquecedor de tal *intromisión* en los espacios artísticos, cuyo uso y disfrute estuvo reservado *por mandato divino* –en consecuencia, imposible exigir explicaciones– al genio masculino.

Para finalizar, por alusiones:

Jean Jacques Rousseau (1712-1778): «No debéis consentir que no conozcan el freno durante un solo instante de su vida».

Manuel Rivas, 7 enero 2018, A propósito de Órdenes de no movernos: «lo ideal para algunos críticos sería que existiese un feminismo “bien entendido”. Es decir, un feminismo no feminista».

Referencias

- ARRIBAS PÉREZ, Carmelo (2007). *Ilustres y desconocidas*, Instituto de la Mujer de la Junta de Extremadura.
- AAVV, (2013). *Maestras del Pincel*, Catálogo de la exposición sobre pintoras del siglo XIX, realización y coordinación Aula Violeta, València.

- BARTOLENA, Simona (2005). «*Berte Morissot*», en *El Impresionismo en detalle*, Milán: Electa, pp. 205-223.
- BEARD, Mary (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*, Barcelona: Crítica.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- BRAY, Xavier; WILSON-BAREAU, Juliet y SCOTT, Bill (2001). *Mujeres impresionistas: la otra mirada*. Catálogo de exposición, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 12 de noviembre de 2001 a 3 de marzo de 2002, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana (2008). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón: Trea.
- CASO, Ángeles (2008). *Las Olvidadas, una historia de mujeres creadoras*, Barcelona: Planeta.
- CHADWICK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino.
- CHADWICK, Whitney y COURTYVIRON, Isabelle de (1994). *Los otros importantes*, Madrid: Cátedra.
- CHOPIN, Kate, (2011) *El despertar y otros relatos*, Barcelona: Alba clásica.
- COLL, Isabel (2001). *Diccionario de mujeres pintoras en la España del XIX*, Barcelona: Centauro.
- COMBALÍA, Victoria (2006). *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona: Destino.
- DIEGO, Estrella de (1987). *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid: Cátedra.
- ___ (1996). «Figuras de la diferencia», en BOZAL, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. II), Madrid: Visor, pp. 346-363.
- DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona: Debate, C. Lectores.
- EISENMAN, Stephen (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid: Akal.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marian, coord (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid: Narcea.
- GIRARD, L; BENNEFOUS, M; RUDELL, J (1966). «1848-1914», Collection d'Histoire Louis Girard. Paris. Bordás.
- HUICI, Fernando y DIEGO, Estrella de (1999). *Fuera de orden: Mujeres de la Vanguardia española*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Fundación Cultural. MAPFRE VIDA, del 10 de febrero al 18 de abril. Madrid, MAPFRE.
- IBIZA I OSCA, Vicent (2006). *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*, Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente.
- MAYAYO, Patricia (2003). *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.
- MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia (2012). «La mujer en el arte del pasado siglo. Tres visiones, tres mujeres: Mary Cassat, Louise Nevelson y Sonia Delaunay», en H+D HÁBITAT MAS DISEÑO, año 4, núm. 8, pp. 24-29.

- NASH, Mary (1993). *Historia de las Mujeres*, vol. IV, Madrid: Taurus.
- NOCHLIN, Linda (1971) «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», artículo publicado por primera vez en Art News.
- PORQUERES, Bea (1994). *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid: Horas y Horas.
- ROCAMORA, Carmen (2001). «Mujeres pintoras del siglo XX», en *Arbor* CLXVIII, 321-331.
- ROSEN, Charles & ZERNER, Henri (1988). *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte de siglo XIX*, Madrid: Hermann Blume.
- RUBIO PÉREZ, Isabel (2001). *Mujeres que rompieron el estereotipo: las pintoras*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Conserjería de Presidencia, Secretaría Sectorial de la Mujer y de la Juventud.
- SAVATIER, Thierry, (2009) *El origen del mundo. Historia de un cuadro de G. Courbet*, Gijón: Trea Artes.
- TRIVIÑO CABRERO, Laura (2009). *De la esfera doméstica al «aire libre»: breve aproximación a las diferencias de género en los y en las artistas impresionistas*. En Actas del primer congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15-31 de octubre 2009, Cádiz: Universidad de Cádiz.

Recibido el 30 de julio de 2018

Aceptado el 30 de julio de 2018

BIBLID [1139-1219 (2018) 32: 63-76]

MUJERES CERAMISTAS CONTEMPORÁNEAS. EL CASO DEL MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO VICENTE AGUILERA CERNI DE VILAFAMÉS (CASTELLÓN)
WOMEN CONTEMPORARY CERAMISTS. THE CASE OF THE CONTEMPORARY ART MUSEUM
VICENTE AGUILERA CERNI FROM VILAFAMÉS (CASTELLÓN)

Esther Astarloa
Ceramista. Arte Eskola de Deba (Guipuzcoa)

RESUMEN

El presente trabajo propone una reflexión en torno a la cerámica contemporánea, poniendo especial atención en las mujeres ceramistas y en su presencia en un concreto centro artístico, el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (Castellón). En primer lugar, se consideran algunos aspectos y antecedentes que ayudan a contextualizar y situar el tema y posteriormente se reúne la información sobre el objeto de estudio, centrándonos en el análisis de la colección cerámica que alberga el Museo, junto a la trayectoria y características de sus autoras/es. La perspectiva feminista está presente en todo momento, pues se parte de la premisa de que las desigualdades de género siguen patentes en la sociedad y también en el ámbito cerámico (pese a la presencia que aquí tienen las mujeres).

Palabras clave: Mujeres ceramistas, cerámica contemporánea, arte-artesanía, MACVAC, perspectiva de género.

ABSTRACT

The present work proposes a reflexion about contemporary ceramic art focusing on female artists and their presence in a specific artistic centre, «Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés» (Castellón). Firstly, backgrounds and aspects that help place the subject are taken into account and then information about the object of the study is gathered, which is concentrated on the analysis of the ceramic collection held by the museum along with its authors' trajectory and characteristics. The feminist perspective is present throughout the study as the assumption that gender disparity is still patent in society and in the ceramic field (despite a great presence of women).

Keywords: Women Ceramist, Contemporary Ceramic, Art-Handcrafts, MACVAC, Gender perspective.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Cerámica y género. 3.- Invisibilización. La escasa presencia cerámica en los espacios artísticos. 4.- Panorama actual, las/os ceramistas y sus obras. 5.- El caso del Museo Vicente Aguilera

Cerni de Vilafamés. 6.- Angelina Alós Tormo, ceramista contemporánea. 7.- Conclusiones. 8.- Referencias Bibliográficas. 8.1.- Webgrafía.

1. Introducción

Este artículo se propone como una reflexión en torno al arte cerámico contemporáneo, prestando especial atención a las mujeres artistas que optan por trabajar en esta disciplina. Siempre me ha llamado la atención el elevado número de mujeres que aparecen en este ámbito, también en España. Consecuentemente, son visibles en ferias, concursos o exposiciones, al tiempo que su trabajo es analizado en revistas especializadas. Sin embargo, al mismo tiempo advertimos que la cerámica es una disciplina invisibilizada e infravalorada respecto a otras disciplinas artísticas. De hecho, son escasos los espacios artísticos donde se expone obra cerámica contemporánea. El caso del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, en Castellón, me servirá tanto para hablar de la cerámica en los lugares de exhibición artística como para referirme a cuestiones de igualdad de género.

Parto de la premisa de que las desigualdades en base al género siguen patentes en la sociedad, por supuesto también en el arte y en el ámbito cerámico, pese a la elevada presencia de mujeres a la que me he referido; considero por ello que es necesaria una reflexión específica a la hora de abordar este tema. Del mismo modo, pienso que la vinculación de la cerámica a la artesanía y al género femenino no se debe de pasar por alto a la hora de analizar los motivos de su infravaloración respecto a otras modalidades de creación artística.

2. Cerámica y género

Podemos decir que existe una relación histórica entre cerámica y género. Es una actividad que tradicionalmente se relaciona con las mujeres (aunque solo sea por el uso funcional que hacen de ella en los hogares). Si ellas la utilizaban, también podrían ser sus artífices, siendo ésta quizá una de las causas de que se encuentre infravalorada. Habitualmente, la cerámica se sigue identificando con la alfarería y por ello se entiende como artesanía, con lo que se le asigna automáticamente una categoría inferior, ya que podemos afirmar que hoy se sigue asumiendo la artesanía como elemento menor en relación al arte. Estas asociaciones, en un principio parece que no tengan nada que ver con el género, sin embargo, sabemos que la sociedad patriarcal históricamente ha asignado a la mujer el espacio privado y los roles de reproducción y cuidados, vinculándola con la naturaleza; al hombre, por el contrario, se

le ha asignado el espacio público, la política, educación, economía...relacionándolo con lo mental. La artesanía mayoritariamente produce objetos que responden a necesidades fisiológicas, y en este sentido supone una extensión de los cuidados, probablemente razón por la cual se percibe como algo afín a las mujeres. El caso de la alfarería es un claro ejemplo. Sin embargo, el arte, en cuanto a respuesta a una necesidad mental, habitualmente es considerado propio del hombre. En lo referente a la distinción entre arte y artesanía, cabe señalar un remoto precedente en la Grecia Clásica, con su diferenciación entre *episteme* y *tekné*, esto es, entre conocimiento filosófico y prácticas manuales. En el Renacimiento, se vincula el arte a la idea y la artesanía a la técnica, surgiendo en este contexto la idea del «artista-genio». Nos percatamos de que este tipo de asociaciones, asumidas a lo largo del tiempo, logran sutilmente grabar en nuestro imaginario diferencias de género y en este caso también las que atañen a lo que entendemos por lo que es el arte y el ser artista. De acuerdo con la antropóloga norteamericana Prudence M. Rice:

Entre estas actitudes peyorativas encontramos un conjunto de creencias simplistas estereotipadas sobre los orígenes y la práctica tradicionalmente doméstica de la alfarería y la asociación entre mujeres y objetos cerámicos. La elaboración de vasos se considera habitualmente un «trabajo de mujeres» y las funciones del trabajo femenino y de las actividades domésticas han sido durante largo tiempo ignoradas e infravaloradas en los estudios económicos e históricos (1999: 215).

En España, en cuanto a producción cerámica se refiere, observamos algunos estudios que prestan especial atención a las mujeres alfareras por su importante presencia en dicho oficio a lo largo de la historia. Según la doctora María Victoria Yepes Sanchidrián, la producción femenina se centra en lo básico y funcional para uso doméstico, en su mayoría vasijas. Las alfareras, ajenas por lo general a una dedicación exclusiva e integrada en la economía tradicional doméstica, suelen limitar su producción a determinados periodos del año, y en ocasiones sujetas a supersticiones y ritos. A diferencia de los alfares de organización y estructura gremial sostenidos por los hombres, con maestros, aprendices, etc... la mujer no dispone de un obrador en su taller y su producción se realiza al aire libre (a la puerta de sus viviendas, bajo los hórreos, en patios y corrales) (Cifr. en Yepes Sanchidrián, 1987: 467-484). Contamos también con el interesante trabajo de Ilse Schütz quien subraya la necesidad de prestar atención tanto a las tareas consideradas principales como a las consideradas auxiliares y a la distribución del trabajo por sexo en los estudios sobre alfarería:

En mis visitas a estas mujeres que aún perduran en España, me he encontrado con cosas muy interesantes. En Pereruela (Zamora) por ejemplo, ocurre que los hornos son de propiedad

particular y el técnico de la cocción es el hombre. La alfarera que no dispone de horno propio con su hombre para efectuar la cocción tiene que vender su obra en crudo, porque en los hornos no se admite género ajeno al propietario (Schültz: 1993: 11).

Estos trabajos nos revelan las características y circunstancias de estas mujeres (en las cuales advertimos claramente aspectos de discriminación de género) y nos ayudan a conocer la historia de la producción cerámica:

En plena década de los noventa parece ya incuestionable la evolución que el sentido de la mayor parte de obra alfarera ha experimentado desde una función fundamentalmente utilitaria hasta una meramente decorativa. Esta inversión de prioridades en la obra alfarera que han traído los nuevos tiempos ha hecho que a veces el recipiente de barro sea un simple soporte material para la labor decorativa. Pese a que en algunos centros esta área es exclusiva de las manos femeninas, no se ha dado un cambio parejo en la consideración de la autoría de la pieza, de modo que cualquiera que sea el grado de participación de la mujer en las distintas fases del proceso alfarero e incluso aunque su papel sea preponderante en la decoración y ello le confiera el interés comercial a la pieza, la obra final es considerada siempre resultado del trabajo masculino y será el hombre el que la firme si es que la obra va así diferenciada. Las propias decoradoras suelen restar importancia a su labor y considerar que no es equiparable al buen hacer del torneado (Alba y Fernández: 1993: 03).

En este sentido se expresan Bernárdez, Fernández y López Cao, que nos muestran cómo, desde los orígenes de la humanidad las mujeres han estado implicadas en la elaboración de las piezas de alfarería, siendo responsables de que se cambiaran los hábitos alimenticios, lo que les haría progresar muchísimo en los índices de la esperanza de vida. Por otro lado, señalan que la cerámica ha tenido gran plasticidad como sistema de comunicación y soporte de información de gran persistencia y durabilidad a lo largo del tiempo y las culturas pues ha permitido leer en ella las primeras escrituras, los primeros esbozos artísticos o las primeras narraciones míticas que los pueblos han ido creando para explicarse a sí mismos. Mientras que otras formas de guardar información a través de la escritura o la pintura realizada sobre papiro, pergamino o papel eran objetos que pertenecían a las élites sociales, la expresión de la pintura o los decorados sobre cerámica, han sido forma de expresión para todas las clases sociales y todos los géneros. Utilizada para lo refinado y lo vulgar, lo útil y lo inútil, lo decorativo y lo práctico. En esta ocasión sí percibimos claramente una propuesta dirigida a superar las desigualdades de género mediante un acercamiento crítico a la historia y teoría del arte, ya que nos da pie a reflexionar sobre la vida de las mujeres, sus formas de producir arte y manufacturar objetos y ello ayuda a que las mujeres se reconozcan como parte activa y creadora de la sociedad y de su patrimonio socio cultural. El caso de la alfarería no es único,

pero sí significativo, y nos sirve como ejemplo de la invisibilidad que ha sufrido el trabajo de las mujeres a lo largo de la historia:

Que las mujeres sepan que forman parte de una tradición histórica como elaboradoras de elementos artísticos o simplemente materiales, es muy importante porque aporta la seguridad necesaria que proporciona el sentirse parte de una tradición, librándose así de la permanente sensación de «pionerismo» que deja a las mujeres huérfanas de genealogía femenina y de modelos o referentes (Bernárdez, Fernández, López Cao, s/f).

Quiero puntualizar que al decir «cerámica» no me quiero limitar exclusivamente a la alfarería, todo lo contrario, mi intención es visibilizar la variedad de producción cerámica y en especial la de cerámica contemporánea, la cual en numerosas ocasiones adquiere un carácter vinculado a otras disciplinas artísticas, como bien pueden ser la pintura o la escultura, (exenta de función utilitaria); no obstante la alfarería tiene un peso incuestionable en la historia de la cerámica y es por ello que me parece fundamental tenerla en cuenta para entender el contexto cerámico actual. Por otro lado, creo necesaria una perspectiva que amplíe la visión de lo artístico y en particular de lo que entendemos por cerámica contemporánea, incluyendo bajo este concepto a aquella que guarda una relación formal y conceptual con el tiempo en el que se vive, y en su caso, evitando que la relación con la alfarería sea un impedimento para tal consideración, de lo contrario, de nuevo estaremos manteniendo o generando jerarquías que no favorecen entre otras cuestiones la igualdad de género:

Es llamativo observar cómo la desvalorización de la obra artística y su conversión al rango de artesanía, y más concretamente de arte popular –como prefiere llamarle Ely Bartra– coincide muchas veces con la procedencia económica –es el arte de los pobres (Bartra, 1994, 15)– o la procedencia geográfica, el arte de los no occidentales. Se considera como alejado del arte de las élites no sólo aquel producido por mujeres, por esa subalteridad humana, sino aquella producción realizada por seres empobrecidos, segunda subalteridad, o por seres no occidentales, tercera subalteridad no ordinal (López F. Cao, s/f).

3. Invisibilización. La escasa presencia cerámica en los espacios artísticos

En todo caso, resulta un tanto complicado enlazar la historia de la cerámica ligada a la alfarería con la cerámica contemporánea a la cual pretendo prestar atención. Además de la tradición alfarera, hay otros factores a tomar en cuenta para poder explicar ese gran salto a la cerámica contemporánea, los cuales tienen que ver con los cambios que se dan en el

arte y estos a su vez con los que se dan en la sociedad. En mi opinión falta una idea global del desarrollo de la producción cerámica en España desde los primeros años de su aparición hasta la actualidad; faltan las conexiones entre unos aspectos y otros y una perspectiva de género presente en todo momento para encontrar un significado más completo.

Hoy día la presencia de la cerámica es prácticamente insignificante en los contextos de arte contemporáneo; son pocas las ocasiones en las que encontramos cerámica junto con obras contemporáneas de otras disciplinas. El hecho de que socialmente se le atribuya la categoría de artesanía, influye considerablemente en este aspecto. Igualmente percibimos que la cerámica se considera un «arte menor» en la falta de reconocimiento social de las obras y sus artistas, escasa bibliografía o poca difusión en los medios de comunicación. En mi opinión para entender el porqué de este hecho, es fundamental tener en cuenta el concepto que se tiene sobre la cerámica. Como ya se ha dicho, en la medida que se identifica exclusivamente con la alfarería y por consiguiente con la artesanía, se le asigna una categoría inferior, y ante tal situación hemos de tener en cuenta que dicha categorización (teorías para definir lo artístico, valoración de los productos) depende de su contexto socio histórico, por lo tanto, también deberíamos de pensar sobre los intereses a los que pueda responder:

Nuestro mundo está construido aún sobre grandes dicotomías: lo bueno, lo malo; lo blanco, lo negro; los varones, las mujeres; los ricos, los pobres; el arte rico, el arte pobre», señala Bartra en su obra (1994, 14). El arte popular es realizado por los sujetos populares, que «aunque se quiera caracterizar de manera elegante y sofisticada, se refiere a los pobres de la sociedad [...] Sus productores son pobres y, a menudo, los materiales son también pobres, baratos. Y como son pobres también son poco o nada escolarizados y como no saben se les ha llamado primitivos y así también se ha considerado el arte que producen [...] También por ser pobre, entre otras cosas, es por eso que ha sido sistemáticamente excluido del arte erudito o llamado gran arte y por supuesto, de la historiografía tradicional del arte» (1994, 14-16). En el epílogo de su obra es certera Bartra al afirmar que el arte popular es eminentemente femenino -metafóricamente hablando- porque «comparte con las mujeres como grupo su condición de subalternidad social. Comparte también la desvalorización y el anonimato» (López F. Cao, s/f).

4. Panorama actual, las/os ceramistas y sus obras

En cuanto al panorama actual de la cerámica contemporánea en España, probablemente la última exposición más relevante como representativa de la misma haya sido «Fuera de Serie. De la provocación a la ilusión», celebrada en 2016 en el Museo Nacional de Cerámica González Martí, en el marco del Congreso Internacional de Cerámica (AIC) que tuvo lugar en Barcelona.

Esta exposición fue comisariada por la experta en el tema Carmen González Borrás; para ella, haciéndose eco de un sentir generalizado por la nueva investigación del arte, ni la cerámica artística ni sus ceramistas ocupan el lugar que merecen:

Quizás podemos encontrar en ellos esa línea que define la cerámica de nuestro país, esas características propias que nos distinguen de otros. En pocos lugares la tradición es tan grande y abarca periodos tan grandes de la Historia como en España. Para los artistas que crecen con una tradición de ese calibre sólo hay dos posibles caminos: empaparse bien de la misma para actualizarla a su época, o escapar de ella y crear algo totalmente distinto. [...] Y lo han hecho muy bien, aunque en este país no tengan el reconocimiento que se merecen y deban debatirse cada día entre la desilusión y la supervivencia económica» (González Borrás: 2016: 3).

En esta muestra observamos la participación de veintiocho hombres y veintidós mujeres, lo cual en principio parece una representación bastante equitativa en lo que al género se refiere. Si además tenemos en cuenta que probablemente no ha habido ninguna política de igualdad que haya favorecido dicha equidad, yo diría que incluso la «elevada» representación femenina llega a llamarnos la atención. Sin embargo, si tenemos en cuenta la cantidad de mujeres que desarrollan estas prácticas en la cotidianeidad, en escuelas, talleres, ferias...constatamos que esta igualdad no es tal y que las diferencias de género siguen repercutiendo en este ámbito.

Anterior a esta exposición se han llevado a cabo otras de similares características, tratando de visibilizar la cerámica contemporánea de España, tales como «La cerámica española y su integración en el arte» (2006), «Escultura cerámica ibérica contemporánea» (2007) o «La cerámica española para el s. XXI» (2010). Todas ellas nos acercan al contexto actual. Son muchos los nombres de artistas que se repiten en estas muestras, por ejemplo Rosa Amorós, Madola, Arcadi Blasco, María Bofil, Elena Colmeiro, Ángel Garraza o Enric Mestre entre otros/as. Cabe decir que la representación femenina en el panorama más reciente se sitúa en torno a un 40% en las muestras señaladas. A estos acontecimientos tendríamos que añadir los concursos y ferias de cerámica contemporánea que se celebran periódicamente en diferentes lugares de la península y que exponen la obra cerámica más reciente.

Estos espacios a los que me he referido, son lugares exclusivamente cerámicos, y aquí se abre un interesante debate sobre si son positivos este tipo de eventos o si por el contrario ejercen una influencia negativa, apartando a la cerámica y por consiguiente a los artistas que a ella se dedican, de lo que es el panorama artístico general, no llegando nunca a permitir que forme parte del mismo. En mi opinión, en principio son positivos pues consiguen visibilizar y dar a conocer la cerámica, y esto es algo muy necesario. Ello no debiera

impedir que paralelamente pueda formar parte de otros círculos de arte contemporáneo más heterogéneos. De hecho, la Feria de Arte Contemporáneo de Castellón (MARTE), que se celebró en noviembre del 2016, contó con un comisariado de exposiciones de cerámica, lo cual considero muy positivo pues significa que la obra cerámica no se queda encerrada en un gueto y de esta manera tanto las/os ceramistas como las/os artistas que trabajan otra serie de materiales pueden enriquecerse mutuamente, creando un panorama artístico más plural. Los/as ceramistas cuya obra se expuso en este foro fueron Alberto Hernández, Xabier Montsalvatje, María Oriza y Miguel Ángel Gil. Todos ellos/as han participado y participan habitualmente en círculos específicos de cerámica contemporánea, pero como podemos observar, ello no debe convertirse en motivo de aislamiento, sino todo lo contrario, un impulso que permita acceder a otros. Por otro lado, tampoco me pasa por alto el hecho de que, en esta ocasión, el porcentaje de mujeres desciende considerablemente.

Continuando con el panorama actual, encuentro muy significativo un estudio llevado a cabo en 2016 por la asociación «Populart» en torno a la «cerámica de autor»¹ en la comarca de Girona. Pone de manifiesto la invisibilización que sufre la disciplina, lo infravalorada que está y el escaso apoyo de las instituciones y su repercusión en las políticas educativas y culturales. Este estudio es el resultado de una encuesta realizada a cincuenta y cinco ceramistas de Girona. Aunque el estudio se haya centrado en Girona y habría que extenderlo al resto de España para obtener más datos concretos, nos sirve como referencia, siendo además Cataluña una de las comunidades con mayor patrimonio, trayectoria y dedicación a la cerámica.

La información recogida en este trabajo muestra que la cerámica es menos apreciada en España que fuera de sus fronteras y por ello algunos/as artistas se dedican a exponer prácticamente solo en el extranjero. Entre otras cuestiones, es interesante el perfil del ceramista que se desvela a partir del estudio: Mujer, mayor de cuarenta años, sin estudios universitarios, con titulación oficial específica cerámica, más de veinte años dedicada a la disciplina, con taller propio, obra mayoritariamente artística, salario inferior al mínimo interprofesional, la cerámica como única dedicación profesional, en todo caso combinada con la docencia.

Por otro lado, el resultado de 72,7% de mujeres ceramistas frente al 27,3% de hombres ceramistas, nos demuestra una vez más el elevado número de mujeres artistas que eligen esta forma de expresión. Esta circunstancia además coincide con la menor remuneración de los trabajos considerados tradicionalmente femeninos frente a los considerados masculinos.

¹ Francesc Carbonell: «I en diem ceràmica d'autor per distinguir-la de la ceràmica industrial, anònima, mecanitzada» en *Ceràmica. L'estat de la qüestió* (2016). Catálogo de jornadas sobre cerámica. Ed. Populart Asociación Cultural. Girona, p.10.<http://www.populartinfo.com/1/actualitat> [última consulta 12/05/2017].

También nos confirma que el hecho de que en la «élite» de la disciplina cerámica encontremos un número de mujeres equiparable al de los hombres, se debe a que son muchas más las mujeres las que se dedican a la cerámica, lo que ocurre es que tal y como sucede en otras ramas, en la medida en que se va subiendo de cargo, categoría o responsabilidad el número de mujeres va descendiendo.

5. El caso del Museo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

El caso del MACVAC me ha servido como punto de partida para llevar a cabo un estudio en torno a la cerámica contemporánea y la presencia de las mujeres ceramistas en la misma, para lo cual, me he centrado en analizar la obra y trayectoria de las/os ceramistas que alberga dicho museo. Este centro es una de las primeras instituciones dedicadas al arte contemporáneo en España. Alberga alrededor de 700 obras de arte cuyos artistas son referente de la vanguardia artística tanto a nivel nacional como internacional. Aunque en su colección la mayor parte de obras son de pintura, hay una gran representación de escultura y cerámica, razón por la cual he escogido dicho museo, pues esto es un hecho un tanto excepcional, ya que no suele ser habitual la presencia de cerámica en las colecciones de museos de arte contemporáneo. Sin embargo, el MACVAC cuenta con una colección de cerámica cuyos autores/as son algunos de los nombres de ceramistas contemporáneos/as más reconocidos a nivel nacional e internacional.

Después de revisar la colección del museo, he encontrado la obra de las/os siguientes diecinueve ceramistas: Angelina Alós, Arcadi Blasco, Cristina Cabrelles, Antonia Carbonell, Pilar Carpio, Norberto di Giorno, Víctor González, Marisa Herrón, Joan Llácer, Enric Mestre, Dolors Molina, Loretta Polgrossi, Carme Riu de Martín, Manuel Safont, Elisenda Sala, Carmen Sánchez Oroquieta, Mercedes Sebastián Nicolau, Nuria Torres y Dionisio Vacas Cuenca.

Como vemos, hay doce mujeres y siete hombres. Esto es, el 63% son mujeres. Este dato nos confirma la elevada presencia femenina en esta actividad, cosa que habíamos supuesto de antemano. Esta proporción contrasta con el 22% de mujeres artistas con las que cuenta la colección del MACVAC en su totalidad.

¿Por qué esta diferencia?

La respuesta a esta pregunta podemos hallarla en la relación cerámica-género que hemos observado anteriormente y en el sistema del arte actual. Por un lado, el hecho de que las mujeres hayan trabajado la cerámica desde muy atrás en el tiempo, hace que se sientan «en su terreno» lo cual favorece su participación en la disciplina. Por otro, los roles y espacios asignados a las mujeres en base al género, su entorno social, la política e incluso las leyes,

durante largos años han favorecido que estas se hayan dedicado a la artesanía o a las denominadas artes menores (incluida la cerámica). Como ya se ha dicho, sigue patente en el sistema del arte actual la jerarquización que habitualmente excluye a las «artes menores» de los espacios representativos del arte contemporáneo, entre ellos los museos.

Esto explica la diferencia de la que hablamos. Es decir, cuando se da un cambio en el sistema, como es el caso del MACVAC, que incluye obra cerámica en su colección, sorprendentemente «aparece» un número relativamente alto de mujeres artistas. Esto nos hace recapacitar sobre el gran número de mujeres artistas que el propio sistema del arte invisibiliza.

Los trabajos que encontramos en el MACVAC coinciden en el exquisito conocimiento de la técnica de sus autores/as. No en vano forman parte de una generación de ceramistas que han tenido desde sus inicios contacto con la cerámica tradicional (punto en el que igualmente coinciden). Todos ellos han recibido formación específica y su dominio del material es excelente. Se podría decir que mientras muchos pintores o incluso escultores contemporáneos han desdeñado la técnica, no ha ocurrido lo mismo en el caso de los y las ceramistas, que siempre le han prestado mucha atención.

La constante investigación del material cerámico y sus numerosas posibilidades plásticas y estéticas, reafirman la cerámica como una disciplina específica cuya expresión artística es equiparable a cualquier disciplina en el mundo del arte. Las inquietudes de los autores/as que utilizan el lenguaje cerámico y sus planteamientos tanto estéticos como conceptuales (geometría, abstracción, informalismo, arte matérico, naturaleza, reivindicación social, minimal art, land art...) coinciden con las que hallamos en otros campos, reafirmando nuevamente la cerámica como disciplina artística.

Por otra parte, considero importante señalar que el MACVAC cuenta con una incorporación reciente (2017) de cerámica de diseño industrial que no incluimos aquí por tratarse de un discurso diferente. No obstante, y a simple vista, esta obra nos ofrece la posibilidad de contrastar algunos aspectos muy significativos: se trata de cinco piezas elaboradas en material cerámico, cuyos autores/as, en este caso cuatro hombres y una mujer, son diseñadores o artistas de reconocimiento internacional, lo cual repercute en gran medida en que su contexto y circunstancias sean absolutamente diferentes. Estas piezas «de diseño» se pueden encontrar en ferias, museos, tiendas, marcas importantes, revistas de moda... etc., probablemente porque sus diseñadores/as tienen gran prestigio y reconocimiento en el mercado y público especializado. En este caso observamos cómo el material pierde sus prejuicios y la obra «asciende de categoría». Nos percatamos de que cuando la obra cerámica sale de su «contexto cerámico» y habita otros espacios artísticos, no solo pierde la

connotación de objeto artesano para ganar la de artístico, sino que además pierde autoría femenina en favor de la masculina. El elevado número de mujeres (en comparación a otras disciplinas) cuya obra es representativa de la cerámica contemporánea en España, también disminuye notablemente en los casos en los que esta obra cerámica pasa a formar parte de un panorama de arte contemporáneo más global.

Ante la imposibilidad de incluir en este artículo la información referente a todas/os las ceramistas presentes en el museo, he escogido presentar a Angelina Alós, por ser una de las pioneras de la cerámica contemporánea en España y por la necesidad de dar visibilidad a la obra de las mujeres mostrando su presencia significativa en el arte.

6. Angelina Alós Tormo, ceramista contemporánea

Angelina Alós nace en Valencia en 1917 y muere en Barcelona en 1997. Cuando contaba con tan solo un año su familia se desplaza a Barcelona al ganar su padre la plaza de profesor de cerámica en *La Escola del Treball*. De padre y abuelo ceramistas, toma contacto con este arte muy pronto, y a los 14 años ya realiza piezas en el taller paterno. Recibe clases de pintura, dibujo, escultura, modelado en yeso e historia del arte en la única escuela de cerámica de Barcelona (en la que trabaja su padre) y en la que posteriormente será profesora. La marginación que sufren las mujeres en los años 50 impide que, al jubilarse el profesor Rigal, director del departamento, ella tome su puesto; siendo Antoni Cumella, otro reconocido ceramista, quien lo ocupe.

Pese a haber asumido mucho más trabajo que sus compañeros masculinos con el objetivo de obtener una buena formación y poder ejercer dicho puesto, cuando por fin llega el momento en el que su profesionalidad le permite ser la persona idónea para ejercer un cargo directivo, la discriminación en base al género que sufren las mujeres, se lo impide definitivamente. «Fui un aprendiz muy poco protegido. Acarreeé madera y carbón para cocer las muflas, tapé puertas de refractario y cargué de piezas las mismas (los hornos)» (Alós: 1982:60).

Sin embargo, mostrando gran iniciativa, valentía y seguridad en sí misma, Angelina Alós se marcha a Esplugues de Llobregat y crea su propia escuela taller.

Además de su original, amplia y variada obra, crea escuela, pues por sus clases pasan varias generaciones de ceramistas: Juli Bono, Lluís Castaldo, Magda Martí, Monserrat Sastre, Frederic Gisbert y Carles Ballester entre otros. El hecho de que ceramistas reconocidos como los mencionados sean sus discípulos constata los grandes conocimientos de Alós como ceramista. Que entre ellos haya tantos alumnos masculinos significa que incluso consigue que

los prejuicios en base al género, queden en un segundo plano. Esto es muy importante, pues su ejemplo no responde al rol de mujer que la sociedad asigna y crea un nuevo precedente, cambiando conceptos que ayudarán a que las diferencias en base al género disminuyan. Además, es una figura presente en los mismos inicios de la cerámica contemporánea en España. En 1959 es nombrada miembro de la Academia Internacional de Cerámica.

Importantes críticos de arte como Vicente Aguilera Cerni se refieren a Angelina Alós como una de las grandes figuras de la cerámica en España; Manuel González Martí subraya su originalidad, elegancia y actualidad y Alexandre Cirici Pellicer encuentra en su cerámica una nueva expresión artística (Cifr. Aguilera Cerni: 1991: 28).

Realiza numerosos viajes de estudio a Europa y América. Le gusta la cerámica mediterránea, pero su interés se amplía, admira la sobriedad de los nórdicos y la impresión y la fuerza de la cerámica oriental. Su obra figura en museos especializados de Barcelona, Valencia, Italia, Suiza y Holanda y en colecciones particulares de Estados Unidos, Argentina, Perú, Venezuela, Panamá, Alemania, Gran Bretaña, Holanda, Francia, Italia, Japón y España.

Alós es una autora que conoce bien la técnica y los materiales cerámicos y se vale de ello para crear nuevas y variadas formas que rompen con la tradición cerámica. Gres con porcelana, con telas, con cúmulos de barniz, a veces con formas grotescas y abstractas, proporcionando al espectador un nuevo lenguaje. Su obra es diversa y compleja. Trabaja tanto piezas seriadas como pieza única, así como murales de grandes dimensiones destinados al espacio público. Ella concibe la cerámica como forma y color. Modela fuera del torno objetos escultóricos, piezas con luminosidad y colorido:

Mi obra significa la naturaleza. Me da idea la forma de una fruta, una roca, un trozo de tierra reseca, un cráter, una corteza de árbol, la fauna marina etc. Quizá es esto un camino fácil, puesto que la forma y el color están allí, sugiere lo infinito. No creo ser la única que recurra a esas ideas. No invento nada; este es el significado de la obra. [...] No pretendo que la obra se dirija a un determinado camino. Procuero hacerlo de la forma más sincera y honesta posible. Aun sintiéndolo no veo que mi obra se dirija a un vanguardismo en extremo (Alós: 1982: 61).

Es importante citar los aspectos más técnicos de su trabajo relacionados con los diferentes materiales, resultado de sus constantes investigaciones que en muchos casos han revolucionado la cerámica contemporánea.

Su extensa producción se podría clasificar a partir de las diferentes maneras de abordar las piezas cerámicas: a través de jarros deformes, naturalezas muertas y representaciones de figuras de animales o simbólicas, placas y grandes murales de texturas rugosas y, finalmente, platos enlazados o montados en un pedestal a modo de frutero.

A continuación, vamos a referirnos a las dos piezas que Angelina Alós tiene en el MACVAC. La primera (Fig. 1) es una original cerámica esmaltada de carácter abstracto y formas orgánicas. Son protagonistas el color y textura brillante de los esmaltes aplicados sobre la pieza cerámica, con cuya aplicación se ha pretendido conseguir una especie de «manchas naturales» donde no se perciba la mano del artista (sin dibujar o pintar). Este tratamiento de la superficie, refuerza la abstracción de la pieza y la importancia de lo matérico del propio esmalte; podemos decir que es una pieza que se encuentra en la vía del informalismo.



Fig. 1. Angelina Alós, *Cuerno de la abundancia*, s/f. Cerámica esmaltada, 25 x 43 x 43 cm.
Fuente: Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) Vilafamés.

La segunda de las piezas de Alós en el Museo (Fig. 2) es una obra sin título. Se aprecia un plato cuya forma se ha manipulado de tal manera que ha perdido su funcionalidad y se ha convertido en una pieza prácticamente abstracta. Cobran protagonismo las texturas y la propia materia cerámica. Los colores (probablemente óxidos y engobes) han sido aplicados a modo de mancha, gestual, también relacionada con el informalismo.



Fig.2. Angelina Alós, S/T, s/f. Cerámica, 48 x 48 x 20 cm. Fuente: Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) Vilafamés.

En ambas piezas observamos cierta relación con la idea de lo femenino: en la primera el cuerno de la abundancia (cornucopia). En la mitología griega, la cabra Amaltea amamanta a Zeus. Este, mientras está jugando, sin querer rompe uno de los cuernos de la cabra. Para compensar a Amaltea, al cuerno roto se le confiere el poder de conceder todos los deseos. De ahí surge la leyenda de la cornucopia. Este símbolo de abundancia y prosperidad parte de una idea relacionada a la maternidad, que a su vez es uno de los roles más importantes de lo considerado femenino. Mi lectura personal sobre esta obra es la importancia que ella le confiere a sus inquietudes, sus objetivos, al fin y al cabo, a conseguir sus deseos (que probablemente no coinciden con los que la sociedad le ha asignado por el hecho de ser mujer).

En la segunda pieza, la artista ha escogido como motivo un plato, objeto cotidiano, relacionado al hogar, a la alimentación y cuidado de la familia, por tanto, un objeto

históricamente relacionado a la mujer. Aunque en este caso, la artista se vale del mismo para desarrollar su creatividad e inquietud artística y el plato pierde su funcionalidad como tal. Alós desafía el uso «correcto» y «legítimo» de la arcilla, liberando a los platos y jarrones de su funcionalidad y dotándolos de una nueva simbología. Personalmente opino que esta actitud artística también muestra una actitud feminista, en cuanto a que rompe con los roles establecidos en el tratamiento y significado de la obra y también en su actitud como mujer artista que decide crear algo nuevo, fuera de la tradición; mostrando que el arte se da, independientemente de si el sistema lo considera arte o no.

En mi opinión, ninguno de los dos motivos está escogido de forma casual. Observo en ellos un deseo de reivindicar lo considerado femenino a la vez que de transformarlo.

7. Conclusiones

Tras realizar este estudio, una de las primeras conclusiones que obtenemos es que, en el contexto de la cerámica contemporánea en España, el género juega un papel importante. La catalogación del producto (artesano o artístico) influye en el prestigio que se le atribuye a su autor/a y viceversa, es decir, la autoría también interviene en la catalogación y prestigio del producto; en este caso consideramos que todavía se asocia más fácilmente la artesanía a las mujeres y el arte a los hombres. No obstante, el análisis de la cerámica contemporánea que alberga el MACVAC nos permite observar que la obra de hombres y mujeres artistas se asemejan en capacidad técnica, conceptual y creativa. Sus obras reflejan las inquietudes, pensamientos o sentimientos del autor/a, acordes a la realidad social y a las corrientes artísticas de su tiempo. En este sentido, prácticamente no encontramos sesgos de género que nos revelen si su autoría es masculina o femenina y ello elimina ciertos prejuicios que pudieran existir respecto a un «arte masculino» que se diferenciara de un «arte femenino».

A su vez nos percatamos de que cuando la obra cerámica sale de su contexto exclusivamente cerámico y habita otros espacios artísticos no solo pierde la connotación de objeto artesano para ganar la de artístico, sino que además pierde autoría femenina en favor de la masculina.

Por tanto, encontramos la necesidad de visibilizar y valorar la obra cerámica en general y la de las mujeres artistas en particular. En primer lugar, me parece muy importante que sean las propias ceramistas quienes renueven su mirada hacia sí mismas y hacia su obra y que ello les aporte la autoestima necesaria para querer mostrarse, empoderarse y reivindicar sin complejos su lugar en el campo artístico. Por supuesto también es necesario que el entorno (artistas, galeristas, críticos de arte, museos, docentes, medios de comunicación, público en

general...) sean conscientes de la injusta categorización que existe en este ámbito y pongan de su parte para superar las trabas que sistemáticamente excluyen o infravaloran a ciertos grupos.

Se da la peculiaridad de que en la «élite» de la cerámica contemporánea en España la presencia femenina es muy notable, pues su participación en exposiciones, concursos, catálogos, conferencias...etc., se aproxima a un 40% (cosa que no ocurre en otras disciplinas). Sin embargo, una vez más, observamos el reflejo de las diferencias de género, pues las mujeres son claramente mayoría en las esferas inferiores como escuelas, ferias, talleres...etc. y al igual que en otros ámbitos, el número de mujeres se decanta en la medida que el puesto es más elevado.

Advertimos que, para llegar a pertenecer a este grupo representativo de la cerámica contemporánea en España, concretamente las artistas cuya obra alberga el MACVAC, han tenido que superar dificultades impuestas por el sistema patriarcal. No obstante, en la mayoría de sus obras no se muestra una crítica directa o reivindicación en este sentido (aunque su actitud frente a las dificultades sea de querer superarlas). Por otro lado, recordemos que la intencionalidad de género presente en el arte feminista, se afirma en los años 60 pero llega a España prácticamente hacia los 80 y no es hasta los 90 cuando en el arte el discurso feminista adquiere más fuerza.

Llegamos a la conclusión de que la perspectiva de género es necesaria en el análisis de la cerámica contemporánea, tanto en su práctica como en su praxis. Esta perspectiva implicaría entre otras cuestiones no encaminar los esfuerzos a mantener jerarquías establecidas entre arte y artesanía, sino plantear que las prácticas artesanales y artísticas no tienen por qué ser excluyentes, pudiendo además complementarse. Un ejemplo de ello lo encontramos en el conocido trabajo que llevó a cabo Judy Chicago en los años 70, *The Dinner Party*, en el que tomaron parte más de cuatrocientas mujeres; se combinaron prácticas artesanales y artísticas (sobre todo cerámica y bordados) y donde se representa el tema del género pues la obra sitúa a las mujeres en la cena bíblica a la que no fueron llamadas, además de mostrar en el centro una imaginería vaginal. Concluimos que este tipo de iniciativas feministas son necesarias en el campo artístico, pues cuestionan el sistema al que nos estamos refiriendo.

8. Referencias bibliográficas

AGUILERA CERNI, Vicente (1991). «La cerámica de Angelina Alós», en *Batik: Panorama General*, N.º. 105, p. 28.

- ALBA CALZADO, Miguel y María Jesús FERNÁNDEZ GARCÍA (1993). «La participación femenina en la cerámica extremeña» en *Coloquios Históricos de Extremadura*. Extremadura: Asociación cultural Coloquios Históricos de Extremadura. pp. 1- 7 <http://www.chdetrujillo.com/tag/miguel-alba-calzado-y-ma-jesus-fernandez-garcia/>
- ALÓS TORMO, Angelina (1982). «Angelina Alós» (entrevista) en *Revista Cerámica*, N°. 12, pp. 60- 63.
- BERNÁRDEZ, Asunción; FERNÁNDEZ Antonia y Marián LÓPEZ F. CAO (s/f). «La vida de las mujeres a través de la cerámica y las artes santuarias», en *Didáctica 2.0 museos en femenino*, Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia. www.museosenfemenio.es
- GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen (2016). «Fuera de serie. De la provocación a la ilusión» en *Catálogo de la exposición temporal, del 21 de julio al 2 de octubre de 2016*, Valencia: Museo Nacional de Cerámica González Martí.
- LÓPEZ F. CAO, Marián (sin fecha). «Metodologías para la investigación sobre arte y género: Una propuesta posible» en *Revista digital universitaria* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/investigacionmarian.htm_
- RICE, Prudence (1999). «Mujeres y Producción Cerámica en la Prehistoria» en COLOMER, Laia; GONZÁLEZ MARCÉN; Paloma, MONTÓN, Sandra y Marina PICAZO (comps.) (1999). *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*, Barcelona: Icaria.
- SCHÜTZ, Ilse (1993). *La mujer en la alfarería española. Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera*. Agost: Colegio Oficial de arquitectos de Alicante. Ed: Centro Agost Museo de Alfarería.
- YEPES SANCHIDRIÁN, María Victoria (1987). «Mujeres alfareras: algunos aspectos de la alfarería femenina en España» en VvAA, *Etnología y tradiciones populares: (Congreso de Zaragoza – Calatayud)*. España: Ed. Institución Fernando el Católico.
- VvAA (2016). *Ceràmika, L'estat de la qüestió*, Girona: Ed. Populart Asociación Cultural

8.1. Webgrafía

WEB COMPLETA: MACVAC, *museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés*. Disponible en <http://macvac.vilafames.es/> (Fecha de consulta: 5/12/17)

- SECCIÓN DE WEB: «La colección», en *MACVAC museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés*. Disponible en <http://macvac.vilafames.es/artistas> (Fecha de consulta: 26//12/17)
- SECCIÓN DE LA WEB: «CIDA», en *MACVAC museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés*. Disponible en <http://macvac.vilafames.es/cida> (Fecha de consulta: 8//12/17)
- WEB COMPLETA: *Populart associació cultural*. Disponible en <http://www.populartinfo.com/> (Fecha de consulta: 2/12/17)
- SECCIÓN DE WEB: «Actualitat», en *Populart associació cultural*. Disponible en <https://es.calameo.com/read/0009178259a3a6aae3393> (Fecha de consulta: 2/12/17)
- WEB COMPLETA: *Didáctica 2.0 Museos en femenino*. Disponible en <http://www.museosenfemenino.es/> (Fecha de consulta 26/12/17)
- SECCIÓN DE WEB: «Aula 2.0», en *Didáctica 2.0 Museos en femenino*. Disponible en <http://www.museosenfemenino.es/aula20> (Fecha de consulta 26/12/17)

Recibido el 22 de noviembre de 2017

Aceptado el 1 de marzo de 2018

BIBLID [1139-1219 (2018) 32: 77-94]

EN ARQUITECTURA: AUSENTES, INVISIBLES, SUPLANTADAS

IN ARCHITECTURE: ABSENT, INVISIBLE, SUPPLANTED

Zoraida Nomdedeu Calvente
Arquitecta, EASD Castellón

RESUMEN

No es un tema frecuente en la literatura de ámbito arquitectónico, hablar del lugar que han ocupado las mujeres históricamente en él. La arquitectura va a la zaga de otras áreas del conocimiento y de la actividad humana, en lo referente al tratamiento igualitario de la mujer, bien sea arquitecta o usuaria, por lo que la historia de la arquitectura desde el Renacimiento hasta el Movimiento Moderno, casi carece de referentes femeninas. En este artículo, trataré de demostrar el androcentrismo de las obras clásicas de la teoría arquitectónica, así como de las del Movimiento Moderno y su persistencia en la actualidad. También ilustraré la invisibilización patriarcal de las mujeres tanto en la profesión como en el uso de la obra.

Palabras Clave: Referentes femeninas, invisibilización arquitectónica de mujeres, pioneras, diseñadoras eclipsadas.

ABSTRACT

It is not a frequent theme in architectural literature, to talk about women historical place. Talking about gender equality, Architecture lags behind other Knowledge and human activity areas, whether architect or user, so Architecture History from the Renaissance to the Modern Movement, almost lacks feminine referents. In this article, I will try to demonstrate the androcentrism of the Architectural Classical Theory works, as well as those from the Modern Movement and its persistence today. I will also illustrate the patriarchal women invisibilization in both the profession and in the use of the work.

Keywords: Female References, Women architectural invisibility, Pioneers, Eclipsed Women Designers.

Abordamos en este escrito la presencia (o, quizá mejor la ausencia o invisibilidad) de las mujeres en arquitectura. Nos encontramos con una disciplina que va a la zaga de otras áreas del conocimiento y de la actividad humana en lo referente al tratamiento igualitario entre géneros. Bien sea como arquitecta o como usuaria, la mujer apenas se toma

en consideración. La historia de la arquitectura, desde la época clásica hasta el Movimiento Moderno, prácticamente carece de referentes femeninas.

En un texto que quiere repasar la historia de esta ausencia, no podemos dejar de mencionar a Vitruvio, autor de la obra *De Arquitectura*, escrita en 10 volúmenes y que constituye una compilación de los saberes arquitectónicos grecorromanos. Escrita en el siglo I antes de nuestra era, fue utilizada a lo largo de toda la Edad Media por ser el único texto superviviente (aunque incompleto) de arquitectura clásica. En el Renacimiento se la valora de forma extraordinaria, aunque desde esta época y hasta finales del siglo XVIII, encontramos antivitruvianos y vitruvianos, por lo que la teoría de la arquitectura europea en ese periodo puede resumirse desde la exégesis y la crítica a su obra.

Cuando la Grecia clásica y el Renacimiento ponen al hombre en el centro de todas las cosas, no se refieren al hombre como representante del género humano, sino al hombre como varón. Así se desprende de los textos que nos han llegado. Es el caso de Vitruvio, quien, en el capítulo primero de su tercer libro, expone las proporciones de los órdenes dórico, jónico y corintio: «... una, de aspecto viril y sin ninguna clase de adorno (dórica) y la otra imitando los adornos femeninos (jónica)» (1997: 98). En otro párrafo, afirmaba: «De esta manera, la columna dórica era una respuesta a la proporción del cuerpo humano» (1997: 98).

La lectura de estos dos párrafos evidencia el salto semántico bajo el que se agazapa el androcentrismo que planea en todo el libro. Texto que será referente en estas cuestiones para toda la arquitectura posterior, pues, el antivitruvianismo no se centró precisamente en el análisis androcéntrico del texto. Todavía Loos, a finales del siglo XIX, mantiene la idea de Vitruvio respecto a que la casa debe ser construida teniendo en cuenta el rango y profesión del varón que va a ser su propietario y morador. Y en pleno siglo XXI, Galmés (2014) hace un recorrido del morar a través de doce moradores, varones, salvo dos casos, el matrimonio Eames y el matrimonio Smithson. Son fieles seguidores del androcentrismo de Vitruvio:

Por tanto, quien posea un escaso patrimonio no precisa de vestíbulos suntuosos, ni de recibidores, ni de atrios magníficos, ya que son ellos los que se ven obligados a visitar a otras personas y nadie acude a visitarlos. Los que viven de los productos del campo deben disponer sus establos y sus tiendas en los vestíbulos, y en el interior de la vivienda se situarán las bodegas, graneros y despensas, cuya finalidad es guardar los productos, más que ofrecer un aspecto elegante. Los prestamistas y arrendadores dispondrán de casas más cómodas, más amplias y protegidas frente a posibles manejos ocultos. Los abogados e intelectuales habitarán casas más elegantes y espaciosas, con el fin de celebrar sus reuniones cómodamente; los ciudadanos nobles y quienes ostentan la responsabilidad de atender a los ciudadanos por ejercer cargos políticos o magistraturas, deben disponer de vestíbulos regios, atrios distinguidos, peristilos con gran capacidad, jardines y paseos adecuadamente amplios, en consonancia con el prestigio y la dignidad de sus moradores;

y además bibliotecas y basílicas que guarden una digna correlación con la magnificencia de los edificios públicos, dado que en sus propios domicilios se celebran decisiones de carácter público (Vitruvio, s.l a.C.: 165).

Es obvio que Vitruvio está preocupado por construir la casa adecuada a cada varón, adecuada a su profesión y su estatus social. Es la casa del *pater familias*. Vivienda y familia son así conceptos que refuerzan la estructura patriarcal (Cevedio, 2010: 71).

Desde un principio, el deseo de Vitruvio de compilar todo el saber arquitectónico grecorromano hasta la época de Augusto tuvo críticos que echaron en falta la coherencia entre ese deseo cerrado, dogmático uniformador y la realidad misma que se mostraba pertinazmente variada. Hasta el siglo XVIII sus seguidores defendían que la falta de coherencia con las ruinas romanas posteriores a Vitruvio era comprensible pues presentaban las variaciones que él mismo autorizaba para adaptar la construcción a la cultura, el clima y los materiales de cada lugar. Además, decían, Vitruvio era helenista, por eso su obra parece ceñirse más a las construcciones griegas. Pero a finales del siglo XVIII la arqueología dio un gran salto y las ruinas griegas fueron descubiertas ¡tampoco había coherencia con ellas! Pero volvamos al texto de Vitruvio. Su influencia sobre los estudiosos del libro, empeñados en realizar los dibujos supuestamente perdidos es indiscutible. Más bien que escribir sus propios textos, estaban empeñados en limpiar el libro de Vitruvio de sus faltas, carencias y pérdidas, en particular los dibujos supuestamente perdidos y supuestamente necesarios para sacarlo del oscurantismo de su jerga técnica y griega.

Uno de esos dibujos es el llamado *Hombre de Vitruvio* [Fig. 1] realizado por el propio Leonardo da Vinci en torno a 1490.

Este dibujo sintetiza y confirma la influencia de la idea vitruviana según la cual, el centro, el modelo de simetría y proporción y la medida de todas las cosas, el módulo, es para ambos, el arquitecto clásico y el moderno, el ser humano, tomado como el varón.

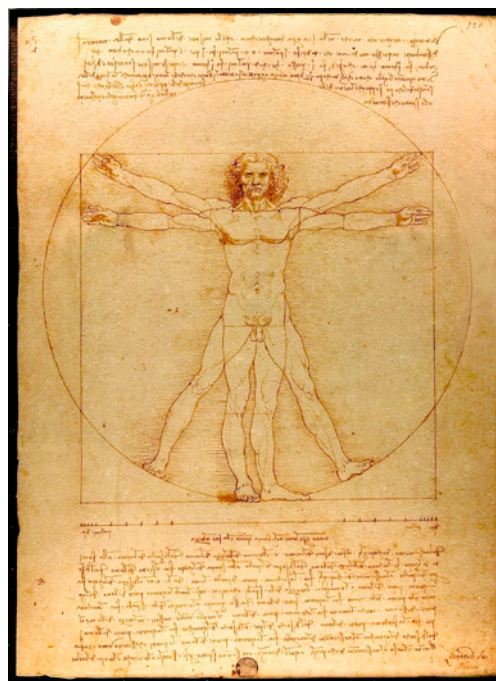


Fig. 1. Leonardo da Vinci. *El hombre de Vitrubio*, c. 1490.

En los siglos posteriores, no sólo el módulo será el varón, también las funciones de los objetos arquitectónicos toman como modelo al hombre. Escuchemos la voz de Filarete en el siguiente párrafo:

The building is conceived in this manner. Since no one can conceive himself without a woman, by another simile, the building cannot be conceived by one man alone. As it cannot be done without woman, so he who wishes to build needs an architect. He conceives it with him and then the architect carries it. When the architect has given birth he becomes the mother of the building. Before the architect gives birth, he should dream about his conception, think about it, and turn it over in his mind in many ways for seven to nine months, just as a woman carries her child in her body for seven or nine months. He should also make various drawings of this conception that he has made with the patron, according to his own desires. As the woman can do nothing without the man, so the architect is the mother to carry this conception. When he has pondered and considered and thought [about it] in many ways, he ought to choose [according to his own desires], what seems most suitable and most beautiful to him according to the terms of the patron. When this birth is accomplished, that is when he has made, in wood, a small relief-design of its final form, measured and proportioned to the finished building, then he shows it to the father¹ (Filarete, ca. 1465: 15).

Pero no sólo impone su cuerpo como modelo en la construcción de los edificios nobles y se travestiza en madre generadora y paridora de su obra arquitectónica, sino que, tanto el interior como el exterior de los edificios, debe estar al servicio de las necesidades del hombre, del usuario, del padre de la obra: el varón, tal como podemos leer en el siguiente párrafo de Francesco di Giorgio:

In prima adunque è da sapere ce la Piazza principale debba nel centro della terra, o più propinqua a quello che si puo, essere locata, come il bellico del l'uomo, la quale alla comodità deba essere seconda. E la ragione della similitudine può essere questa: perchè siocome per un bellico nel principio la natura umana piglia nutrimento e perfexione, così per questo luogo comune gli altri proprii sono sovvenuti. Ma la ragione naturale è in

¹ «El edificio se concibe de esta manera. Ya que nadie puede ser concebido sin una mujer, haciendo otro símil, el edificio no puede ser concebido por un solo hombre. Como no se puede hacer sin la mujer, también quien desea construir necesita un arquitecto. Él concibe con el arquitecto y luego el arquitecto lo gesta. Cuando el arquitecto ha dado a luz se convierte en la madre de la construcción. Antes de que el arquitecto dé a luz, debe soñar con su concepción, pensar en ello, y darle la vuelta en su mente de muchas maneras durante siete a nueve meses, al igual que una mujer lleva a su hijo en su cuerpo durante siete o nueve meses. También debe hacer varios dibujos de esta concepción que él ha hecho con el patrón, de acuerdo con sus propios deseos. Así como la mujer no puede hacer nada sin el hombre, el arquitecto es la madre para llevar adelante esta concepción. Cuando él ha meditado y considerado y pensado [al respecto] de muchas maneras, debe elegir [de acuerdo con sus propios deseos], lo que le parece más adecuado y más hermoso, de acuerdo a los términos del patrón. Cuando se logra este alumbramiento, que es cuando ha hecho, en madera, un pequeño diseño de su forma final, medido y proporcionado al futuro edificio terminado, entonces lo muestra al padre» (Traducción propia).

pronto, perchè tutte le cose comuni debbano alle proprie essere indifferenti² (Di Giorgio, 1841: 73).

Si tenemos en cuenta que la ciudad es para Di Giorgio como una casa pero a gran escala, podemos deducir qué piensa sobre las funciones de la misma y por tanto en beneficio de quién hay que adaptar la construcción.

En la época de la Ilustración, poco cambian las cosas. Para las edificaciones del pueblo todo sigue igual, pero éstas no figuran en los tratados de arquitectura. En las altas esferas, se dirime la lucha por el poder entre la nobleza y la burguesía. La Revolución Francesa alienta, dirige al pueblo con sus eslóganes de Libertad, Igualdad y Fraternidad, pero cuando Olympe de Gouges pide la igualdad entre mujeres y hombres, es guillotinado. El pueblo cambia de amos, pero no de posición. Los grandes edificios son construidos ahora por la burguesía y los arquitectos siguen las normas, las pautas que escribiera por primera vez Vitruvio y desarrollarán más tarde los renacentistas. Habrá que esperar a que las revoluciones sociales de mediados del siglo XIX posibilitaran a principios del siglo XX nuevas visiones a las pioneras, mujeres que abren caminos en el mundo de la arquitectura y que aún hoy reciben escaso reconocimiento en proporción a sus logros y contribuciones. El pueblo llano sigue autoconstruyendo sus viviendas u ocupando las infraviviendas de colonias fabriles, o viviendo de alquiler en las casas construidas en serie por la oligarquía burguesa, al estilo del resto de la producción industrial.

Ninguna mujer arquitecta, ninguna consideración a las experiencias, los deseos o necesidades de las mujeres, ningún reconocimiento a sus derechos, sólo invisibilización en el mejor de los casos o la usurpación de su identidad en casos como en la cita de Filarete en la que la capacidad de concebir se traspasa al hombre arquitecto varón.

Las excepciones a esta omnipresencia de varones arquitectos, existieron ya en el cartesiano siglo XVII: Plautilla Bricci, que ejerció y se la recuerda como hermana del arquitecto romano Basilio. Esta vinculación y el hecho de estar a la sombra de los hombres de su entorno familiar serán constantes entre las excepciones mencionadas de mujeres arquitectas hasta bien entrado el siglo XX. Tras este caso de Plautilla Bricci no volveremos a encontrar nombres de mujeres en la historiografía de la arquitectura hasta finales del siglo XIX. Algunas pasarán a la historia por su relevancia como interioristas, otras por ser las primeras en acceder a las instituciones educativas. Su mérito será ensombrecido casi siempre por el brillo de su padre,

² «Por lo tanto, decir que, en primer lugar, la plaza principal se debe colocar en el centro de la ciudad o lo más cerca posible, al igual que el ombligo en el cuerpo del hombre, la utilidad debería ir en primer lugar. La razón de esta similitud podría ser la siguiente; al igual que es a través del ombligo que la naturaleza humana obtiene la nutrición y la perfección en sus inicios, de la misma manera desde la plaza principal, común, se sirven otros lugares particulares» (Traducción propia).

hermano o esposo arquitecto, entre cuyos méritos no es el menor el de disfrutar de privilegios sociales debidos a su clase social y a su sexo, como en los inicios de la Antigüedad Clásica, como en el Renacimiento, como en las primeras vanguardias, como hoy en el *star system*.

Pero sigamos con esa historia androcéntrica, vacía de mujeres. La revolución industrial favorece la emergencia de una arquitectura en hierro, cristal y hormigón, como el Cristal Palace de Londres que albergó la primera exposición universal de diseño industrial (1887), la Torre Eiffel construida en París para la exposición universal de 1889 o la de Tatlin (1919) destinada a sede de la Internacional Comunista en Moscú. El modernismo intentará romper con ese estilo lineal y frío aportando su estilo naturalista orgánico, aunque aprovechando los nuevos materiales, que mezclará casi artesanalmente con los materiales nobles tradicionales. La disciplina de la arquitectura controlará todo el proceso, desde el diseño de los objetos y muebles, pasando por el diseño de interiores hasta el proyecto propiamente arquitectónico, coherente con el resto del trabajo en el interior. Ya hemos visto antes que no será un trabajo tan en solitario, pues esos interiores serán responsabilidad en muchas ocasiones de esas primeras mujeres, a las que sólo se les dejará ese espacio profesional en su intento de aproximarse a la arquitectura (Novas, 2014: 20-23).

Pero la transición modernista durará poco, el funcionalismo del Movimiento Moderno romperá con todos los estilos, historicistas o innovadores, aunque mantendrá los cánones de las proporciones.

Tras la Primera Guerra mundial confluyeron varios factores: la necesidad de reconvertir la industria armamentística —y los avances tecnológicos acaecidos como consecuencia de la guerra— en una industria para los tiempos de paz, por ejemplo en industria de la construcción; la conveniencia de utilizar los nuevos materiales descubiertos entre el final del siglo XIX y principios del XX —hierro fundido, cristal y hormigón armado— la antigua necesidad de viviendas populares, exacerbada ahora y la disponibilidad de suelo edificable, como consecuencia de la destrucción ocasionada por la guerra. Esta confluencia de factores llevó a arquitectos como Mies Van der Rohe, Gropius y Le Corbusier a divorciarse de la tradición clásica de los órdenes arquitectónicos y a crear una nueva arquitectura: el Movimiento Moderno, la Nueva Construcción, el funcionalismo, más allá del mero racionalismo.

Por otro lado, mientras los hombres estuvieron en el frente, las mujeres ocuparon sus lugares en fábricas, talleres y estudios. También en arquitectura. Así se incorporaron las pioneras al Movimiento Moderno. Una nueva arquitectura cuyo referente principal fue la Bauhaus, fundada en el año 1919 por Gropius quien, a pesar de abrir las puertas de la escuela a las mujeres, se las cerró a los talleres de arquitectura; fue así como la mayoría de ellas se inscribieron en talleres de diseño como el textil.

Ante una Europa arrasada, ése era el espíritu con que varios arquitectos, y como veremos, también arquitectas, ven la oportunidad y abordan la tarea de construir muchas viviendas en poco tiempo y con poco gasto para dar alojamiento a las gentes que llevan décadas viviendo en las *cassernes* y que, además, ahora han quedado desahuciadas por tanta devastación, erigiéndose así en continuadores de los proyectos de vivienda popular preexistentes en América, Europa central y Europa del este. También ven la oportunidad de dar un aprovechamiento de posguerra a la industria armamentística. Así surge el proyecto de la producción de viviendas en serie de Le Corbusier, ligado a la industria de aeronaves. En su obra *Hacia una arquitectura* escribió:

...se han producido en las fábricas tantos cañones, aviones, camiones y vagones, uno se dice ¿No se podrían fabricar casas? [...] la casa ya no será esa cosa pesada y que pretende desafiar los siglos, el objeto opulento por el cual se manifiesta la riqueza, será una herramienta, como lo es el auto (Le Corbusier, 1923: 197).

Esta frase que condensa la idea corbuseriana de la casa como una máquina para vivir, parece un faro que guiará los experimentos arquitectónicos durante todo el siglo XX y los comienzos de este siglo.

El sesgo de género de la producción teórica y práctica de esta arquitectura resulta innegable. Baste decir ahora que un discípulo de Gropius en la Bauhaus, Ernst Neufert —un *mitlaufer* (adepto colaborador o simpatizante) que permaneció al servicio del Tercer Reich, ocupando cargos relevantes en la Escuela de Arquitectura de Weimar durante la guerra— es el autor de *El arte de proyectar en arquitectura*, un libro eminentemente visual que se ha convertido en una especie de enciclopedia técnica para todos los estamentos relacionados con la industria de la construcción, y cuyo androcentrismo queda patente en imágenes como la que reproducimos a continuación [Fig. 2].

La producción de viviendas en serie abría la esperanza de resolver el problema de habitación a las clases populares, pero era necesaria una voluntad política para financiarla. Por eso, aunque se hicieron intentos en casi

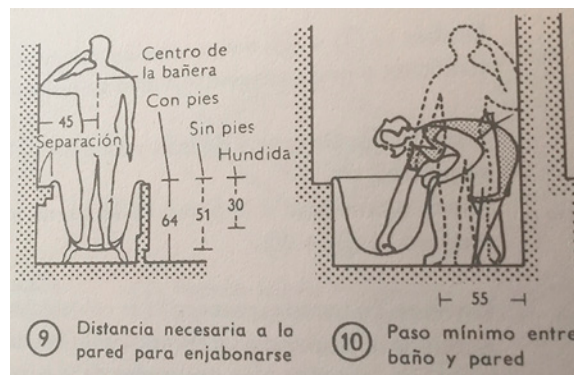


Fig. 2. Ernst Neufert. Ilustraciones androcéntricas y estereotipadas en el libro *El arte de proyectar en arquitectura*, 1991.

todos los países europeos, sólo cabe remarcar algunos logros como el proyecto de la Nueva Frankfurt (1925-1930) en Alemania, el de vivienda popular en Austria durante el periodo de la Viena Roja (1923-1933) y el proyecto colectivista Narkomfin (1928-1932) en Rusia.

Del artículo «La vivienda popular en el movimiento Moderno» escrito por Auke van der Wonde, extraeremos algunas ideas al respecto. Desde 1875, dos procesos se dieron simultáneamente: la revolución industrial en el sector de la construcción y el aumento de la demanda de vivienda. Estas circunstancias impulsaron a los arquitectos modernos a reorientar su trabajo profesional. En 1927, en Stuttgart, se celebró una exposición con dos ejes directores: una nueva forma de construir y una nueva forma de vivir, pero la realización de dicho proyecto tuvo lugar en Franckfurt: donde Ernst May y un equipo de arquitectos entre los que se encontraba Margarete Schütte-Lihotzky, construyeron 25 colonias bajo la estandarización más radical. Las 11-12000 viviendas así construidas surgieron de 13 tipos y 8 variantes. La vivienda mínima tenía 37 m², en algunas viviendas había muebles empotrados, incluso una cocina estándar, diseñada por Margarete, pensada para aliviar el trabajo doméstico del ama de casa. Eran viviendas populares, contemplaban un igualitarismo para la clase obrera, pero no para los géneros. Sólo cuando la crisis del 29 hizo emigrar a los arquitectos alemanes a Rusia, que se hallaba en pleno desarrollo de sus planes quinquenales, se diseñaron viviendas colectivas en las que cocina, comedor, lavandería o guardería, eran comunitarias, tal como anunció Alexandra Kollontai:

En la Rusia Soviética, la vida de la mujer trabajadora debe estar rodeada de las mismas comodidades, la misma limpieza, la misma higiene, la misma belleza, que hasta ahora constituía el ambiente de las mujeres pertenecientes a las clases adineradas. En una Sociedad Comunista la mujer trabajadora no tendrá que pasar sus escasas horas de descanso en la cocina, porque en la Sociedad Comunista existirán restaurantes públicos y cocinas centrales en los que podrá ir a comer todo el mundo.

Estos establecimientos han ido en aumento en todos los países, incluso dentro del régimen capitalista. En realidad, se puede decir que desde hace medio siglo aumentan de día en día en todas las ciudades de Europa; crecen como las setas después de la lluvia otoñal. Pero mientras en un sistema capitalista sólo gentes con bolsas bien repletas pueden permitirse el gusto de comer en los restaurantes, en una ciudad comunista estarán al alcance de todo el mundo.

Lo mismo se puede decir del lavado de la ropa y demás trabajos caseros. La mujer trabajadora no tendrá que ahogarse en un océano de porquería ni estropearse la vista remendando y cosiendo la ropa por las noches. No tendrá más que llevarla cada semana a los lavaderos centrales para ir a buscarla después lavada y planchada. De este modo tendrá la mujer trabajadora una preocupación menos.

La organización de talleres especiales para repasar y remendar la ropa, ofrecerán a la

mujer trabajadora la oportunidad de dedicarse por las noches a lecturas instructivas, a distracciones saludables, en vez de pasarlas como hasta ahora en tareas agotadoras. Por tanto, vemos que las cuatro últimas tareas domésticas que todavía pesan sobre la mujer de nuestros tiempos desaparecerán con el triunfo del régimen comunista. No tendrá de qué quejarse la mujer obrera, porque la Sociedad Comunista habrá terminado con el yugo doméstico de la mujer para hacer su vida más alegre, más rica, más libre y más completa (Kollontai, 1918: 10).

Un 25% de viviendas fueron construidas según este modelo. Pero las arquitectas alemanas progresistas y sus compañeros arquitectos tuvieron poco respiro, si en 1930 fueron expulsados de Alemania bajo la acusación de bolcheviques, en 1932 tuvieron que abandonar Rusia bajo la acusación de funcionalistas capitalistas (Van der Wonde, 1999: 5-18). Durante la misma década fueron construidas las viviendas sociales de la Viena Roja [Figs. 3, 4, 5, 6 y 7]:



Figs. 3, 4, 5, 6 y 7. *Hoff en La Viena Roja*. Fotografías de la autora, 2015.

En las que destacan [Figs. 8, 9, 10, 11, 12 y 13] sus servicios colectivos:



Figs. 8, 9, 10, 11, 12 y 13. *Exposición en el recinto de la lavandería de la Karl-Marx Hoff en La Viena Roja. Fotografía de la autora.*

Las clases trabajadoras seguirán concentradas en las viviendas sociales, hasta que la irrupción del neoliberalismo las dispersará. El modelo colectivista de la Viena Roja simbolizará el deseo de proporcionar a la mujer de la clase obrera no sólo una vivienda mínima sino una vida digna. Más de cinco décadas después de la proyección, ejecución y declive de estos proyectos vieneses de vivienda popular con servicios comunitarios, las arquitectas feministas occidentales, retomaron el modelo colectivista.

Posteriormente la guerra fría enfrentaba el modelo colectivista ruso con el consumista americano. Multitud de experimentos se desarrollan en Estados Unidos, a donde fueron a parar los arquitectos emigrantes. Desde la casa como un coche al coche habitable se llega a la vivienda en movimiento a través de múltiples proyectos, la mayoría de los cuales no alcanzarán la fase de ejecución, salvo la caravana y la autocaravana que conocerán una gran expansión, primero como objeto de lujo de las clases medias más acomodadas y luego como vivienda de sectores nómadas de la población. Otros experimentos serán la casa cápsula, la casa electrodoméstico o la casa traje, todos paralizados en la fase experimental, aunque cada uno de ellos ha abierto nuevos caminos para resolver los problemas de la nueva vivienda en una sociedad consumista cuyo estilo de vida es el de usar y tirar, el del movimiento, el de lo efímero, el cambio permanente, la moda.

Incluso en estas casas experimentales hipermodernas, podemos encontrar tics patriarcales que filtran subrepticamente el papel de subalterna de la mujer, a través del máximo representante de la Moderna Arquitectura, Le Corbusier:

Nuestras necesidades son necesidades de hombres [...] Si somos quince en el pequeño salón de la pequeña casa, que han venido decididos a no hacer nada, el ama de casa ha sacado de dentro del armario empotrado los quince taburetes, encajados uno en otro (Le Corbusier, 1942: 142).

Hoy la mayoría de las mujeres del mundo occidental acomodado conducen, sin embargo, una estadística sencilla nos muestra que las caravanas y autocaravanas, como los vehículos pesados, son conducidas por varones. Según el censo de la Dirección General de tráfico, en 2013 obtuvieron el carnet B, B+E, A o A2 4.825 mujeres, frente a 391.350 varones. La caravana es una máquina, como lo es el coche y ellos tienen asignado socialmente el rol de «mecánicos» del hogar. Si el propio hogar es una máquina pesada, las tareas domésticas quedan asignadas por exclusión, ellos son quienes pueden conducirla por su tamaño, quienes entienden su mecánica, quienes la utilizan como signo de riqueza. Ellas se ocuparán de las tareas domésticas, en cocinas diminutas, dormitorios incómodos, aseos con limitadas condiciones de higiene, todo soportable cuando su uso es vacacional, pero absolutamente

precario cuando la casa rodante se ha convertido en vivienda habitual. Esta cuestión queda clarificada si se usa el concepto de escenario de género inscrito en los objetos, en el sentido de la interacción entre género y objeto:

La notion de scénario (de genre) souligne l'existence de deux processus en jeu dans le façonnement réciproque du genre et des objets technologiques. Tout d'abord, un objet peut devenir sexué si ses créateurs anticipent les préférences, les motivations, les goûts et les compétences des utilisateurs potentiels, ainsi que les normes culturelles de la société dans son ensemble. De telles anticipations se matérialisent ensuite dans la conception technologique du nouveau produit. En second lieu, les objets dotés d'un scénario de genre peuvent façonner et définir les actions des femmes et des hommes. En raison des normes et des valeurs inscrites dans un objet technique, le dit objet peut attribuer et conférer des rôles, des actions et des responsabilités spécifiques à leurs utilisateurs³ (Oudshoorn, 2009: 306).

Los datos de la DGT nos hablan claramente de cuál es el escenario de género de un tipo particular de objetos tecnológicos, los vehículos a motor. Muchos otros objetos tecnológicos serán producidos en esta época con distintas adscripciones de género, los electrodomésticos en particular. Las autoras de la cita anterior, analizan la exposición *Objects f/m. Le design sexué des objets de la vie quotidienne*, que tuvo lugar en la Universidad de Twente en 1996 y en el museo *New Metropolis* de Amsterdam en 1997, y, por un lado, confrontan los diseños de un microondas con una cadena hi-fi; y, por otro, dos modelos de rasuradora, la *Ladyshave* y la *Philishave*, para mujer y hombre respectivamente. Sobre la segunda de las comparaciones observan:

Tout d'abord, d'énormes différences de représentation des utilisateurs masculins et féminins sont inscrites dans ces objets. La femme est représentée comme un utilisateur qui préfère les couleurs pastel et les formes arrondies, en cherche pas à tripoter des objets technologiques, en s'intéresse pas aux gadgets et préfère rester chez elle. Par opposition, l'homme est représenté comme un utilisateur qui préfère les couleurs sombres et les formes anguleuses,

³ «El concepto de escenario (de género) subraya la existencia de dos procesos en juego en la configuración mutua del género y los objetos tecnológicos. En primer lugar, un objeto puede convertirse en sexuado si sus creadores anticipan preferencias, motivaciones, gustos y habilidades de las personas usuarias potenciales, así como las normas culturales de la sociedad en su conjunto. Tales expectativas se materializan más adelante en el diseño tecnológico del nuevo producto. En segundo lugar, los objetos tienen inscrito un escenario de género que puede crear la ventaja competitiva y definir las acciones de las mujeres y los hombres. Debido a las normas y valores consagrados en un objeto técnico, dicho objeto puede atribuir y conferir funciones, acciones y responsabilidades específicas a sus usuarios» (Traducción propia).

aime jouer avec des objets technologiques , adore les gadgets et mène une vie nomade⁴ (Oudshoorn, 2009: 306).

Los visitantes de la exposición, en la que también había bicicletas, ordenadores, videojuegos, perfumes, rellenaron un cuestionario y la mayoría de ellos concluyó que los objetos expuestos poseen, de una forma determinada, un género.

Las casas experimento, fueron, ellas mismas, objetos tecnológicos y, como veremos, mantienen inscritos escenarios de género. En cuanto a las mujeres que intervinieron en estos experimentos, fueron captadas desde el mundo del diseño y el interiorismo y sus nombres van acompañados por el de sus maridos con el único apellido de éstos que, por las leyes de familia vigentes, es el que sustituye al propio en la mayor parte de países del Norte. Es decir, fueron eclipsadas en lo civil y en lo profesional.

Mientras tanto, en las casas experimentales seguían copiando los procedimientos constructivos de la industria de guerra e iban a ser destinadas a configurar la identidad de las nuevas familias consumidoras. Casi a un tiempo se expandió el modelo arquitectónico-mediático *Playboy* que configuró la identidad del nuevo varón consumidor de placeres y su contraparte, la mujer sexi, al estilo Marilyn, según la investigación que desarrolla Beatriz Preciado en su libro *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*:

En plena guerra fría, el joven Hug Hefner crea la que pronto se convertirá en la *revista para adultos* más vendida del mundo: *Playboy*. Lo que el público desconoce es su pionera labor como artífice de las casas del placer. *Playboy* no era simplemente una revista de chicas con o sin bikini, sino un vasto proyecto arquitectónico-mediático que tenía como objetivo desplazar la casa heterosexual como núcleo de consumo y reproducción proponiendo frente a ésta nuevos espacios destinados a la producción de placer y capital. Ésta podría ser la divisa de *Playboy*: si quieres cambiar a un hombre, modifica su apartamento. De la misma manera que la sociedad ilustrada creyó que la celda individual podía ser el enclave de reconstrucción del alma criminal, *Playboy* confió a la mansión de soltero la fabricación del nuevo hombre moderno (Preciado, 2010, 413).

Esto son claros ejemplos de que el espacio habitado sí define, según nuestra sociedad, el proceso de construcción de la propia identidad.

⁴ «En primer lugar, en estos objetos están inscritas las enormes diferencias en la representación de usuarios masculinos y femeninos. Las mujeres están representadas como usuarias que prefieren los colores pastel y las formas redondeadas, que no buscan relacionarse con los objetos tecnológicos, no les interesan los aparatos y prefieren quedarse en casa. Por el contrario, el hombre es representado como un usuario que prefiere los colores oscuros y formas angulares, le gusta jugar con objetos tecnológicos, ama los aparatos y lleva una vida nómada» (Traducción propia).

Se hace necesario un rescate de la historia completa, una manera inclusiva de contar cómo las aportaciones profesionales de determinadas mujeres han enriquecido los espacios habitables. Cabe reseñar sus logros, muchas veces atribuidos a compañeros de vida cuya trayectoria profesional muestra la influencia de estas mujeres al virar hacia estándares diferentes a los que manejaban antes de colaborar con ellas y que, en los casos en los que esta colaboración se ve truncada, podemos detectar cómo se difuminan por la falta de impulso de sus creadoras.

Ensombrece la aportación de estas mujeres, incluso la fagocita, el modo en el que se traslada su participación en la historia de la arquitectura, o quizás como se traslada la participación de ellos. ¿Hemos leído alguna vez una aclaración que verse sobre Alvar Aalto, pareja de Aino Marsio Aalto y en segundas nupcias de Elissa Aalto, cuya finalidad fuera ubicar a Alvar Aalto? No, él ya está ubicado, aunque esto no le convierta en el verdadero diseñador de toda la producción que surge de la colaboración con Aino en una etapa de su vida y con Elissa posteriormente. A él se le entiende legitimado sobre la autoría global, a ellas, sin embargo, incluso al escribir sobre aspectos desarrollados en primera persona, se las deslegitima a este respecto, sembrando la duda sobre dicha autoría al definir las no como ellas mismas sino como *pareja* de él:

La incorporación activa de la mujer como profesional a la evolución de la sociedad es, tal vez, el parámetro más importante de la modernidad de nuestro siglo; y su transformación de objeto de la industria a sujeto de la misma ha sido un exponente de dicha modernidad. Margarete MacDonald (Charles Renie Mackintosh), Anna Muthesius (Hermann Muthesius), Eileen Gray (Jean Badovici), Lilly Reich (Ludwig Mies van der Rohe), Truus Schröder (Gerrit Rietveld), Marlene Poelzig (Hans Poelzig), Grete Schütte Lihotzky (Ernst May), Aino Marsio Aalto (Alvar Aalto), Lote Stam-Beese (Mart Stam), Ray Eames (Charles Eames) y Charlotte Perriand (Le Corbusier y otros) han sido algunas de las escasas mujeres que han intervenido como sujetos históricos de la industrialización arquitectónica, aunque sus trabajos hayan resultado eclipsados, sin excepción por los conocidos nombres de sus compañeros y/o colaboradores (Espiegel, 1996: 60).

Este texto de Carmen Espiegel es claro respecto a la situación de deslegitimación de la que hablamos, e incluso más allá, me atrevería a dudar de la expresión «han sido algunas de las escasas mujeres que han intervenido como sujetos históricos de la industrialización arquitectónica», planteando que a lo largo de la historia no cabe afirmar categóricamente que no haya habido otras mujeres cuya intervención como sujeto histórico aun habiendo existido, no haya trascendido. La invisibilización, como todas las estructuras de violencia, tiene diferentes grados. Haber contribuido bajo seudónimos masculinos y nunca llegar a ser

descubiertas, haber aportado como equipo de trabajo a la producción de varones vinculados a ellas y nunca haber sido reconocidas, son situaciones que no podemos negar que se hayan dado a lo largo de siglos de producción en el ámbito de la arquitectura o el diseño de interiores.

Afortunadamente ya hay, a día de hoy, diferentes acciones que están en marcha con el objetivo de corregir la situación de invisibilización que aquí se denuncia. La cuarta edición de *Un día / Una arquitecta*⁵ es una de ellas. Esto supone más de 700 nombres de mujeres en una versión consultable que sigue incrementando el listado.

La construcción del conocimiento es una cuestión colaborativa que implica a todos los agentes sociales. Quizá la posibilidad de acceder a esos conocimientos de manera múltiple y variada en las plataformas online pueda ser una vía a seguir. Debemos generar la información real que completa el puzzle del conocimiento y, simultáneamente, facilitar el acceso a esos contenidos para todas aquellas personas en quienes se despierte el interés por la coeducación, desde cualquier ámbito.

Me plateo seriamente la necesidad de ir más allá. No podemos quedarnos en la obligatoria tarea de intercalar nombres de mujeres en la historia de la arquitectura y el diseño. Debemos, sin duda, revisar las bases según las que la misma historia se ha escrito.

Bibliografía

- CEVEDIO, Mónica (2010). *Arquitectura y género*, Barcelona: Icaria.
- DI GIORGIO, Francesco (1841). *Trattato di architettura civile e militare*, Torino: Tipografia Chirio e Mina.
- DIRECCIÓN GENERAL DE TRÁFICO (2013). *Censo de conductores por clase, sexo y edad*, en Formación Vial, DGT, Ministerio del Interior, <http://www.dgt.es/es/seguridad-vial/estadisticas-e-indicadores/censo-conductores/por-clase-sexo-y-edad/> [Fecha de consulta 16/05/2016].
- ESPEGEL, Carmen (1996). «El arte de vivir. Charlotte Perriand y el hábitat moderno» en *Arquitectura Viva* Núm. 48, Madrid: Arquitectura Viva, pág. 60.
- FILARETE (Antonio Averlino llamado) (ca. 1465), *Treatisse on Architecture*, London, Yale University Press, 1965.

⁵ <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/>

- (ca. 1465). *Trattato di architettura*, Biblioteca Italiana.
<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000307/bibit000307.xml&chunk.id=d3733e138&toc.depth=100&toc.id=d3733e133&brand=newlook>
[Fecha de consulta 19/04/2015].
- GALMÉS CEREZO, Álvaro (2014). *Morar, arte y experiencia de la condición doméstica*, Madrid: Universidad Europea.
- KOLLONTAI, Alexandra (1918). *El comunismo y la familia*, Archivo Kollontai on line <https://www.marxists.org/espanol/kollontai/1918/001.htm> [Fecha de consulta, 13/05/2016]
- LE CORBUSIER, Charles-Édouard (1923). *Hacia una arquitectura*, Barcelona: Apóstrofe, 1998 (2ª ed.). https://www.academia.edu/6468653/Le_Corbusier_-_Hacia_Una_Arquitectura_PDF, [Fecha de consulta 01/06/2014].
- (1942). *La casa del hombre*, Madrid: Apóstrofe, 1999.
- NOVAS, María (2014). *Arquitectura y Género. Una reflexión teórica*, Trabajo Fin de Máster dirigido por Rosalía Torrent, Castellón, Instituto de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano: Universitat Jaume I.
- OUDSHOORN, Nelly, RUDINOW SAETAN, Ann et Merete LIE (2009). «Du genre et des réflexions sur une exposition d'objets sexués» en MORINEAU, Camille et Annalise RIMMANDO (dirs.) (2009). *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée d'art moderne. Centre de creation industrielle*, Paris: Centre Pompidou, pp. 304-308.
- PRECIADO, Beatriz (2010). *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*, Barcelona: Anagrama.
- VITRUVIO POLION, Marco (s.l a.n.e), *Los diez libros de arquitectura de Vitrubio*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- WOUDE, Auque van der (2010). «La vivienda popular en el movimiento moderno», en *Cuadernos de notas 7*, http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/webcnotas/pdfs/CN7_1_Vivienda%20Popular.pdf, (traducido por Rafael García) [Fecha de consulta 28/06/2015].

Recibido el 24 de abril de 2018
Aceptado el 23 de junio de 2018
BIBLID [1139-1219 (2018) 32: 95-110]

AUSENCIAS INVISIBLES. MUJERES ARTISTAS
EN LAS FERIAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO
INVISIBLE ABSENCES. WOMEN ARTISTS AT CONTEMPORARY ART FAIRS

Joan Feliu Franch
Universitat Jaume I de Castelló

RESUMEN

La naturalidad con la que se asume la ausencia de las mujeres en la cultura supone una doble discriminación. Sus creaciones son invisibilizadas en las ferias de arte contemporáneo y dichas ausencias a su vez resultan invisibles. Es necesaria, especialmente en las ferias con aporte de dinero público, ejecutar una política cultural que posibilite la inclusión de las mujeres artistas como reflejo de una realidad social donde sí son protagonistas.

Palabras Clave: arte contemporáneo, feria, mujeres artistas, mercado, paridad.

ABSTRACT

The naturalness with which the absence of women from culture is assumed supposes a double discrimination. Their creations are invisible in contemporary art fairs and these absences in turn are out of sight. It is necessary, especially in fairs carried out with the contribution of public money, to execute a cultural policy that allows the inclusion of women artists as a reflection of a social reality where, yes, they are protagonists.

Keywords: Contemporary Art, Fair, Women Artists, Market, Parity.

Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma». Así comienza el Artículo 26 de la Ley de Igualdad¹. Vamos a tener presente esta redacción a lo largo de este artículo.

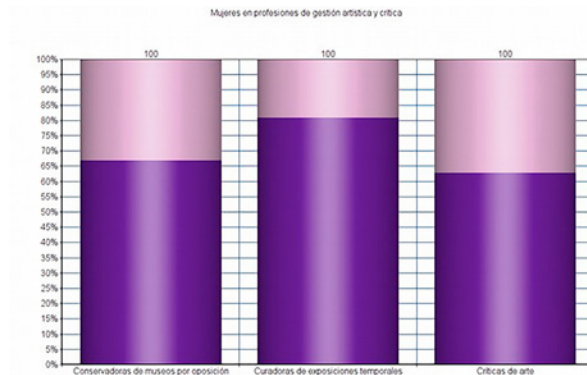
¹ Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

Más allá de números astronómicos y subastas enloquecidas, el mercado del arte encuentra su escenificación en las ferias. Nacionales o internacionales, son una muestra de lo relevante del arte contemporáneo del momento, y sirven para que se conozca, se aprecie y se venda, para que se difunda el arte como parte de una cultura que debe perdurar.

Una visita a cualquier feria de arte contemporáneo nos atestigua el interés del público femenino. No hemos encontrado cifras en ese sentido, pero es una obviedad constatar la presencia de mujeres a las que les interesan este tipo de eventos, como en el ejemplo de la imagen que se muestra, tomada entre el público, al azar, de la Feria Marte [Fig. 1]. Es lógico, pues la mayoría de los estudiantes formados en carreras encaminadas a la creación son mujeres (según el INE): en Bellas Artes suponen un 65% del total de alumnos, y un 74% en Historia del Arte. También resulta significativa la presencia de mujeres en la dirección de galerías de arte y como conservadoras y curadoras de exposiciones, hecho que no tiene una correspondencia con la participación de mujeres artistas en las exposiciones de estos mismos espacios.



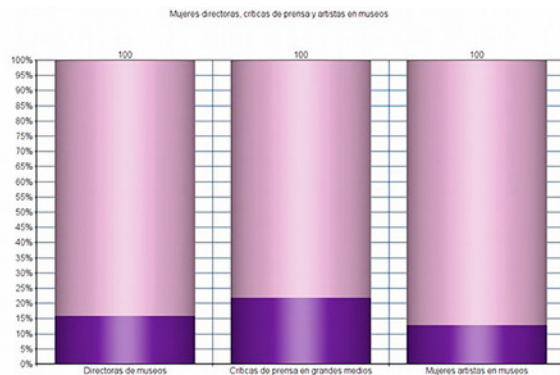
Fig. 1. Público (mayoritariamente femenino) en la feria Marte, 2017. Fotografía: Marcos Amuedo.



Gráfica 1. Mujeres en profesiones vinculadas a la gestión artística.

Fuente: Centro de Documentación de Mujeres en las Artes Visuales. Elaboración propia.

Así, según los estudios del Centro de Documentación de Mujeres en las Artes Visuales, la curaduría de exposiciones temporales está prácticamente copada por profesionales mujeres (81%), y son mayoría las conservadoras de museos con plaza por oposición (67%) y las críticas de arte (63%) [Gráf. 1]. A estos datos podríamos añadir la práctica paridad en cuanto a direcciones de galerías, sin embargo, solo un 16% de las profesionales que ejercen la crítica escrita en grandes medios de prensa son mujeres; solo un 22% son directoras de museos o centros de arte contemporáneos; y sólo un 13% de las obras que se muestran son de mujeres [Gráf. 2].



Gráfica 2. Directoras de museos y centros de arte contemporáneo, críticas de arte en prensa escrita y mujeres artistas representadas en los museos de España. Fuente: Centro de Documentación de Mujeres en las Artes Visuales. Elaboración propia.

Desde hace algunos años, la Asociación MAV –Mujeres en las Artes Visuales– elabora un informe que analiza la presencia de las mujeres artistas en la feria de arte ARCO. De una lectura somera del Informe MAV se desprende un primer dato esencial: la participación de mujeres artistas en ARCO 2018 es del 25% sobre el total de artistas expuestos. No obstante, la edición de ARCO 2018 sirvió para evidenciar el problema que tratamos, al menos desde iniciativas externas a la propia organización. «¿Me estás viendo? Pensaba que al ser mujer y artista no se me ve» fue una frase repetida el día de la inauguración gracias a la iniciativa de las artistas Yolanda Domínguez y María Gimeno que fue secundada por 60 artistas (como Mima Kahlo o Marisa González, de la junta de MAV) que se pasearon por la jornada inaugural de la feria de arte contemporáneo con un localizador rojo como el de Google Maps sobre la cabeza. Bajo el lema #estamosaquí invadieron el recinto madrileño para denunciar la falta de presencia femenina en el arte [Fig. 2]. Domínguez y Gimeno usaron las redes sociales para buscar artistas que se unieran a su acción y después de un primer llamamiento por Twitter, el boca a boca hizo el resto. Su acción, además, terminó de completarse gracias al hashtag #estamosaquí de Instagram, con el que artistas y estudiantes de arte se sumaron a la acción compartiendo fotos en redes sociales.



Fig. 2. Acción #estamosaquí de Yolanda Domínguez en ARCO 2018. Fotografía: Carlos Pina, Huffingtonpost.

Paralelamente, la artista Verónica Ruth Frías llevó a Arco 2018 su performance *I am a woman*, de la mano de la Fundación de Artes Plásticas Rafael Botín, la que sin duda (y con permiso de la mediática retirada de la obra de Santiago Sierra antes de la inauguración) fue lo más fotografiado y comentado de esta edición [Fig. 3]. *Pink Power*, una instalación y *I am a woman*, la acción recuperaban las ya históricas reivindicaciones feministas, la necesidad de nombrar a las artistas bajo la obligación de no olvidar para no ser olvidadas. Mediante el enunciado, Verónica Ruth propuso un ejercicio de representación aparentemente sencillo pero de gran efecto sobre el espacio real: visibilizar los múltiples significados del ser mujer y recordar que siempre estuvieron aquí. ARCO 2018 giraba en torno a la idea del tiempo futuro, pero sigue obviando las urgencias del presente, entre ellas las que tienen que ver con la igualdad, la educación y también con la exclusión de las mujeres.



Fig. 3. Acción *I am a woman* de Verónica Ruth en ARCO 2018. Fotografía: Fundación Botín.

¿A qué se debe esta minúscula presencia femenina en las ferias? No estamos de acuerdo en la común explicación que recurre a que las artes plásticas tienen una tradición masculina (Nochlin, 1971). Pamela Tomás lo plantea con esta interpelación:

El mundo del arte siempre ha tenido una visión androcéntrica en la que, por supuesto, mandaban ellos. Pensad por un momento ¿A cuántos artistas puedes nombrar? Y ¿A cuántas artistas? Me arriesgo a que no has pasado de Frida Kahlo o Camille Claudel (Tomás, 2018).

Ciertamente, en la historia del arte son anecdóticas las mujeres que aparecen, pero en las ferias de arte contemporáneo no suelen exponerse producciones del siglo XIX, por ejemplo. No nos vale, por tanto, la excusa de la historia para un evento que se caracteriza por su coetaneidad.

Lo cierto es que existe una discriminación en la relación laboral entre artista y galerista. Una galería se preocupa de que el artista que representa se mantenga activo trabajando, y muchas mujeres interrumpen el proceso. Encontramos aquí la primera causa del problema de la baja representación de mujeres artistas, la garantía de continuidad que busca una galería que quiere vender la posible revalorización de una obra en el tiempo, aunque, naturalmente existen excepciones y grandes complicidades en determinadas relaciones [Fig. 4].



Fig. 4. La artista Teresa Moro (derecha) junto a su galerista (Espacio Líquido) en Marte 2017.
Fotografía: Marcos Amuedo.

Es fácil pensar en la maternidad como primera razón del abandono de una carrera profesional, pero lo cierto es que las artistas jóvenes se desvían hacia otros

procesos creativos fuera de las artes visuales en mayor medida que los hombres. En los primeros cinco años después de la universidad muchas graduadas se acaban dedicando al diseño, la publicidad o la docencia, probablemente porque sean también los mejores expedientes (de nuevo mayoritariamente de mujeres) los que encuentran una salida laboral más rápida y segura, en un sector ahogado por una precariedad crónica que hace que solamente un 15% de artistas (hombres y mujeres) puedan vivir de su trabajo (Pérez Ibáñez & López Aparicio, 2017). Esto provoca sólidos prejuicios en la mente de los potenciales compradores de arte que prefieren no adquirir obras de mujeres porque a largo plazo sus carreras no tendrán la duración necesaria o la misma firmeza del inicio. Pocos arriesgan a la hora de invertir en la compra de obras de arte en un contexto especulativo en que el arte masculino, a día de hoy, se continúa percibiendo como un valor más seguro. Además, según la base de datos de Arteinformado, del total de 284 coleccionistas que tienen registrados, solo 37 son mujeres, frente a 133 hombres (el resto, 114 son entidades corporativas). En porcentajes: un 13%, frente a un 47% hombres y un 40% de entidades corporativas (Cao, 2000).

En segundo lugar, no olvidemos que la industria cultural española es una pirámide de poder con una estructura muy definida donde los puestos de mando están copados casi exclusivamente por hombres. La mayoría de los directores de ferias (igual que de las principales pinacotecas) son hombres. Al igual que hay muchas más graduadas en Derecho que graduados, pero apenas mujeres en los altos tribunales, en el arte, se reproduce un techo de cristal a partir de los 35 años, cuando se visualiza la penalización, como en el resto de profesiones, del rol social de la mujer.

Y, en tercer lugar, y consecuencia de las dos causas primeras, está el mercado. Evidentemente lo dicho anteriormente es así, porque las reglas del mercado son así, y la continuidad y visibilidad en la industria cultural son básicas para entrar en él. No cabe duda de que en el arte contemporáneo actual el mercado tiene un protagonismo muy importante, y éste premia a los artistas que tienen una carrera, sino más consolidada, sí más continuada, precisamente por haber expuesto determinadas veces en museos y centros, y por trabajar con determinadas galerías que acuden a ferias de arte (Freeman, 1984).

Invitamos a volver al primer párrafo de este texto y releer el artículo de la Ley de Igualdad. Si las reglas del mercado impiden manifiestamente la presencia de mujeres artistas en las ferias de arte se les está negando la posibilidad de estar representadas y de ser reconocidas (y recompensadas) por su trabajo [Fig. 5].



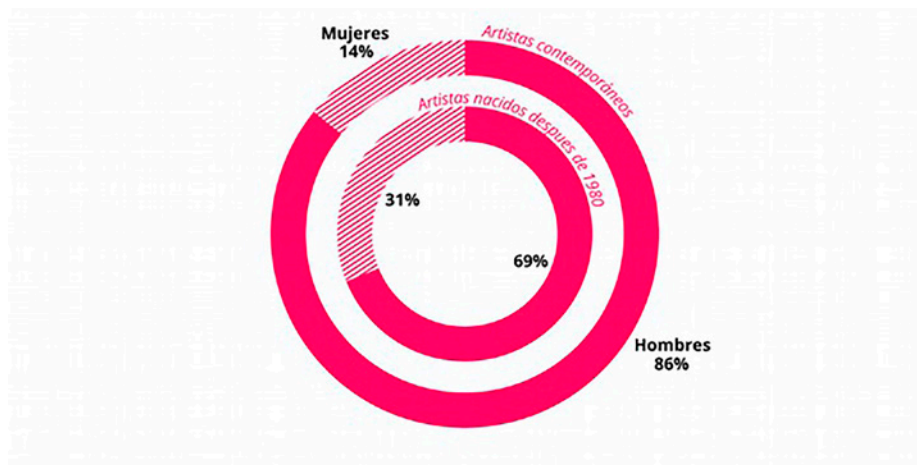
Fig.5. Miss Beige, personaje interpretado por Anna Esmith, que denuncia la dictadura de la imagen en el mercado del arte. Marte 2017. Foto: Marcos Amuedo.

En los últimos 15 años las ventas de arte contemporáneo han crecido en el mundo un 1200% (Ehrmann, 2017). No hace mucho se vendió un cuadro pintado por Leonardo da Vinci hace cinco siglos, *Salvator Mundi*, que se ha convertido en la obra más cara de la historia. La casa Christie's la subastó por 450,3 millones de dólares (382 millones de euros), el precio más alto logrado hasta ahora por una obra que llega a una puja pública. En comparación, la obra más cara de una mujer artista se vendió por 44 millones de dólares, la pintura *White Flower, N°1* (1936) de Georgia O'keeffe, subastada en Sotheby's en 2014.

Naturalmente no es objetivo equiparar a Leonardo da Vinci con O'keeffe, ni por época, ni por cantidad de obras a la venta. Hablemos entonces de artistas contemporáneos. La parte primordial del mercado del arte se centra en el espacio geográfico europeo, norteamericano y chino. Según los informes de Artprice más de la mitad de los ingresos de arte contemporáneo dependen de tan solo 10 artistas: Jean-Michel Basquiat (1960-1988),

Christopher Wool (1955), Jeff Koons (1955), Peter Doig (1959), Martin Kippenberger (1953-1997), Rudolf Stingel (1956), Richard Prince (1949), Damien Hirst (1965), Yoshitomo Nara (1959), Zeng Fanzhi (1964). Como podemos apreciar, los líderes del arte contemporáneo son todos hombres, siendo sus nacionalidades, mayormente, europeas y norteamericanas.

Un indicador importante para revelar la carga femenina en la escena artística es el porcentaje de mujeres artistas frente a hombres en las listas de relevancia. En Artprice, por ejemplo, la posición de un artista en la lista se mide con diferentes instrumentos: el ingreso total del artista en ventas en subastas, la adjudicación máxima de una obra vendida y el alcance del umbral de un millón de euros por adjudicación de una obra. Sin embargo, consideramos más reveladores los llamados Top100 y Top500 que se organizan por la cantidad total que ha ingresado el artista en una temporada de subastas, sin tener en cuenta su adjudicación máxima. Si analizamos, por un lado, el porcentaje de las mujeres artistas en el Top100 y el Top500, la presencia femenina en el primero es menor que en el segundo. Es decir, los ingresos totales normalmente son menores entre mujeres y por eso muy pocas entran al Top100. La mayoría de las artistas ocupan las últimas posiciones del Top500. Si hacemos una media de precios de venta entre hombres y mujeres del Top100, es decir, entre los artistas más cotizados, encontramos que, en una temporada de subastas, un artista masculino de esta privilegiada lista vendría a vender por unos 38 millones de euros, mientras que una artista femenina apenas alcanzaría los 3 millones de euros. De hecho, las adjudicaciones máximas de los hombres artistas son diez veces más altas que las de las mujeres [Gráf. 3].



Gráfica 3. Reparto por sexo de los artistas en el Top 500. Fuente: Art Price.

Analicemos ahora el número de artistas contemporáneos cuya obra ha alcanzado una adjudicación de más de un millón de euros. Reduciendo el espectro únicamente a artistas vivos, naturalmente de diferentes generaciones, resultan 14 mujeres frente a 163. Ese es el paisaje que dibuja el mercado, únicamente un 8% de artistas mujeres entre las más vendidas. Naturalmente son datos en constante evolución, por lo que citar nombres no es importante, aunque sí cabe señalar que no hay ni una sola artista española entre las más cotizadas del mundo: Marlène Dumas (1953), Rosemarie Trockel (1952), Cecily Brown (1969), Jenny Saville (1970), Julie Mehretu (1970), Cindy Sherman (1954), Elizabeth Peyton (1965), Tauba Auerbach (1981), Beatriz Milhazes (1960), Adriana Varejao (1964)...

Si afinamos todavía más y buscamos artistas jóvenes (por debajo de los cuarenta años) entre los de mayor cotización, nos aparecen nombres como Tauba Auerbach (1981), Lucien Smith (1989), Alex Israel (1982), Óscar Murillo (1986), David Ostrowski (1981), Jacob Kassay (1984), Israel Lund (1980), Dan Rees (1982) y Parker Ito (1986). Todos residen en los Estados Unidos o en el Reino Unido, los dos emplazamientos clave del mercado occidental. De estos nueve artistas, solo la primera es mujer.

Pese a que no existe un estudio completo sobre la presencia de las mujeres en los ámbitos artísticos y museísticos, es relevante que, de los 61 Premios Nacionales de Artes Plásticas, sólo 11 de ellos se hayan concedido a mujeres: Carola Torres (1980), Carmen Laffón (1982),

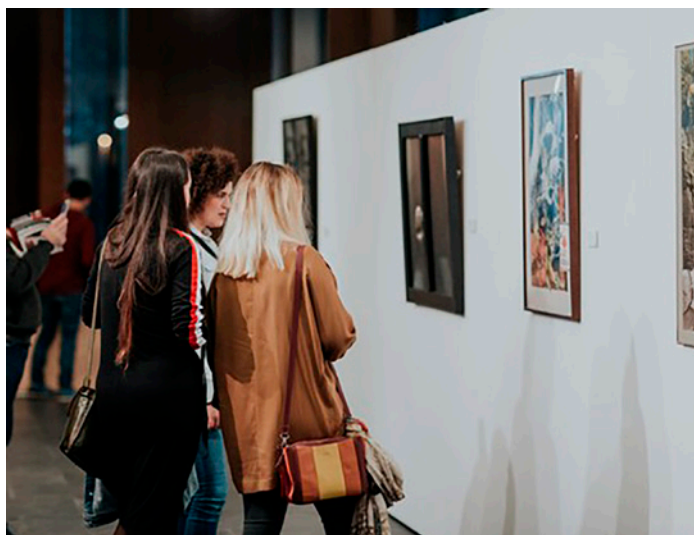


Fig.6. El MACVAC expuso en Marte 2017 obras de Concha Jerez y Juana Francés. Foto: Marcos Amuedo.

Susana Solano (1988), Soledad Sevilla (1993), Eva Lootz (1994), Cristina Iglesias (1999), Esther Ferrer (2008), Elena Asins (2011), Carmen Calvo (2013), Concha Jerez (2015) y Ángela de la Cruz (2017). La misma cifra se desprende de las Premios Nacionales de Fotografía que sólo ha reconocido el trabajo de Cristina García Rodero (1996), Ouka Lele (2005), María Bleda (2008) e Isabel Muñoz (2016). El Premio Velázquez de Artes Plásticas convocado anualmente desde

el año 2002 sólo ha otorgado un galardón a cuatro mujeres artistas: Doris Salcedo (2008), Esther Ferrer (2014), Marta Minujín (2016) y Concha Jerez (2017); y de los Premios Princesa de Asturias de las Artes ninguno ha recaído en una mujer artista (exceptuando la disciplina teatral y musical) [Fig. 6].

Otro dato que puede parecer anecdótico pero que refuerza esta hipótesis: escasean en las ferias las obras en video, porque son un soporte de venta difícil, pero curiosamente en este formato las mujeres artistas son mayoría. Facilidad de movilidad y bajo coste de producción, hacen que sea una apuesta barata, casi decorativa para muchos stands, sin riesgo. La conclusión es obvia.

Hablando del duro mercado, ¿cómo podemos criticar a una galería que como negocio privado toma unas decisiones determinadas atendiendo a mejorar sus ganancias? No lo hagamos. Pero las ferias son otra cosa. Porque muchas de ellas se mantienen gracias al dinero público. Releamos las primeras líneas de este artículo otra vez, por favor: «Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma».

Dicha ley propone a los distintos organismos, agencias y administraciones públicas, que gestionan el patrimonio cultural de un modo directo o indirecto, el desarrollo de las siguientes actuaciones para garantizar la igualdad en la creación y difusión intelectual y artística: adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural; elaborar políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres con el objeto de crear las condiciones para que se favorezca la efectiva igualdad de oportunidades; promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública; que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural; y adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico y la suscripción de convenios con los organismos competentes. El dinero público en cualquier acción requiere de una decidida manifestación política por hacer justicia. Los modos de hacer del mercado no pueden ser los que tomemos como referencia, en este caso, pues lo público tiene un compromiso por promover una cultura que sea igualitaria, justa y también realista.

Es tremendamente preocupante la naturalidad con la que se asume la ausencia de las mujeres de la cultura, incurriendo en una doble discriminación, pues sus creaciones son invisibilizadas en los espacios públicos y dichas ausencias a su vez resultan imperceptibles. Es necesario, por tanto, una reestructuración de los fondos, de los discursos expositivos y de las políticas culturales, que posibiliten la inclusión del trabajo creativo de las mujeres, su

protagonismo como parte de la historia y la cultura. Precisamente éste es uno de los argumentos fundamentales del trabajo de algunas de las principales artistas del panorama nacional [Fig. 7].

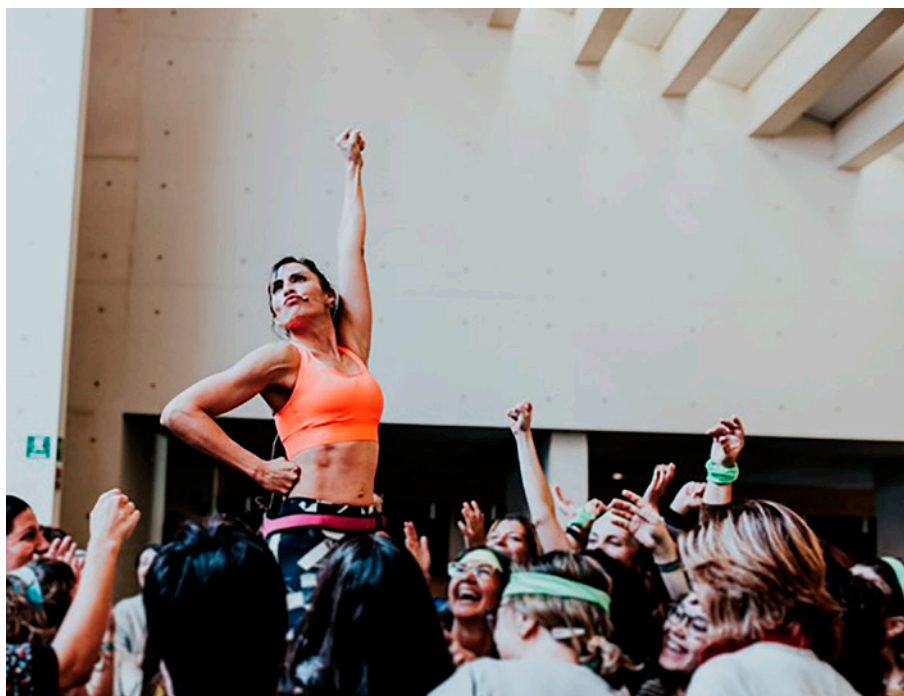


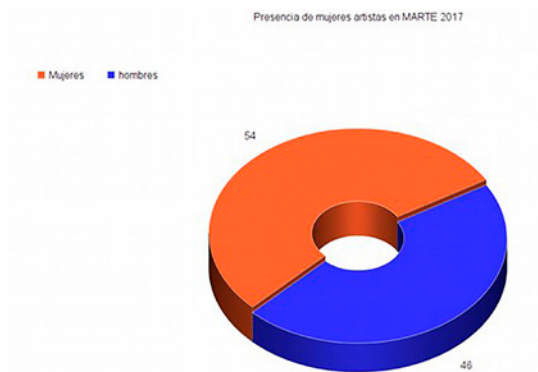
Fig. 7. Acción participativa de Yolanda Domínguez sobre el empoderamiento de la mujer. Marte 2017. Foto: Marcos Amuedo.

Como viene a decir Yolanda Beteta, la deconstrucción de la epistemología museística y del canon artístico para incorporar la perspectiva de género es un proceso vasto y complejo que los museos, galerías y ferias de arte no pueden realizar en solitario. Es una deconstrucción que exige la participación de todos los actores sociales, políticos y educativos, sabiendo que los resultados no serán visibles a corto plazo:

La construcción de una sociedad plural requiere de la deconstrucción de los dogmas patriarcales y del desarrollo de nuevas construcciones socioculturales basadas en el derecho a la igualdad y al reconocimiento de los individuos en el pasado y el presente, en el orden real y en el simbólico de la colectividad con independencia del sexo de los individuos. En el contexto artístico, la concreción de dicha deconstrucción reclama nuevas conceptualizaciones

que orienten la convergencia reflexiva mediante principios que naturalicen la igualdad y la consiguiente superación de los estereotipos de género que han provocado conductas e identidades excluyentes, androcéntricas y profundamente jerárquicas (Beteta, 2013).

En este contexto, la estructura de una feria como Marte, en Castellón (con cuyas imágenes hemos ilustrado este texto), permite hacer una política efectiva de visualización de la mujer artista [Graf. 4].



Gráfica 4. Presencia de mujeres artistas en MARTE 2017. Fuente: Elaboración propia.

Marte se ha consolidado en el ámbito del arte contemporáneo español postulándose como una feria totalmente comisariada, lo que constituye hoy en día su seña de identidad. Esta elección de artistas, en una feria que tiene participación de dinero público (como ARCO o Art Madrid) obliga a buscar una paridad en las propuestas. Desde su nacimiento Marte ha optado por un tratamiento igualitario con respecto a la participación de los y las artistas. Y es que, si se pretende ser un reflejo de las mejores manifestaciones artísticas que hoy en día se producen, la paridad se convierte en una característica esencial de la realidad y en el fruto del compromiso con el arte y los desarrollos creativos que estamos viviendo en la actualidad.

Tras Marte, como se ha señalado, otras ferias han continuado en la búsqueda de la consecución de este objetivo, como es el caso de JustMad o Hybrid. En todos los casos se trata de una decisión política tomada por la dirección. Evidentemente, la composición del comité ejecutivo es solo uno de los elementos que pueden influir en los resultados finales. Pero, a la luz de las correspondencias en las ferias aquí analizadas, parece que no es un dato a pasar por alto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATISTA, Arianni (2013). *Arte contemporáneo en Ecuador: la producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)*. Quito, Ecuador: Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, p. 158.
- BERNÁRDEZ, Asunción; FERNÁNDEZ, Antonia & Marián LÓPEZ F. CAO (2012). *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Fundamentos, pp. 12-18.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2013). «El desafío de las artistas contemporáneas. Una aproximación a la presencia de las creadoras en las ferias de arte contemporáneo. El caso de ARCO». En *Investigaciones Feministas*, vol. 4,. Madrid: Universidad Complutense, pp. 49-65.
- CAO, Marián L.F. (coord.) (2000). «La creación artística: un difícil sustantivo femenino». En *Creación artística y mujeres*. Madrid: Narcea, pp. 13-47.
- EHRMANN, Thierry (2017). «Informe anual del mercado del arte contemporáneo en el mundo, 2017». En *ArtMarketInsight*, Artprice.com, pp. 1-8.
- FREEMAN, R. (1984). *Strategic management*. Boston: Pitman, pp. 83-84.
- MUJERES EN LAS ARTES VISUALES. Informes de MAV. <http://www.mav.org.es/index.php>.
- MAYAYO, Patricia (2010) «¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español». En RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.) (2010). *El sistema del arte en España*, Madrid: Cátedra, pp. 306-307.
- NOCHLIN, Linda (1971) «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en REIMAN, Karen e Inda SAEZ (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana/UNAM, pp. 17-44.
- PARKER, Rozsika. y Griselda POLLOCK (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London. UK: Routledge & Kegan, pp. 150-184.
- PÉREZ IBÁÑEZ, Marta e Isidro LÓPEZ APARICIO (2017). *La Actividad Económica de los/las Artistas en España*, Granada: Fundación Nebrija y Universidad de Granada, p. 63.
- TOMÁS, Pamela (2018). «El techo de cristal de las mujeres en el arte», en *Revista Kalós*, publicado el 11/03/2018 <http://www.revistakalos.com/techo-cristal-mujeres-arte/>
- TRASFORINI, Antonietta (2009). *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia (PUV), pp. 287-291.

Recibido el 25 de abril de 2018

Aceptado el 14 de junio de 2018

BIBLID [1139-1219 (2018) 32: 111-124]

LA CALLE COMO ESPACIO ARTÍSTICO DE MUJERES: LA WRITER Y LA STREET ARTIST

THE STREET AS AN ARTISTIC SPACE FOR WOMEN: THE WRITER AND THE STREET ARTIST

Belén García Pardo

Doctora en Estética y Teoría de las Artes

RESUMEN

La mujer siempre estuvo presente en el ámbito del grafiti. En menor número que los varones, pero su presencia ha sido innegable. Los mismos problemas que encuentra una mujer en su día a día, encontró la escritora de grafiti en su entorno. Era una actividad peligrosa y se intentaba proteger, de forma paternalista, a las chicas que querían entrar en una *crew*. Siempre se ha dicho que las mujeres que llegan a esta disciplina lo hacen a través de sus novios, amigos, hermanos o compañeros de dibujo; aquellas que han entrado sin esa *ayuda* son miradas con suspicacia. Más fácil lo tiene la mujer del *street art*. Es mucho más libre a la hora de ejecutar una obra y no se sujeta a estilos estipulados por la disciplina. No necesita salir en grupo pues no practican pintando trenes. Pero el machismo de algunos compañeros lo sufren como cualquier otra. Muchas han dejado el grafiti por el arte callejero y algunas siguen con él, a pesar de todo.

Palabras Clave: grafiti, arte callejero, sexismo.

ABSTRACT

Women have always been in the graffiti world. To a lesser extent than the males but it was undeniable. The same problems that a woman has every day in her work had the writer in her environment. It was dangerous activity and it was tried to protect in a paternalistic way, the girls that wanted to enter a crew. Always say that woman comes to this discipline thanks to her boyfriends, friends, brothers or drawing partners. Those who entered without help looked at them suspiciously. The woman of the Street Art has it easier. She is freer when it comes to executing a work and not hold onto styles stipulated by discipline. She doesn't need to go out in a group because she doesn't practice painting trains. But the machism of some comrades, based on envy, suffer as any woman; many have left Graffiti for Street Art, others continue in spite of everything.

Keywords: Graffiti, Street Art, Paternalist, Sexism.

SUMARIO

1.- Grafiti femenino o la presencia ausente. 1.1.- El grafiti en donde el color y la forma reciben la principal importancia en la determinación estilística. 2.- Mujeres y *street art*: la artista callejera. 3.- Diferencias entre escritora de grafiti y de arte callejero. 4.- Conclusiones. 5.- Bibliografía.

1. Grafiti femenino o la presencia ausente

La «presencia ausente» de la mujer en cualquier ámbito público, continúa siendo una de las estrategias más sofisticadas en las sociedades supuestamente no machistas, para negar la evidencia: estamos a años luz de haber logrado la igualdad, un reparto equilibrado de tareas domésticas y de *cuidado* o romper con la asignación de roles determinados en función del sexo.

El mundo del arte siempre ha sido un espejo con múltiples miradas que reflejaban la reducción de las mujeres *a la casa*, mejor incluso a la cocina, constituyendo un elemento imprescindible del mobiliario más o menos útil y decorativo.

En los inicios del grafiti, la apropiación de la calle no constituyó garantía alguna de que las jóvenes escritoras fueran aceptadas como tales por el grupo, siempre necesitaban el aval –cuando no la protección– de un compañero, para su admisión; de inmediato, sortear peligros y dudas sobre su capacidad para enfrentarse a una pared o para salir corriendo cuando eran sorprendidos, *espray* en mano, frente a un vagón de metro; último paso del ritual: has de estar ahí, a la espera, invisible como creadora y en algún momento, conseguirás ser reconocida por tu trabajo, pese a sospechas o críticas infundadas.

Por supuesto, todo ello ha ido cambiando en las últimas décadas, gracias al tesón, la rebeldía y la imaginación que han impulsado las artistas callejeras (también ellos), obligando a tomar nota de su importancia en el *street art* e incitándonos a reflexionar, mientras disfrutamos de intervenciones que transforman nuestras ciudades en museos al aire libre; y aunque haya quien crea que ensucian o afean el entorno cotidiano, son muchos más aquéllos que piensan de otra manera, persuadidos de que convierten los muros de un edificio en ruinas o un solar abandonado en auténticos regalos para la vista.

A las circunstancias adversas con que se mueven las mujeres en la práctica específica del grafiti, hay que añadir un debate que se vive también en otros ámbitos: dilucidar si sería válida la distinción entre grafiti realizado por mujeres y grafiti femenino –caracterizado este último por poseer una identidad propia– por tanto, diferenciado del masculino. Grafiti femenino: dicese del grafiti cuyo contenido, expresión o mensaje, remiten a la condición femenina, estableciendo alguna referencia discursiva a algún elemento del discurso femenino o perteneciente a él. A diferencia del conocido como grafiti hecho por

mujeres, una vez descubierta su autoría: quien realiza el mismo es mujer, teniendo como contenido el que su autora haya decidido, con independencia de su asignación biológica.

Cualquier definición que incluya ambos términos, resulta insuficiente, confusa o ambas cosas: no se ajusta del todo a la realidad de una escritora, ésta utiliza un seudónimo que a la vez constituye el tema de sus intervenciones en la calle, por lo que tales expresiones no contribuyen a resolver la cuestión. El grafiti como tal es el grafiti de letras y/o en su defecto letras y personajes, estos últimos *muñecos* que por lo común, dominan en el estilo libre.

Ésta es una de las razones por las que el discurso de género referido al resultado de la obra, no es fácil de aplicar. Si escritores y escritoras de grafiti buscan la fama, lo hacen bombardeando la ciudad con su seudónimo –que posee una intención de estilo– pero cuyo contenido está limitado al nombre por el que su comunidad le va a conocer, sea hombre o mujer. Está fijado a un código, que me atrevería a decir que es unisex, y todo aquél que quiera aplicarlo debe ser conocedor de los márgenes que tiene. Vemos cómo muchas eligen seudónimos, que no llevan implícita su condición sexual, y lo mismo sucede con ellos. Sí podemos decir que lo que denominaría lo femenino dentro del grafiti de una escritora son las letras, la implosión de la imagen como contenido narrativo nos aleja de lo que se denomina grafiti femenino, pero sí nos acerca al grafiti hecho por mujeres, porque cuando te introduces en el mundo de las escritoras descubres a la autora bajo un estilo que hombres y mujeres practican en el grafiti: *pompa*, *wildstyle*, *freestyle*, *character*, etcétera. Pongamos dos ejemplos, ambos estilo *semi-wildstyle*:



Fig. 1. MUSA©. Escritora, Barcelona.



Fig. 2.VEAK. Escritor. Valencia. Fotografía: BG.

Las mujeres, al adaptarse a las normas y ética del grafiti como cualquier escritor, crean las piezas bajo las pautas del grafiti y evitan cualquier singularidad de género, por tanto van a camuflar la autoría original de las piezas bajo la forma y el estilo andrógino del autor masculino del grafiti, sin realizar ningún reclamo original. De esta manera, al no poseer ninguna novedad es poco valorado desde la perspectiva de la autoridad femenina.

Si nos situamos en el caso español, tanto su producción como su subjetividad se vuelven inexistentes en términos de grafiti femenino: una vez realizado, siempre se asociará al masculino. Por lo que esta forma de actuar ya lleva implícita una discrepancia entre grafiti realizado por mujeres o por hombres, ellas dicen: «pinto como ellos porque en el fondo quiero el reconocimiento de ellos» (Ganz, 2006: 198).

El grafiti hecho por escritoras tiene su existencia condicionada por la diferencia o singularidad aceptada, valorada y utilizada como estilo y poética de trabajo. Se puede hablar de grafiti hecho por mujeres pero no femenino. Cuando analizas la obra de escritoras de grafiti tienes que realizar un estudio sobre la pieza, la cuál te lleva a un examen descriptivo y técnico sobre si está realizada en *premier class*, trazo largo, corto, utilización de un estilo determinado y si ese estilo está ejecutado de forma limpia y con maestría.

Para identificar lo femenino dentro del grafiti podemos indagar en el texto de Roland Barthes (*Lo obvio y lo obtuso*, 1990) donde aborda el proceso de interpretación de la imagen. Como bien apunta Priscilla Gonçalves en su investigación sobre la significancia de lo femenino en el grafiti Hip Hop, el espectador o crítico para poder analizar una pieza debe

ser conocedor de las leyes prescriptivas del grafiti, cual es el objetivo de una pieza o *tag* y cuál es la aspiración de un escritor. Sólo entonces podremos analizar la imagen desde la perspectiva de Barthes, que aplica los siguientes niveles de interpretación:

- **Nivel informativo:** ¿a qué nos remite esta imagen? Es una pieza en la calle, ilegal y asociada a la cultura Hip Hop. Estamos ante un nivel de comunicación directa, si conocemos el movimiento, para otros será simplemente un grafiti de gente joven y vandálica.
- **Nivel simbólico:** este nivel viene dado porque el objetivo de cualquier escritor/a es poner su nombre en el muro, una necesidad según Barthes, de auto-representación del individuo en sociedad, la transgresión de los valores y la propia representación de los modelos masculinos embutidos en estas obras, y revelando el dominio del hombre en la cultura y en la práctica del grafiti Hip Hop. Este segundo nivel se abre a la significación de la pieza, a un análisis más elaborado y con más conocimientos de una actividad hermética, una comunicación menos directa y más abierta a la indagación, presente en cualquier imagen artística. Se busca el significado. Según Barthes este nivel junto al nivel informativo está dentro de lo obvio, en su teoría.
- **Nivel de la significancia:** en este nivel nos lleva a realizarnos preguntas sobre el significante de una imagen y no sobre el significado que es más directo y está en la estructura de la imagen. La significancia no se encuentra en la estructura de la imagen, no es evidente. Se trata de la descripción de lo que Barthes en su teoría define como lo obtuso: aquello que el intelecto no es capaz de absorber bien, que es demasiado, que se presenta como suplencia, simultáneamente insistente y efímero. Lo obtuso se instala en las instancias de la emoción. Un significado que está entre la imagen y su descripción. Ahí es donde Barthes o Kristeva mantienen que reside lo femenino, no en todo lugar pero sí en algún lugar.

Los grafiti presentan su significado en el nivel de lo obvio donde encuentran su autenticidad. Y cuando se le exige autenticidad al grafiti de mujeres se descubre una carencia, el elemento que falta para asociarse a lo femenino, la significancia no existe. Por eso debemos llamarle grafiti hecho por mujeres. Todos saben, hombres y mujeres, que en el grafiti se siguen unas normas y unos estilos que hacen que los *b-boys* y la *b-girls* consigan avanzar dentro de unos parámetros que son el dominio de las letras desde el estilo más sencillo al más complejo, es como hacer un tornillo ¿quién lo ha hecho? Aún así, funciona un prejuicio: si se presenta una clara distinción –según hayan sido realizados por un hombre o por una mujer– algunas de ellas asumen directamente que tal distinción supone infravalorar su trabajo. Han calado tan hondo las opiniones desmoralizantes frente a las escritoras, que éstas no se consideran iguales a no ser que, quienes no las conocen, piensen que es un grafiti de hombre. La lucha por la defensa de su

lugar ha creado el espíritu, en las que se quedan, de que lo pueden hacer tan bien como ellos e incluso mejor, en vez de pensar, el grafiti se hace de determinada manera, válida para hombres y mujeres, soy mujer y voy a conseguir ser una maestra.

En otros foros, ante el estilo que combina el muñeco con la letra también se ha querido desprestigiar los elementos que utilizan. En ellos se muestran dos facetas que definen como grafiti infantilizado, el grafiti en donde el color y la forma reciben la mayor importancia en la determinación estilística.

El grafiti *naïf* o infantilizado nos proporciona componentes como corazones, flores o animalitos con características propias de cuentos infantiles o logos semejantes a los dibujos animados y se suele relacionar con lo insulso, lo adolescente, que la mayoría de las veces es definido como grafiti femenino, cuya existencia es más que dudosa: los elementos mencionados constituyen sólo una parte, y lo ponen en práctica tanto escritoras como escritores; esta iconografía no representa al total y si profundizamos, vemos que dichos iconos pueden dar una imagen de la personalidad de su creador/a mostrando lo banal, pero también delicadeza, fragilidad emocional y seducción. Todo ello además se concluye con la utilización de colores pasteles o calientes y formas curvas y delicadas. Bastantes escritores/as han evolucionado al cómic o al manga, y utilizan o han creado su propio muñeco o mascota que les acompaña como firma.

Por ejemplo Eire Gata y Dune. Crean una composición, Dune las letras y Eire el personaje. A estas composiciones se les ha denominado grafiti infantilizado, en esencia es una composición dual, con dos estilos definidos, una escritora frente a una artista callejera que siempre firma con su logo, una gata.



Fig. 3. Dune y Eiregata Barcelona. 2009 <http://www.fotos.hispavista.com/eiregata@>.

Si se tilda de infantil un grafiti hecho por mujeres, con un logo que recuerda a la factura del dibujo animado y el utilizar estrellas o corazones, no somos coherentes porque

otros logos realizados por hombres también son por ende infantiles: el Pez o el Xupet negro, en la imagen inferior.



Fig. 4. Hatone con Sendys, Kram, El Pez, El Xupet / Downtown Reggae Bcn© 2007.

Esta imagen pertenece a una Jam, un grupo escritores y artistas en el que podemos distinguir las letras de Hatone escritor con El Pez, otro escritor que ha terminado haciendo un logo que presenta una imagen de dibujo animado. Lo que quiero subrayar es que todos son tan versátiles, están tan unidos al mundo del diseño gráfico o del cómic que es muy arriesgado, sobre el spray, hacer una distinción y asegurar que un grafiti infantilizado es propio de una mujer.

1.1. El grafiti en donde el color y la forma reciben la principal importancia en la determinación estilística

Este grupo muestra todo lo contrario al anterior ya que el acercamiento solapado al de los escritores es indudable. Los colores que utilizan divergen del grupo anterior: fuertes, oscuros, chillones, platas. Es importante el tipo de estilo y por encima de todo, el de pieza o bloque, que deja ver el nombre de forma clara y seria. En este sector se acogen todos los estilos de escritores que con un dominio de la técnica obtienen y se manifiestan al grupo con su propio estilo. Se entiende en estas piezas una supervaloración del estilo «masculino» (llamado así al grafiti tradicionalmente, por desconocer la presencia de la mujer en el mundo del grafiti), ese es el que marcan las normas hechas por el movimiento Hip Hop.



Fig. 5. VEAKE escritor. Patraix Valencia 2009. Fotografía: B.G.

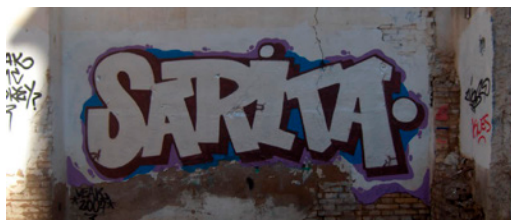


Fig. 6. SARITA escritora. Patraix Valencia 2009.

Ante estas dos imágenes, la segunda se supone que es de mujer por el nombre y sin embargo, en términos visuales resulta mucho más neutra que la de Veak, que utiliza las estrellas y pompas en su decoración, lo cuál nos lleva de nuevo a afirmar que constituyen elementos propios del grafiti en general, no sujetos a cuestiones de género. Lo que si podemos observar es que ya hay mujeres que no se ocultan tras un seudónimo, ponen su propio nombre o el nombre femenino deseado con el que su grupo debe reconocerla, todavía no es una práctica generalizada pero en las más jóvenes sí.



Fig. 7 AYER escritor, IRENE escritora. Seu Xerea, Valencia. 2012 Fot.: B.G.

Este estilo que no es más que un Pompa con reminiscencias del estilo francés adaptado al muro urbano, en Valencia los escritores y las escritoras *vandal* lo denominan sencillo. Justifican su uso, casi exclusivamente, porque trabajan muy rápido en zona ilegal. Desde mi punto de vista y habiendo recorrido las zonas de la ciudad donde escriben, esta afirmación no me parece del todo real, lo utilizan porque carecen de ambición por llegar a ser un maestro. Por ejemplo, ni tan siquiera conocen el libro de Castleman, *Gettin-up*, la biblia para un escritor. Esta falta de esfuerzo en la investigación y el buen hacer provoca que algunas *crews* consideren que éste es el estilo valenciano, sencillo: que se pueda leer. Pero sólo existirá cuando sea reconocido por las comunidades extranjeras. De momento no es más que un pseudo-estilo francés del 90, variante del Pompa con mucho Flop (semi pota-semi pompa).

2. Mujeres y street art: la artista callejera

En lo profundo de la noche,
 como una araña,
 pinto mi intrincada red de Maya.
 Imágenes frágiles que lloran sólo un instante
 desde las paredes agrietadas.
 En la sobriedad matinal
 cuando limpio intrincadas telas de araña
 de mi bicicleta
 algún cabrón borra las lágrimas de
 mi imagen, lo borra todo.

Maya Deren, Artista Callejera.

En el siglo XIX, las mujeres van ganando derechos sociales y económicos, crece el número de mujeres artistas aunque eso suponga ir a contracorriente del modelo femenino predominante y mejor visto por la sociedad victoriana y, en general, por el pensamiento y las costumbres de una época que se resiste a desaparecer. Varias ilustradoras y fotógrafas, nuevo medio sin restricciones sexistas ni educación formal, son económicamente independientes y reconocidas por sus logros profesionales. En este periodo surgen las primeras asociaciones de mujeres artistas desde las que lucharán contra la discriminación de organismos oficiales como las academias. También crearán sus propios talleres y escuelas.

Las vanguardias artísticas terminan de romper con las normas del academicismo y las nuevas fórmulas del arte se exponen en salones independientes paralelos a los oficiales, atrayendo a las mujeres artistas.

A finales de 1960, artistas e historiadoras dentro del movimiento feminista reivindican la importancia del rol de la mujer, exploran su presencia callada en la historia del arte como Artemisia Gentileschi y tantas otras o reivindican a personajes como Frida Kahlo, que se convierten en iconos del feminismo. Posteriormente, las *Guerrilla Girls* –grupo de activistas feministas de Nueva York, nacido en 1985– utilizan tácticas de guerrilla para desvelar la *presencia ausente* de la mujer artista.

En relación al grafiti hemos visto que la proporción de escritoras es inferior a la de escritores y lo mismo ocurre en el *street art* no sólo en número sino en publicidad, reconocimiento y fama.

Por ejemplo, el mundo está atónito con la presencia de Banksy, artista de origen inglés y especializado en la plantilla. Sin embargo ¿conocemos a Maya Deren, especialista en plantilla y también inglesa? La única diferencia entre ambos es que Maya lleva menos años que Banksy en la calle.



Fig. 8. Maya Deren©.



Fig. 9 Banksy©.

Y la temática sobre la que trabajan: Banksy es crítico con los valores de la actual sociedad. Maya disfruta reproduciendo la imagen de las obras de los clásicos en gran formato callejero que siempre tapan las instituciones. Excepto cuando la confunden con Banksy.

La existencia de artistas callejeras es superior a la de escritoras de grafiti, sus condicionantes y obstáculos están más equilibrados frente al género masculino. En la calle los riesgos lo sufren ambos géneros como en el grafiti, no obstante el reconocimiento de ellas sigue siendo anecdótico como ocurre en cualquier otro ámbito artístico. Su perfil es, básicamente, el de una estudiante de BBAA o diseño, periodo de tiempo en el que toma contacto con la calle expresando aquello que le interesa espontáneamente porque se relaciona con gente que hace lo mismo, busca emularlo y no

le cuesta subvertir el orden de la ciudad pintando un muro abandonado. Desarrollan su actividad de manera individual frente a paredes y vallas, incluso cuando forman parte de un colectivo o participan junto a otras con técnicas diferentes. Este modo de relacionar artistas y muros viene de la tradición del grafiti, ayudándose unos a otros con la fama que posee cada uno de ellos.

Lo que podemos disfrutar en las paredes de nuestra ciudad son técnicas como la plantilla, la pegatina, el poster, cartel, manifestaciones artísticas narrativas e icónicas con *espray* y/o pintura plástica, intervenciones por encargo e intervenciones de gran formato en las medianas abandonadas ante un edificio derruido. Todo por parte de ellas y ellos para embellecer la ciudad.

El *street art* permite la crítica social y en la obra de las mujeres se atiende a la reivindicación de género, feministas en estado puro.

La variedad y riqueza de las posibilidades que proporciona la ciudad es aprovechada por la artista callejera, aquélla que piensa que es un buen lugar para obtener fama y, a veces, abrirse la puerta de algunas galerías. Las mujeres que destacan en el panorama internacional son: SWOON, representante neoyorquina del cartel o papel sobre muro pegado, su obra es profundamente social atendiendo a las personas y sus estados de ánimo:

Pienso cada vez más en las personas, en la vida real que veo, en las caras de millones de vidas que circulan por ahí. Últimamente he querido centrar toda mi atención, en expresar toda nuestra humanidad, muestran fragilidad y fuerza, hacer que salgamos de los muros de la ciudad de forma que todas esas imágenes falsas que nos gritan desde las vallas parezcan crueles e irrelevantes, que es lo que realmente son... Si fuera posible, me gustaría construir un pequeño momento de recogimiento en la comunicación humana a través de un papel pegado en la pared (cit. en Ganz, 2006: 4).



Fig. 10. Swoon. <http://www.supertouchart.com/tag/swoon/>©.

También destaca Eva Mena, otra mujer importante en el ámbito europeo. Es bilbaína y experta en rostros. La reproducimos trabajando en una de sus imágenes:



Fig. 11. Den©.

En el tema geométrico destaca Nuria Mora, de Madrid. Aprendió con El Tono:



Fig. 12. Nuria Mora©.

En Alemania tenemos a Hera, que reivindica, frente a imágenes de personajes femeninos representados por varones y que pretendían ser sexis, otro lado de la condición femenina: «mujeres *mamás* con los pechos pequeños y las piernas regordetas».



Fig. 13. Hera©.

La artista callejera, al integrar su obra en lugares bastante transitados, pretende sorprender a los espectadores. Suele tener un llamativo mensaje subversivo que se enfrenta a la sociedad con ironía e invita a la lucha social, la crítica política o a la reflexión. Sin embargo es tema de debate, cuáles son los objetivos reales de estos artistas al pintar en zonas privadas, sobre todo para los que confunden grafiti con arte urbano.

3. Diferencias entre escritora de grafiti y de arte callejero

Las diferencias entre la escritora de grafiti y la artista callejera son meridianamente claras debido a que la actividad que realizan es distinta y en especial, a las normas no escritas que conlleva el grafiti. Una escritora de grafiti acepta claramente la idiosincrasia de una tarea que posee unas pautas de comportamiento determinadas y precisas, respeto hacia sus compañeros como hacia las piezas de los mismos. Existe una jerarquía que la va a conducir por una senda que ya han recorrido otros, para conseguir ser una buena escritora en lo que

se refiere a técnica y dominio porque de ello depende, el respeto dentro de la comunidad en cuanto a su posición jerárquica en el grupo y a su dominio con las letras. Se trata de un grupo cerrado en el que la libertad de acción está más o menos determinada por unas normas que subvierten el orden social establecido y, en contraposición, facilitan la supervivencia dentro del colectivo.

La mujer en esta otra disciplina no actúa dentro de un grupo constituido, por tanto, no existen pautas a cumplir en su interior, sólo le afectan las que establece el orden social y con las que se enfrentará si no las respeta. Depende de ella desafiar un muro para plasmar su idea, gracias a su formación artística o su expresión creativa. Los condicionantes que posee es pintar en un lugar en el que no la denuncie la policía o que no *la pillen*, porque sabe que su arte es efímero y será borrado o tapado.

La mujer del grafiti es mucho más joven en sus inicios que la *street artist*. Sus implicaciones psicológicas son diferentes en cuanto a la madurez, unida al actuar bajo el amparo de un grupo. La escritora de grafiti conseguirá el respeto de sus compañeros bajo examen diario. Que te acepten como miembro y alcanzar ir a pintar un tren requiere un esfuerzo de confianza por parte del grupo. Los colectivos en mayor o menor medida ejercen una presión directa sobre la escritora, a la hora de avanzar en su maestría y pasar por los diferentes tipos de grafiti.

La artista en la calle no está sujeta a condicionante alguno más que al de su propia responsabilidad. La mayor parte de las mujeres en esta manifestación artística resuelven críticas sociales, la mujer es la protagonista como espejo social, no obstante no tienen que tolerar esa presión masculina que obliga a las del grafiti a cambiar de rol en cuanto al género. Por ejemplo a Julieta no le dicen para felicitar sus piezas «parece una pieza de un hombre», mientras que eso es lo que gusta a las escritoras, como cita Fresh: «me gusta que piensen que mis piezas la ha hecho un escritor».

La supervivencia de cada una en su disciplina es muy diferente, para la artista callejera su juez en cuanto a técnica es ella misma, su difusión la deja en manos del público y de los *mass media*. La supervivencia de la escritora es idéntica a la del escritor, bombardear y lograr el dominio de estilos, sin embargo mientras la primera lucha contra los prejuicios del grupo, la artista callejera no.

La actividad artística en la calle es multidisciplinar: el logo, la plantilla, la composición de narración protesta, el cartel, el póster o la pegatina. Las mujeres se miden o compara dependiendo del *feed back* con el público, no con sus compañeros. Los artistas no tienen problemas en intervenir un muro con una mujer, mientras que en el grafiti dependiendo de la madurez, de la maestría y de la fama, son más o menos proclives a ello.

Ambas utilizan la calle, el muro y el espray (dependiendo de la *street artist*) pero el proceso y la resolución de las piezas las diferencian claramente, así como la actitud hacia

ello. Evidencia clara es, que ser vandal, trenera o muro en el grafiti, *per se*, posee diferencias de actuación en el propio quehacer, el proceso es mucho más duro y el resultado es la fama en su grupo. A la artista callejera el reconocimiento se lo dará el público y el proceso está basado en romper sus miedos para trasladar su arte al muro.

Entre ellas existen diferencias porque son disciplinas que no tiene nada que ver, no se puede confundir grafiti con arte urbano. El primero para los escritores puristas no es arte, es una forma de reivindicar un lugar en la sociedad con una historia que les avala. El arte callejero para un escritor/a es «moderneo» o a ello se han pasado los que no eran buenos escritores/as.

Desde mi punto de vista esto último es exagerado porque actualmente hay gente que presume de ser buen escritor o escritora y no saben más que hacer *flop* y bombardear su nombre para ser más conocido. No investigan, no abocetan y no dominan estilos. La mayoría copia o son *fanzineros/as*, como ellos dicen, en este aspecto interviene el parámetro de la edad sobre todo.

Que un escritor/a se pase al arte urbano es porque dentro del grafiti despunta en los personajes, rostros o muñecos que acompañan a las letras. Intervienen muchos ingredientes y uno de ellos es que el escritor/a llegada una edad determinada se cansa de las letras, si no va a avanzar más, y si son reconocidos sus muñecos da el paso al arte urbano con la técnica del *espray*.

4. Conclusiones

- La mujer estuvo en el ámbito del grafiti desde el principio, aunque su participación fue menor que la masculina y eso hizo que pasara desapercibida.
- La actividad que más crédito daba a un escritor era pintar vagones del metro de Nueva York a finales de la década de 1960, peligrosa para una chica adolescente. Los vagones se pintaban en las cocheras y ellos sabían que tendrían que ayudarlas en cuanto aparecían los agentes de seguridad.
- La inseguridad aumentaba por la noche y ello hacía que el miedo paralizara a algunas en esta práctica de alto riesgo.
- Se mantiene que el acercamiento de la mujer al grafiti viene dado porque son hermanas, novias o amigas de ellos.
- Se enfrentaban al rechazo de los compañeros de actividad que acababan por vilipendiar la integridad íntima de la escritora, lo que provocó el abandono de muchas.
- El uso espurio de algunas escritoras malogró la fama de otras que demostraban su valía dentro del grafiti.

- Los escritores y escritoras se enfrentan a períodos de tiempo en el que abandonan la actividad y muchos no vuelven.
- Menosprecian la presencia de la mujer por considerar que son débiles y no tienen el potencial para realizar una actividad de jóvenes delincuenciales.
- Una mujer dentro del grafiti se esfuerza en probar que nada tiene que ver con el estereotipo que ellos definen, de modo que si se obstinan en seguir esta actividad acaban por demostrar que no son mujeres.
- El aplaudir que sus obras se confundan con una autoría masculina, no ayuda a potenciar su presencia por igual en ambos sexos.
- El grafiti es neutro y conseguir la maestría en ello no depende del género, depende de la profesionalidad que demuestres ante esta manifestación artística.

Diferencias entre la *writer* y la *street artist*

Trabajan en disciplinas distintas, por lo que sus ritos de iniciación son diferentes.

- Las actitudes machistas abundan en el entorno de la escritora de grafiti, al resultar una actividad más peligrosa y con menos mujeres en ella.
- Existen menos escritoras que artistas callejeras: las primeras se inician en la adolescencia y la artista urbana suele ser una joven adulta, con estudios superiores.
- Tanto unas como otras, utilizan un seudónimo para firmar la pieza.
- Las escritoras de grafiti tienen que respetar unas normas no impresas, mientras la artista urbana simplemente ha de ser fiel a sus principios y a su técnica, todas buscan la fama pero unas dentro de su grupo y otras en el público.
- Ambas se enfrentan al muro o deben hacerlo, con un boceto que les sirve de guía.
- La escritora no es crítica con la sociedad subvierte el orden practicando su disciplina, la artista urbana hace arte protesta.

5. Bibliografía

- ABARCA, Francisco Javier (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: grafiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis Doctoral. Facultad BBAA. Universidad Complutense de Madrid.
- ALIAGA, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de género*, Donosti: Nerea.
- (2009). *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago de Compostela: CGAC.
- BARTHES, Roland (2002). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós Iberica.



Fig. 14. Kira© writer.



Fig. 15. Julieta© y la Nena Wapa Wapa© street artist.

- BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, pp. 5-52.
- CASTELMAN, Craig (1987). *Los graffiti*, Madrid: Herman Blume.
- GANZ, Nicholas (2006). *Graffiti Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GARÍ, Joan (1995). *Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del graffiti*. Universitat d'Alacant, Castelló i València.
- GONÇALVES DE PAULA, Priscilla Danielle (2006). *Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad Bellas Artes. Dpto de Pintura.
- KRISTEVA, Julia (2006). *Podere de la perversión*, México: Siglo XXI, pp.7-45.
- LUCA DE TENA, Manuel (2009). *La presencia de lo ausente: el concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*, pp. 5-87. Tesis Doctoral. Facultad BBAA. Universidad de Salamanca.
- MACDONALD, Nancy (2001). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, UK: Palgrave Schol, Print.

Recibido el 13 de junio de 2018
 Aceptado el 30 de julio de 2018
 BIBLID [1139-1219 (2018) 23: 125-141]

PRÁCTICAS TEXTILES PARA SUBVERTIR LOS ESPACIOS PÚBLICOS. DEL SUFRAGISMO AL CONTRA-FEMINICIDIO¹.

*TEXTILE PRACTICES TO SUBVERT PUBLIC SPACES.
FROM WOMEN'S SUFFRAGE TO ANTI-FEMICIDE MOVEMENTS*

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

RESUMEN

El presente trabajo pretende rastrear las huellas de las prácticas textiles realizadas por las mujeres y su potencial transformador como herramientas reivindicativas en los espacios públicos, y valorarlas como intervenciones estético-políticas. Encontramos un hilo conductor que vincula de forma sorprendente las experiencias activistas de las sufragistas británicas y diversas acciones de movimientos contra el feminicidio contemporáneo. Abordar estas cuestiones presupone tratar aspectos de partida que atañen a los cimientos de la institución arte y la jerarquización de los géneros, las técnicas y los formatos; también a los relatos histórico-artísticos con pretensiones universales. Los estudios feministas han desentrañado el carácter construido de categorías tales como canon o genio creador, y de la propia definición y delimitación de lo artístico. Y han desenmascarado las barreras construidas entre lo público y lo privado, que atañe directamente a la estimación historiográfica de las labores textiles.

Palabras Clave: prácticas textiles, intervenciones estético-políticas, sufragistas británicas, feminicidio, espacio público.

ABSTRACT

The objectives of this work are to trace the development of women's textile practices and their transformational potential as tools to express protest in public spaces, and to evaluate these practices as aesthetic-political interventions. We find a common thread that surprisingly links the activist experiences of British suffragettes to various actions of contemporary anti-femicide movements. Tackling such issues implies dealing with basic aspects related to the foundations of the institution of art and the development

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto I+D «Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género» (HAR2016-75662-P). Ministerio de Economía y Competitividad, 2016-2020.

of hierarchies in gender, techniques and formats, in addition to historical-artistic narratives with claims to universality. Feminist studies have unravelled the constructed nature of categories such as canon or creative genius, and the very definition and limits of what constitutes the artistic. They have also revealed the barriers erected between public and private life, which has a direct relevance for the historiographical consideration accorded to textile practices.

Keywords: Textile Practices, Aesthetic-Political Interventions, British Suffragettes, Femicide, Public Spaces.

SUMARIO

1.-Hilos y puntadas desde el sufragismo al contra-feminicidio. Deconstruyendo cánones. 2.- La revolución de los delantales, los pañuelos y la indumentaria. Del ámbito doméstico a la conquista del espacio público. 3.- Bordar contra el feminicidio. 4.- Referencias y bibliografía.

1. Hilos y puntadas desde el sufragismo al contra-feminicidio. Deconstruyendo cánones

Acercarnos a las prácticas textiles realizadas por mujeres compone lo que podríamos calificar como un «mapa de presencias y huellas». Porque en ocasiones se trata de reconocer presencias y rastrear huellas, en relación a la pluralidad de sus perfiles. Esta diversidad tiene que ver con el carácter heterogéneo del uso del tejido y las labores asociadas a las mujeres mediante algunas de las vías de su potencial. Todos los hilos y las puntadas constituyen el tejido, pero este es susceptible de configurarse en distintas direcciones, extensiones y formas. Algunos de los asuntos relacionados con la disponibilidad y maleabilidad del uso del tejido y las labores asociadas a su fabricación por las mujeres son: la profesionalización artística, su visibilidad y reconocimiento, el uso subversivo y político, los trasvases y retroalimentaciones entre esferas vitales tales como lo doméstico-privado-público, o entre sus espacios asociados, la casa y la ciudad, y la capacidad de incidencia e intervención en la esfera pública, o en las aptitudes relacionales que tienen que ver con la reafirmación individual y colectiva.

Un breve recorrido por las creaciones artísticas desde la Antigüedad muestra el alto interés por la representación de mujeres realizando labores textiles de todo tipo. Tanto es así que podría constituir un asunto con entidad iconográfica. En escenas domésticas, en entornos industriales, en las fábricas, como trabajadoras y operarias, en contextos de realidad social o costumbristas, o bien idealizadas, hilando, cosiendo, bordando, como elementos sublimados en las alegorías o como musas inspiradoras de la acción creadora, las mujeres han sido tratadas como objetos observados y recreados en las imágenes.

Sin embargo, una mirada histórica sobre el desempeño de todo tipo de actividades relacionadas con el textil por parte de las mujeres muestra una asociación continua, pero al mismo tiempo fluctuante en su visibilidad y reconocimiento. Se tiene constancia de esta dedicación femenina en todas las culturas y civilizaciones.

Partiendo de planteamientos feministas que resitúan la consideración de las labores femeninas en el seno de la economía, la sociedad y la cultura griegas, Marina Picazo (2008: 95-118), refiere que en la Grecia antigua cuando se hablaba de «trabajos de las mujeres», no se hacía referencia a las tareas domésticas en general, sino a las relacionadas con la elaboración de tejidos. Estas labores, dentro de las llamadas «actividades de mantenimiento», eran imprescindibles para el funcionamiento de la comunidad, además de suponer el dominio de unos conocimientos tecnológicos de gran especialización, contribuir a la economía doméstica, ser portadoras de una profunda carga significativa y simbólica –recordemos que la diosa Atenea era agasajada con un peplo tejido por jóvenes doncellas pertenecientes a las familias más reconocidas de la ciudad y que las mujeres eran las encargadas de confeccionar el ajuar textil necesario para celebrar todos los actos trascendentales para la vida y la muerte de los miembros de la familia– y formar parte de los procesos de sociabilidad y reconocimiento entre las mujeres. Y esto a pesar de la baja estima masculina de estas labores y de la recomendación de su ejercicio en la construcción de un ideal de feminidad decoroso, supeditado y sumiso por el control patriarcal.

Asimismo, Witney Chadwick coloca la problemática de la autoría y la jerarquización de las artes en el centro del debate sobre el trabajo textil-artesanal en la Edad Media y su interpretación por la historiografía decimonónica. La trascendencia histórica, artística y simbólica de una pieza bordada como el tapiz de Bayeux, del siglo XI, debía ser equiparada con grandes nombres. De ahí que las manos de la reina Matilda se conviertan en las aristocráticas ejecutantes de una obra, en ese caso, incompatible con el trabajo artesano, anónimo y colectivo, separado definitivamente de la obra artística. La realidad histórica sitúa su realización bien en talleres de ambos sexos, en opinión de Rosizka Parker, o en monasterios femeninos (1992: 42-43). Se tiene constancia de artesanas sederas, bordadoras, ropavejeras, pañeras, hilanderas, fabricantes de ropa, brocanteras, y más, que trabajaron en talleres, pagando los impuestos correspondientes y recibiendo sus salarios, en la Edad Media.

Es posible que la separación de esferas construidas como antagónicas y asimétricas, entre lo público y lo privado, y las diferenciaciones cualificadas entre lo doméstico, lo aficionado y lo profesional, tengan mucho que ver con el sistema de apropiación indebida impuesto por el proceso capitalista de explotación y producción, como ha estudiado Silvia Federici en *Calibán y la bruja* (2004). En este proceso, las grandes damnificadas han sido

las mujeres, cuyos trabajos se consideran subsidiarios, invisibles, manipulables y baratos, mientras que la resistencia y la diferencia han sido demonizadas y penalizadas.

Tratar el tema de la presencia activa de las mujeres en los distintos campos de la actividad textil presupone entonces varios aspectos de partida teóricos y metodológicos. Por un lado, los planteamientos que atañen a la consideración de los conceptos de «paradigma» y «canon», como claves para descubrir el carácter construido de los relatos histórico-artísticos hegemónicos. En este sentido son esenciales, entre otros, el trabajo de Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981)² y los de G. Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (1988) y *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999)³. Las intervenciones feministas en la historia del arte que van más allá del ejercicio de recuperación de nombres y su incorporación a los relatos ya construidos implican, en palabras de Pollock, «cambiar de paradigma», que es «algo más que tan solo agregar nuevos materiales –las mujeres y su historia– a las categorías y métodos ya existentes: nos ha llevado a maneras completamente nuevas de conceptualizar lo que estudiamos y el modo cómo lo estudiamos» (2013: 27). Esto supone desvelar que el canon se construye bajo una posición ideológica de poder centrada en los valores dominantes de un sexo –masculino–, clase, y raza dominante, que se presentan como naturales, universales e incuestionables. Por tanto, para Pollock, «el feminismo encuentra el canon como una estructura de exclusión», «como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo con su lugar en las estructuras contradictorias del poder –raza, género, clase y sexualidad» y «como una estrategia discursiva en la producción y reproducción de diferencia sexual» (1999, 2007: 143-158).

En la misma base de la visibilización de la condición construida del canon, las lecturas de género han desvelado la construcción de categorías como la del genio, y la clasificación jerárquica de arte y artesanía, o alta y baja cultura, además de la propia definición de arte. Siguiendo a Pollock, M. Antonietta Trasforini plantea el carácter estereotipado atribuido a la figura del artista, «como genio creador, como persona especial y héroe solitario, enfatizando su individualismo y la unicidad en la producción de la obra» (2009: 43-44), advirtiendo que «como otras categorías abstractas universales, está en realidad determinado por muchas pertenencias: de género, generacionales, geográficas, religiosas» (2009: 44). La autora denuncia que:

² Principalmente el capítulo 2: *Crafty women and the hierarchy of the arts*.

³ Traducción de una parte del capítulo «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon», en Cordero y Sáenz (comps.), 2007: 141-158).

el estereotipo más indigno que recorre la historia del arte y que se refuerza en el XIX es el que, siendo obviamente negativo, representa a las mujeres como carentes de creatividad, incapaces de contribuciones e influencias significativas en el campo artístico. Este estereotipo homogeneiza su trabajo como si estuviera completamente determinado por un género natural, negando su heterogeneidad, la diversidad y, por lo tanto, la especificidad de su producción y de su obra; pero también se reconoce lo que las mujeres comparten y que es el resultado no de la naturaleza sino de la cultura, esto es, de los sistemas sociales que históricamente han producido y producen diferencia sexual, es decir, género (2009: 46).

Los estudios de género también han puesto en evidencia que las estructuras jerárquicas de los géneros artísticos, los soportes y las formas, forman parte también de la concepción del canon, es decir, es una cuestión que se relaciona con la construcción social de lo masculino y lo femenino. De ahí que haya temáticas, estudios y materias que se pretenden naturalmente consustanciales a la feminidad. Recuerda Trasforini que las distinciones a todos los niveles –académicas, discursivas, disciplinarias– entre arte y artesanía, y por extensión entre artes mayores y menores, se había iniciado en el Renacimiento, pero se ve reforzado en los siglos XVIII y XIX.

Desarrollándose sobre líneas de clase y sobre contraposiciones de género, esto se convierte en un mecanismo que ha producido –y sigue produciendo– diferenciación social, estratificación y desigualdad en la posesión y el uso de capital simbólico. Para Parker y Pollock (1981), la distinción entre artista y artesano es un asunto económico y social, pero particularmente en el siglo XIX se reforzará con la atribución distintiva de las habilidades entre hombres y mujeres. Desde luego este discurso ya se encuentra en la literatura clásica, pero es en el siglo decimonónico cuando encontrará incluso una justificación «científica», como ha estudiado Bram Dijkstra (1986). De esta manera el arte se relacionará con el talento y la creatividad, que es capaz de crear objetos únicos, significativos y trascendentes, mientras que la artesanía lo estará con la habilidad de crear objetos útiles siguiendo unos conocimientos técnicos que se pueden adquirir con formación. El reparto de talentos y habilidades no es ajeno al género, remite a él y reproduce su disparidad. Parker y Pollock (1981) perfilan aún más este asunto al desvelar que la creación también está indisolublemente vinculada al estatus de quien la ha practicado y al lugar social en el que se ha realizado:

...lo que distingue jerárquicamente el arte de la artesanía no son tanto los diferentes métodos, prácticas y objetos sino también dónde se han hecho estas cosas –con frecuencia en casa– y para quién se hace –con frecuencia para la familia–. Puesto que el arte (*the fine art*) es una actividad pública, profesional, lo que hacen las mujeres –y que habitualmente se define como artesanía– podría definirse como arte doméstico (cit. Trasforini, 2009: 50).

A este respecto es significativo el caso que recogen Parker y Pollock (1981), y que refiere igualmente Trasforini (2009), sobre la necesidad que manifestó un crítico de arte de pensar que los tejidos realizados por mujeres navajo, que estaba contemplando, eran cuadros pintados por maestros de la abstracción desconocidos.

Estas estrategias desvelan significativamente la exclusión en el canon de las prácticas textiles y la cerámica. Desde la década de los setenta, la historiografía feminista está descubriendo, de forma crítica, el carácter jerárquico construido de la producción artística y sus elementos definidores; recoge Pollock esta reflexión de Patricia Mainardi:

Las mujeres siempre han hecho arte. Pero para las mujeres, las artes más valoradas por la sociedad masculina han permanecido cerradas precisamente por esa razón. Ellas entonces han aplicado su creatividad en las artes de la costura, las cuales existen en una variedad fantástica, y son de hecho una forma de arte femenino universal que trasciende raza, clase y fronteras nacionales. La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran también la crítica y el público [...] es nuestra herencia cultural (1999, 2007: 144).

El feminismo plantea entonces no solo el profundo valor cultural de los textiles sino también su potencial como productores de significados religiosos, políticos, morales e ideológicos (Pollock, 1999, 2007: 144; Parker, 1984). Si bien Pollock advierte del peligro de realizar una simple traslación para insertarse, desde la otredad, en el relato canónico, únicamente «interrumpiendo la historia del arte» y, por tanto, convertirse en una mera reivindicación esencialista –«meras instancias de diferencia» lo denomina la autora (1999, 2007: 144)–, sin proyección ni capacidad política subversiva, no cabe duda de que la toma de conciencia, el cuestionamiento y la revelación contienen en sí ese potencial para accionarlo.

Por ello rastrear las huellas del trabajo textil y su potencial político, como herramientas reivindicativas útiles en los espacios públicos con efectos transformadores, se sitúa en el seno del discurso teórico que cuestiona qué es y qué no es arte, quién lo define y a quiénes cualifica como tales. El objetivo es desarticular el canon visibilizando y valorando el trabajo de las mujeres en estas labores del tejido, rastreando sus capacidades creativas como colectivo, perfilando sus características, planteando su escasa valoración como sujetos y la abundancia de sus representaciones como objetos recreados.

Lo «público» está cualificado como «conocido, notorio, manifiesto y divulgado» y, por extensión, «oficial, estatal, gubernativo, administrativo»; pero también hace referencia a «auditorio, concurrencia, asistencia, espectadores, oyentes». Mientras que «publicar»

conlleva las capacidades de «avisar, transmitir, divulgar o revelar». Su esfera antónima se define como «privada y secreta», es decir, «íntimo, individual, reservado, personal y particular»; y, además, en la negatividad de lo «falto, carente, desprovisto, despojado, desposeído». En relación al espacio y al carácter de lo realizado, lo doméstico implica al ámbito «casero, hogareño, familiar» y en su dimensión actitudinal o psicosocial, las atribuciones de «mansedumbre, docilidad y sumisión»; la acción de domesticar supone «amaestrar, amansar, domar, someter, dominar». En una comprensión binaria, polarizada y jerarquizada de la realidad y sus componentes vitales y culturales, esta caracterización de lo doméstico y lo público se adscribe en oposición sexualizada, masculina y femenina, presentando sus espacios correspondientes en confrontación, impenetrables e intransferibles. De ahí que las acciones encaminadas a romper estas barreras –entendidas como naturales y esenciales– se presenten como subversivas, independientemente de los efectos políticos transformadores reales.

Percibimos que ese mapa de presencias y huellas se configura con el rastreo de las conexiones que redescubren un interés renovado por las acciones y actividades de las mujeres sufragistas en pos de la consecución de derechos fundamentales. Este hallazgo suscita traslaciones sumamente interesantes, hasta las intervenciones performáticas de los colectivos y activistas contra el feminicidio actuales, es decir, desde principios del siglo XX al siglo XXI, y desde posiciones y objetivos diferentes entre sí, aunque susceptibles de conexión. Las actividades textiles realizadas en los espacios privados y/o públicos por las mujeres sufragistas y los colectivos en lucha contra el feminicidio, se presentan como herramientas de significación, visibilización, autodeterminación, resistencia, reivindicación y protesta, e incluso de eficacia terapéutica. Y suscitan la tesitura de repensar la cualificación de las esferas vitales separadas, así como la reasignación y reapropiación de los ámbitos públicos como lugares propios, necesariamente feminizados y seguros, donde se permitan contaminaciones desde lo particular, personal o privado.

Habría que valorar el alcance y carácter múltiple de esta producción en la formación de una conciencia crítica⁴. No solo ponderar el poder subversivo de lo aparentemente insignificante e intrascendente, sino poner en cuestión la propia calificación de la insignificancia y la intrascendencia. Lanzar pañuelos en lugar de bombas, utilizar agujas en lugar de bayonetas. El activismo de las mujeres en causas feministas, pacifistas y de diverso signo reivindicativo que utilizan «armas» textiles tiene un amplio recorrido. El hilo conductor hilvana las acciones realizadas con crochet en el seno de la *Womanhouse*, organizada por

⁴ Resulta significativo que en *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Katy Deepwell, su editora, dedique un apartado expreso a los tejidos y a una revisión de las apuestas expositivas de los ochenta.

Judy Chicago y Miriam Schapiro, como cofundadoras del programa de arte feminista del California Institute of the Arts (CalArts). También la creativa relación entre el activismo pacifista y las labores textiles en el Greenham Common Women's Peace Camp (Campamento pacifista de mujeres de Greenham Common en Berkshire, Inglaterra), creado en 1981 por un grupo de mujeres galesas para protestar contra las armas nucleares; la experiencia transformó la valla de separación de la base militar en un soporte de sus labores de bordado y costura.

Será necesario dedicar una mirada feminista a otros tipos de conflictos; en ellos las mujeres de nuevo hacen de sus cuerpos auténticos campos de batalla en aras de un activismo consciente en las luchas sufragistas y contra el feminicidio. Muchas de las acciones emprendidas desde estos dos frentes encuentran puntos de contacto en prácticas artísticas de distinto signo. Este último aspecto ha abierto un campo de investigación estimulante y complejo. Tanto las luchas sufragistas como las acciones en contra del feminicidio aúnan de forma colectiva a mujeres que emplean medios y formatos artísticos en pos de la consecución de derechos fundamentales como personas y ciudadanas, y como denuncia de actos criminales contra las mujeres, por el hecho de nacer mujeres, y porque en ellas se encarnan los pilares que sostienen las estructuras de convivencia y la paz social, de ahí su conversión en objetivos a socavar por la óptica patriarcal y misógina.

2. La revolución de los delantales, los pañuelos y la indumentaria. Del ámbito doméstico a la conquista del espacio público

Si partimos del cuestionamiento por parte de los estudios feministas de las categorías sacrosantas vinculadas y definitorias de «Arte», tales como artista, genio, calidad, obra única, arte o artesanía, alta y baja cultura, para deconstruir cánones, dinamitar la propia categoría de canon, desfigurando límites y fronteras, se puede apreciar la labor de las activistas que sin ser artistas, ni pretender serlo, emplearon mecanismos y herramientas creativas en aras de una reivindicación personal y política. «Your body is a battleground», la consigna incorporada por Barbara Kruger en la obra de este modo conocida (1989), quizás una de las más beligerantes y significativas del movimiento feminista, había sido puesta en práctica por las sufragistas británicas desde las primeras décadas del siglo XX. Y lo hicieron a través de transformaciones, acciones, intervenciones en el espacio público, un utillaje artístico riquísimo y sus propios cuerpos. Porque, como afirma Toby Clark:

...la propaganda en el arte no siempre es inherente a la imagen misma y puede no derivarse de las intenciones del artista. Aún más, el arte puede convertir en propaganda a través de su función y emplazamiento, su entorno (espacios públicos o privados) y su relación con

un entramado de objetos y acciones de otro tipo. Los medios para hacer una afirmación ideológica son casi ilimitados: arquitecturas, teatro, música, deportes, indumentaria y cortes de pelo pueden comunicar una visión política, al igual que los espectáculos de violencia, como la quema de libros, el asesinato, el suicidio o el terrorismo (Clark, 2001: 13).

Así las sufragistas británicas habían creado su propio lema conscientes del poder de una frase, años antes de que la publicidad codificara un lenguaje y unas fórmulas específicas. «Deeds, not Words» («hechos, no palabras») contenía al mismo tiempo la predisposición a la acción y la exigencia de respuesta a la misma (fig. 1).



Fig. 1. Bandera de Hammersmith. Women's Social and Political Union (WSPU), h. 1911.
Pintura, bordados y aplicaciones. Fuente: Museum of London.

Las sufragistas, por tanto, crearon su propio programa de propaganda subversivo, pacífico o violento, que las identificó, visibilizó eficazmente sus reivindicaciones y dio forma –visual, objetual– a la problemática convertida en lucha, y a sus acciones en campo de batalla. Aunque, en realidad, «estos actos de disidencia deben ser descritos como propaganda de oposición o antipropaganda» (Clark, 2001: 11), puesto que las acciones feministas y sufragistas estaban dirigidas, por un lado, a visibilizar de un modo contundente la problemática para concienciar al mayor público posible, y por otro, y principal, dirigida al Estado y las instituciones encargadas de legislar a favor o en contra de las peticiones. Hablamos de otro tipo de guerra: una guerra que no enfrentaba a los estados por el dominio territorial o ideológico; y de campos de batalla más cercanos: los cuerpos, las casas y las calles.

En 1903 se había fundado la WSPU (Unión Política y Social de Mujeres), capitaneada por Emmeline Pankhurst, con la participación de sus hijas Christabel y Sylvia. Las militantes combinaron tácticas de muy diversa índole, entre las que estaba la militancia de carácter más agresivo, desplegada con especial virulencia desde 1912. Sus tácticas de guerrilla –ya presentes en la autodenominación como «ejército en el campo de batalla»– se desarrollaron de una forma absolutamente original, inventiva, sorprendente y diversa.



Fig. 2. Manifestación sufragista. Londres, 1910. Fuente: <https://www.pinterest.es>.

Algunas conscientemente violentas, como la irrupción e interrupción de todo tipo de espectáculos, la rotura de escaparates de comercios con piedras mensajes –campaña de rotura de cristales de marzo de 1912–, incendios y explosiones provocados contra casas de políticos, estaciones de ferrocarril, iglesias y edificios públicos o ataques a obras de arte emblemáticas de los museos; otras pacíficas, como los desfiles y las manifestaciones, en ocasiones multitudinarias (fig. 2), o con final violento por parte de las autoridades y en contra de las manifestantes, como algunos mítines y concentraciones ante instituciones públicas representativas. La visibilización en el espacio público, y su consecuente perturbación, pasó también por imaginativos métodos

de propaganda y protesta, como la utilización de zepelines para el lanzamiento de panfletos, la pintura y escritura sobre el pavimento y los muros del Parlamento, o la instalación de mostradores de información en las calles (González, 2009: 71-72).

Estas fórmulas de activismo no fueron las únicas. Las sufragistas promovieron una intensa labor creativa vinculada a actividades artísticas de diversa índole, desde el diseño de carteles hasta la creación de todo tipo de joyas y objetos que servirían de soporte reivindicativo y medio de difusión de largo alcance. En este campo del activismo fueron esenciales las labores textiles en su más amplia factura y diversidad, desde la costura, el bordado y las aplicaciones, al diseño y producción de indumentarias y accesorios.

Por esta razón, las labores textiles llevadas a la calle no fueron solo una herramienta. La utilización de estas prácticas y su reconversión en los espacios públicos tenían que ver con un mecanismo consciente de ejercicio subversivo, al colocar en primera línea «cuestiones femeninas» consideradas de «segunda», por su domesticidad o por su falta de profesionalidad, es decir, en los puestos secundarios de las artesanías, aquellos que no tenían que ver con la profesionalización sino con las ocupaciones de mantenimiento y cuidado. Pero además, y como apunta Parker (1984: 189-215), la asociación entre el trabajo textil, concretamente el bordado, y la femineidad no fue un obstáculo para el movimiento sufragista –como sí lo fue para el constructivismo, por ejemplo– sino una oportunidad para cambiar las ideas tradicionales y preconcebidas sobre las mujeres y la femineidad, asociación que potenciaba la fortaleza de las mujeres en aras de desmontar la pretendida debilidad naturalizada.

Quizás las sufragistas no tuvieron entre sus objetivos, al menos de forma consciente o programática, la incidencia transformadora de sus actividades creativas en la «institución arte», para cambiar su lugar y su función (Parker, 1984: 197), aunque no cabe duda de que sus trabajos y sus acciones forman parte del corpus de artefactos culturales y artísticos desestabilizadores del canon. Desde luego, los caminos que se abren con esta lectura son múltiples y trascienden el ámbito de lo textil. Parker (1984) abona el camino para indagar en otra idea que está en la base del trabajo de las mujeres sufragistas. La ausencia de profesionalidad y la libertad no mediatizada por las exigencias de la obra profesional en el uso de materiales, técnicas y soportes, como los bordados o el collage, como prácticas que se sitúan del lado de lo artesanal y hecho a mano, coloca la definición del artista profesional en un lugar cuestionado, pues estas mujeres no lo hacen de forma ingenua sino como verdaderas conocedoras del bordado –al igual que los artistas lo eran de la pintura–, planteando una equiparación en la diferencia. Por ello la dimensión estética del movimiento transcendía el propio objetivo político para suscitar una reflexión que afectaba a la propia institución artística canónica: «conscientemente –ahonda Clark– ignoraron la jerarquía convencional

que situaba al arte por encima de la artesanía y defendía «la obra maestra intemporal» por encima de cualquier objeto efímero anónimo» (Clark, 2001: 31). Es la esencia del trabajo colaborativo, usando métodos artesanales tradicionales, uno de los asuntos más interesantes de analizar. En el ámbito del sufragismo británico, la producción artística de ilustradoras y bordadoras se canalizó a través de empresas artísticas creadas para tal fin. Es el caso del Atelier y la Liga de Artistas Sufragistas (ASL), diferenciadas por la profesionalidad o el voluntarismo de las mujeres miembros (fig. 3).



Fig. 3. El taller de la Artists Suffrage League (ASL) Fuente: Museum of London.

Un aspecto de gran interés es que algunas de estas labores consideradas «propias de mujeres» salen del ámbito doméstico para invadir las calles. Desde finales del siglo XIX las mujeres del «ejército en el campo de batalla sufragista» habían utilizado la palabra asociada a sus propios cuerpos desde posiciones menos extremas, como soportes móviles de las reivindicaciones, no solo redactadas estas en pancartas sino portando sus consignas y llamamientos como partes de su indumentaria. Me interesa particularmente el uso de una prenda doméstica, como el delantal, tanto como soporte informativo, como elemento de ruptura entre el espacio de la casa y la calle. Las sufragistas Mabel Capper y Patricia Woodlock fueron fotografiadas con el anuncio de un encuentro a celebrar el 19 de julio de 1908 en Heaton Park, Manchester (fig. 4). Estas activistas colocaron la propaganda impresa en hojas informativas en forma de delantal sobre sus faldas. Conscientemente la falda o el delantal evidenciaban sus condiciones, femenina y doméstica, reasignadas en sus cometidos.



Fig. 4. Mabel Capper y Patricia Woodlock, 1908. Fuente: <https://www.pinterest.es>.

Un acto aparentemente inocente e incluso divertido como este –las dos mujeres, jóvenes y espontáneas, se muestran sonrientes y decididas frente a la cámara, validando el poder de convicción y convocatoria que desplegaban las activistas– no debía ser tomado a la ligera por las instituciones públicas garantes del orden moral y social. La propaganda antisufragista, tan copiosa y beligerante contra las peticiones políticas femeninas, consideraba a estas mujeres, y lo que representaban, una verdadera amenaza para el *statu quo*, defensor de la moralidad y la normalidad de los roles de género. En esta propaganda no es casual encontrar referencias a la inversión de papeles en el hogar, peligrosa incluso por conllevar una desestabilización de la virilidad y la feminidad entendidas como naturalezas esenciales. En ella a menudo aparece el esposo y padre de familia realizando labores domésticas, al margen por tanto de su cometido social y «natural», ante el abandono de su esposa sufragista, ocupada en menesteres «antinaturales», con el consiguiente perjuicio para el hogar familiar, convertido en un lugar infernal por culpa de la dejación de funciones de estas féminas invertidas. Debía quedar clara la advertencia, de hecho, la propaganda antisufragista no tenía un carácter únicamente jocoso o grotesco, sino que a través de este lenguaje podía contrarrestar, y ese era su cometido, la ofensiva subversiva⁵. El ejercicio de actividades, asignadas tradicional y naturalmente masculinas, por parte de las sufragistas, no solo suponía una usurpación de funciones ajenas, sino que podía

⁵ El amplio contexto y significación de la imaginaria antisufragista en Tickner (1987) y Nead (1998), esta última a propósito del ataque de la sufragista Mary Richardson a la *Venus del espejo* de Velázquez.

provocar inversiones morales e incluso físicas en los hogares afectados. Por supuesto, entre las labores invertidas no puede faltar la actividad textil que aparece en muchas de estas imágenes, donde los hombres hacen calceta o zurcen calcetines, mientras sostienen a bebés inconsolables, mientras la esposa lee un periódico deportivo y fuma (fig. 5).



Fig. 5. *When Women Vote*. Cartel antisufrajista. Fuente: Look and Learn / Elgar Collection.

En contraposición, la pintura y la fotografía ofrecían imágenes de corrección idealizada donde las labores textiles presuponían un mantenimiento del orden lógico de las cosas, en distintas asociaciones de ideas: como fórmula de unión y aprendizaje de la maternidad o como indicios de un hogar burgués ejemplar. Incluso la reina Victoria aparece fotografiada haciendo crochet, porque solo una reina es aceptada como tal, y puede actuar como ejemplo, si esta circunstancia se presenta compatible con su ser femenino, dotado esencialmente para la maternidad y sus labores asociadas. Las sufragistas también fueron fotografiadas realizando labores de costura en la prisión (fig. 6).

El papel de la indumentaria auto-diseñada y auto-confeccionada, en la creación de la imagen de la mujer sufragista, supuso entonces un ejercicio programático de identificación

y significación públicos, pero también de reconocimiento entre ellas como colectivo. Efectivamente, la indumentaria «confirió al movimiento una coherencia visual y se sirvió de la moda como un medio de afirmación ideológica» (Clark, 2001: 31). Es sumamente interesante, dado el poder de estas capacidades y usos transformadores de las ciudades y sus espacios. Sin dejar nada al azar, todos los accesorios de moda femeninos fueron susceptibles de componer el corpus uniformado sufragista, como soportes y prendas reconocibles: los espacios públicos redefinidos o recalificados en femenino se llenaban de mujeres claramente identificadas que, en sus paseos, marchas, manifestaciones, puestos informativos y mítines, portaban sombrillas, pamelas, banderolas, bufandas, cinturones, bolsos y broches con los lemas reivindicatorios.

Para la construcción propagandística e identificatoria de la imagen sufragista fueron determinantes los colores. Los denominados colores sufragistas, el violeta, el blanco y el verde, se aplicaron a toda la producción textil –además de al diseño de todo tipo de objetos y material impresos–, creando una verdadera «marca sufragista» en una operación de marketing sin precedentes. El atuendo sufragista, consensuado en 1908, postulaba también el blanco como el color adecuado, en relación al tipo de telas apropiadas al invierno y al verano. Además de las asociaciones simbólicas⁶, las sufragistas buscaban la practicidad y



Fig. 6. Sufragista en prisión. Fotografía de Christina Broom. The Women's Exhibition, 1909. Fuente: Museum of London.

⁶ Emmeline Pethick Lawrence, una de las fundadoras de la WSPU, popularizó los tres colores del movimiento feminista. En el periódico fundado junto a su marido, *Votes for women*, verdadero órgano de difusión del movimiento, se publicó en 1908 el carácter simbólico de estos colores: «El violeta, color de los soberanos, simboliza la sangre real que corre por las venas de cada luchadora por el derecho al voto, simboliza su conciencia de la libertad y la dignidad. El blanco simboliza la honradez en la vida privada y en la vida política. Y el verde simboliza la esperanza en un nuevo comienzo».

Recuperado de <https://trinitycollegelibrarycambridge.wordpress.com/tag/emmeline-pethick-lawrence/>. Con esta adopción, además, el sufragismo seguía la práctica común iniciada en la Revolución Francesa que asociaba las banderas tricolores a los movimientos liberadores.

economía que otorgaban los colores básicos, la sencillez y austeridad en el vestir y una atención a la feminidad que se estaba poniendo en duda. Pero, además, en las concentraciones y manifestaciones, se lograba un sorprendente efecto colectivo, un auténtico «ejército», tiñendo de blanco las calles, plazas y parques de las ciudades, salpicadas de los colores violetas y verdes aplicados a todo tipo de material propagandístico confeccionado con tejidos bordados y aplicaciones (fig. 7).



Fig. 7. Jóvenes sufragistas promocionando The Women's Exhibition, 1909. Fotografía de Christina Broom.
Fuente: Museum of London.

Las asociaciones bélicas manejadas por el activismo sufragista llevadas al ámbito de la indumentaria se desplegaron asimismo en otro tipo de uniformes más específicos, y en general, vinculados a personalidades dentro del propio movimiento. Es el caso de la identificación militar de Flora Drummond, apodada «la generala», mediante su uniforme, al parecer, donado por una fábrica de insignias para la manifestación *Women's Sunday* del 21 de junio de 1908. Este uniforme recuerda, según Clark, al de las mujeres del Ejército de Salvación, si bien la fusta se asemeja más a la de un oficial de caballería (2001: 28).

Otro tipo de atuendo identificativo, si bien más luctuoso, fue el uniforme carcelario. Las activistas supieron sacar también rendimiento a este diseño en un alarde de equiparación estética. El corpus fotográfico de las sufragistas encarceladas, sobre todo en la temible prisión de

mujeres de Holloway, en Islington (Londres), muestra unas austeras prendas oscuras y delantales y cofias blancas, con unas puntas de flecha sobreimpresas que la prisión obligó a llevar como símbolo carcelario. El uniforme impuesto por las instituciones penitenciarias para escarnio de estas mujeres, también fue hábilmente utilizado fuera de la prisión, reconvirtiendo el escarnio en empoderamiento. Entre los más utilizados estaban estas puntas de flecha que adoptan la forma de broches o, a mayor tamaño, se blandían en las manifestaciones; también crearon accesorios y estandartes a partir de elementos carcelarios unidos: el enrejado de los ventanucos de la cárcel al que se aplicaban cadenas y las puntas de flecha con el emblema tricolor. En los encuentros públicos, muchas mujeres excarceladas seguían vistiendo el uniforme de prisión en recuerdo y homenaje de las compañeras que continuaban presas o para visibilizar las vejaciones sufridas.

La intensa actividad manual textil con que las sufragistas se lanzan a la conquista de los espacios públicos tiene en las banderas y los pañuelos bordados algunos de sus productos más significativos y elaborados (Parker, 1984: 197-198). La mayor parte de ellas salieron del Atelier ya nombrado, por lo que, a diferencia de las realizadas para los sindicatos por empresas profesionales contratadas para tal fin, el trabajo sufragista tuvo un carácter de mayor implicación femenina, mediante la estimación de la capacitación personal de las mujeres, puesta al servicio de la causa. En este sentido, la actividad textil, bien realizada por bordadoras profesionales, bien como labor doméstica asociada a las mujeres de toda edad y clase social en la intimidad del hogar y para el hogar, se redimensionaba adquiriendo una trascendencia política. De hecho, la utilización del bordado era plenamente intencionado dentro del programa activista. Los productos creados unían en muchas ocasiones el trabajo textil, con la pintura y las aplicaciones, lo que ponía en evidencia un interés consciente por valorar las capacidades femeninas, subestimadas a un rango inferior, artesanal y no artístico, para combinar técnicas y formatos artísticos distintos, creando sensaciones plásticas, valorando la calidad y posibilidades de los materiales y demostrando un conocimiento especializado de las dificultosas técnicas del bordado profesional (Parker, 1984: 198-199).

Los lemas bordados en las banderas atendían a diferentes objetivos: identificar a los grupos locales, representar colectivos profesionales, enarbolar campañas reivindicativas, declarar principios y estimular con frases y palabras sencillas y directas de gran impacto y ágil recuerdo y repetición —«Deeds, no words», «No Vote no Tax», «Dare to be free», «Ask with Courage», «Consistency», «Rectitude» «Success»—; o conmemorar y homenajear a grandes mujeres del pasado y del presente, como la reina celta Boadicea, la Reina Victoria, las hermanas Brontë, Elizabeth Barrett Browning o Marie Curie, entre otras, es decir, mujeres ejemplares en distintos planos, del poder, la creación artística y literaria o la ciencia, cuya excelencia estaba apoyada en el esfuerzo, la constancia, la voluntad y la fuerza.

También formaba parte de los objetivos de todo el trabajo creativo el homenaje a mujeres sufragistas tenidas como referentes. Una de las banderas conmemorativas de la WSPU recoge los nombres bordados de las sufragistas fundadoras del movimiento y activistas más combativas que habían sido torturadas en la cárcel, principalmente con la terrible alimentación forzada (fig. 8). La bandera organiza la composición en una sencilla y ordenada cuadrícula, enmarcada por una orla de tela, en la que cada seguidora deja constancia de su admiración, bordando su propio nombre con caligrafías de diversa calidad, reforzando el carácter participativo y colaborativo de la acción. Esta pieza es una muestra fehaciente de la trascendencia de este tipo de trabajo en el seno de los discursos canónicos del arte, al no hacer distinciones entre arte y artesanía, al combinar alta cultura y referencias a los estilos artísticos consagrados –los nombres de las cuatro homenajeadas aparecen en un cuidado bordado *art nouveau*– con la naturaleza manual, directa y sencilla de las caligrafías. De alguna manera, esta fórmula se anticipa al método utilizado por el movimiento «bordando contra los feminicidios», como veremos más adelante.

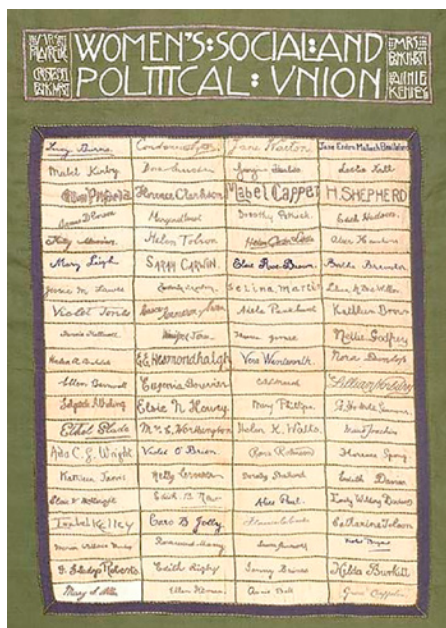


Fig. 8. Bandera conmemorativa WSPU, 1910.
 Fuente: Museum of London.



Fig. 9. Janie Terreno, pañuelo sufragista, 1911.
 Fuente: Museum of London.

La actividad textil en prisión abarcaba también una dimensión económica expresa, de modo que el Estado se aprovechaba de las habilidades manuales textiles de las mujeres que debían, entre otras cosas, coser bolsas de correos (fig. 6).

Pero también para estas activistas, privadas de libertad, en huelga de hambre y torturadas, estas labores podían llegar a ofrecer propiedades terapéuticas. La sufragista Janie Terreno firma un pañuelo bordado para recordar la huelga de hambre de 1911 (Parker, 1984: 200-201) (fig. 9); la confección se organiza con la cinta tricolor cosida a modo de orla, solo interrumpida por la fotografía de Emmeline Pankhurst y su hija Christabel, pegada en el borde inferior, a quienes se rinde tributo; en el centro, la firma de la autora, orlada de violetas primorosas, deja constancia de esa autoría y de la iniciativa laudatoria, que refrendan los nombres de las compañeras; completan la composición los atributos sufragistas más identificativos: el lema «deeds, not words», el enrejado carcelario y las puntas de flecha. Este pañuelo sufragista, trabajado a modo de collage en su combinación de técnicas, costura, aplicaciones, bordado, texturas, materiales y colores, texto e imagen, desafía de nuevo el paradigma artístico.

En los productos creados por estas mujeres mediante las diferentes técnicas textiles se aprecia también la intención de moldear las figuras de las líderes, lo que lleva a plantearnos el concepto de la heroicidad en el seno del sufragismo (Parker, 1984). No obstante, trasciende el movimiento para instalarse en el seno de los estudios feministas, a través de temas tales como la ausencia de referentes, la necesidad de crear genealogías, o el cuestionamiento de la personalidad del genio. Creo que indagar en estos comportamientos puede ayudar a posicionar otros planteamientos críticos que vinculen estas prácticas de mujeres no profesionales del arte con algunas obras de artistas mujeres profesionales y que usan medios similares. Estoy pensando en el trabajo de Judy Chicago y la conocida, estudiada y criticada *The Dinner Party* (1974-1979) y sus aparentes contradicciones entre anonimato y autoría, trabajo femenino autónomo e individual y colectivo, manualidad artesanal y espectáculo visual o culto a la heroicidad femenina y el silencio o la invisibilidad.

3. Bordar contra el feminicidio

En el seno del proyecto «Bordando por la paz»⁷, que surgió en Ciudad de México, se inicia el movimiento «Bordando feminicidios», que comienza a bordar el 23 de diciembre de 2012 y continúa activo. El primer colectivo, bajo el lema «un pañuelo, una víctima», se

⁷ Vinculado al colectivo Fuentes Rojas de Ciudad de México. Todos los colectivos nombrados disponen de perfil en las redes sociales. Son numerosos los artículos periodísticos en los que se resume la trayectoria y objetivos del proyecto «Bordando por la paz». Destacan, entre otros, Montero (2012) y Rizzo (2015).

propone visibilizar y homenajear a los cuantiosos asesinados y desaparecidos durante los gobiernos de Felipe Calderón y de Peña Nieto, en el marco de la guerra contra el narcotráfico. No obstante, las víctimas de feminicidio, por su propia idiosincrasia, necesitaban de un activismo específico, que, al mismo tiempo, respondiera a la imprescindible localización y focalización de los casos y las acciones. Para ello, el código visual, que para el grupo genérico distinguía el rojo para los muertos y el verde para los desaparecidos, retoma el cromatismo feminista distintivo en violeta y tonos morados.

«Bordando feminicidios»⁸ carece de un decálogo programático, puesto que efectivamente no tiene carácter asociacionista expreso. Sin embargo, sus inquietudes y motivaciones son poderosas y afectan no solo a las mujeres masacradas destinatarias de los bordados, sino también a las mujeres que bordan. El bordado, en opinión de algunas de las activistas iniciadoras de la experiencia⁹, permite ante todo la reflexión pausada, puesto que, independientemente de la calidad o la habilidad, aspectos estos insignificantes, la labor ralentiza el tiempo, puntada tras puntada. Este depositar el pensamiento supone devolver la memoria y la identidad a tantas mujeres masacradas, ignoradas y olvidadas o inexplicablemente desconocidas, que son únicamente expedientes para las instituciones, e incluso para los medios de comunicación. En los pañuelos, cada caso feminicida cobra actualidad y vida¹⁰. A través de la elaboración de la prenda, se les devuelve la palabra a las mujeres asesinadas, puesto que siempre el texto se redacta en primera persona; diversos pormenores sobre quiénes eran activa y recuerda sus identidades y sus vidas, mientras el relato de las torturas y asesinatos, y las fechas, denuncian lo sufrido y ancla a una realidad cotidiana; en ocasiones, las palabras se acompañan de elementos figurativos vinculados a sus gustos –detalles de un tatuaje, flores, estrellas, etc.–; pero también los pañuelos bordados denuncian a los feminicidas, cuyos nombres aparecen escritos con lápiz o tachados una vez bordados, en un acto simbólico y físico a la vez –se emplea otro material o un hilo superpuesto– y de doble recorrido: la evidencia, en contra de la impunidad, y la anulación del asesino. Por su parte, la firma de la bordadora establece un vínculo entre las dos mujeres

⁸ Igualmente son numerosas las vías divulgativas sobre la trayectoria del colectivo, los objetivos y el carácter de las acciones. Las actividades de bordado, en expansión por numerosos países, generan una gran cantidad de notas informativas y artículos de opinión. Además de la página de Facebook (<https://www.facebook.com/bordamos.feminicidios/>), con la cual se puede estar al día y contactar para sumarse a las experiencias bordadoras, son muy útiles, principalmente, el artículo de Fabrè y León (2017), y las entrevistas escritas o audiovisuales a miembros del colectivo; Villafraña I y II (2013) ofrece un recorrido más resumido.

⁹ Marcela Valenzuela y Yuriria Rodríguez ofrecen una inestimable información en la extensa entrevista «Bordamos feminicidios», realizada en el programa Luchadoras. Rompimiento TV. 20/2/13 (<https://www.youtube.com/watch?v=xERreUe-kPg>).

¹⁰ Se ha elaborado una base de datos que se nutre fundamentalmente del Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio, red de 49 asociaciones de colectivos y asociaciones de mujeres que documentan los casos y a la cual se puede acceder desde la página de Facebook.

que se han prestado la voz y la palabra, que se reconocen en las vivencias y en la experiencia de ser mujeres (fig. 10).



Fig. 10. Pañuelo bordado. Fotografía: Paula Chouza. Fuente: <http://blogs.elpais.com/periscopio-chilango/2013/04/bordar-femicidios-para-buscar-la-paz-1.html>.

Una acción para la memoria y la justicia –aunque una justicia que no debería suplir nunca las obligaciones de las autoridades– pero que parte de la realidad del desamparo, de la impotencia de la impunidad, y de la criminalización y culpabilización de las mujeres. No son crímenes pasionales, ni producto del crimen organizado, porque, como observa Yuriria Rodríguez¹¹, los femicidios son consecuencia de la misoginia y la discriminación.

El tiempo de las experiencias truncadas, con sus historias vividas, quiénes eran estas mujeres y cómo fueron torturadas y asesinadas, traslada el sentido de los pañuelos, desde que sirvieron como sudarios, o para enjugar las lágrimas ante la pérdida y la desesperación, hasta convertirse en soportes de vida, estímulos de la evocación y vehículos de denuncia pacífica. «Empezamos pensando que fuera una denuncia –declara Minerva Valenzuela–, pero finalmente dejó de ser solo eso para convertirse en el acto maravilloso de mujeres vivas, juntas, bordando,

¹¹ Miembro del Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio y bordadora del colectivo. Esta observación está tomada de la entrevista en el programa de televisión mencionado.

conociéndonos, mirándonos a los ojos, aprendiendo sobre violencia, feminicidio, machismo y evidentemente, haciendo del feminismo algo mucho más cercano a nosotras»¹².

La construcción de la memoria colectiva y la implicación de las mujeres tiene que ver también con la forma de abordar la acción y de compartirla. La sororidad se perfila ante la fortaleza de las mujeres que se unen para bordar, que aprenden juntas y toman conciencia del valor de saberse responsables de la visibilización de los feminicidios y de desvelar el carácter de los mismos. Y esto permite y potencia el empoderamiento: «reconocernos y hacer una cadena expansiva», comentan las activistas. La labor de bordado adquiere entonces diversas dimensiones. Por un lado, se puede realizar en solitario y en cualquier lugar o situación, mientras se viaja en el transporte público, haciendo cola, o en el hogar. Esto provoca una llamada de atención en otras personas que se interesan por lo que hacen las bordadoras, suscitando la posibilidad del conocimiento y la empatía con lo que ocurre, así como una toma de conciencia. También puede desarrollarse en un espacio privado pero compartido, en reuniones en las casas o mientras se conversa. De esta manera, las mujeres asesinadas y sus historias comparten los espacios y las experiencias cotidianas de las bordadoras. Sin olvidar que periódicamente las acciones se llevan a cabo en los espacios públicos a través de convocatorias programadas (fig. 11). Por tanto, se permite un trasvase de significación entre lo privado y lo público, entre lo que permanece callado y desconocido y lo que debe responsabilizar e implicar a toda la sociedad. «El tejido social que se ha roto, aquí tratamos de volverlo a tejer, así como la aguja entra en el pañuelo, las historias entran y restauran un poquito de lo roto», comenta Mi-



Fig. 11. Bordadera colectiva de «Bordamos Feminicidios» en el Zócalo, 15 de diciembre 2012. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/produccionesy-milagros/sets/72157632270294704/>

nera Valenzuela¹³.

¹² Minerva Valenzuela es actriz, cabaretera y activista por los derechos sexuales, y bordadora del colectivo. Esta referencia proviene de la entrevista publicada en *Nación* (2013).

¹³ Entrevistada por Irma Gallo (2017).

Pero bordar con este sentido terapéutico y reivindicativo hace referencia también a otra realidad que tiene que ver con la explotación del trabajo femenino en las distintas fases del trabajo textil. Bordar es el trabajo extenuante y mal pagado que emplea a miles de mujeres y niñas sin derechos laborales (en ocasiones a familias enteras) en algunos países latinoamericanos. Es el caso de las mujeres bordadoras a domicilio de El Salvador que trabajan desde sus casas para empresas maquiladoras¹⁴ o de las numerosas mujeres empleadas por la industria de la maquila en numerosas ciudades mexicanas, tristemente conocidas por el índice de feminicidios. De alguna manera, la acción contra-feminicida escoge una profesión eminentemente femenina, esencial empresarialmente y sin embargo infravalorada, en la que no se respetan los más elementales derechos.

Por todo ello, los bordados contra-feminicidas funcionan como auténticas «intervenciones estético-políticas», junto a otras acciones como las cruces rosas, las performances políticas y los escraches:

El performance como quiebre de la cotidianidad, y para muchas mujeres el performance como un quiebre subjetivo: en donde ellas –las vivas («vivas nos queremos») y las aparecidas («aquí estamos»)– narran en primera persona testimonios de aquellas a quienes les han arrebatado el derecho a la vida, el derecho al cuerpo» (Fabrè y León, 2017).

De este modo, se redimensiona el poder estético-político y simbólico de la acción y de sus resultados: se trabaja en una labor colaborativa, sea en solitario o en grupo, se conversa, se comparte, se visibiliza una tarea de paz en lugares cotidianamente muy violentos y peligrosos para las mujeres, cuyos cuerpos vivos han sido masacrados y expulsados para luego ser devueltos como despojos, violentados, torturados y asesinados. Es decir, la acción subvierte el sentido de la violencia en claves pacíficas y lo hace mediante una actividad asociada a los espacios domésticos y a las propias mujeres.

Se efectúa de esta forma una profunda transformación de los espacios públicos secuestrados, a pesar de la aparente sencillez e intrascendencia de las intervenciones (fig. 12). Calles y plazas se tornan territorios en lucha en los que, paradójicamente, se llevan a cabo actividades cotidianas, que parte de las mujeres y retorna a ellas. Tejer en la calle desenmascara entonces las fronteras y dicotomías construidas por el paradigma patriarcal, y lo hace al subvertirlas o al ignorarlas: no solo las esferas de lo público y

¹⁴ Algunas de estas mujeres se están movilizandoy agrupando. «Mujeres Transformando» es una organización feminista creada para defender esos derechos, organizar a las obreras y crear una cultura de respeto de los derechos humanos (Arévalo, 2015). Una de las acciones que forman parte de la campaña «Haciendo visible lo invisible: la realidad de las bordadoras a domicilio», impulsada por esta organización es la obra de teatro *Made in El Salvador. De bordar en bordar se me fue la vida...* creada por la compañía Teatro del Azoro.

lo privado, sino también las distancias entre arte y artesanía, entre profesionalidad y domesticidad¹⁵.



Fig. 12. Pañuelos y cruces. Colectivo «Bordamos feminicidios». Fotografía: Mayela Sánchez.

Fuente: <https://globalpressjournal.com/americas/mexico/embroidery-collective-gives-voice-to-mexico-s-victims-of-gender-based-killings/>

Para Fabr e y León (2017) los espacios en lucha son una extensión –podríamos decir que un trasunto– de los propios cuerpos de las mujeres. «Recuperando a las feministas comunitarias se asume, entonces, a los cuerpos como el primer lugar de enunciación: nuestro cuerpo de mujeres como nuestro primer territorio a recuperar y defender». Y continúan:

Porque en un país en donde los cuerpos de las mujeres son asumidos como desechables, la idea del cuerpo-territorio puede ayudar a dimensionar los significados en torno a diversas acciones colectivas, especialmente aquellas en las que hay una apropiación de espacios de poder.  A qué nos referimos con esto? A la ocupación de los lugares en donde la violencia contra las mujeres se produce de manera tal que parece un territorio perdido (Fabr e y León, 2017).

De ahí que no exista otro camino que el de la autorreferencialidad, que es el que conduce a la autodeterminaci n¹⁶. El silencio y el olvido se transmutan en los textos e imágenes

¹⁵ No obstante, estas acciones, desprovistas de profesionalización en la esfera artística propiamente dicha, convoca también a artistas que han incorporado estas experiencias a sus obras. Es el caso, entre otras, de la mexicana Rosa Borr s (*Querido Diario*, 2015) o de la noruega Lise Bj rn (*Desconocida*, Museo de la Mujer de Ciudad Juárez); también, la sensibilización del colectivo de artistas miembros de Fiber Art Fever, que trabajan el textil contemporáneo. Al mismo tiempo, se han generado exposiciones en las que las bordadoras de feminicidios han participado, como «La trama activa. Tejidos e implicación social», celebrada en 2015 en el Museo Casa Caravati (San Fernando del Valle de Catamarca, Argentina), una muestra de arte contemporáneo con artistas locales y extranjeros.

¹⁶ He trabajado la autodeterminación en el ámbito de la imagin ria de mujeres escritoras (Ruiz Garrido, 2017: 105-131).

en voz y memoria, presentes en la acción bordadora de las mujeres. La violencia contra los cuerpos (Ballester, 2012) se restituye con la palabra que narra y denuncia.

Referencias

- ARÉVALO ALVARADO, Montserrat (27 de enero de 2015). «Made in El Salvador. De bordar en bordar se me fue la vida» en *Amecopress. Información para la igualdad*. Recuperado en <http://www.amecopress.net/spip.php?article12004>.
- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Gijón: Ediciones Trea.
- Bordamos feminicidios*, en Luchadoras. Rompeviento TV. 20/2/13. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=xERreUe-kPg>.
- CHADWICK, Whitney (1992). *Mujeres, arte y sociedad*. Trad. María Barberán, Barcelona: Ediciones Destino.
- CHOUZA, Paula (10 de abril de 2013). «Bordar feminicidios para buscar la paz» en *El País*. Blog internacional. Recuperado de <http://blogs.elpais.com/periscopio-chilango/2013/04/bordar-feminicidios-para-buscar-la-paz-1.html>.
- CLARK, Toby (2001). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Trad. Isabel Balsinde, Madrid: Akal.
- DEEPWELL, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Trad. María Condor, Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia.
- DIJKSTRA, Bram (1986). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. Vicente Campos Fernández, Madrid/Barcelona, Debate/Círculo de Lectores, 1994.
- FABRÉ NADAL, Helena y LEÓN, Ana Karen (10 de diciembre de 2017). «Feminicidios: la imagen del horror» en *La jornada semanal*. N° 1188. Recuperado de <http://semanal.jornada.com.mx/2017/12/10/feminicidios-la-imagen-del-horror-1385.html>.
- FEDERICI, Silvia (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Madrid: Traficantes de sueños.
- GALLO, Irma (noviembre 2017). «Bordar contra el olvido» en *Revista Cambio*. Recuperado de <http://www.revistacambio.com.mx/nacion/bordar-contra-el-olvido/>.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, María Jesús (2009). «Las sufragistas británicas y la conquista del espacio público: integración, recreación y subversión» en *Arenal*. N° 16, Vol. 1, pp. 53-84.
- MONTERO, Martha Patricia (5 de diciembre de 2012). «Bordar por la paz: la herida en un pañuelo» en *Sinembargo.mx*. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/05-12-2012/449678>.
- NEAD, Lynda (1992). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Trad. Carmen González Marín, Madrid: Tecnos, 1998.

- PARKER, Rozsika (1984). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*, Londres: The Women's Press.
- PARKER, Rosiska y POLLOCK, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres: I. B. Tauris, 2013.
- PICAZO GURINA, Marina (2008). *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- POLLOCK, Griselda (1988). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Trad. Azucena Galettini, Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- POLLOCK, Griselda (1999). «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon» en CORDERO, Karen y SÁENZ, Inda (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, pp. 141-158.
- RIZZO, Cordelia (2015). «La red que se teje fuerte: 4 años de bordar por La Paz» en *Hysteria*. N° 13. Recuperado de <http://hysteria.mx/laredquesetejefuerte/>.
- RUIZ GARRIDO, Belén (2017). «'Escribe o date por perdida'. Imágenes de escritoras en la creación artística contemporánea» en MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.) (2017). *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada: Comares, pp. 105-131.
- TICKNER, Lisa (1987). *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*, Londres: Chatto & Windus.
- TRASFORINI, Maria Antonietta (2009). *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia: Universidad de Valencia.
- VILLAFRANCA, David (31 de mayo de 2013). «Bordados y cruces contra los feminicidios (I)» en *HemisferioZero*. Recuperado de <http://hemisferiozero.com/2013/05/31/bordados-y-cruces-contra-los-femicidios-i/>.
- (12 de junio de 2013). «Bordados y cruces contra los feminicidios (II)» en *HemisferioZero*. Recuperado de <http://hemisferiozero.com/2013/06/12/bordados-y-cruces-contra-los-femicidios-ii/>.

Recibido el 24 de abril de 2018

Aceptado el 23 de junio de 2018

BIBLID [1139-1219 (2018) 23: 143-168]

ENRIQUETA HUESO Y LA GALERÍA O+O (ORIENTE Y OCCIDENTE): UN ESPACIO ARTÍSTICO EN EL RELATO IDENTITARIO DE UN DISTRITO URBANO PERIFÉRICO

*ENRIQUETA HUESO AND THE GALLERY O+O (ORIENTE AND OCCIDENTE):
AN ARTISTIC SPACE IN THE IDENTITY STORY OF A PERIPHERAL URBAN DISTRICT*

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

La galería de arte valenciana es fundamentalmente de tipo urbano, ubicada en las tres capitales de provincia, en especial en la ciudad de Valencia. Se trata de una sociedad limitada o en régimen autónomo. En general, la ubicación de las galerías se da en zona comerciales cuyo estrato social-demográfico tiene poder adquisitivo; sin embargo algunas se sitúan en entornos urbanos periféricos y ayudan a construir un relato reivindicativo ligado a la propia identidad cultural del barrio. A este tipo de galerías pertenece O + O (Oriente más Occidente), que abrió la artista y galerista Enriqueta Hueso hace diez años en el barrio de Benimaclet de la ciudad de Valencia. El hecho de cumplirse una década de la inauguración de su galería y de que la trayectoria de su galerista esté suficientemente acreditada, es el motivo de este artículo.

Palabras Clave: mujeres artistas, galeristas, galerías de arte, gestión cultural, educación artística.

ABSTRACT

Valencian art galleries are typically urban, usually situated in the three provincial capitals, especially in the city of Valencia. They are private limited companies or small self-employed businesses. Most galleries are located in shopping districts, where they seek to attract socio-demographic layers with high purchasing power. However, some of them are based in peripheral urban districts, where they articulate critical narratives around local cultural identities. An example of this last group is the gallery O + O (East and West), opened ten years ago by artist and gallerist Enriqueta Hueso in the district of Benimaclet (Valencia). This article focuses on the tenth anniversary of the gallery and on its highly acclaimed trajectory so far.

Keywords: Women Artists, Gallery Owners/ Directors, Art Galleries, Cultural Management, Art Education.

SUMARIO

1.- Las galerías de arte: un invento del siglo XIX en el panorama del siglo XXI. 2.- Empresas de gestión cultural. 3.- Enriqueta Hueso: artista y galerista. 4.- La Galería O+O y la dinamización cultural de un distrito urbano periférico. 5. – Conclusiones.

1.- Las galerías de arte: un invento del siglo XIX en el panorama del siglo XXI

Durante mucho tiempo el concepto de galería de arte quedó vinculado a ser una tienda o sala de exposiciones dedicada a vender objetos artísticos, fundamentalmente pictóricos o escultóricos. Su origen se remonta al siglo XIX, ante la necesidad de encontrar compradores para los cuadros de caballete. De este modo las galerías entraron en el mercado del arte, que empezaba a distanciarse de la producción por encargo y con ello comenzaron a regirse por la ley de la oferta y de la demanda. Además, las galerías fueron también un centro de intercambio para las vanguardias artísticas que a finales de aquel siglo surgieron en París. Artistas incomprendidos buscaron entonces otros lugares de exposición ajenos a los salones académicos que ni los consideraban ni los valoraban. En esa época para los pintores de moda siempre fue fácil vender directamente su obra: citaban a los compradores en su propia casa o en las de sus conocidos, con status social y poder adquisitivo, que solían vivir cerca de la Ópera. Fue en ese trasfondo socio-económico donde las galerías ofrecieron la única posibilidad de adquirir presencia y visibilidad a quienes aún eran desconocidos y que más tarde dejarían de serlo (Daumier, Corot, Cézanne, Gauguin o Van Gogh). Gracias a ello a principios del siglo XX y desde su primera mitad, grandes galeristas, como fueron Clovis Sagot, Berthe Weill, D.H. Kahnweiler, Léonce y Paul Rosenberg, Paul Guillaume y Josse Hessel, apostaron por el arte contemporáneo.

En Nueva York, a partir de 1941, Peggy Guggenheim supuso un punto de inflexión y de impulso para el arte de vanguardia con el espacio *Art of this Century* patrocinado por ella misma, donde se concentraron los mayores marchantes del momento. Nueva York y París alcanzaron casi el mismo número de galerías en aquellos tiempos y sobresalieron como centros culturales con éxito. Aún así no hay que olvidar que también Los Ángeles, Chicago y San Francisco tuvieron un papel relevante al respecto. Y también, claro está, no puede dejar de nombrarse el papel que las galerías de Berlín, Milán y Londres desempeñaron en el comercio del arte. Por otra parte, quedaría incompleta esta referencia si no se recordara

aquellas galerías que antes de la guerra civil española acogieron arte de vanguardia en Barcelona como las de Dalmau & Rafel, la Sala Badrinas y Syra. Ya avanzada la segunda mitad del siglo XX, las galerías comenzaron a proliferar y se multiplicaron como espacio de intercambio y comercio y como centros dinámicos y potenciadores del arte declaradamente contemporáneo. Sus locales se ubicaron en las ciudades mencionadas, aunque la lista se amplió a Viena, Bruselas, Copenhague, Basilea, Berna y Haarlem por citar las más significativas. Y en América, en concreto Sao Paulo, Buenos Aires y México, al igual que en Japón, especialmente en Tokyo, lugares que han despuntado en los últimos años dentro del mercado del arte y donde se han creado numerosas galerías.

Un panorama que da cuenta de la importancia y el peso de estas salas es el fenómeno conocido como comercialización del arte. De hecho, dentro de un capitalismo avanzado, el entramado del mundo del arte ha conformado un potente circuito mercantil y comunicativo en el que participan artistas, galerías, museos, coleccionistas y especialistas. En esta urdimbre cultural y comercial, las galerías aún sobresalen como punto de partida del fenómeno de la comercialización de la obra de arte. Resulta obvio que siguen siendo imprescindibles para sacar del anonimato al artista y atraer la atención sobre sus creaciones. Pero ya no siempre es así, en especial entre aquellos artistas que han comenzado a cortocircuitar el mismo proceso que comercializa con sus obras (Tompson, 2009:102). Son sólo unos cuantos –y se trata sobre todo de artistas ya consagrados, como Jeff Koons o Damien Hirst–, que en una atmósfera de cinismo post-artístico se han convertido en los propios negociadores de su obra y se han dedicado a mercantilizarla ellos mismos. En el caso Koons, éste reconoce no ser él mismo sino los operarios que contrata, quienes realizan la elaboración efectiva de las obras que él idea, y, en el caso de Hirst, ha terminado por tomar las riendas de la representatividad artística de sus obras en las subastas en las que ha participado. Quizás este devenir era el esperado en una cultura capitalista que reduce la obra de arte a su condición de mercancía sin aura a decir de Benjamin (1936), pero de ahí a deducir que la función de las galerías haya quedado caduca, hay un gran trecho, puesto que sólo quienes pueden permitirse provocaciones del tipo de las citadas, no necesitan usarlas como plataforma para publicitarse y dar a sus obras la apreciación de obra de arte. De nuevo hoy en el siglo XXI, con alguna diferencia de grado y forma, son artistas afamados quienes negocian con su obra por su cuenta a la manera de aquellos pintores de moda que en el XIX citaban en su casa a los posibles compradores.

Por ello, más allá del negocio artístico que las galerías sostienen, habría que considerarlas como espacios vivos que contribuyen al desarrollo de la vida social y cultural del entorno donde se ubican, con una proyección de menor a mayor intensidad. Desde este

punto de vista, dejan de ser meros espacios documentales de aparición de la obra de arte, para convertirse en centros de dinamización cultural que tienden a potenciar la relación entre público y artistas emergentes. En este sentido, las galerías que apuestan por el arte de vanguardia nos permiten conocer en qué consiste el arte actual, que es lo mismo que decir que nos ayudan a comprender el mundo actual en su aparecer simbólico. En esta potencialidad de desvelarnos qué somos, y no en el precio que haya podido alcanzar una determinada pieza suficientemente publicitada para que el negocio prosiga, es donde radica el papel valioso de las galerías artísticas que, en la mayoría de los casos, están dirigidas por quienes conocen el carácter trascendental de la creatividad humana en un determinado momento de una cultura concreta.

2.- Empresas de gestión cultural

Tras este bosquejo inicial, conviene no perder de vista la importancia de las galerías de arte como empresas de gestión cultural. En este sentido, se hace preciso definir el concepto de gestión como una actividad empresarial que contiene un variado número de funciones como son el aprovisionamiento de los bienes o productos que se precisan para llevar a cabo un programa de actuación, la financiación de dicho programa así como los recursos humanos o personal necesario para realizarlo. Junto a ello, la función de marketing o comercialización se presenta como básica para acercar la obra al público y darla a conocer. Finalmente, toda gestión se cierra con un análisis sobre los resultados alcanzados con la venta y sobre la comunicación con el público, con el fin de orientar y mejorar producciones posteriores.

De todos modos, el hecho de ser empresas de gestión dentro del ámbito de la cultura exige plantearse qué se entiende por cultura. Desde luego existe una primera apreciación antropológico- sociológica que entiende por cultura el modo, las costumbres y el estilo de vida de una población. Pero también se da una concepción clásico-humanista que define la cultura como la manifestación artística, creativa e intelectual de la humanidad. Las galerías de arte se centran en esta segunda acepción y consideran la gestión desde la perspectiva económica que asume la cultura como el conjunto de actividades artísticas. De hecho, el concepto de galería de arte que se asume en general como recoge Martínez Tormo (2014: 118) es la de ser:

Todo establecimiento abierto al público, de explotación privada, cuya actividad principal es la exposición y el comercio de obras de arte, y que se dedica también, en mayor o menor medida, a estimular la creación y a promover el arte, los artistas y su creación. En este sentido, se estima que, al menos, el 85% del total de facturación debe resultar del comercio de la obra de arte.

Entendidas de esta forma, las galerías hacen posible que los artistas puedan sacar adelante sus proyectos y que los espectadores puedan satisfacer sus necesidades relacionadas con la sensibilidad artística. Sin embargo, muchos no están conformes en relacionar gestión económica y cultura, considerando incompatible marketing y producción artística. Estas voces críticas argumentan que la gestión pertenece al ámbito de los negocios y que está dirigida a la lógica y a los intereses materiales del mercado mientras que las artes están vinculadas a intereses espirituales centrados en la producción misma de la obra. Por el contrario, otros aducen que son compatibles ambos campos:

Aquellos que nos dedicamos a la investigación y estudio del sector cultural desde disciplinas económicas, así como muchos profesionales del sector consideramos que, además de que ambos mundos son perfectamente compatibles, la gestión en el ámbito cultural, y en concreto el marketing, debe perseguir un equilibrio entre la orientación al mercado y la orientación al producto, entre la satisfacción del espectador y la creación del artista. El objetivo final, y centrados en el ámbito de los que hemos denominado servicios culturales, no es otro que conseguir una audiencia (atraer espectadores a una sala), hacerla fiel (conseguir que vuelvan en otra ocasión), conseguir su implicación (que no sólo sean asistentes sino amigos de la institución) y estimularla (perseguir que participen aportando fondos o ayuda), tal y como señala Kotler (1980). Todo ello permitirá tanto el desarrollo libre de la creación artística, la satisfacción de las necesidades de los consumidores de actividades culturales, como alcanzar los objetivos organizativos por parte de las entidades productoras o programadoras de dichas actividades (Cuadrado, 2013: 20).

De hecho, esta compatibilidad entre gestión y cultura ha ampliado el sector cultural a múltiples manifestaciones y entidades: museos, galerías de arte, cines, teatros, centros culturales, salas de concierto, librerías, bibliotecas, auditorios, casas de cultura y asociaciones culturales. Así, al tiempo que la democratización de la cultura se extendió, la misma gestión cultural se hizo más compleja. No es aquí el momento de analizar pormenorizadamente esta complejidad, que requeriría de un estudio más preciso y profundo, pero sí cabe señalar algunos aspectos de su evolución para comprender mejor cómo ocurrió.

Fue a partir de la década de los 80, momento en el que se produce la eclosión cultural en España tras los años de dictadura, cuando se crean numerosos museos, auditorios y centros culturales de titularidad tanto pública como privada. En los 90 comienza la profesionalización de la gestión cultural y, en consecuencia, se programa un considerable número de seminarios y masters impartidos sobre todo por diputaciones y universidades. En la siguiente década, a principios del siglo XXI, se concentran los primeros congresos en gestión de artes y de cultura emitidos tanto por las administraciones públicas como por las universidades. Tras

esta evolución que acontece en toda España con sus características diferenciales según qué ciudad, destaca Valencia como lugar que presenta una gran oferta y dinamización cultural aún a pesar de los recortes acontecidos por la crisis económica (Cuadrado, 2013: 25).

Desde esta perspectiva, ya de lleno en la segunda década de este milenio, la pregunta por la gestión cultural en el sector de las galerías de arte valencianas ha de centrarse en especial en los cambios que ha padecido el mundo comercial del arte en el entorno de la misma Comunidad Valenciana. Al respecto, tanto el cierre como la reconversión de profesionales que desarrollaban su actividad en las galerías, provocaron un impacto negativo en la difusión de la cultura. Pero precisamente por ello no hay que incidir solo en los aspectos económicos que se consiguen o no en torno a las exposiciones, sino que conviene valorar las galerías de arte como agentes socio-culturales intermediarios del arte. Y es en ese sentido en el que se plantearon a nivel nacional varios estudios donde, junto al censo y la clasificación de las galerías, se incluyeron encuestas cualitativas diseñadas *ex profeso* para conocer las motivaciones de galeristas mediante la realización de entrevistas personalizadas y otros instrumentos metodológicos procedentes de las ciencias sociales.

Estos estudios tienen su precedente a nivel nacional con la investigación impulsada por la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte en España (1995), a la que siguieron a nivel autonómico las realizadas por diversas entidades como el Observatorio Vasco de la Cultura (2010) o la Generalitat de Catalunya (2011). En cuanto a la Comunidad Valenciana, se recabó información de diversas fuentes: Registro Estatal de Galerías de Arte Moderno y Contemporáneo del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes; la Asociación de Galerías de Arte de la Comunidad Valenciana (AGACOVA) y el servicio de información municipal del Ayuntamiento de Valencia. Los resultados del censo dieron una distribución territorial de las galerías en las que sobresalía Valencia (51) frente a Alicante (13) y Castellón (4). A la ciudad de Valencia le corresponden 47 galerías, frente a las 9 en la ciudad de Alicante y a las 4 de la ciudad de Castellón (Martínez Tormo, 2014: 117).

De este modo se constata que la galería de arte valenciana es fundamentalmente de tipo urbano, ubicada en capitales de provincia, en especial en la misma ciudad de Valencia y constituida como una sociedad limitada o en régimen autónomo. Ahora bien, más allá de consideraciones relacionadas con la ubicación de las galerías, que dan que pensar en una estrategia empresarial planificada en la búsqueda de zona comerciales cuyo estrato social-demográfico tenga poder adquisitivo, cabe analizar las posibilidades que ofrecen las galerías de arte situadas en entornos urbano periféricos para construir un relato reivindicativo ligado a la propia identidad cultural del barrio. En este caso se trata de galerías que contribuyen a la formación de un público que valora satisfactoriamente la experiencia artística para

su desarrollo social y humano y que rompe con el tópico de que el arte es solo para una minoría que puede pagarlo. A este tipo de galerías pertenece la galería O + O (Oriente más Occidente) que abrió la artista y galerista Enriqueta Hueso hace diez años en el barrio de Benimaclet de la ciudad de Valencia. El hecho de cumplirse una década de la inauguración de su galería y de que su trayectoria como galerista esté suficientemente acreditada, es el motivo de este artículo. Su galería, a lo largo de estos años, ha ganado importancia entre la población del barrio que la frecuenta no sólo para ver o sentir un objeto artístico sino para participar de forma psíquica y activa en la recepción del arte contemporáneo. De ahí que el espacio cultural creado por Enriqueta Hueso sea algo más que una plataforma de difusión para la obra de los y las artistas que exponen en sala, demostrando interés en marcar su carácter de actor social-dinámico dentro de un entorno urbano periférico que promueve la cultura y la inclusión social.

3.- Enriqueta Hueso: artista y galerista

Desde que Linda Nochlin (1971), la inventora de los estudios de género, se preguntara por qué no había habido grandes mujeres artistas y por qué la historia del arte había excluido de «la calidad artística» a todo aquello que no seguía el canon androcéntrico establecido, se hizo evidente que ser mujer y artista llevaba un plus añadido de dificultad del que no se hablaba. Siguiendo su estela, las Guerrilla Girls comenzaron a denunciar, a mediados de los ochenta del siglo pasado, la discriminación que las mujeres sufrían en los museos y en las galerías de arte. Con sus acciones visibilizaron que en las galerías comerciales más conocidas de Nueva York menos del 10% de las obras expuestas, o absolutamente ninguna, eran de mujeres artistas y también que en 1985 ninguna mujer artista había realizado una exposición individual en el Guggenheim, en el Metropolitan o en el Whitney y tan sólo una en la Tate Modern. Durante siglos los museos han estado llenos de arte hecho por hombres. Una denuncia que Guerrilla Girls continúan en la actualidad, enfatizando el arte realizado por mujeres y promoviendo más recientemente campañas contra la violencia de género y la desigualdad.

Este panorama no distaba mucho del que se encontró Enriqueta Hueso (Valencia, 1948) que a lo largo de su vida profesional ha tenido que conciliar ser artista y galerista. Nace en Valencia y realiza estudios de dibujo, escultura y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia, completa el curso de Adaptación Pedagógica del Instituto de Ciencias de la Educación de la misma ciudad y termina sus estudios en la Facultad de Bellas Artes, en la Especialidad de Grabado,

de Sevilla. Según en qué momento tuvo que decantarse por una u otra faceta, aunque también podría decirse que es una galerista artista, ya que aquí el término artista funciona no como adjetivo sino como sustantivo, pues ser artista no puede ser en ella un apéndice o un adorno sino su trasfondo básico, que se percibe de inmediato tanto en su trato personal como en la gestión profesional de su galería. De hecho puede definirse como una artista multidisciplinar por excelencia que ha forjado a fuerza de voluntad y talento creativo un prolífico curriculum relacionado con el mundo de la cultura y del arte.



Cartel publicitario de la exposición de la artista Enriqueta Hueso, en el MKAC Museo Karura Art Centre's.
Fuente: WordPress (2010).

Si algo le caracteriza es su capacidad polifacética para dirigir y coordinar proyectos, debates, mesas redondas y actividades artísticas dispares. Como artista participará con

su obra en numerosas exposiciones, tanto a nivel nacional como internacional, de las que cabe reseñar en España (Interarte, Arte Sevilla, MKAC, Feria Estampa Madrid) en Holanda (Holland Art Fair & International Art Contemporary Rotterdam Fair), Alemania (International Fair of Book's Art and Paint & Impulse International Fair of Osnabruck), Suiza (Nederlans Congres Centrum & International Fair Europart), Nueva York (Feria de Artexpo), Italia (Feria Agrigento Sicilia), China (XI Edition Art Fair Shanghai). A estas podría añadirse una extensa lista que pasa por Tokyo, Taiwan, Seúl, París, Madrid y Roma.

Desde 1985 compagina su labor creativa con la función de conferenciante y docente sin dejar de seguir ampliando su formación en el campo de la cinematografía, la fotografía y la psicología. Su capacidad de compromiso social y su vertiente más solidaria le llevan a organizar la exposición «30 mujeres por el pueblo cubano», donde reúne la obra de escultoras, pintoras y fotógrafas. Fue una exposición que la Asociación José Martí le planteó para recabar fondos destinados a los hospitales cubanos; se realizó en el Instituto de la Mujer y logró el fin que se proponía al venderse todo. Pero no fue solo en esta ocasión cuando Enriqueta Hueso se preocupó por dar visibilidad a las mujeres artistas, ya que en toda su trayectoria de gestión cultural las sitúa en primera línea de cartel, como en los conciertos que organiza con Alicia Alcaide (clavecín) y Carmen Masqués (soprano) sobre música del siglo XVIII o bien con Eva Denia (cantante de jazz) en la sala Rialto, o cuando reúne en una mesa redonda sobre mujeres escritoras a Fina Cardona, Maria Fullana y Charo Altable. Además, a requerimiento de varias escritoras, realiza las portadas e ilustraciones para sus libros. Diseña el logotipo, portada e ilustraciones de algunos libros de la Editorial Derzet i Dagó y colabora con *Crátera. Revista de Crítica y Poesía Contemporánea* para las ilustraciones de sus colecciones de literatura y poesía.

Enriqueta Hueso Martínez es también Diplomada en la Especialidad de Psiquiatría por la Facultad de Medicina de Valencia y posee un amplio currículum en la formación continuada del personal de Enfermería. Su preocupación por temáticas feministas le lleva a participar en diversos medios en defensa del derecho al aborto (TVE, Radio Nacional de España). Colabora en tertulias con Lydia Falcón y se suscribe a su revista *Vindicación Feminista*. Realiza un Curso de Cine Feminista en la Universidad Menéndez Pelayo y centra su interés durante una época en el análisis del rol de las mujeres en el cine. Su pasión cinéfila, que va desde el cine clásico de Hollywood hasta el independiente europeo y americano, le motivan a realizar cursos de cine de autor impartidos por Mar Busquets. Demostró un gran talento en este arte y en 1995 gana el premio al mejor guion de cine en la Universidad Literaria de Valencia con el cortometraje, que dirige y rueda ese mismo año, titulado: *Los medios me vuelven loca*.

Varios especialistas avalan la calidad artística de sus obra plástica como son Román de La Calle (Univèrsitat de València), Joan Feliu (Universitat Jaume I de Castellón) u Hortensia Mínguez (Universidad Ciudad Juárez México). En líneas generales, su pintura combina el color y lo matérico hasta lograr composiciones que revalorizan formas concéntricas, el punto y la espiral, con una gran fuerza expresiva. Así aparece en sus series dedicadas a la flora, el paisaje y la música, tal como queda reflejado en «Pentagrama azul», «Caracolas» o «Juego de dominó» entre otras. Finalmente, lo más reciente hasta la fecha es haber sido artista seleccionada en la IV bienal internacional de arte de Caudete que se celebrará de octubre a noviembre en 2017¹. En resumen, toda su obra está unida a su deseo por entender la realidad y la vida desde la experiencia perceptiva, pero su dilatada actividad artística, de la que se ha hecho solo un breve semblante, no ha oscurecido su faceta como galerista, donde ha demostrado tener grandes dotes para la gestión cultural.

4.- Galería O+O y la dinamización cultural de un distrito urbano periférico

Su tendencia a interrelacionar campos artísticos diversos (pintura, grabado, fotografía, videoarte, moda, diseño de portadas de libros, anagramas, logotipos, carteles) le lleva a crear en 2007 la galería O+O (Oriente más Occidente)². Se trata de una galería ubicada en Benimaclet que es el nombre que recibe el distrito número 14 de la ciudad de Valencia. Originariamente Benimaclet fue un municipio independiente hasta 1878, año en que el que pasó a ser una pedanía, pero fue en 1972 cuando se integró en la ciudad como distrito y con el tiempo ha conseguido destacar por ser un barrio urbano reivindicativo muy comprometido con la cultura y la integración social. No es casual que el actual distrito de Benimaclet englobe el antiguo pueblo y las zonas urbanizadas de su alrededor, así como la zona en la que se encuentra localizada la Universidad Politécnica de Valencia que se conoce como Campus de Vera. Al pertenecer la Facultad de Bellas Artes al distrito universitario de la Universidad Politécnica, Beniclamet acoge la residencia de gran número de estudiantes y muchos artistas tienen localizado su taller o estudio en esta zona. La galería O+O es pues una galería alejada del centro de la ciudad, situada en la periferia pero arraigada en el barrio citado tras una década de presencia y funcionamiento.

Por otra parte, el nombre O+O (Oriente más Occidente) no es casual, pues responde a la motivación por interconectar la visión artística de ambas miradas. De este modo Enriqueta

¹ <http://www.bienalinternacionalcaudete.com/>

² <http://www.galeriaomaso.com/p/artistas.html>

Hueso compagina la gestión cultural y el comisariado intercultural de carácter internacional, siendo referente y pionera del intercambio entre Oriente y Occidente, proyectando tanto las creaciones de artistas del mundo occidental al mundo asiático y viceversa.



Enriqueta Hueso, Jia Yonsheng y Luo Jialin en 2010.

En el que sería el cuarto aniversario de la galería, Enriqueta Hueso anunció la apertura de su nueva sede en Pekín, que llevaría el mismo nombre que en España, asentando de este modo la promoción y divulgación del arte chino en Occidente al igual que el arte español en Oriente. A tal fin se une al equipo chino formado por Jia Yonsheng y Luo Jialin, formados en Bellas Artes y diseño. Este sería solo el principio, porque la proyección internacional de su labor cultural recibió a partir de entonces numerosos reconocimientos. Conviene no olvidar que llevará también al mismo recinto de la galería, ubicada en el barrio de Benimaclet, la pintura del Kenryo Hara (Japón), de Hu Youben (China/Pekín) y Bibek Santra (India). El punto de inflexión fue sin embargo en 2011, año en el que dará a conocer internacionalmente este barrio con exposiciones de 35 orientales del grupo internacional Tsai Mo (China).

En 2012, junto a Pilar Palomares, prepara una instalación para la Feria Estampa 2012 en Madrid, que titulan: «Spanish revolution-La guerra silenciosa». Se trata de un panel que denuncia la especulación y la crisis y que sitúa a Sánchez Gordillo en icono protagonista de la actualidad de esos momentos. La galería O+O es premiada como stand y la misma instalación se expuso después en New York. Valga la siguiente cita para subrayar el reconocimiento profesional que Enriqueta Hueso concitó como galerista:

Con el montaje de «Spanish revolution-La guerra silenciosa» queda patente que el arte siempre ha estado cercano a lo social, junto con su función principal de lanzamiento de artistas. De hecho, el ejemplo de ello es que en Estampa el «stand» de ORIENTE Y OCCIDENTE (O O) ha tenido una gran asistencia habiendo sido además reconocido por la propia dirección de la feria, junto con el aplauso del público y de la crítica. Y es que observando la obra de artistas como Inés Ranseyer, Pilar Palomares o Sergio Belinchón, no cabe la menor duda de que la galería de Enriqueta Hueso sigue en la línea de calidad a que tiene acostumbrado al sector, demostrando año tras año su buen hacer y profesionalidad, manteniendo, además, como ha quedado demostrado en la recién concluida edición, criterios que son muy favorables a la colaboración social.

Logró, en definitiva, la galería O + O este año en Estampa, a través del inspirado e inspirador panel, una forma de testimoniar de la manera más sublime la palmaria realidad que nos asola. Y, además, como no podía ser de otra forma, dicha galería, que, como se ve, tiene un par de Oes, a cargo de Enriqueta Hueso (coautora con Pilar Palomares de «Spanish revolution-La guerra silenciosa»), ha recibido el premio de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA) a la mejor galería de la Feria Estampa Arte Múltiple 2012, ante lo que ya solo nos queda dar la enhorabuena a las dos artífices del proyecto por ser elegantemente plásticas sin perder, eso sí, ni un ápice de irreverencia (Vadillo, 2012).

La Gestión Cultural O+O se convierte a partir de entonces en un centro de referencia internacional; su idea, que se gesta a partir de distintas culturas plásticas entre Oriente y Occidente, consigue realizar un intercambio cultural encaminado hacia la difusión del arte y la cultura, así como la promoción artística de los artistas y sus obras. Las exposiciones que presenta son tanto individuales como colectivas; se cuentan como un logro, donde las fronteras y las separaciones se confunden, en pos de la unicidad creativa. Enriqueta Hueso aparece como una galerista que conoce bien a sus artistas, que los cuida y los anima en su trayectoria emergente no exenta de dificultades. Son un número elevado, pero, a modo de ejemplo, cabe citar a Inés Ramseyer, Renato Manzoni, Manolo Sáez, Pilar Monleón, Antonio Pardines, Xavier Raventós, Pilar Palomares, Daniel Despothuis, Monique Thomas, Albert Castellanos o Albert Sesma. Este último rememora el trato humano que demuestra como galerista al afrontar la vulnerabilidad de sus representados y representadas, siendo capaz de sacar al mismo tiempo su mayor potencial creativo. En definitiva, Albert Sesma glosa la labor de Enriqueta Hueso, como una forma de estar cercana y sensible, distanciada en consecuencia de una gestión fría y abstracta, agradeciendo su función de mediadora entre el espectador y el artista. Sus palabras, a modo de poema visual, resultan ser un revelador testimonio³:

³ Testimonio de Albert Sesma: *Enriqueta Hueso por Albert Sesma*, enviado por correo electrónico, 31/X/2017

La labor de enlace.
La labor de representar.
La labor de hacer crecer.
La labor de una Galería de Arte.
La labor de una Galerista. Ella es artista.
La labor de alguien quien cree en alguien.
La labor de persona que trata con persona.
La labor de Alguien llamada **Enriqueta Hueso**

En 2014, dos años después del éxito de Feria Estampa en Madrid, la Salomon Arts Gallery de Nueva York abrió sus puertas a la exposición que organizaba junto a la Galería de Arte de Valencia O+O. Enriqueta Hueso presenta para esa ocasión la obra fotográfica de Inés Ramseyer, el trabajo artístico de Pascual Bort, las creaciones de Luis González Boix, los paisajes de Juan Carlos Julián y las fotografías de Paco Sancho. Y a ella misma la presentan como la galerista que ha dedicado su vida a la solidaridad y el arte:

Enriqueta Hueso, la galerista española quien llegó a Nueva York con las obras de arte a cuestas, la energía del que cree en lo que hace y el amor de quien conoce a cada uno de los artistas como si fueran su familia, empieza a hablar con voz pausada y nos cuenta con sencillez y honestidad las esperanzas que encierra una exposición en Nueva York. Conoce la calidad y la dedicación de sus artistas y está feliz de poder presentarlos en la prestigiosa galería de Gigi y Rodrigo Salomón para que los conozcan en una ciudad como Nueva York donde se concentra lo mejor del arte a nivel internacional (Bafile, 2014).

Volviendo a la Galería O+O, como centro que ha hecho posible el diálogo entre el arte de Occidente y Oriente, en su dilatada trayectoria internacional, Enriqueta Hueso no ha olvidado en ningún momento el entorno urbano donde está situada su galería, contribuyendo a la dinamización cultural dentro de Benimaclet, organizando cursos de pintura y de caligrafía china, participando con la asociación de vecinos del barrio en concursos de pintura al aire libre o de videoarte, dando a conocer el arte y la cultura oriental y con ello contribuyendo a potenciar la interculturalidad en un barrio cada vez más multicultural. Son sus mismos vecinos y sus mismas vecinas quienes le agradecen su empeño en potenciar culturalmente el barrio. Gratitud que culminó con la concesión del Premio de la Asociación de Vecinos y cuyo reconocimiento queda plasmado en las sentidas palabras que pronunció su presidente⁴:

⁴ Testimonio de Antonio Pérez, Presidente AV Benimaclet, *Discurso en la entrega de la distinción a los héroes y heroínas del barrio*, enviado por correo electrónico, 9/X/2017

Para nosotros, sus vecinos y amigos, una de las cosas más importantes que ha hecho Enriqueta Hueso hacia el barrio es la creación de una galería de arte en Benimaclet. Hubiera sido más fácil y más rentable instalarse en el centro de Valencia, donde se centran la mayor parte de galerías de arte, pero su amor al barrio ha hecho posible una nueva aventura artística y comercial, que esperamos le sea beneficiosa en todas sus partes, tanto económicamente como artísticamente, y por eso se merece todo nuestro respeto y nuestro apoyo. Según la RAE, la definición de héroes es «persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes», pero hay muchas otras personas a nuestro alrededor que nos demuestran día a día que son los verdaderos héroes anónimos sin tener ninguna notoriedad pública. Enriqueta Hueso es una de esas heroínas, que tienen siempre una voluntad de servir, no de servirse, y se muestran ante nosotros como verdaderas heroínas.

4.- Conclusiones

Los testimonios de agradecimiento y de reconocimiento tanto a la calidad humana como a la profesionalidad de su gestión cultural, arraigada durante una década en el barrio de Benimaclet, hace plausible deducir que la galería O+O sigue la estela del mandato de la UNESCO en su Carta de Ciudades Educadoras (2013). En ella se impulsa a las ciudades y a sus entornos urbanos (barrios, distritos) a desarrollar su potencial educador abriendo locales, en especial en espacios públicos, donde las personas puedan acceder libremente a la cultura y aprendan a participar, a convivir y a ejercer la ciudadanía. Es cierto que las galerías de arte, como sociedades limitadas o en régimen autónomo, son de gestión privada pero no cabe duda que admiten el acceso al público transeúnte y que su presencia sirve de motivación cultural en las inmediateces donde se ubican.

En ese sentido, conviene reivindicar la gestión dinamizadora de la Galería O+O, como un espacio no formal de sensibilización y educación artística que ayuda a la transformación social. De hecho, varios de los compromisos que recomienda la Declaración de Beijing sobre la creación de Ciudades del Aprendizaje, pueden encontrarse en Benimaclet a tenor de la labor cultural que se lleva a cabo en el propio barrio desde la misma asociación de vecinos. Se planifican actuaciones tendentes a empoderar a las personas y promover la cohesión social, a fomentar una cultura de aprendizaje a lo largo de toda la vida o impulsar la movilización y utilización de los recursos. Puede aducirse que estos planteamientos deben ser impulsados sobre todo por políticas públicas, desde entidades o instituciones gestionadas por los gobiernos locales, pero siendo esto así no impide valorar a ciertas entidades privadas que llegan a consolidarse como nuevas configuraciones urbanas potenciadoras de la cultura, la educación y la participación ciudadana.

A esta tendencia de promover la prosperidad cultural del hábitat urbano, se ajusta la gestión galerista de Enriqueta Hueso. No hay que olvidar que en las zonas de la ciudad donde hay más ingresos, las personas que viven allí tienen mayores oportunidades para acceder a la cultura de primera mano. El hecho de que la galería O+O se haya asentado en un barrio que no destaca por tener altos ingresos, supone de por sí velar por la protección e integración de personas y grupos en situación vulnerable. La clave reside en promocionar el arte y la cultura, dentro de un encuadre inclusivo en lo comunitario, en combinación con la necesidad de proyectar la venta de la obra artística. Y estos objetivos, tras diez años de presencia activa en el barrio, se han conseguido con creces.

Si bien todas las galerías pueden ejercer de locales de dinamización cultural, no todas lo hacen en los mismos términos, ni todas están diseñadas como herramientas de compensación y de redistribución social de la cultura. Depende de la intencionalidad con la que se incorporen a la planificación territorial de la ciudad y que funcionen como espacios de educación artística no formal, con el fin de mejorar las posibilidades del aprendizaje cultural de las personas. El espacio artístico creado por Enriqueta Hueso en Benimaclet corresponde a ese tipo de galerías donde el arte contemporáneo contribuye a construir las relaciones humanas dentro del entorno urbano.

Hoy, cuando cada vez se tiene mayor posibilidad de acceso virtual a los objetos culturales, un número considerable de personas se interesan por frecuentar personalmente espacios culturales, y en esa tendencia se incluyen las galerías como salas de exposiciones. Esa fruición estética entre el sujeto y el objeto artístico, propia de un público cada vez más participativo, es esencial para el desarrollo y la formación de la sensibilidad humana (Aguilar, 2012). Siempre ha sido una ventaja el que para entrar en contacto directo con las obras de arte no fuera necesario ni tener un gran poder adquisitivo ni de movilidad. Y esa ventaja es la que ha regalado Enriqueta Hueso a Benimaclet, potenciando culturalmente el barrio urbano donde hace una década decidió abrir su galería. Su historia es pues la crónica de una mujer inmersa en la gestión cultural de las galerías de arte, campo en el que aún hay que seguir indagando para dar visibilidad a tantas mujeres que se han dedicado a ser gestoras de proyectos expositivos artísticos. En definitiva, este artículo pretende contribuir a este fin, valorando el esfuerzo y el grado de implicación de una galerista de proyección internacional que ha sido pionera en acercar el arte entre Oriente y Occidente.

5.- Bibliografía

- AGUILAR, Guadalupe (2012). *El arte participativo*, Ayuntamiento de Culiacán – México: Ensayo.
- BAFILE, Mariza (2014). «Enriqueta Hueso: una vida dedicada a la solidaridad y al arte», *Viceversa Magazine*. Recuperado de <http://www.viceversa-mag.com/enriqueta-hueso-entrevista> (Fecha de consulta 10/11/2017).
- BENJAMIN, Walter (1973). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos - I*, Madrid: Taurus.
- CUADRADO, Manuel (2013). «La gestión artístico-cultural en el contexto valenciano contemporáneo» en DE LA CALLE, Román (coord.) (2013). *Los últimos 30 años del arte contemporáneo valenciano* (II), Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2011). *Estadística de galeries d'art*. (2003-2009).
- MARTÍNEZ TORMO, José (2014). «La gestión de las galerías de arte en la Comunidad Valenciana» en DE LA CALLE, Román (coord.) (2014). *En torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo* (I), Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- NOCHLIN, Linda (1971) «Why Have There Been No Great Women Artists?» en NOCHLIN, Linda (1988). *Women, Art, and Power and Other Essays*, London: Thames & Hudson.
- OBSERVATORIO VASCO DE CULTURA (2010). *Kultura 08-09*. Gobierno de Euskadi
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA (UNESCO) (2013). *Declaración de Beijing sobre la Creación de Ciudades de Aprendizaje*. Recuperado de <file://es-red-mundial-de-ciudades-del-aprendizaje-de-la-unesco-documentos-guia.pdf> (fecha de consulta: 8/11/2017).
- THOMPSON, Don (2009). *El tiburón de 12 millones de dólares*, Madrid: Ariel.
- VADILLO, Antonio (2013). «La ignominia ha pinchado en Hueso». Recuperado de <http://centiartgallery.blogspot.com.es/2013/02/> (Fecha de consulta: 10/11/2017).
- VVA (1995). *Las galerías de arte en España*. Informe encargado por la Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España.

Recibido el 15 de noviembre de 2017

Aceptado el 16 de mayo de 2018

BIBLID [1139-1219 (2018) 23: 169-184]

LA NUEVA PLÁSTICA VISUAL EN TORNO AL GÉNERO, OBRA E IDENTIDAD:
VALLE GALERA

THE NEW VISUAL PLASTIC ARTS AROUND THE GENRE, WORK AND IDENTITY:

VALLE GALERA

Victoria Quirosa y Laura Luque
Universidad de Jaén

RESUMEN

En este texto queremos proponer una reflexión en cuanto al propio concepto de género y cómo abordar la creación en relación a la identidad y los roles tradicionales, así como tratar aspectos relativos a las ausencias dentro del mundo del arte, ya sea en el ámbito académico, como museístico o dentro de la propia investigación y canales de difusión. Para ello, trataremos sobre la obra de la artista Valle Galera de Ulierte, una artista que trabaja en esta línea a través de la fotografía y la instalación fundamentalmente, además de mediante la investigación académica.

Palabras clave: Género, identidad, fotografía, Valle Galera.

ABSTRACT

In this text we want to propose a reflection for the proper concept of gender and how to approach the creation in relation to the identity and the traditional roles. In addition we want to approach aspects relative to the absences inside the world of the art, whether it is in the academic area, as museums or inside research and channels of diffusion. For this reason, we will treat on the work of the artist Valle Galera de Ulierte, who is working along these, lines across the photography and the installation fundamentally, besides by means of the academic research.

Keywords: Genre, Identity, Photography, Valle Galera.

SUMARIO

1.- Introducción: reivindicaciones pasadas y presentes. 2.- Valle Galera de Ulierte. 2.1.-Formación e inicios. 2.2.- Visibilizar identidades ignoradas. 2.3.- Últimos proyectos. 2.4.- Reivindicación de un género plural. 2.5.- Referentes. 2.6.- Técnica. 3.- Conclusiones. 4.-Bibliografía. 4.1.-Webgrafía.

1. Introducción: reivindicaciones pasadas y presentes

«La alternativa es inexorable: o soy viajero de las antiguas épocas, y me enfrento con un espectáculo prodigioso que me resultaría casi ininteligible o soy viajero de mi época, precipitándome en la búsqueda de una realidad desvanecida...» (Sontag, 1996:105).

Hablar del arte como catalizador del momento actual supone desprenderse de un estrecho corsé que ha marcado una conducta no escrita, por parte del espectador, que se muestra demasiado tradicional en la recepción de propuestas que van más allá de lo visual y que implican la aceptación de historias y realidades no siempre visibles en otros medios. Tal vez en este sentido las instituciones y espacios expositivos tradicionales deberían contribuir. Pero llegan con retraso, abordan de puntillas cuestiones que bajo esquemas tradicionales intentan reconciliar una deuda adquirida durante varios siglos. En esta línea el Museo del Prado, a finales de 2016, publicitaba la primera exposición monográfica dedicada a una mujer, Clara Peeters, como algo extraordinario. La propuesta en sí es positiva, pero en pleno 2017 no debería resultar extraordinario que un gran museo dedicase una exposición monográfica a una reconocida artista, puesto que resulta insuficiente.

La reivindicación de género en el arte, sin duda, puede establecerse de una forma cuantitativa; la presencia de mujeres es mínima, si bien, es un poco más visible en los espacios expositivos de arte contemporáneo. En 2012, Antonia Fernández y Marián López publicaron el libro *El protagonismo de las mujeres en los museos* (2012), donde se plantean las ausencias de las mujeres en los museos, no sólo de arte sino también de ciencia, una ausencia no de público, ya que son las visitantes mayoritarias, sino como creadoras. También es cierto que la mayor presencia de mujeres en los museos tradicionales debería estar precedida de una mayor investigación sobre las mujeres creadoras, en muchos casos aún desconocidas o mal estudiadas. Hay que decir al respecto que en este sentido son interesantes las aportaciones que están realizando investigadoras como Patricia Mayayo (2003) o Ángeles Caso (2016). Aun así, siguen sucediendo cosas como la que recientemente se ha vivido en Canarias. Una exposición producida por el Gobierno de la Comunidad e itinerante por las islas, recorre la historia de la pintura y la poesía canaria del siglo XX; entre los 37 artistas sólo 3

son mujeres (del Rosario, 2017). Finalmente, la presión popular y la recogida de firmas ha hecho que el Gobierno replantee la exposición antes de aterrizar en su próximo destino.

¿Pero qué sucede cuándo se trata de arte actual? ¿Es que sigue habiendo menos artistas mujeres que hombres? Algunas artistas vienen denunciando desde hace tiempo las dificultades que encuentran para exponer, cuando en las facultades de bellas artes son mayoría. En este sentido, la artista Verónica Ruth Frías realizó una acción llamada «No», donde, partiendo de la historia de Ana Mendieta, lanzó a través de las redes sociales una propuesta para que mujeres les enviaran una fotografía propia con una barba. El proyecto se convirtió en viral a través de los medios y sobrepasó a la propia artista (Ruth Frías, 2015). Por otra parte, incluso dentro del arte urbano, algunas artistas han denunciado el machismo existente; Diana Prieto, cofundadora de Madrid Street Art Project, en una entrevista realizada en 2013 por María José Magaña (Web Arte y Cultura Visual) decía:

Es relevante el dato de que las mujeres somos minoría en el arte urbano como artistas; y sin embargo, en cuanto a personas interesadas en él, con inquietudes al respecto, somos la mayoría. Por ejemplo, el 80% de las personas que se apuntan a las actividades que organizamos desde MASP (Safaris, Talleres, etc.) son mujeres ¿curioso, no?

Pero en este texto queremos reflexionar sobre otras líneas de trabajo dentro del género, porque hablar sólo en clave femenina resulta reduccionista. La OMS define la palabra género no por la diferencia del sexo –característica natural o biológica–, sino como una construcción cultural que implica un conjunto de roles que se identifican como masculinos y femeninos. Actualmente se entiende que el género no está determinado únicamente por el sexo, teniendo en cuenta además la pluralidad de identidades sexuales existentes. Debe tenerse en cuenta por tanto que la identidad de género conlleva la identidad sexual, la orientación sexual y el rol de género; todo esto es importante puesto que, por ejemplo, en una pareja homosexual cada miembro puede haber adquirido un rol de género tradicional femenino/masculino y por tanto existir evidencias de desigualdad o incluso de violencia. La igualdad de género debe encaminarse a la eliminación de los roles de género, no existiendo por tanto comportamientos que se identifiquen con lo masculino o lo femenino apropiados para cada sexo, puesto que no existe consenso en cuanto a si los roles tienen un componente biológico o son estrictamente convencionalismos sociales y culturales.

Otro de los aspectos léxicos importantes es definir bien la palabra feminismo, como el movimiento que persigue la igualdad entre sexos, dado que en nuestra sociedad actual con frecuencia se confunde el concepto y se le aplica el significado de hembrismo, que sí sería lo contrario al machismo.

Consideramos que es el momento de que la historia del arte supere una postura que tenía sentido en la década de los sesenta, pero que hoy día nos muestra un discurso unívoco en el que a la mujer se le asigna también unos roles concretos, limitando –desde nuestro punto de vista– la propia difusión de lo que se consideran las reivindicaciones de género.

La maternidad (VV.AA. 2009 a), la demanda de sexualidad libre, se han traducido en un gran número de obras que prácticamente desde esa década de los sesenta reivindicaban un modelo de mujer no lastrado a la tradición. En esa línea destacan las obras de Judy Chicago, Cindy Sherman o Lucía Loren, etc. Hoy día hay sectores del público que piensa que los estudios de género sólo se aplican a esas temáticas. Por tanto, sería deseable que las diferentes partes implicadas en la difusión adecuada a todos los niveles apostaran por un modelo heterogéneo e inclusivo, más allá de la identidad femenina.

Es fundamental que se visibilice la obra de las artistas actuales que trabajan estas temáticas, desde diversos puntos de vista:

- Académico

Es un hecho que los contenidos de género tienen una consideración transversal en los actuales estudios de Grado en Historia del Arte, si bien, son pocos los docentes, según nuestra experiencia, que integran dichos contenidos de forma natural en sus materias. Sólo un número minoritario de universidades, en el ámbito andaluz únicamente dos, han incluido asignaturas específicas, «Arte y género» en Granada y «Estudios de género, feminismo e Historia del Arte» en Málaga. Es fundamental que los futuros especialistas en la materia no tengan una visión parcial de la Historia del Arte y que superen ese modelo decimonónico que aún prevalece. Pero no podemos obviar que no sólo los estudios universitarios deben integrar un conocimiento adecuado sobre género, también en otras etapas formativas, primaria, ESO y bachillerato deberían incluirlos; en esa línea queremos destacar el excelente trabajo realizado por Águeda Bañón, artista visual miembro del colectivo *Girlswholikeporno*, que ha realizado una unidad didáctica titulada «La identidad sexual en el arte contemporáneo: del género al transgénero»¹, en la que además de presentar a artistas muy interesantes, plantea una serie de talleres donde trabajar la apertura y el respeto así como la toma de conciencia de los roles sociales. Además, es importante incentivar la investigación sobre mujeres artistas para que puedan ocupar el lugar que les corresponde no sólo en las aulas y libros, sino en los museos. No queremos decir con esto que cuando hablamos de épocas pasadas deba haber paridad, pues claramente eran menos las mujeres que se pudieron dedicar al arte, pero sí que estén presentes en su justa proporción. Asimismo, se debe abrir el campo del género e incluir a otros artistas, como transgénero, poco visibles hasta el momento.

¹ [http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=95\(12-10-2017\)](http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=95(12-10-2017))

- Artístico

Ya hemos hecho referencia a la presencia minoritaria de artistas en las bienales, ferias de arte y exposiciones temporales; son numerosos los casos que trascienden y que reivindican una mayor representación. Proyectos como la exposición «Tiempo de luz» (Rueda, 2016) que planteaba un inventario o cartografía de las artistas visuales contemporáneas en Andalucía, tanto desde un punto de vista geográfico como por vinculación con nuestra comunidad. O la ya mencionada Verónica Ruth Frías que ha reflexionado a través de su obra sobre las ausencias en los contextos expositivos u otras artistas que abordan lo femenino desde otras perspectivas y con una interesantísima vinculación social a través de lo urbano o lo público y las redes sociales, como Mara León, que gracias a su proyecto «E730»² ha conseguido movilizar a todo un colectivo para que el gobierno de Andalucía reduzca el tiempo de espera para la reconstrucción mamaria tras una mastectomía, de dos años a seis meses. Dicho proyecto ha trascendido las fronteras iniciales y actualmente continúa vigente a nivel nacional e incluso internacional.

- Medios de difusión

En pleno siglo XXI los medios de difusión perpetúan un modelo equivocado y homogéneo sobre la mujer; resulta muy interesante al respecto la obra de Yolanda Domínguez³: sus obras conectadas con el movimiento «arte de acción» pretenden reivindicar un modelo plural. Por ejemplo, en uno de sus últimos proyectos, *Little Black Dress* quiere generar en el espectador «una reflexión sobre género y conciencia social. Una mirada crítica a la representación de la mujer en la moda. Una invitación a abrazar la diversidad»⁴. Con frecuencia sus proyectos se relacionan con la publicidad y la imagen que perpetuando los roles de género tradicionales.

- Nuevos formatos, nuevas posibilidades, el relevo de la fotografía y el videoarte

El proceso creativo no establece diferencias técnicas: martillea de igual forma en la cabeza del artista que entiende la creación como una pulsión vital, catárquica y dolorosa. Lo que cambia con el paso del tiempo es el medio a través del cual hace esto. En la temática que analizamos la fotografía y los mass media en general van a ser aliados de un nuevo lenguaje plástico y visual. Uno de los valores más identificativos de la fotografía es su carga visual, aunque nosotras defendemos la subjetividad fotográfica que no se limita a un registro fidedigno, y que desde más de un siglo explora sus posibilidades plásticas desde la experimentación, o a la abstracción, un medio en el que muchos artistas se sienten más cómodos.

² [https://www.galeriacero.com/es/artistas/mara-leon\(12-10-2017\)](https://www.galeriacero.com/es/artistas/mara-leon(12-10-2017))

³ <http://yolandadominguez.com/>

⁴ <http://yolandadominguez.com/portfolio/little-black-dress/>

2. Valle Galera de Ulierte

2.1. Formación e inicios

Valle Galera de Ulierte (Jaén, 1980), siempre estuvo ligada al arte, por razones familiares. Quizá por eso a los cinco años recuerda que ya decidió que quería dedicarse a este mundo, aunque evidentemente comenzó a desarrollarse de forma profesional al mismo tiempo que avanzaba en su formación artística. Se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Granada tras haber realizado una estancia en Tilburg (Holanda), gracias a una Beca Erasmus. Esta estancia le aportó una visión más conceptual del arte. En 2010 obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad de Granada; también obtuvo el Título en el Ciclo de Artes Aplicadas y Diseño Gráfico (Fotografía Artística) en la Escuela de Artes de Granada (2008). Ha sido profesora de la Universidad de Jaén y ha trabajado como fotógrafa de prensa y revistas culturales, así como diseñadora gráfica y editora audiovisual. Además, ha realizado diferentes ilustraciones de libros como *Docta Minerva* o *La Alhambra vivida*. Recientemente se ha doctorado con un proyecto sobre fotografía e identidad. También desde el ámbito académico se ha interesado por los conflictos que supone limitar al concepto de género tradicional problemas como la violencia dentro de la pareja. El resultado es «Fotografía: masculinidades no binarias. Los excluidos y desactivadores de la violencia de género», en el que abarca el problema de la violencia de género en parejas homosexuales, no contempladas ni siquiera por la legislación entonces vigente (2012) y muy poco visibilizado en la sociedad.

En lo que se refiere a su obra artística, Valle Galera trabaja en varias disciplinas. En sus inicios se decantó por la escultura e instalación, siendo su primera exposición en este campo, con una obra que reinterpretaba la obra *Las hilanderas* de Velázquez y trabajaba la proporción áurea. La exposición, colectiva e itinerante, se llamó «Velázquez: una mirada actual» y tuvo lugar en 2010. Realizó en esta etapa piezas pequeñas, generalmente creando juegos de miradas y reflejos, con una gran importancia del espectador y su comportamiento. En este sentido, destaca, por ejemplo, su intervención en la plaza Grao de Castellón, en la que pasó un día contemplando y fotografiando a las mujeres que pasaban, observando cómo percibían su cuerpo y como la arquitectura y el espacio público podían influir en su comportamiento y sus movimientos. Con esta información creó un mapa sobre el terreno recogiendo los hábitos de las mujeres. Con las fotografías que había tomado realizó dibujos que convirtió en vinilos y situó en las farolas de la plaza, de forma que, de noche, cuando la mayoría de las mujeres sienten más miedo, eran ellas quienes conquistaban el espacio.

2.2. Visibilizar identidades ignoradas

A la fotografía llegó de forma casual; fue a través de su proyecto de fin de carrera, cuando realizó una serie de fotografías de pintadas sobre lesbianismo, encontradas en las puertas de los baños de la facultad (Fig. 1). Estas fotografías fueron publicadas en forma de postales, detrás de las cuales podía leerse el lugar y la fecha en que habían sido realizadas. En algunos casos los mensajes eran contestados y nuevamente fotografiados.

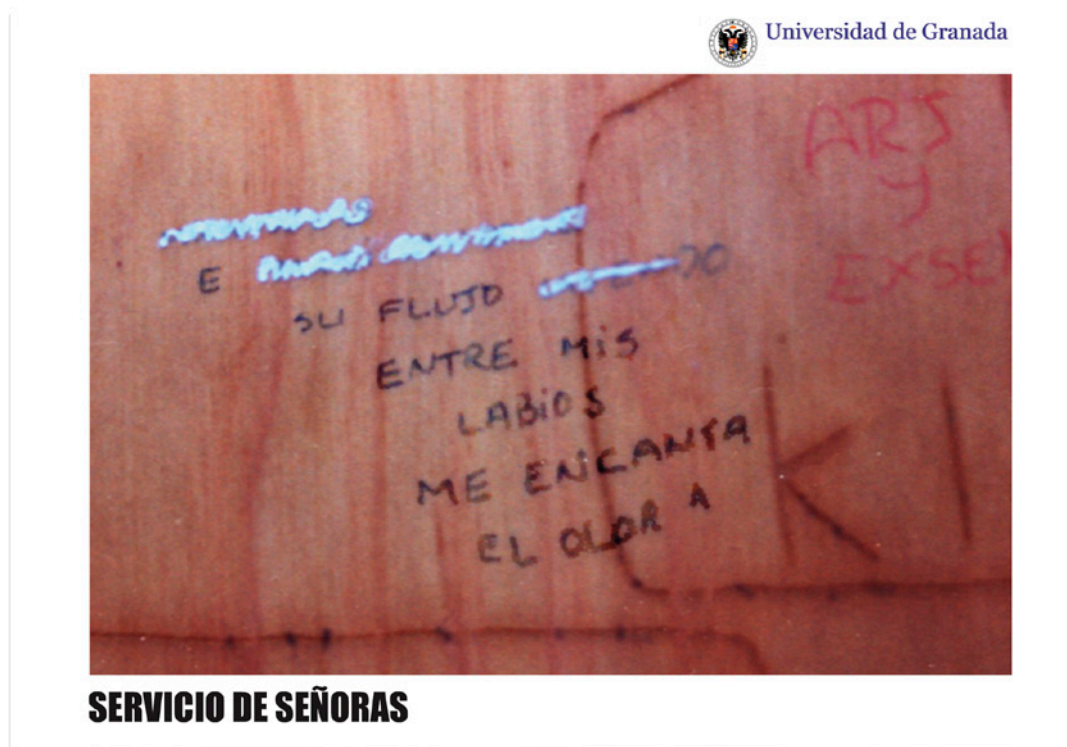


Fig. 1.

Con este proyecto inicia una de sus líneas de trabajo esenciales. Valle con su obra quiere «visibilizar identidades ignoradas, como las lésbicas del inicio o las trans, haciendo consciente al espectador que conviven con ellas pero no son conscientes, que forman parte

de su sociedad y cultura»⁵. Sin embargo, una vez terminada la licenciatura, comienza a trabajar como diseñadora gráfica y editora visual, de forma que apenas tenía tiempo para la creación artística. De esta forma, la fotografía resultó ser el medio de expresión que le permitía crear. Comenzó haciendo fotografías de las cosas que sucedían en su vida, como una forma de visualizar el mundo que la rodeaba, un mundo, que le había costado encontrar y que parecía no existir. Fue creando álbumes de una familia elegida y un imaginario homosexual. De esta forma su interés por la fotografía creció y decidió formarse en este campo mientras continuaba trabajando en diseño.

En la temática de sus trabajos la artista jienense habla de personas que se buscan a sí mismas, en especial mujeres, cuestionándose constantemente qué significa en realidad ser mujer cuando se eliminan los idearios definitorios de siglos anteriores, como en el caso de su obra *Crossing London* (2013) en la que retrata a mujeres jóvenes que llegan solas a Londres con la ambición de poder desarrollar un deseo personal. En el entorno cotidiano de la casa, aparecen relacionadas con objetos vinculados a sus vidas. Aghate deambula por las calles con su bicicleta buscando fotos y un sentido a su vida; Rottem, gracias a que trabaja en una aerolínea israelí, puede residir en Londres y así estudiar arte, pero –al no ser europea– si deja el trabajo será deportada; Hanna desarrolla su tesis en un minúsculo y ruidoso cuarto; y Rosa es escritora para enfrentarse a su pasado. En *Un día con Ariadna* (2008), una joven estudiante en proceso de cambio de sexo abarca el concepto de identidad ante los demás.

La primera exposición individual de fotografía se tituló «Mujeres transexuales en el trabajo» (2008) (Figuras 2 y 3) y tuvo lugar en la sala de exposiciones de CajaSol en Sevilla.



Fig.2.

⁵ Entrevista realizada a través de email. 11 de octubre de 2017.



Fig. 3.

Un proyecto donde nos muestra a estas mujeres en diversos trabajos, reales o supuestos, y quehaceres cotidianos, con la intención de alejar a este colectivo del estereotipo laboral de la prostitución y mostrarlo en espacios reales y cercanos, imágenes de la vida cotidiana, transexuales desempeñando trabajos comunes como dependienta, profesora o enfermera, redefiniendo así el concepto para conseguir que deje de ser excluyente (véase la exposición de retratos para la Asociación de Transexuales de Andalucía). Valle, tiene claro en estos proyectos el alcance que desea:

Me interesa abordar tanto la orientación sexual cómo el género. El género como algo social que muta, especialmente me interesa el gesto, los gestos de la masculinidad. Investigo tanto la masculinidad en las mujeres como en los hombres. Una mujer masculina sería femenina si fuese un hombre. Esos límites tan confusos me interesan.⁶

En Rugby femenino busca en sus modelos actitudes como fuerza, independencia, brutalidad incluso siendo relegadas al ámbito masculino del deporte. Con un tono literario,

⁶ Entrevista realizada a través de e-mail. 11 de octubre de 2017.

secuenciado y narrativo, la autora toma prestadas vidas y situaciones ajenas para hablar de sí misma, de lo que representa el género y todas las maneras de ser mujer.

La obra de Valle Galera se articula alrededor de esos conceptos: sexo, género y rol. Cuando comenzó a trabajar la fotografía, éstas le servían para crearse referentes visuales que no existían e idear sus propias historias e historias para otros, recogiendo la realidad. Poco a poco fue descubriendo que la fotografía no es tan real, también es subjetiva y empezó a plantearse cuál era su punto de vista y qué transmitían sus imágenes. Para Valle Galera la fotografía es un certificado de existencia, algo que le ayuda a plasmar su visión personal, una ventana para descubrir. Es también un diario y una huella del paso del tiempo, como un espejo de cambios. Le sirve también como medio de relación porque empatiza con quien fotografía. Como una constante en su trabajo, Valle Galera aborda el concepto de la identidad, tanto interna como social, y la cultura callejera, a menudo suburbial o perteneciente a movimientos transexuales, otro tema recurrente en su andadura artística, alejándose en todos los casos del estereotipo y buceando en busca de la esencia global de lo inherente al ser humano.

En *I Love You I* (2014) asistimos a un barrido en rápidos fragmentos de la ciudad donde anónimos viandantes son capturados *in fraganti* con el móvil o la cámara Holga, generando una lectura en la que lo cotidiano se hace extraño en una segunda mirada, dotándolos de un aura de misterio que marca la distancia del asomarnos a sus existencias solo una vez y perderlos para siempre, creando una dualidad entre la presencia capturada y la ausencia manifiesta, entre el ser o no ser, lo vivido y lo imaginado.

En *Reflexions* (2009), Valle Galera emplea el baile y la ironía, como medio de liberación y como forma de evidenciar la falsedad de la actuación. Para ello también emplea imágenes estereotipadas, mitos del cine como una chica Bond, Olga Kurylenko, a partir del poster de la película *Quantum of Solace*, rasgándolo y colocándolo sobre su propio cuerpo. La obra de Valle Galera es, ante todo, una lección de sensibilidad de lo que supone ser mujer, de humanismo, por encima de todo. De respeto y de capacidad de percepción. Con sus imágenes, Valle Galera crea historias, ya sean individuales o de grupo. Le interesan las relaciones y la propia existencia. Por ello no sólo trabaja temas de género o identidad, como demuestra su reciente proyecto «Mocos, sudor y lágrimas» (2012), un mapa donde desarrollaba los vínculos en la inmigración generación tras generación.

A Valle Galera le gusta el trabajo colaborativo, sobre todo cuando le permite crear relaciones interdisciplinarias. Ha trabajado, por ejemplo, con la fotógrafa Mónica Fernández, con las poetas Verónica Moreno y Olalla Castro y con la música Mercedes García en un proyecto de *cinema life* para el evento «Jaén en femenino»; se trató de una proyección sobre la Puerta del Ángel, compuesta de *loops* de películas con una narrativa no lineal, donde se podía

contemplar la evolución de la imagen de mujer en el cine a través del teléfono. Por otro lado, aunque no pertenece a ningún grupo artístico, ha colaborado con LitiumLab, grupo de experimentación e investigación de nuevas tecnologías aplicadas a las artes plásticas y escénicas. La artista destaca también en su faceta de videoartista, con obras como *E-mail en el servicio de señoras*, o la obra stop-motion creada a partir de las imágenes de su proyecto de fin de carrera, que apareció en varios medios como el programa *Metrópolis de La 2*, en enero de 2005.

2.3. Últimos proyectos



Fig. 4.

Entre sus últimos proyectos se encuentra la exposición «Dentro del espejo», que tuvo lugar en la Sala Ático de Condes de Gambia (Granada) entre el 20 de noviembre y el 15 de enero de 2014 (Figura 4). En esta exposición presentó una instalación donde recreaba dos fotografías de transexuales en un espacio privado. En ambos casos aparece un espejo rodeado de imágenes que les sirven de referentes para convertirse en las mujeres que quieren ser; al fin y al cabo, como cualquier otro ser que se «inventa» antes de salir a la calle. Se trata de dos ejemplos muy distintos: un caso es el de una señora cuyo referente podría ser la propia Reina de Inglaterra, mientras que la otra es una estudiante joven cuyo referente sería cualquier modelo actual. En palabras de la artista:

En «Dentro del Espejo» los espectadores no eran conscientes de que las imágenes que le rodeaban eran de mujeres trans, imágenes de mujeres con las que se identificaban o deseaban, y al descubrirlo, a veces tras conversaciones tras la visita, la exposición cambia su percepción y se dan cuenta de que la mujer trans se convierte en un referente para ellos⁷.

Otro de sus proyectos es «Viaje de ida y vuelta», que desarrolló junto con la poeta Olalla Castro y tuvo lugar dentro del Encuentro Memoria Joven que se celebró el 27 de noviembre de 2015 en la Sala Isidro Maiquez de la Caja de Granada (Granada).

En «Estaba oculto», expuesto en Photo España Off con la galería Twin Gallery (2015) y posteriormente en Arte Santander (2016), retrata con poses sensuales a hombres sexagenarios y homosexuales que vivieron la España del franquismo, de forma que «rescata un imaginario del seductor español que ha ido cambiando con el tiempo»⁸(Figura 5). Las fotos se acompañan de refranes, argot o códigos de reconocimiento de la época. La instalación se muestra un video donde un hombre relata su primera experiencia sexual en los años 60. Este proyecto artístico se complementa con otro de tipo académico que ha dado lugar al texto «Un espacio propio: investigación artística sobre los encuentros homosexuales en época franquista»⁹. Este proyecto da buena cuenta de la amplitud de la idea de género con la que trabaja Valle Galera.



Fig. 5.

⁷ Entrevista por correo electrónico a Valle Galera el 11 de octubre de 2017.

⁸ <http://twingallery.es/project/valle-galera> (21/11/2017)

⁹ <http://twingallery.es/project/valle-galera>(13/10/2017)

2.4. Reivindicación de un género plural

En su obra, Valle Galera reflexiona sobre nociones como la masculinidad y la feminidad, y las contradicciones en las personas, buscando hacer de lo cotidiano lo extraño y de lo diferente lo cotidiano. Su mirada es curiosa, cercana, directa y siempre respetuosa. La artista trata temas como la identidad del individuo, las zonas confusas y los límites entre categorías. Especialmente le interesa la idea que existe de mujer y las cuestiones relacionadas con esta idea como la influencia de los *mass media* en ella.

Para Valle Galera, el género no es algo tan simple como definirse a través de dos opciones y maneja un amplio abanico de supuestos que dotan al género de una verdadera dimensión de la personalidad de aquel a quien se alude. Para la definición de género recurre a referentes clásicos como Joan Rivière, Simone de Beauvoir o John Money, básicos en la construcción del ideario feminista y empleados por artistas e investigadoras que se adentran en el campo de los estudios de género. Así mismo, recurre a otros textos más actuales como Virginia Maqueira, Judit Butler o Beatriz Preciado, demostrando la falta de consenso existente entre filósofos, médicos y políticos, que da como resultado una concepción amplia y, en ocasiones, imprecisa (Galera, 2012) del propio concepto. Esta idea de que el concepto de género es inexacto, le sirve para reconstruirlo de una forma amplia que va más allá de la concepción binaria hombre/mujer, de manera que en su obra se reflejan otros colectivos, como transgénero, homosexualidad, lesbianismo, etc.

Su trabajo, se nutre de lo cotidiano, pero dotándolo de una segunda dimensión, su propia forma de mirar. Su obra, por tanto, es un asiento en primera fila para presenciar el mundo desde la propia cabeza de la autora. Es el mundo, sí, pero con una atmósfera distinta que nace de aislar y poner de manifiesto lo que, de otro modo, miraríamos de pasada. Desde la fotografía, busca incesantemente instantáneas que hablan de personas, de todo tipo de personas, de todo tipo de vidas y formas de expresión que trasciendan los roles de género convencionales, arcaicos y no definitorios. Para Valle Galera, la fotografía es un medio de captar un momento, de congelar el gesto y la acción.

A Valle Galera le interesa mostrar a través de sus fotografías los conflictos de géneros de una forma personal e introspectiva, empleando para ello objetos como el espejo o reflejos. De esta forma la artista representa cómo actualmente a través de los reflejos cotidianos somos conscientes del yo y podemos modificar nuestra propia apariencia para adaptarla a los referentes culturales, así la imagen y los gestos que expresamos son controlados. Estas teorías encajan con los discursos de Beatriz Preciado, quien indica cómo el cuerpo está sujeto a cuestiones sociales, políticas y religiosas que lo convierten en:

Un archivo político de lenguajes y técnicas [...], un lugar en el que se producen conflictos somatopolíticos intensísimos, lo que hace que sea prácticamente imposible que pueda existir un cuerpo plenamente sano y feliz, un cuerpo que realmente funcione como un todo homogéneo y sin fisuras (Beatriz Preciado, 2011 en Web UNIA).

2.5. Referentes

La obra de Valle Galera visibiliza nuevos referentes que modifican el modelo social, de forma que propone una estructura de género que se enfrenta a la tradición estética y a las ideas preconcebidas: «La mirada del espectador no es inocua, viene cargada de ideología patriarcal que se enfrenta a ellos antes de mostrarse» (Galera, 2012:91). Su trabajo entronca con artistas como Diane Arbus, que apostó por el protagonismo inusitado de lo considerado hasta el momento como «lo marginal» por la sociedad de su tiempo, equiparando en sus fotografías a transexuales, prostitutas y rara avis de periferia. Sus fotografías plantearon una nueva forma de ver la realidad sin exclusiones, pero, tras este primer paso, las necesidades son otras. El arte es una herramienta de comunicación total, de provocación y los medios que se emplean en fotografía nos acercan de forma fortuita a un cambio estético y discursivo. Valle Galera tiene como referentes a artistas como Herselvis que trabaja la resistencia a aceptar la masculinidad como performance; Claude Cahun, que trata de despojar de artilugios embellecedores los cuerpos en busca de la verdad; o Cass Bird, entre otros, que retrata un mundo de mujeres masculinas, puesto que la masculinidad está ligada a valores positivos. Con todas estas referencias teóricas y estéticas, la artista construye sus obras donde, sin dejar de lado la rigurosidad técnica y sin dejar de buscar la belleza estética de las imágenes, reflexiona sobre temas tan fundamentales en la sociedad del siglo XXI como es la libertad de los cuerpos, el desmantelamiento de los roles femeninos y masculinos y la pretendida naturalidad de los seres, desarmados de *atrezzo* e imposiciones sociales. También entre sus maestros se encuentran otros artistas dedicados a otras disciplinas artísticas, incluso del mundo del espectáculo, como la actriz Antonia San Juan, y reconoce que son muchos sus referentes anónimos. Pero cuando hablamos de referentes no nos referimos a influencias directas y visibles en sus obras, como si analizásemos una pintura del siglo XVII que se basa en una estampa. Se trata de referentes vitales, personas, artistas o no, que han influido en su concepción del mundo, de la vida y del arte.

La artista utiliza desde la imagen fija a la imagen en movimiento (videoarte), aunque también dentro de la fotografía aparece el movimiento, sobre todo en cuanto a la representación del baile. La danza ha sido empleada como recursos para enfrentarse a lo establecido por otros artistas que son también referencias ineludibles para Valle Galera, como Pipilotti Rist o

Gillian Wearing. De la primera, sí podemos observar la influencia más directa en sus obras, a través del movimiento del cuerpo, por ejemplo, en *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986) que podríamos compararla con la obra de Valle titulada *Rasgar* (2010) o en *Reflexions* (2009), en Rist aparece el interés por el cuerpo humano, pero si hay algo que quizá sea especialmente notable, es como tanto en la obra de Galera como en la de Rist, no tratan de ser reivindicativas a través del dolor, sino que sus creaciones tienen cierta alegría. De Wearing toma el interés por la vida cotidiana, como se refleja en la obra de Valle, *Mujeres Transexuales en el trabajo* (2008) o *Do youlove me?* (2013), entre otras, en la que explora, como Wearing, la intimidad de los espacios privados y la identidad del individuo. No obstante, la forma de acercarse al individuo fotografiado es muy distinta, resultando la de menos artificiosa.

2.6. Técnica

Por lo que respecta a la técnica, Valle Galera emplea generalmente una Canon 400D, una 5D MarkII y una cámara Holga, entre otras, aunque cualquier medio, ya sea una lomográfica instantánea o el propio teléfono le sirve, dado que le permite fotografiar cualquier momento que no haya sido buscado. Los retoques posteriores son mínimos, apenas como corrección de contraste y enfoque. Revela en diferentes formatos, desde el papel Hahnemühle baritado o papel de algodón a soportes de aluminio laminado. En ocasiones, también emplea una especie de *collage*, como en *Do youlove me?*, donde reproduce una fotografía en un pañuelo sobre el que proyecta otra secuencia de imágenes mientras suena una canción distorsionada y una voz grita *do youlove me?*

3. Conclusiones

Con este texto queremos poner de manifiesto la necesidad de actualizar y explorar una nueva versión del género que no se circunscriba estrictamente a lo femenino, lo que nos lleva a reflexionar sobre una nueva redefinición de los estudios de género, una adecuada para el momento en el que vivimos.

Por eso en estas líneas no queremos plantear unas conclusiones al uso sino incidir sobre algunas cuestiones que se han desarrollado en el texto y que consideramos esenciales para entender las líneas que se exploran a través del trabajo de algunas artistas en la actualidad. El arte como acto comunicativo trasciende y visibiliza la pulsión vital del momento; en algunas ocasiones se anticipa o simplemente trata verdades incómodas para una porción de la sociedad, da voz y protagonismo, es un aliado esencial para mostrar los cambios.

Nos hemos centrado en la obra de Valle Galera de Ulierte, sus proyectos apuestan de forma brillante por la visibilización de un género plural y actualizado y da protagonismo a identidades ignoradas. Su obra trasciende, reflexiona y muestra verdades incómodas para una sociedad que sigue anclada en una dualidad impuesta, femenina y masculina, viviendo de espaldas a la realidad. Afortunadamente cada vez son más los artistas que apuestan por temáticas minoritarias. Es, sin duda, un primer paso que debe complementarse con instrumentos que se implementen a nivel educativo: sólo así podrá operarse un cambio en las generaciones futuras.

4. Bibliografía

- CASO, Ángeles (2016). *Ellas mismas: autorretratos de pintoras: desde la Prehistoria hasta las Vanguardias*, Madrid: Libros de la letra azul.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia y LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián. (2012). *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Fundamentos.
- GALERA, Valle (2010). *Reflejos: 24 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011*, sala de exposiciones Centro, Jaén, Jaén: Universidad de Jaén, Secretariado de Actividades Culturales.
- GALERA, Valle (2012). «Fotografía: masculinidades no binarias. Los excluidos y desactivadores de la violencia de género». En *Arte y políticas de identidad*, vol. 6 (junio 2012). pp. 75-98. <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/06/05/binomio-arte-urbano-y-mujer/> [12/10/2017]
- MAYAYO, Patricia (2003). *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.
- PERALES ACEDO, Raúl (Coord.) (2009). *Certamen Andaluz de fotografía 2009*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Juventud, pp. 44 - 46.
- RUTH FRÍAS, Verónica (2015). «"NO", el grito peludo de Verónica Ruth Frías por la visibilidad de la mujer», *ABC* [27-05-2015], s.p. <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150527/abci-proyecto-cultural-veronica-ruth-201505271138.html> [12/10/2017]
- ORDÓÑEZ, Antonio (2009). «Artistas jienenses con proyección». *Ideal*, 22 de enero de 2009, p. 50.
- (2013). «Transexuales: Derecho al trabajo, derecho a una identidad». *La Tribuna de Toledo*, 12 de noviembre de 2013.
- RUEDA, Juan Francisco (2016). «Cartografía femenina». *Diario Sur*, 27 de agosto de 2016. <http://www.diariosur.es/opinion/201608/27/cartografia-femenina-20160827010625-v.html>

- SONTAG, Susan (1996). *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara.
- VIRIBAY, Miguel (2009). «Creadores de Jaén reunidos en una colección». *Diario Jaén*, 11 de febrero de 2009, p. 35.
- VV.AA. (2003). *V Edición 'Arte de mujeres'*. Málaga: Instituto Andaluz de la Mujer, 2003, s.p.
- VV.AA. (2009 a). *Mater*. Universidad de Jaén.<http://www10.ujaen.es/conocenos/organos-gobierno/secacult/mater>.
- VV.AA. (2009 b). *Artistas jiennenses en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada: Salas Provinciales de Exposición*, 21 de enero al 22 de febrero de 2009, Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- VV.AA. (2010). *Configuración y discursividad en el arte actual: Reflejos*, Jaén: Universidad de Jaén.

4.1. Webgrafía

- SECCIÓN DE WEB: DEL ROSARIO, Luisa (2017) «¿Dónde estaban las mujeres?», Canarias 7 [09/10/2017], s.p.
<https://www.canarias7.es/cultura/arte/polemica-pintura-y-poesia-las-tradicion-canaria-del-siglo-xx-una-controvertida-muestra-encargada-por-el-gobierno-XB2289550> (fecha de consulta 12/10/2017)
- SECCIÓN DE WEB: <http://vimeo.com/5275709> (fecha de consulta 21/08/2014)
- SECCIÓN DE WEB: <https://seiscolores.wordpress.com/page/7/> (fecha de consulta: 21/08/2014)
- SECCIÓN DE WEB http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703 (fecha de consulta 21/08/2014).
- SECCIÓN DE WEB: http://www.esmadrid.com/recursosdocesSiempreAtuEstiloMadridGayLesbian/1228099541_315201013813.pdf (fecha de consulta 21/08/2014)
- SECCIÓN DE WEB: <http://www.europapress.es/andalucia/fundacion-cajasol-00621/noticia-universidad-jaen-muestra-exposicion-parte-patrimonio-artistico-20160304113327.html> (fecha de consulta 12/10/2017)
- SECCIÓN DE WEB: <http://www.arteinformado.com/agenda/f/estaba-oculto-122811> (fecha de consulta: 12/10/2017)
- WEB COMPLETA: <http://yolandadominguez.com/> (fecha de consulta: 13/10/2017)
- SECCIÓN DE WEB: <http://yolandadominguez.com/portfolio/little-black-dress/> (fecha de consulta: 13/10/2017)

SECCIÓN DE WEB: <https://www.galeriacero.com/es/artistas/mara-leon> (fecha de consulta: 12/10/2017)

SECCIÓN DE WEB: <http://twingallery.es/project/valle-galera> (fecha de consulta: 12/10/2017)

WEB COMPLETA: vallegalera.blogspot.com (fecha de consulta: 12/10/2017)

WEB COMPLETA: www.girlswholikeporno.com (fecha de consulta 12/10/2017)

SECCIÓN DE WEB: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703
(fecha de consulta 22/11/2017)

Recibido el 14 de octubre de 2017

Aceptado el 27 de noviembre de 2017

BIBLID [1139-1219 (2018) 23: 185-202]

CURRICULA / NOTES ON CONTRIBUTORS

Sofía Albero Verdú

Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad Pública de Navarra (UPNA), máster en «Artes visuales y educación desde un enfoque constructorista» por la Universidad de Girona (UdG). Investigadora *freelance* para entidades públicas y privadas, educadora en el ámbito no formal, gestora cultural y comisaria de exposiciones. Entre sus líneas de investigación se encuentran la mediación educativa en museos, la historia del arte y la creación artística contemporánea, las teorías feministas y las pedagogías críticas y colectivas.

Vanesa Cejudo Mejias

Licenciada en Sociología (Especialidad Psicología Social) (1998) por la UPSAM y Doctora en Historia y Artes por la UGR (2016). Co-Fundadora de la organización PENSART.org y ExprimentoLIMON.org. Y subdirectora de la revista Brit-Es Magazine. Ha trabajado como mediadora, docente y supervisora de programas de autogestión educativa y/o artística en países como Senegal, Angola, Venezuela y Guatemala a través de diversas becas de la AECID. Su práctica profesional está basada en una estrategia que articula la educación y la creación contemporánea como los ejes de desarrollo personal, y principal motor de cambio social.

Mar García Ranedo

Profesora e investigadora en el Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla y artista visual. Su trabajo como investigadora y creadora se ha centrado principalmente en el análisis y desarrollo de un imaginario crítico que cuestione las diferencias de raza, sexo y género en el ámbito de la contemporaneidad, desde disciplinas que abarcan el dibujo, la pintura, la videocreación, la fotografía o la instalación.

Carmen Senabre Llabata

Carmen Senabre Llabata, doctora en Filosofía y CC EE por la Universitat de València, profesora titular hasta el año 2012 del Área de Estética y Teoría de las Artes en el departamento de Filosofía de dicha universidad. Vinculada a la Universitat Jaume I de Castelló desde sus inicios, con la cuál colabora actualmente en másters y cursos de postgrado. Forma parte del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, así como del Consejo de redacción de CBN. Revista de Estética y Arte Contemporáneo. Tanto su participación en congresos como sus publicaciones constituyen un fiel reflejo de las líneas de investigación en las que ha trabajado: estética feminista, relaciones entre arte y naturaleza o las teorías artísticas sociológicas, en especial las del anarquismo.

Esther Astarloa

Licenciada en Bellas Artes, Euskal Herriko Unibertsitatea 1998; Máster Universitario en Investigación aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía, Universitat Jaume I, Castellón 2017. Su formación en el ámbito cerámico es un proceso continuo en el que combina su propia experimentación en el taller, con las enseñanzas impartidas por reconocidos/as ceramistas. Actualmente y desde el año 2008 es profesora de cerámica de la Escuela de Arte de Deba (Guipúzcoa).

Zoraida Nomdedeu Calvente

Doctora en Arquitectura y Género por la Universitat Jaume I de Castelló (UJI). Arquitecta por la *Universitat Politècnica de València*. Su investigación se centra en el vínculo entre el diseño de interiores, su difusión y la construcción de la identidad de las mujeres. Desde 2011 ha ejercido como profesora, en los niveles de Ciclo y Grado, de la especialidad de Diseño de Interiores en la *Escola d'Art i Superior de Disseny (EASD)* de València y de Castelló. Secretaria de Dirección de la EASD de Castelló, profesora de Diseño de Interiores en el mismo centro e investigadora de *Gènere i disseny* en el proyecto *Transitant cap a una cultura sostenible des de l'àmbit del disseny*.

Joan Feliu Franch

Doctor en Historia del Arte y Técnico Superior en Protocolo y Comunicación Empresarial e Institucional. Especializado en los estudios de gestión del patrimonio y arte contemporáneo, ha publicado 15 libros, 24 capítulos de libros, 18 colaboraciones en libros colectivos, y una treintena de artículos en revistas especializadas. Profesor de la Universitat Jaume I y de la Valencian International University; es también Gestor del MACVAC, Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.

Belén García Pardo

Doctora en Filosofía área Estética y Teoría de las Artes por la Universidad de Valencia. Se licenció en Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte y, Arqueología y Prehistoria en UV. Además forma parte de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA). Parte de su especialidad se centra en las manifestaciones artísticas callejeras como el grafiti y arte urbano. Ha dirigido seminarios sobre grafiti en el Instituto de Creatividad Universidad de Valencia. Y realizado colaboraciones con la Universitat Jaume I en dicha materia. Su actividad profesional se centra en la dirección y docencia de escuelas de ocupación, sin dejar sus colaboraciones con CaminArt Coop., diseñando rutas y contenidos sobre el arte callejero en Valencia.

Belén Ruiz Garrido

Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Málaga. Sus líneas de investigación y su labor docente se centran en los entornos artísticos finiseculares, los análisis culturales de la imagen y los

estudios feministas. En la actualidad es investigadora del proyecto I+D «Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género» y del proyecto de innovación educativa «Feminismo en las aulas universitarias». Forma parte de la *Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer* (AEHM/UMA) y de *Mujeres en las Artes Visuales* (MAV).

Amparo Zacarés Pamblanco

Doctora en Filosofía y Ciencias de Educación por la Universitat de València. Profesora de la Universitat Jaume I de Castellón en el Departamento de Historia, Geografía y Arte (Área de Estética y Teoría de las Artes). Escritora y Crítica de arte, es miembro de la Asociación de Críticos de Arte de Valencia (AVCA) y de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEYTA). www.amparozacares.com.

Victoria Quirosa García

Universidad de Jaén- Depto. Patrimonio Histórico, Área Historia del Arte. Dra. en Hº del Arte por la Universidad de Granada y Máster en Museología, trabaja desde hace diez años en la Universidad de Jaén. Desarrolla su labor en el ámbito de la docencia, en la que integra de forma natural los estudios de género, la investigación, con numerosas publicaciones en revistas y foros especializados y la gestión, académica, coordinando el Máster en Estudios Avanzados en Patrimonio Cultural.

Laura Luque Rodrigo

Universidad de Jaén- Depto. Patrimonio Histórico, Área Historia del Arte. Dra. en Hº del Arte por la Universidad de Jaén, donde ejerce como profesora. Ha trabajado en inventarios artísticos, cuenta con publicaciones científicas y participación en numerosos congresos. Ha coordinado una veintena de actividades divulgativas. Realizó una estancia de investigación en la Pontificia Università Gregoriana y docente en la Universidad de Siena. Pertenece al grupo Arquitecto Vandelvira (HUM 573) y al Grupo Español de Arte Urbano del GEIIC.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE DOSSIERS FEMINISTES

1.- Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en español o catalán. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 páginas (con el formato abajo indicado), incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Acompañará al texto un resumen de un máximo de 10 líneas, palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

Los/as autores/as omitirán su nombre, así como también la universidad o el organismo al que pertenecen, para asegurar la revisión ciega por pares.

2.- Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3.- Imágenes

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes.

4.- Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas, y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es obligatorio copiarlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). Se debe poner siempre el año de la primera edición.

5.- Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores/as, comenzando por los apellidos en letra versal. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo.

Se seguirán las **Normas de citación APA 6ª Edición**.

Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

COL·LECCIÓSENDES



Maria Tsvetkova
EL RELATO DE SONIECHKA
Cuentos, relatos y ensayos
de Maria Tsvetkova



Mª Carmen África Vidal Caramonte
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO:
REFLEXIONES DE LA MUJER
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**
Prólogo de Carolina Córdova



María José Gómez Fuentes
CINEMATOGRAFIA
LA MUJER EN EL CINE Y
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA
Prólogo de Olaya Harón



Juncal Caballero
**LA MUJER EN EL IMAGINARIO
SURREALISTA. Figuras femeninas
en el universo de André Breton**



PREMIO NACIONAL DE EDUCACIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COLECCIÓN 2009
VOCES PROFÉTICAS.
RELATOS DE ESCRITORAS
ESPANOLAS
DE ENTRESIGLOS (DISEÑO)
Introducción, selección, prólogo y epílogo de
Isabel Albaricena y María Jesús Cuervo



MUJERES MAXIMALISTAS
Introducción, selección y edición crítica a cargo de
Isabel Albaricena y Mariela Nampijin



Mariela Nampijin
FÁBULAS FEMINISTAS
Introducción y Prólogo de Ana García Aragón



Pilar Godoy
DONES DE ELOOMSBURY
Prólogo de María Perdomo



Clorinda Matto de Turner
AVES SIN NIDO
Prólogo de María Jesús Cuervo
Prólogo de María Matilla



COLETTE UNIVERSAL
Lynne Hunt y David Lorton, eds.



Dolores de Alarcón
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES
Edición y introducción de María Lorea Berrojo Navea



María Pilar Muñoz Amor
VIOLENCIA DE GÉNERO



María Iortzaritu
LOXANDRA
Introducción, selección de Dolores Berrojo Navea, Genaro
Pérez de Larrañaga García
Epílogo de Carolina Córdova



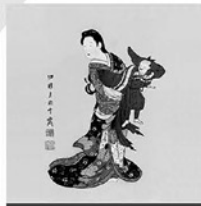
Nieves María Muñoz
LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO



Eva Mondada
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO
Identidades en conflicto en la vida
de la Monja Aferrós



**OLIMPIA DE GOUGES
O LA PASIÓN DE ESCRIBIR**
Edición de Dolores Berrojo Navea a partir de la obra
de Gouges y a partir de un estudio
de Mariela Nampijin y Dolores Berrojo Navea



**MUJERES EN LA HISTORIA
DEL TEATRO JAPONÉS.
DE AMATERASU A MINAKO SEKI**
Prólogo de Dolores



Clorinda Matto de Turner
NY ZANKKO (MI HIJA)
Epílogo intro y traducción
de Tereasa Parrañeira Parrañeira



Col·lecció d'estudis de gènere amb textos
de gran qualitat avalats per l'Institut
Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere

<http://www.tenda.uji.es/> · publicacions@uji.es



UNIVERSITAT
JAUME I



Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
«Purificación Escribano»

Amb el suport de la Unitat de Formació i Innovació Educativa
de l'Unitat de Suport Educatiu de la Universitat Jaume I