

Genealogías
feministas en el arte
español: 1960-2010

THIS SIDE UP



Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010

Con la colaboración de:



**Junta de
Castilla y León**
Consejería de Cultura y Turismo

MUSAC

Museo de
Arte Contemporáneo
de Castilla y León

Edición a cargo de
Juan Vicente Aliaga
y Patricia Mayayo

Notas sobre *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC

Agustín Pérez Rubio

A raíz de la publicación de este libro que recoge el marco conceptual y teórico y gran parte del proyecto expositivo que ha tenido lugar en el MUSAC entre junio de 2012 y febrero de 2013, siento la necesidad en primer lugar de hacer públicos muchos de los esfuerzos, razonamientos, trabajos, ayudas y colaboraciones que han hecho que este proyecto haya tenido lugar en un museo como el MUSAC, obteniendo el éxito tanto de crítica como de público.

Este proyecto para el MUSAC ha supuesto la cima de una montaña que desde años hemos venido construyendo. Y hablo en plural puesto que el empeño en la programación, centrada en cuestiones de género, tanto desde perspectivas feministas como *queer* ha sido realizado y compartido por gran parte del equipo. En este sentido, *Genealogías feministas...* no se presenta en el museo con un sentimiento arribista al pretender en 2012 perfilarse como una institución interesada ahora en estas temáticas, sino que hay que recordar que desde sus comienzos el MUSAC con su programación expositiva fue un espacio completamente centrado en programar artistas tanto nacionales como internacionales; much@s de ell@s son claros exponentes de cuestiones que tienen que ver con estas prácticas. Desde Carmela García, pasando por Azucena Vieites, de Ana Laura Aláez a Carme Nogueira o Itziar Okariz próximamente, o de Shirin Neshat a Elmgreen & Dragset, de Pipilotti Rist a Akram Zaatari; el universo feminista y *queer* ha estado muy presente en la programación de ahí que el museo haya sido galardonado por la asociación Mujeres en las artes visuales como el centro que mayor índice de mujeres ha mostrado en estos años, aunque este galardón no hace tanto mención a los postulados feministas, sino a un sentimiento y a una actitud abierta a la producción femenina y/o feminista.

Además, cabe recordar que todas estas exposiciones que en un museo actúan como un telón de fondo o *background* en el día a día, han estado más que acompañadas por toda una serie de proyectos y actividades que en su mayoría han sido programadas por el Departamento de Educación y Acción Cultural, DEAC, y más concretamente por su responsable Belén Sola quien siempre de

forma activa y activista ha visto necesario que el museo fuera un lugar para investigar, pensar, programar y comunicar toda este serie de postulados, que han estado muy cercanos a los míos propios y a la idea de entender el museo como una plataforma de pensamiento y acción. Asimismo en otras ocasiones otros agentes del museo como Araceli Corbo, responsable de la biblioteca y centro de documentación, han ayudado a programar y a puntualizar realidades y contexto respecto al ciberfeminismo, al universo de la red o a todo lo publicado al respecto.

Echando la vista atrás no me gustaría dejar de nombrar proyectos que para nosotr@s han sido importantes. Desde los comienzos en el año 2005 con el taller con el colectivo boliviano Mujeres Creando, titulado Diálogos Imposibles, que además forman parte de la Colección MUSAC, y de la que tenemos casi un libro por publicar, a un proyecto que se gestó y convivió con nosotros durante más de cinco años, desde julio de 2007 a abril de 2011, como es Hipatia: Proyecto Editorial y de Activación del Pensamiento Crítico en el Módulo de Mujeres de la Cárcel de Mansilla de las Mulas en León. Además dentro de este proyecto se realizaron varios talleres como los de Eva Garrido y Yera Moreno, el de Silvia Zayas o el de Virginia Villaplana, que vinieron a dar un mayor contenido y peso teórico a los textos posteriores de gran parte de las mujeres que escribían en la revista.

Quisiera recordar también seminarios como el de María Ruido, Prohibido Asomarse al Exterior. Miradas Críticas sobre la Construcción de los Cuerpos y las Subjetividades del Tardo-franquismo y la Transición, en marzo y abril de 2010, en paralelo a la exposición *Educando el saber*. O el taller de Carla Fernández titulado Papeles de Trabajo. Romi Cali, proyecto en colaboración con las mujeres gitanas usuarias del centro Hogar de la Esperanza, dentro de la exposición *CGEM: apuntes sobre la emancipación*, en octubre de 2010; han sido dos ejemplos más en la teoría y en la práctica para acercarse a la historia y a la realidad de vertientes y saberes feministas en beneficio de sectores marginados.

En el plano audiosvisual cabe destacar el ciclo programado por Chus Domínguez en octubre de 2008 No Ficciones, que en esta ocasión planteaba un acercamiento a las diferentes líneas de la no ficción desde el punto de vista del género: cine y vídeo realizado por mujeres en el siglo XXI y que, tanto por su tratamiento formal como por los contenidos tratados, conforman una nueva tendencia, una nueva narrativa *insurgente*, denominación utilizada por la artista y ensayista Virginia Villaplana en la conferencia que inauguró el ciclo. Algunos ejemplos de esta narrativa se encuentran en la obra de Lourdes Portillo y de Ursula Biemann, pasando por Barbara Hammer e Hito Steyerl. Pero si cabe una implicación aún mayor del museo en la programación audiovisual,

esta vino de la mano de Elena Oroz, con quien en mayo de 2011, y coproducido con el festival Punto de vista de Navarra, organizamos el ciclo de cine Lo personal es Político. Un itinerario por las intersecciones entre feminismos y género documental a través de siete bloques temáticos: el activismo y la toma de conciencia, las estrategias fílmicas feministas, el hogar, el cuerpo, los medios de comunicación y su influencia en nuestras vidas, la escritura de la historia, las relaciones entre lo visible, el deseo y el poder.

En cierta medida este ciclo venía a poner el broche a lo que el año anterior las personas interesadas y fieles a la programación del museo podían haber escuchado en el Curso Anual de Introducción a la Historia del Arte del siglo XX (2009-2010). Programado por Patricia Mayayo, quien más tarde sería la comisaria del proyecto que ahora nos ocupa, propuso que la historia del arte del siglo XX ha sido narrada, tradicionalmente, desde el punto de vista masculino y heterosexual. Esta perspectiva, que se presentaba como «universal» ignoraba las contribuciones creativas de cualquier artista que no respondiese a las definiciones de género dominantes: las de las mujeres o las de transexuales u homosexuales, por ejemplo. Este curso quiso proponer otra aproximación a la historia del arte contemporáneo: una aproximación que ayudara a dar a conocer la importantísima contribución —muchas veces silenciada u olvidada— de las mujeres artistas al arte de nuestro siglo. Que refleja cómo, a pesar de las prohibiciones y obstáculos, muchos creadores y creadoras han ido construyendo códigos y miradas alternativos a los discursos patriarcales y cómo, en definitiva, la categoría de “género” es una noción fundamental para entender el arte y la arquitectura recientes. Las conferencias trazaron un recorrido que iba desde las primeras vanguardias hasta las manifestaciones más actuales, proponiendo una travesía a lo largo del arte del siglo XX que se aleja de los relatos más tópicos y tradicionales. Sin lugar a dudas este fue el punto de arranque definitivo para que se configurara en el MUSAC este proyecto.

La exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* no ha sido solamente un proyecto para mirar y contemplar, ya que lo interesante ha sido poder desarrollar toda una serie de actividades alrededor de ella que circunscriben tanto los niveles teóricos, como también el activismo y práctica social de un museo respecto al feminismo. En este sentido, la muestra se inauguró al mismo tiempo que otras exposiciones donde llamaba la atención que muchos de los otros proyectos individuales tuvieran que ver con artistas que estaban inscritas en la propia exposición, como fueron los proyectos de Azucena Vieites, Carme Nogueira o Erreakzioa-Reacción. Dentro de mi labor de programación quería que a lo largo de lo que durara la muestra el público pudiera tener la oportunidad de entender que la perspectiva feminista de un museo no consiste

solo en investigar y mostrar obras de artistas con voluntad feminista, sino la de incluir otras mujeres artistas, más o menos implicadas en sus trabajos con perspectivas sociales, aunque sus obras no destilen un marcado carácter feminista. En este sentido *Genealogías feministas...* ha convivido a partir de enero con la obra de Lara Almarcegui, Alejandra Riera, Rosa Barba y Apolonija Sus tersic, (solamente es española la primera), cuyos trabajos podrían entenderse desde puntos de vista no demasiados lejanos al feminismo y a la reivindicación de un espacio para las mujeres dado que el hombre ha ejercido su hegemonía en la arquitectura, la construcción, la creación de imágenes: por ello era importante abogar por otras formas como la tradición oral.

De todos modos, varias actividades han centrado estos últimos meses la dinámica del museo en torno a esta muestra. Por ejemplo el ciclo de cine bajo el mismo título organizado en torno a siete sesiones, más una octava titulada De la exposición a la pantalla, que recorren el panorama audiovisual ajeno a los circuitos comerciales, de mujeres realizadoras en España, que se han acercado al hecho feminista y *queer*, sin excluir uno de los puntos de vista masculinos más relevantes sobre el tema. Y contamos también con una introducción al ciclo de Natalia y Enrique Piñuel (Playtime), comisarios del mismo, con obras que en algunos casos no habían sido proyectadas nunca y otras, en cambio, de artistas que sí estaban en la exposición.

Además ha tenido lugar la activación del *Contenedor de feminismos*, una obra de las artistas Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui que se exhibe en esta muestra. La pieza es un proyecto de archivo móvil ideado para el espacio público, con la finalidad de recuperar, documentar y visibilizar las historias de las mujeres, los feminismos y las luchas por la liberación sexual de los últimos treinta años. El dispositivo ha sido pensado para recoger material, mostrarlo y difundir lo recopilado de un modo no jerárquico y con afán de crear redes. Con este propósito, se ha comenzado un trabajo en proceso junto a las asociaciones de mujeres de León Simone de Beauvoir, ADAVAS, Isadora Duncan, Flora Tristán, Clara Campoamor, Mujer y revolución y Líneas de fuga, donde se propone crear una genealogía local de los movimientos de mujeres en León así como activar con diversas docu-acciones el contenedor en el espacio público.

Por último, hemos podido consolidar un proyecto de esta magnitud como es *Genealogías feministas...*, mediante la realización de un seminario que lleva por título En Torno a *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, gracias a la colaboración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tanto de su director Manuel Borja Vilel, como de Berta Sureda y Jesús Carrillo. Un seminario ideado por los comisarios de la exposición en estrecha colaboración

con el MUSAC, que ha permitido ofrecer esta actividad conjunta en las dos ciudades y en las dos instituciones, con una serie de expert@s en estas temáticas que ahondaron aún más en el estudio de las mismas.

Sinceramente quiero hacer público mi agradecimiento a Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo sin quienes este proyecto no habría tenido lugar, particularmente por su paciencia, entendimiento y esfuerzo que han merecido la pena. También a todos aquellos particulares, instituciones y demás amig@s y compañer@s que han ayudado de forma desinteresada a que este proyecto saliera adelante, y entendieran que es ni más ni menos una llamada de atención y un pistoletazo de salida a muchas otras revisiones que vendrán en el futuro.

Me gustaría que estas futuras revisiones pudieran aportar más visibilidad a dicho esfuerzo, ya que es cierto que esta muestra debería haber itinerado a otros centros, pero no ha sido posible. Tal vez haya influido una dosis de envidia sana y/o una falta de sensibilidad y entendimiento sobre estas temáticas, de ahí que esta muestra comience y acabe en el MUSAC. De todos modos desearía que en las próximas aventuras y revisiones la colaboración, el entendimiento y la unión de sinergias se haga más palpable, algo que muchas veces se echa en falta en el contexto del arte español y también en torno a las cuestiones que tienen que ver con postulados feministas en sus diversas vertientes. De todos modos espero que de esta experiencia se extraigan algunas lecciones y que entre tod@s podamos seguir ayudando y aportando a la visibilidad, conciencia y estudio del arte y del feminismo.

Índice

10 Cronología

Parte I. Historias

- 19 Imaginando nuevas genealogías.
Una mirada feminista a la
historiografía del arte español
contemporáneo
PATRICIA MAYAYO

39 Sala 1

- 47 Lo que las obras rezuman.
Un recorrido informado por la
producción artística de *Genealogías
feministas en el arte español:
1960-2010*
JUAN VICENTE ALIAGA

85 Sala 2

- 95 El feminismo en los discursos
expositivos y relatos museográficos
en España desde los años noventa
OLGA FERNÁNDEZ LÓPEZ

119 Sala 3

127 Sala 4

137 Sala 5

Parte II. Recorridos

- 149 Mujeres artistas e imágenes de la
opresión femenina en el realismo
crítico. Revisando la historia oficial
del antifranquismo
NOEMI DE HARO GARCÍA

171 Sala 6

- 179 Artistas españolas bajo el
franquismo. Manifestaciones
artísticas y feminismos en los años
sesenta y setenta
ISABEL TEJEDA MARTÍN

207 Sala 7

- 213 Feminismo y arte en Cataluña en
las décadas de los sesenta y setenta.
Escenas abiertas y esferas de reflexión
ASSUMPTA BASSAS VILA

237 Sala 8

- 243 En torno a la generación
de los noventa
ROCÍO DE LA VILLA

257 Sala 9

- 265 OCCUPY SEX. Notas desde la
revolución feministapornopunk
BEATRIZ PRECIADO

283 Sala 10

293 Sala 11

- 301 Artistas y obras en la exposición

Cronología

POLÍTICA Y SOCIEDAD

- 1960 Promulgación de la Ley de derechos políticos, profesionales y laborales de la mujer y del niño, que requiere a la mujer casada autorización del marido para trabajar
- Dolores Ibárruri se convierte en la primera mujer que accede al cargo de Presidenta del Partido Comunista de España
- María Campo Alange funda el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer
- 1963 Publicación de *La mujer en España: cien años de su historia (1860-1960)* de María Campo Alange
- 1964 Tres anarquistas españolas deciden refundar desde el exilio en Londres el periódico *Mujeres libres* iniciado en 1936
- 1965 La revista *Cuadernos para el diálogo* publica un número extraordinario dedicado a la mujer
- Primera traducción al catalán y al castellano de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan y *El segundo sexo* de Simone Beauvoir
- Nacimiento del Movimiento Democrático de Mujeres dentro del PCE
- 1966
- 1967

ARTE E INSTITUCIONES ARTÍSTICAS

- Exposición de Isabel Villar, Salas Club Universitario, Barcelona
- Primera exposición individual de Amèlia Riera en la Sala Belarte, Barcelona. María Antonia Dans obtiene el premio Villa de París
- Esther Boix y María Girona participan, junto a otros artistas, en la fundación de Estampa Popular Catalana
- Exposición de Ana Peters en la Galería Edurne de Madrid, *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo*. Mari Chordà inicia la serie *Vaginal*
- Chordà realiza la serie de *Autorretrats embarassada*. Núria Pompeia publica su libro ilustrado *Maternasis*

1968 Creación de la Asociación Castellana de Amas de Hogar

1969 Lidia Falcón publica *Mujer y sociedad: análisis de un fenómeno reaccionario*

1970

1971 Publicación en castellano de *Las Guerrilleras* de Monique Wittig

1972

1973

1974 Año Internacional de la Mujer

1975 I Jornadas de Liberación de la Mujer, Madrid

Traducción al castellano de *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina* de Carla Lonzi

Fundación del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) tras la muerte del dictador

Victòria Sau publica el *Manifiesto para la liberación de la mujer*

Dorothee Selz junto a Miralda, Joan Rabascall y Jaume Xifra realizan en París su primer "ceremonial"

Juana de Aizpuru abre su galería en Sevilla

Isabel Oliver inicia la serie de cuadros *La mujer*

Se realiza por primera vez la acción *Íntimo y personal* de Esther Ferrer

Esther Ferrer, Paz Muro, Soledad Sevilla participan en los Encuentros de Pamplona

Carlos Pazos concibe *Ni se compra ni se vende*

Olga Pijoan lleva a cabo la acción *TRA-73* en el Colegio de Arquitectos de Barcelona

Se expone por primera vez la serie *Misses* de Ángela García Codoñer en el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia

Celebración en el Palacio de Fuensalida de Toledo de la exposición *La mujer actual en la cultura*, comisariada por Isabel Cajide. Como expresión de su disconformidad con el Año Internacional de la Mujer, Paz Muro realiza en Madrid la acción *La burra cargada de medallas*. Marisa González inicia las series *Violencia Mujer* y *Maternidad*.

1976 I Jornades Catalanes de la Dona

Fundación de la revista *Vindicación Feminista*

Se traduce *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada* de Alexandra Kollontai

1977 I Jornadas Feministas de Euskadi

Formación en Madrid del Frente de Homosexual de Acción Revolucionaria. Fundación del Col.lectiu de Lesbianas de Barcelona

Abre el Bar-Biblioteca Feminista laSal en la calle Riereta de Barcelona

Creación de la Subdirección General de la Condición Femenina, gobierno de UCD

1978 Aprobación de la Constitución Española. Derogación del artículo 416 del Código Civil, que condenaba el adulterio femenino y regulación del uso de los anticonceptivos

1979 II Jornadas Estatales de Granada. Se acentúan las discrepancias entre las partidarias de la única y la doble militancia y entre el feminismo de la diferencia y de la igualdad

Lidia Falcón funda el Partido Feminista

I Encuentro Estatal de Lesbianas, Madrid

Nace el primer Seminario de Estudios de la Mujer (SEM) en la Universidad Autónoma de Madrid, impulsado por María de los Ángeles Durán

Fina Miralles presenta en la Galería G de Barcelona la *performance Standard*. Exposición *Supermercant* de Eugènia Balcells en la Sala Vinçon de Barcelona

Juan Hidalgo realiza *Biozaj apolíneo, biozaj dionisiaco*. Montse Clavé publica el cómic *Doble jornada*

Primera individual de Paloma Navares, *Instalación*, Galería Propac de Madrid

Eulàlia Grau presenta *Discriminació de la Dona* en la Sala Tres de Sabadell. Fina Miralles y Pilar Palomes participan en la Bienal de Venecia

1980

Eugènia Balcells participa con *Boy meets girl* en el International Showcase of Women's Films en Nueva York

Itziar Elejalde realiza la instalación *Penélope* con ocasión de los Encuentros de la Asamblea de Mujeres de Euskadi

1981

Legalización del FACG, primera organización homosexual del Estado español

Jornadas sobre el Derecho al aborto, Madrid

Aprobación de la Ley del divorcio

Se pone en marcha la feria ARCO a iniciativa de Juana de Aizpuru. La participación de artistas mujeres en la primera edición es de un 4%

1982

Fundación de DOAN, Dones Antimilitaristas

II Jornadas Lesbianas Estatales, Valencia

Se funda en la Universitat de Barcelona el centro de investigación DUODA, ámbito de estudios del feminismo de la diferencia

1983

Creación del Instituto de la Mujer

Paz Muro realiza en ARCO 83 las *performances Las preciosas y Molino Rojo*

Esther Ferrer realiza *El libro del sexo*

1984

Exposición *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Centro Conde Duque de Madrid

1985

Ley de despenalización del aborto en tres supuestos

III Jornadas Feministas Estatales *10 años de Feminismo*, Barcelona, Llars Mundet

Publicación de *Hacia una crítica de una razón patriarcal* de Celia Amorós

Primer Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres de Madrid. Congreso *La imagen de la mujer en el arte español*, Universidad Autónoma de Madrid

1986

Se edita en castellano *Estética feminista* a cargo de Gisela Ecker

Ana Casas inicia su serie *Cuaderno de dieta* (1986-1992)

1987

Estrella de Diego publica *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*

1988

Traducción del texto de Laura Mulvey *Placer Visual y cine narrativo*

Nacimiento del centro feminista de mujeres Ca la Dona de Barcelona

Susana Solano (junto a Jorge Oteiza) representa a España en la Bienal de Venecia

1990

Amelia Valcárcel publica *Sexo y Filosofía*. Se publica *Feminismo y Teoría del discurso* de Giulia Colaizzi

1991

Se funda en Madrid el colectivo *queer La Radical Gai*

Creación de la librería de mujeres Pròleg en Barcelona

1992

Estrella de Diego publica *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*

1993

Raquel Osborne publica *La construcción sexual de la realidad*

VII Jornadas Feministas Estatales. Por primera vez participan mujeres transsexuales

1993-1995. Segundo Plan para la Igualdad de oportunidades de las mujeres. Su finalidad era la adopción de medidas para avanzar hacia la igualdad real en los ámbitos de la educación, la formación y el empleo

Soledad Sevilla recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas

Se funda en Madrid el colectivo LSD

Mar Villaespesa comisaría en el Museo de arte contemporáneo de Sevilla *100%*, la primera muestra en España con claro contenido feminista

1994

Se funda en Euskadi el colectivo feminista Erreakzioa-Reacción. Se inaugura en el Museo Antropológico de Madrid la muestra *Arte/Mujer 94*

1995

Se publica *10 palabras clave sobre mujer* con textos de Celia Amorós, Alicia H. Puleo, Rosa Cobo, Ana de Miguel...

Isabel Tejeda comisaría *Territorios indefinidos* en Elche. Eugènia Balcells expone en el Museo Reina Sofía

Creación del Colectivo en Defensa de los Derechos de las Trabajadoras del Sexo Hetaira

1996

Fundación del Centro Social de mujeres La Escalera Karakola de Madrid. A lo largo de la década surgen diversos colectivos autónomos de mujeres vinculados a la práctica de la *okupación* (Mambo, Las Ováricas, Les Tenses...)

1997

1997-2000. Tercer Plan para la Igualdad de oportunidades de las mujeres

Erreakzioa-Reacción organiza en Arteleku (San Sebastián) el taller *Sólo para tus ojos: el factor feministas en relación a las artes visuales*

Ana Martínez Collado crea la web www.estudiosonline.net sobre arte y mujer

1998

Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga comisarian en el Koldo Mitxelena de San Sebastián la exposición *Transgénic@s*

2000

Cabello/Carceller conciben para el EACC *Zona F*

2001

Se traduce al castellano *El género en disputa* de Judith Butler

Exposición retrospectiva de Fina Miralles en el Museu d'Art de Sabadell

Transexualia ingresa en la Federación Estatal de Lesbianas y Gays, que pasa a incluir la "T" en sus siglas (FELGT)

2002

Se edita en España el primer libro de Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual*

2003

Maratón posporno. Pornografía, pospornografía. Estéticas y políticas de representación sexual, dirigido por Beatriz Preciado, MACBA, Barcelona

Patricia Mayayo publica *Historias de mujeres, historia del arte*

2004

Se promulga la Ley integral contra la violencia de género tras la victoria del PSOE en las elecciones. Primer gobierno paritario de la democracia española

Xabier Arakistain impulsa el Manifiesto ARCO 2005 que demanda a las administraciones públicas medidas prácticas para conseguir la igualdad entre los sexos en el campo del arte. María Corral y Rosa Martínez co-dirigen la 51 edición de la Bienal de Venecia

2005

Se aprueba la denominada popularmente como "Ley de divorcio express"

Se aprueba la Ley de matrimonio homosexual que conlleva la posibilidad de adopción

Berta Sichel, Virginia Villaplana y Remedios Zafra organizan *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* en el MNCARS

Ana Martínez-Collado publica *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Carmen Navarrete, Fefa Vila y María Ruido escriben para *Desacuerdos 2* "Trastornos para devenir entre artes, políticas feministas y queer en el estado español"

2006

Bajo la dirección de Xabier Arakistain el centro Montehermoso de Vitoria emprende una programación de claro sello feminista

2007

Entra en vigor la Ley de identidad de género. Las personas transexuales pueden cambiar el nombre en el DNI

Se aprueba la Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres

Kiss Kiss, Bang Bang: 45 años de arte y feminismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y *La batalla de los géneros* en el CGAC de Santiago de Compostela

2008 Creación del Ministerio de Igualdad al inicio de la segunda legislatura del gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (suprimido en octubre de 2010)

Esther Ferrer, Premio Nacional de Artes Plásticas

2009 Jornadas Feministas Estatales de Granada 2009, *30 años de feminismo*

Nace la asociación MAV (Mujeres en las artes visuales). Se inaugura en el CGAC *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*

2010 Se aprueba la Ley de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo conocida como “ley del aborto”

Imaginando nuevas genealogías.
Una mirada feminista a la historiografía
del arte español contemporáneo

Patricia Mayayo

Reconocer la genealogía, insertarse en ella, es desafiar uno de los códigos culturales básicos, la tendencia patriarcal a percibir cada obra, cada reivindicación de las mujeres como si saliera de la nada, de la pura excepcionalidad. Así nos las han enseñado, como obras deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia.

Teresa Alario y Ana de Miguel¹

No es casual que haya decidido empezar este texto con unas palabras de Teresa Alario y Ana de Miguel. Es una forma de honrar la aportación que ellas y otras pensadoras, desde Celia Amorós a María Milagros Rivera Garretas, desde Amelia Valcárcel a Beatriz Preciado (solo puedo mencionar a unas cuantas), han realizado a la historia de los feminismos en la España contemporánea. Es también un modo de subrayar la importancia que posee la construcción de genealogías en la tradición feminista y de apuntar a una tarea que los y las historiadoras del arte interesadas en explorar los puntos de encuentro entre el arte y el feminismo en nuestro país tenemos aún pendiente en gran medida. La exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* es un intento de contribuir a esa labor.

Algunos «olvidos» de la crítica «comprometida» en los sesenta

En efecto, si hacemos un breve repaso de la literatura sobre el arte español del último medio siglo, veremos que el espacio otorgado en las narraciones hegemónicas a las mujeres artistas, en primer lugar, y a los discursos feministas, en segundo, es muy limitado, por no decir inexistente. Un primer ejemplo lo hallamos en la llamada crítica de arte «comprometida» en la década de los sesenta. La necesidad de revisar la interpretación de la historia del arte español que fueron construyendo, en esos años, algunos críticos destacados de la disidencia antifranquista, como Vicente Aguilera Cerni, Valeriano Bozal o Tomás Llorens, ha sido subrayada con insistencia en los últimos tiempos.² Para estos críticos antifranquistas, la mejor alternativa a la crisis que experimentó el lenguaje informalista

1. «Comentario de la obra de Mary Beth Edelson. Algunas artistas norteamericanas vivas/La última cena», en *Kiss Kiss Bang Bang*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2007, p. 202.
2. Véase, por ejemplo, Juan Pablo Wert, «Sobre el arte de acción en España», en José Antonio Sánchez (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 35-55 o Jesús Carrillo, «Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria en las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo», *Arte y políticas de la identidad*, vol. 1, diciembre de 2009, pp. 1-22. Ver también, en esta línea, Noemi de Haro García, *Grabadores contra el franquismo*, Madrid, CSIC, 2010.

en los sesenta había que buscarla en el campo del realismo, y más en concreto en la obra de un grupo de artistas a los que Aguilera Cerni bautizaría con la etiqueta «Crónica de la realidad».³ La pintura de Equipo Crónica, Juan Genovés, Eduardo Arroyo o Equipo Realidad se convertía, así, en la quintaesencia del arte «comprometido», mientras que las prácticas experimentales y conceptuales quedaban relegadas, en esta versión de los hechos, a un lugar secundario o testimonial.

Mucho menos hincapié se ha hecho en destacar otra omisión que atraviesa todo el relato de la crítica «avanzada» del momento: me re fiere a la indiferencia o al desdén, incluso, con que fue recibida la obra de las mujeres artistas que se movían en los círculos realistas. Sí, el realismo crítico respondía a la perfección a la necesidad de compromiso que requerían los nuevos tiempos; pero curiosamente, como muestra Noemi de Haro en otro de los textos publicados en este libro, ese entusiasmo se trocaba en frialdad cuando se trataba de analizar la contribución de las mujeres. En su libro *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, publicado en 1966, Valeriano Bozal cita tan solo a cuatro artistas de sexo femenino (Amalia Avia, María Dapena, Maruja Mallo y Ana Peters); los comentarios que dedica a algunas de ellas nos chocan, hoy en día, por su carácter paternalista. Aunque alaba el «realismo épico» de los vascos Agustín Ibarrola, Alejandro Mesa y María Dapena como una de las corrientes más interesantes dentro de Estampa Popular, se apresura a dejar claro que esta última se limita a «seguir fielmente las orientaciones del primero».⁴ No aparece mejor tratada la obra de Peters: mientras que otros artistas del entorno valenciano como Juan Genovés o Equipo Crónica consiguen diseccionar con éxito —se nos dice— el lenguaje de los medios de comunicación, los «intentos» de Ana Peters en esa línea se revelan aún «balbucientes».⁵

Este tipo de interpretación haría fortuna crítica: cuando Ricardo Marín Viadel publica en 1981 *El realismo social en la plástica valenciana, 1964-1975*, menciona solo a dos mujeres, Dapena y Peters.⁶ Aunque cita a esta última como una de las integrantes del núcleo fundador de Estampa Popular de Valencia, la atención que le consagra es escasa: si a los otros miembros del grupo les dedica entre una y dos páginas completas con varias ilustraciones (cuatro páginas en

el caso de Rafael Solbes, Manolo Valdés y Joan Antoni Toledo, que formarían poco después Equipo Crónica), la obra de Peters merece tan sólo un breve párrafo de siete líneas y una única ilustración. Su trabajo —apunta Marín Viadel— se centra «en la problemática de la mujer en la sociedad moderna y especialmente en la imagen de la mujer a través de los *mass-media*». No obstante, el autor no reproduce ninguna de estas obras, sino que decide incluir «el único grabado» que ha podido encontrar «al margen» de esta temática, en el que se alude a la muerte de Martín Luther King.⁷ ¿Por qué esa asimetría tan visible entre el trato que recibe la obra de Peters y el resto de artistas? ¿Y por qué es necesario seleccionar, precisamente, la única imagen que se aleja de su línea principal de trabajo? ¿O quizá es que la indagación sobre la construcción de la figura femenina no se considera un tema político «serio»?

Sí que reproduce Marín Viadel, algunas páginas después, la imagen que realiza la artista de origen alemán para el calendario de 1968 de Estampa Popular de Valencia. Se trata de una ilustración en la que se ve a una mujer joven que está a punto de adentrarse en un largo camino surcado de árboles; a su lado puede leerse el texto: «Su futuro garantizado aprendiendo corte y confección por correspondencia». La obra alude con claridad a la división de roles sexuales que imperaba en el tardofranquismo: como refleja el anuncio publicitario elegido por Peters, la incorporación de la mujer al mundo laboral se concibe como una prolongación de las tareas domésticas y de cuidado que le han sido tradicionalmente atribuidas. No obstante, en las breves líneas que le consagra, Marín Viadel pasa por alto completamente la carga feminista de la imagen: según él, Peters se limita a utilizar «las metáforas frecuentes en este tipo de publicidad: el futuro como un camino que se pierde en el infinito».⁸

Tampoco reciben mucha más atención las obras de los artistas varones que analizan o cuestionan los dictados patriarcales. Como puede verse en la exposición *Genealogías feministas*, la reflexión sobre el papel de la sexualidad femenina (y en menor medida, masculina) como objeto de consumo en la cultura de masas tuvo un cierto protagonismo en el trabajo de muchos creadores vinculados al pop o al realismo crítico en la España del desarrollismo; algunos, como Joan Rabascall, Lluís Güell o Equipo Realidad, volverían recurrentemente al tema. No obstante, la crítica de la época pasó de puntillas, en general, por este asunto. Si bien gran parte de los debates en los círculos antifranquistas giraron en torno a la relación entre arte y política (y más en concreto, en torno a la eficacia o ineficacia crítica de los distintos lenguajes artísticos), no parece

3. En junio de 1965 se celebra la exposición «Crónica de la realidad», impulsada por Vicente Aguilera Cerni, en el Colegio de Arquitectos de Barcelona; participan en ella Equipo Crónica, así como Francesc Artigau, Carlos Mensa y Cardona Torandell.

4. Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 194.

5. *Ibid.*, p. 200.

6. Ricardo Marín Viadel, *El realismo social en la plástica valenciana, 1964-1975*, Valencia, Nau Llibres, 1981.

7. *Ibid.*, p. 118.

8. *Ibid.*, p. 145.

que la política sexual tuviese cabida en la noción estrecha de «lo político» que manejaban los intelectuales marxistas del momento.

Ni Aguilera Cerni, ni Bozal, ni Llorens hacen mención, en esos años, a la iconografía de la sexualidad;⁹ tampoco Marín Viadel cuando, un tiempo después, publica su trabajo sobre el realismo valenciano. Si bien observa que en la obra *Llamada al corazón* (1966) Equipo Realidad «ejemplifica el tan socorrido recurso al *sex-appeal* de la muchacha para introducir el objeto de consumo», lo más importante de este cuadro, para él, son las estrategias formales que pone en juego: «Tomemos por ejemplo *Llamada al corazón*. La primera escena está cruzada por la masa quebrada del cuerpo de la muchacha. No sería difícil situar exactamente la lámpara que la ilumina. Es una fuente artificial situada muy próxima a la muchacha, dada la dureza de los contrastes y ligeramente superior a su altura».¹⁰ Ninguna de las otras obras que el equipo valenciano dedica por esta época al análisis de la imagen de la mujer en los medios — *Anunciación* (1966), *Romeo y Julieta* (1968), *Reina por un día* (1969) u *82 misses en traje de baño* (1970)— aparece mencionada en el libro. No sería hasta 2004, con la publicación de la monografía de Javier Lacruz Navas, cuando se empezase a destacar la importancia que tuvo el cuestionamiento de los roles sexuales en la iconografía de Equipo Realidad: «[En *82 misses en traje de baño*] el problema es el trato de la mujer; el problema de la mujer como mujer objeto; la belleza de la mujer como la razón de ser de la mujer y la razón de su existencia en el mundo en razón de su vida más o menos desahogada si ella es bella, si ella gana un concurso de belleza o la nombran reina de belleza o todo ese tipo de cosas -declaraba uno de los integrantes del equipo, Jorge Ballester, en una entrevista con Lacruz Navas. Entonces había una actitud feminista y en aquel cuadro [sic]. Por un lado, nos parecía muy irritante que se tratase a la mujer de la manera como se trataba; por otro lado, también había (...) una ironía respecto a ella; no es la mujer tuviese muchas salidas profesionales ni de reconocimiento en aquellos años».¹¹

9. Aunque la producción de estos autores es muy amplia, no hemos encontrado alusión al tema, al menos, en los textos más importantes del momento. Ver Vicente Aguilera Cerni, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Madrid, Península, 1970 y *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Fernando Torres, Madrid, 1976; Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, op. cit., y «Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo», en Valeriano Bozal, et al., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 11-135; y Tomás Llorens, *Equipo Crónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972 y «Vanguardia y política en la dictadura franquista», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, op. cit., pp. 136-168.

10. Marín Viadel, op. cit., p. 315.

11. Javier Lacruz Navas, entrevista a Jorge Ballester, 13-10-03; en Javier Lacruz Navas, *Equipo Realidad (1966-1976)*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2004.

¿Un giro historiográfico? Movimiento de mujeres y vanguardia experimental en los setenta

Como apuntábamos más arriba, gran parte de la crítica española en los años sesenta y setenta seguía sintiendo un gran apego por la noción tradicional de objeto artístico. Aunque se adopta, en apariencia, la terminología semiótica que dicta la moda del momento y abundan las invocaciones a la cultura de masas, en muchos textos persiste una admiración por la «gran tradición» de la pintura, que bebe de la mitología del genio romántico¹². Se explica así que, salvo excepciones como las de Alexandre Cirici o Simón Marchán Fiz, la crítica artística del tardofranquismo no concediera gran relevancia a las prácticas conceptuales, efímeras y pobres que florecieron en la España de los primeros años setenta. El *boom* de la pintura y de los discursos mercantilistas en la década siguiente iba a reforzar aún más este arrinconamiento de las prácticas experimentales y habría que esperar a los años noventa, como ha descrito con acierto Jesús Carrillo, para que se iniciase un giro historiográfico que concibiese «la experimentación radical con los lenguajes del arte y el cuestionamiento de la realidad social y política como parte de la misma tarea».¹³ Dicho de otro modo, se trataba de romper la identificación entre realismo y crítica política que había monopolizado gran parte del debate en los años sesenta y setenta, otorgando a las prácticas experimentales un lugar nuevo dentro de la genealogía del arte español contemporáneo.

En este giro influyen, según observa Carrillo,¹⁴ el descrédito paulatino de las políticas culturales y los efectos de la crisis económica que estalla tras los festejos de 1992; también el surgimiento (sobre todo en la segunda mitad de la década) de una nueva generación de artistas que verá en las vanguardias conceptuales y en el legado del activismo antifranquista una fuente de inspiración para inventar nuevos modos de articulación política y artística; y por último, el uso que hará la historiografía catalana de las prácticas conceptuales para construir una determinada imagen de la identidad artística moderna de Cataluña. En efecto, será sobre todo del ámbito catalán (donde las prácticas experimentales habían conocido un desarrollo especialmente brillante) de donde parta esta relectura. Reivindicar el legado de los conceptualismos permitía afirmar el

12. Sobre este punto ver Julián Díaz Sánchez, «Sobre la recepción del 'Pop Art' en España», en Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 495-504.

13. Jesús Carrillo, «Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los años 60 y 70», en *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, MNCARS, 2011, p. 51.

14. Ver Jesús Carrillo, «Amnesia y desacuerdos», op. cit., pp. 6 y ss.

binomio «vanguardia-catalanidad», así como defender la diferencia nacional de Cataluña, su historia propia. Ya había atisbos de esta interpretación en la muestra *Barcelona, París, Nova York, el camí de dotze artistes catalans, 1960-1980* que organizó la Generalitat de Catalunya en 1985,¹⁵ pero será la exposición *Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, comisariada por Pilar Parcerisas en el Centro de Arte Santa Mònica en 1992, la que consagre esta visión, «haciendo coincidir —según escribe Carrillo— la reivindicación de la tradición conceptualista catalana con los Juegos olímpicos en que la Ciudad Condal impulsaba su imagen de urbe cultural de cara al turismo mundial».¹⁶

En todo este proceso de revisión del papel de la vanguardia experimental en el arte reciente de Cataluña, nos encontramos —una vez más— con una omisión llamativa: a pesar de la fecunda aportación que hicieron muchas mujeres artistas catalanas al conceptualismo y de las interesantes relaciones que se establecieron —como muestra Assumpta Bassas en otro de los ensayos de este libro— entre el arte y el feminismo, la perspectiva feminista ha sido ignorada por la crítica. De hecho, Bassas es —que sepamos— la única historiadora del arte catalana que ha investigado en profundidad sobre este asunto. Sus textos sobre Eugènia Balcells, Fina Miralles y otras creadoras del conceptual en Cataluña han abierto nuevos caminos que merecería la pena seguir explorando: habría que estudiar los puntos de encuentro entre las artistas experimentales y las propuestas culturales elaboradas en el movimiento de mujeres en los setenta (uno de los episodios más significativos, en este sentido, fue la creación del bar-biblioteca La Sal en Barcelona, entre cuyas fundadoras se encontraba la artista, poeta y activista feminista Mari Chordà); también sería interesante analizar las propias prácticas de representación del movimiento feminista (un ejemplo lo hallamos en las fotografías de Pilar Aymerich o en las ilustraciones

de Núria Pompeia, que pueden contemplarse en la exposición *Genealogías feministas*); finalmente, habría que entender mejor la influencia que ejerció la política feminista en la obra de algunas creadoras conceptuales (el interés de Eulàlia por la división sexual del trabajo, la importancia que concede Balcells a la deconstrucción de los estereotipos sexuales transmitidos por los medios de masas o la atención que prestan Miralles u Olga Pijoan al análisis de las operaciones del poder en el espacio privado, por ejemplo).¹⁷

Además, como explica Bassas, la perspectiva feminista nos permite identificar también algunos hilos más subterráneos que atraviesan estas obras: el reconocimiento de la herencia femenina; la metonimia cuerpo-casa; la relación con la naturaleza. Sobre todo (y éste es, a mi juicio, el gran acierto de la historiadora catalana), nos ayuda a trazar genealogías propias, que no sean una mera traslación del modelo anglosajón: «Es obvio decir que la relación [entre el feminismo y el arte de vanguardia en Cataluña] no se dio de la misma manera que en el ámbito anglosajón, es decir, aquella fecunda confluencia entre grupos de autoconciencia de mujeres, propuestas artísticas, nuevos lenguajes, movimiento social y práctica crítica. Por lo tanto, para contarla no podemos guiarnos demasiado por los estudios de las historiadoras y críticas anglosajonas que en estos últimos años han publicado sobre aquella fecunda producción de lo que podríamos denominar *arte feminista*». Aunque reconoce la relevancia de estos estudios «en la importante tarea de buscar términos propios para escribir una historia sexuada del arte contemporáneo», Bassas alerta contra la tentación de convertirlos en «modelos paradigmáticos». En su lugar, propone dos líneas de trabajo más adaptadas al entorno catalán y que —pienso— bien podríamos hacer extensibles al estado español en su conjunto: «En nuestro contexto, desde el punto de vista histórico, creo que sería más correcto investigar de qué manera las artistas que se implicaron en la creación de nuevos lenguajes y nuevas prácticas creativas conocieron el movimiento de mujeres y, más allá, si se reconocieron en las nuevas realidades de libertad femenina que el feminismo planteaba y cómo contribuyeron a hacer fecunda su libertad».¹⁸

15. *Barcelona, París, Nova York, el camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1985. La exposición subraya el papel que tuvo el viaje al extranjero (París y Nueva York fueron los dos grandes destinos) en la trayectoria de los artistas catalanes a partir de 1960. El catálogo se abre con un texto de Arnau Puig sobre los artistas catalanes en Roma en el siglo XIX y otro de Francesc Fontbona sobre los catalanes en el París de finales del XIX. De ese modo, la presencia de artistas catalanes en París y Nueva York en las décadas de los sesenta y setenta se encuadra dentro de una tradición más amplia que, desde el XIX, habría hecho de Cataluña (o más bien, de Barcelona) un ejemplo raro de modernidad y cosmopolitismo en España.

16. Jesús Carrillo, «Amnesia y desacuerdos», *op. cit.*, p. 6. Según Parcerisas, si el conceptualismo se desarrolló con especial relevancia en Cataluña, es porque ésta era el lugar adecuado, tanto desde el punto de vista estético como histórico, para que surgiera un arte subversivo a causa de «su cultura diferenciada, su identidad nacional, la lucha que había mantenido contra la dictadura y la tradición de modernidad que se había plasmado en el surgimiento de ciertas figuras individuales», como Antoni Tàpies o Joan Brossa (Pilar Parcerisas, «A l'altra banda del mur», en *Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, Centro de Arte Santa Mònica, 1992, p. 15).

17. Ver, entre otros textos: Assumpta Bassas, «Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere», en *Fina Miralles. De les idees a la vida*, Sabadell, Museu d' Art de Sabadell, 2001, pp. 92-107; «Eugènia Balcells», *Duoda*, n.º 18, 2000; «Atravesando lenguajes: sobre el placer de ser cuerpo. Conversación de Eugènia Balcells con Assumpta Bassas», *Duoda*, n.º 20, 2001; «La verdad de Carla. Pensar y escribir historia del arte en el estado español», en MAV (ed.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, Mujeres en las Artes Visuales, Madrid, MAV, y EXIT Publicaciones, 2012, pp. 58-71.

18. Assumpta Bassas, «El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas en las llamadas 'prácticas artísticas del Conceptual en Cataluña': Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé y Eulàlia», en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, p. 224.

No parece, sin embargo, que estas reflexiones hayan sido recogidas por los historiadores e instituciones que mayor protagonismo han ejercido en la revisión historiográfica del conceptualismo catalán emprendida en los años noventa. Volvamos, por ejemplo, al trabajo de Pilar Parcerisas. La mayor parte de los textos incluidos en el catálogo de la exposición *Idees i actituds* giraban en torno a la relación de la vanguardia catalana con el arte internacional: mientras la propia Parcerisas o Alicia Suárez y Mercè Vidal reivindicaban la especificidad del conceptualismo catalán, Annemieke van de Pas subrayaba sus conexiones con el arte europeo y norteamericano; ninguno de los ensayos, en cualquier caso, abordaba las relaciones entre el movimiento de mujeres y las prácticas experimentales.¹⁹

Tampoco le concedía gran atención a este aspecto Parcerisas en un libro más reciente, *Conceptualismo(s) poéticos/políticos/periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*. Si bien en 1992, cuando concibe *Idees i actituds*, apenas había empezado a introducirse la perspectiva feminista en la historia del arte en nuestro país, en 2007, fecha de publicación de *Conceptualismo(s) poéticos*, ya estaba plenamente acreditada la aportación de la historiografía feminista a la disciplina. Ese mismo año, la exposición *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga en el CGAC de Santiago de Compostela, mostraba la obra de Eugènia Balcells, Eulàlia, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Fina Miralles y Carlos Pazos junto a la de conocidas artistas feministas de los setenta en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, como Judy Chicago, Eleanor Antin, Michel Journiac, Mónica Mayer, Shigeko Kubota o Mary Kelly, planteando así, indirectamente, una relectura de la vanguardia experimental en España.²⁰ Sin embargo, Parcerisas sólo le dedica unas pocas páginas al asunto. A pesar de que consagra toda la segunda parte del libro («Conceptualismo(s) políticos») a analizar las relaciones que se establecen entre arte y política dentro de las prácticas conceptuales españolas, sólo trata de pasada el impacto de las políticas feministas en el arte del periodo al glosar el trabajo de Eulàlia.²¹ Las relaciones del arte con el movimiento de mujeres se despachan en un breve párrafo: «En el marco de la

nueva generación de artistas conceptuales, la mujer se incorporó a la práctica artística en un porcentaje mucho mayor que en generaciones anteriores. Como resultado, la temática de orden feminista desde posiciones radicalizadas ganó protagonismo. Sílvia Gubern, Josefina Miralles, Alícia Fingerhut, Dorothée Selz, Olga L. Pijoan, Eugènia Balcells, Àngels Ribé, Eulàlia Grau, Esther Ferrer y Paz Muro se integraron en el mundo del arte y sus trabajos trataron, en un momento u otro, las problemáticas de la mujer».²² Estas afirmaciones no dejan de suscitar una cierta perplejidad: ¿qué entiende Parcerisas por «posiciones radicalizadas»? ¿fue la contribución de las mujeres simplemente una cuestión de porcentaje? ¿puede considerarse la perspectiva feminista como una «temática»?

No nos sorprenderá comprobar que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), una de las instituciones que más ha contribuido en las últimas décadas a esta relectura del conceptualismo catalán, tampoco haya otorgado un papel relevante a los discursos feministas. Bien es cierto, como ha estudiado Laura Trafi-Prats,²³ que el departamento de actividades públicas del museo hizo, en la primera mitad de la década de 2000, un esfuerzo muy meritorio por explorar los puntos de confluencia entre el pensamiento feminista (y en particular, la teoría *queer*), el activismo y la cultura visual en una serie de encuentros y seminarios.²⁴ El MACBA, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel (1998-2008), tuvo un papel central, asimismo, en la gestación del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* que, desde su nacimiento en 2003, ha contribuido con energía a esa necesaria revisión de nuestra historia del arte reciente. Según escribe uno de los protagonistas del proyecto, Jesús Carrillo, «el término 'desacuerdos', tomado de Jacques Rancière, se enfrentaba polémicamente a la noción de consenso y normalización dominantes en las narraciones de la Transición, que por entonces arreciaban al coincidir con el 25 aniversario de la Constitución española de 1975»²⁵. *Desacuerdos* se presentaba como «una tarea colectiva, llevada a cabo por una red de investigadores coordinados por un grupo comisarial formado, a su vez, por instituciones, artistas, historiadores y activistas».²⁶

19. Pilar Parcerisas, «A l'altra banda del mur», *op. cit.*; Alicia Suárez/Mercè Vidal, «L'art conceptual a Catalunya. Un somni: la revolució imminent», en *Idees i actituds*, *op. cit.*, pp. 24-33; Annemieke van de Pas, «1964-1980: Moments d'acció en les trajectòries dels artistes catalans», en *Idees i actituds*, *op. cit.*, pp. 55-60.

20. *La batalla de los géneros*, Santiago de Compostela, CGAC/Xunta de Galicia, 2007.

21. Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007. Las referencias al feminismo se enmarcan dentro de un epígrafe titulado «Eulàlia: arte político y feminismo» (pp. 272-276) e integrado en la segunda parte del libro («Conceptualismo(s) políticos»). Mientras que, en esa misma segunda parte, el análisis de la relación entre arte y política dentro del Grup de Treball, por ejemplo, merece un capítulo entero (pp. 233-259), la reflexión sobre la influencia de las políticas feministas en el arte español se reduce a esas escasas cinco páginas.

22. *Ibid.*, p. 272.

23. Laura Trafi-Prats, «De la cultura feminista en la institución arte», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 7, Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla, Centro José Guerrero-Diputación de Granada/MACBA/MNCARS/Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento, 2012, pp. 214-245.

24. Podríamos citar el seminario *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de la representación sexual* (dirigido por Beatriz Preciado en junio de 2003); las dos ediciones del seminario-taller *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas* (2004 y 2005); o la incorporación de un módulo sobre «Tecnologías del género» en el plan de estudios del Programa de Estudios Independientes (PEI), iniciado por el Museo en 2006.

25. Jesús Carrillo, «Recuerdos y desacuerdos», *op. cit.*, p. 56.

26. *Ibid.*, p. 57.

Si bien el proyecto iba acompañado, en origen, de la realización de varias exposiciones, con el tiempo fue reduciendo sus objetivos y su resultado más visible ha sido la publicación de una serie de libros en los que se analizan distintos aspectos de la producción y la política artísticas en la España contemporánea. Desde el principio, *Desacuerdos* quiso tener en cuenta la perspectiva feminista: tal y como figuraba en el mapa general de la investigación incluida en el primer volumen, «los feminismos» constituían un eje transversal que había de planear sobre toda la investigación;²⁷ así, en el segundo tomo, se incluía el texto de Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español» y en el tercer volumen, dedicado a la recopilación de documentos, se incorporaba una sección sobre «feminismo».²⁸ Esta línea se reforzaría aún más a partir de 2008, cuando el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) se suma al proyecto: el séptimo número de la serie, coordinado por Mar Villaespesa, se dedica íntegramente al tema «feminismos» e incluye algunos textos importantes para entender la relación entre la cultura feminista y las instituciones artísticas en la España del siglo XX.²⁹

No obstante, hay que decir que el esfuerzo realizado por incorporar el legado feminista en la programación de actividades públicas del MACBA no se ha visto reflejado, en igual medida, en la política expositiva del museo.³⁰ Son muchas las muestras que, desde 1998, ha dedicado el museo barcelonés a reevaluar la obra de

figuras importantes del arte conceptual en Cataluña, pero ninguna de ellas ha estado consagrada a una mujer artista (ni tampoco al análisis de las confluencias entre el arte y el feminismo) del periodo.³¹ En los últimos tiempos, el MACBA parece estar intentando paliar este olvido: acaba de adquirir el fondo de obras de Fina Miralles que la artista había cedido en depósito al Museu d'Art de Sabadell y está preparando, asimismo, una muestra sobre el trabajo de Eulàlia Grau, que se suma a la antológica sobre Àngels Ribé que pudo verse en las salas del museo en 2011.³²

El catálogo de esta última exposición hacía un esfuerzo evidente por enmarcar la obra de Ribé en el contexto de los movimientos de liberación de la mujer, aunque el resultado final reflejase los problemas que se está encontrando la historiografía española a la hora de abordar el asunto. Si bien el feminismo de Ribé fue —según escribe la comisaria de la muestra, Teresa Grandas— «un aspecto existencial que estimula y transgrede, que aflora en su obra como compromiso personal, pero sin militancia»³³, la artista mantuvo contacto en París con el grupo feminista «Le torchon brûle» y colaboró en Nueva York con la famosa revista feminista *Heresies*; algunas de sus obras, como la instalación *Can't go home* (1977), replantean «el papel de la mujer respecto a las estructuras de poder» y cuestionan «los condicionamientos heredados». Sin embargo, añade Grandas, se trata de obras «realizadas en la década de los setenta, cuando Ribé vivía en Estados Unidos, en un contexto en que las luchas por la igualdad entre sexos estaban en su máximo apogeo». En el Estado español, por el contrario, «antes de la muerte de Franco, la posibilidad emancipadora estaba tutelada, bajo una fuerte presión familiar y social».³⁴ Dicho de otro modo, a diferencia de otros autores, Grandas sí tiene interés en valorar el impacto de las políticas feministas en la obra de Ribé, pero éste se presenta como una importación foránea, como resultado de sus contactos con el feminismo norteamericano y no como parte de una historia propia.³⁵

27. Ver Darío Corbeira, *et al.*, «1969. Algunas hipótesis de ruptura para un historia política del arte en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 1, San Sebastián, Barcelona y Sevilla, Arteleku/MACBA/Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento, 2004, p. 112.

28. Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 2, San Sebastián, Barcelona y Sevilla, Arteleku/MACBA/Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento, 2005, pp. 158-187. Ver también *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 3, San Sebastián, Barcelona y Sevilla, Arteleku/MACBA/Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento, 2005.

29. Ver nota 23.

30. Significativamente, Carmen Navarrete hacía una apreciación semejante acerca de su participación en el proyecto *Desacuerdos*. Según ella, mientras que la vertiente editorial del proyecto fue más permeable a la aportación feminista, no ocurrió lo mismo con el diseño de las exposiciones: «La investigación se quedó ahí, se paralizó, porque nosotras entonces pensábamos también en que tuviese un eco, y no fue así. Entonces, al final, lo que pudimos mostrar fue un texto que se mostró en uno de los boletines, pero no pudimos intervenir en lo que se mostró en las exposiciones. El MACBA, UNIA y Arteleku, que eran las instituciones que realmente colaboraron con el dinero en esta investigación de *Desacuerdos*, tomaron la decisión de hacer ellos las exposiciones, y lo que ellos determinaron a partir de nuestros materiales fue lo que luego se vio, que fue muy poco de feminismo» («Debate II: Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas», en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, op. cit., p. 240).

31. Desde el año 1998, el MACBA ha organizado las siguientes exposiciones sobre arte experimental en los años sesenta y setenta en Cataluña: *Grup de Treball*, 1999; *Muntadas: on translation*, 2002; *Galería Cadaqués*, 2006; *No me digas nada. Carlos Pazos*, 2007; *Frances Torres. Da Capo*, 2008; *Rabascall, producció 1964-1982*, 2009; *Para.lol. Benet Rosell*, 2011; *Muntadas. Between the Frames*, 2011; *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, 2012; *Lejos de los árboles. Jacinto Esteve a la Col.lecció Macba*, 2012; *La utopia és possible, Eivissa, ICSID*, 1971, 2012.

32. *En el laberint: Àngels Ribé, 1969-1984*, Barcelona, MACBA, 2011. Según consta en la página web del museo, la exposición sobre Eulàlia Grau se inaugurará en febrero de 2013 (<http://www.macba.cat/>, consultado en octubre de 2012).

33. Teresa Grandas, «La poética de la resistencia», en *En el laberint: Àngels Ribé, 1969-1984*, op. cit., p. 151.

34. *Ibid.*, p. 153.

35. El hecho de que se eligiese a una conocida estudiosa feminista norteamericana, Abigail Solomon-Godeau, para escribir otro de los textos del catálogo, «Conceptualismo incongruente: Àngels Ribé en un marco de género» (pp. 157-166), refuerza esta impresión de que el enfoque feminista requiere del refrendo anglosajón.

Huérfanas de una tradición propia: la «generación» de los noventa

Éste es un patrón que se ha repetido con frecuencia en los análisis sobre las relaciones entre el arte y el feminismo en nuestro país. Como evoca Rocío de la Villa en uno de los ensayos de este libro, en la década de los noventa el mundo artístico español empieza a mostrarse más permeable a la influencia de los discursos feministas. Por una parte, es ese momento cuando surge la primera hornada numéricamente significativa de artistas con un programa feminista explícito y consciente: Navarrete, Ruido y Vila hablan, incluso, de la existencia de una «generación de los noventa».³⁶ En torno a 1992 se celebran las primeras individuales de Marina Núñez, Carmen Navarrete, Eulàlia Valldosera y otras artistas feministas destacadas; por la misma época, se fundan colectivos artísticos inspirados por el activismo feminista y *queer* como LSD en Madrid o Erreakzioa-Reacción en Euskadi.

Sin embargo, lo curioso es que este grupo de artistas feministas parezca haber surgido, en cierto modo, de la nada. ¿Dónde están sus predecesoras y predecesores? ¿Cuáles son sus puntos de referencia, sus modelos? ¿Tuvieron algún vínculo con la generación anterior de mujeres artistas conceptuales? En mayo de 2005, la revista *ExitExpress* publicaba un dossier monográfico titulado «Mujeres, arte y feminismo», en el que se incluía una encuesta realizada a varias creadoras españolas. Una de las preguntas planteadas era: «¿Cuál ha sido la repercusión [en su obra] de las artistas feministas de los setenta?» Si bien la mayor parte de las encuestadas reconocía la deuda que tenían con el legado de los setenta, todas citaban invariablemente a artistas extranjeras (Annette Messager, Barbara Kruger, Marina Abramovic, Martha Rosler, Ana Mendieta, etc.) cuando se les preguntaba acerca de sus referentes históricos.³⁷ Las propias Navarrete, Ruido y Vila reconocían que «la información sobre las luchas, resistencias, avatares y logros de las mujeres que nos precedieron ha sido muy desarticulada y confusa» y subrayaban cómo el bagaje intelectual de las artistas de su edad se nutría fundamentalmente de «discursos anglosajones y franceses».³⁸

36. «[Podría decirse que] las mujeres nacidas entre mediados de los sesenta y principios de los setenta conformamos el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado Español, debido a una serie de factores (económicos, sociales, políticos, educativos...), que confluyen en [la eclosión] de esa *generación de los noventa*», Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre arte y políticas feministas y *queer* en el Estado español», *op. cit.*, pp. 158-187.

37. Tampoco parecen que tomaran como punto de referencia a las mujeres artistas que habían triunfado en los años ochenta como Susana Solano, Soledad Sevilla o Cristina Iglesias entre otras; quizá porque no era fácil percibir en ellas una sensibilidad política y su obra se asociaba a una vuelta a la pintura y escultura impulsada desde el mercado internacional de la que las artistas feministas de los noventa querían desvincularse.

38. *Ibid.*, p. 171.

En *Una habitación propia*, Virginia Woolf ya hablaba de la importancia que tiene, para las mujeres artistas o escritoras, el poder insertarse en una genealogía femenina (y yo añadiría, y feminista), porque «si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres».³⁹ La tarea de construirse una identidad artística que mirase hacia el legado de las mujeres del pasado estaba muy presente en la obra de las primeras feministas norteamericanas desde finales de los sesenta; desde entonces, la historiografía del arte feminista en Inglaterra y Estados Unidos no ha dejado de volver, con más o menos espíritu crítico, sobre su propia genealogía.⁴⁰ Por el contrario, la historia reciente de la relación entre el arte y los feminismos en España parece haberse construido sobre la base de una fractura generacional; 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 del mundo anglosajón. En sus testimonios se percibe un mismo síndrome de *tabula rasa*, un mismo cansancio por la sensación de estar siempre empezando desde cero: «A mí me parece mal que durante mi etapa de formación no haya tenido posibilidad de tener contacto con el trabajo de otras mujeres artistas dentro de un contexto más cercano y que haya tenido que crecer con la idea de que eso no existían y tener que tirar de otras historias, de otras genealogías diferentes» —declara Navarrete. Creo que es importante y necesario encontrar una historiografía cercana a nosotras, que pueda servir de genealogía de las cosas que podemos hacer a la gente que trabajamos en el mundo del arte, y también si trabajamos en otros ámbitos».⁴¹ ¿Qué ocurrió con esa «generación» de los años noventa? ¿Acaso nos negamos a reconocernos en la herencia local? ¿Quizá preferimos mirarnos —como hizo gran parte del país— en el espejo de una falsa modernidad importada de fuera? ¿O es que no tuvimos siquiera la ocasión de medirnos con un pasado, a la vez tan reciente y tan lejano, que había sido orillado y enterrado?

Sin duda, influyeron varios factores a la vez. En primer lugar, la renuencia de las propias artistas experimentales de los setenta a reconocerse como «feministas». La persistencia soterrada de modelos de conducta heredados del

39. Virginia Woolf (1931), *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1995, p. 104.

40. Ver, entre otros: Norma Broude y Mary D. Garrard, *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History, and Impact*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994; Amelia Jones (ed.): *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Ángeles y Londres, University of California Press, Berkeley, 1996; y *Wack! Art and the Feminist Revolution*, MOCA, Los Ángeles, 2007.

41. «Debate II: Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas», en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, *op. cit.*, p. 246.

nacional-catolicismo, la estigmatización del término «feminista» en una sociedad tan machista como era la del tardofranquismo (también imperaba el machismo, no lo olvidemos, en los ambientes antifranquistas) y la prioridad que tenía en España la lucha contra la dictadura frente a cualquier otro tipo de reivindicación política hicieron que muchas artistas manifestasen reticencias con respecto al movimiento de mujeres. «Las artistas que iniciaban sus trayectorias en círculos y escenarios de vanguardia proyectaban ciertos estereotipos sobre 'las feministas' —observa Bassas. Algunas me han comentado, sobre todo, su rechazo a una cierta estética personal 'masculinizada' de las mujeres militantes que les desagradaba y, por otro lado, en cuanto a las manifestaciones visuales-plásticas que surgían en forma de carteles o exposiciones en el seno del feminismo, aquí o en Nueva York, alguna artista comenta que le parecía una 'estética cutre' o de 'trabajos manuales'. Por otro lado, hay que tener en cuenta que algunos de los trabajos marcadamente 'feministas' se situaban en estéticas de la 'expresividad' de las que precisamente las prácticas conceptuales se alejaban en sus procesos y proyectos».⁴² Navarrete insiste en la misma idea: «Las mujeres artistas en los setenta tenían miedo, y siguen teniéndolo, a que el hecho de meterse en grupos feministas las marginase todavía más y el mundo de las instituciones las dejase de lado».⁴³ Si fue así, poco éxito tuvieron en su estrategia: como ha denunciado la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV),⁴⁴ los museos españoles siguen ignorando de forma escandalosa la contribución de las mujeres artistas (y/o de las artistas feministas) españolas; el lento proceso de recuperación de este legado al que estamos asistiendo en los últimos años ha partido, casi siempre, de historiadoras o críticas próximas a esos mismos planteamientos feministas con los que algunas artistas temían verse asociadas.

Hay otras razones que explican la falta de diálogo intergeneracional. Como es bien sabido, la llegada de la democracia conllevó una creciente despolitización de los discursos artísticos: desde la cultura oficial, se promovió el olvido de las prácticas artísticas que, en el tardofranquismo y la primera transición, habían articulado una crítica a las normas sociales y sexuales de la dictadura. A lo largo de los ochenta, la necesidad de la incipiente institución-arte de ho-

mologarse al contexto internacional favoreció el auge de géneros comerciales adaptados a la demanda del mercado, en detrimento de un arte más crítico en el que la mirada feminista podría haber encontrado su sitio. En muchos casos, las investigadoras prefirieron —preferimos— volver la mirada a la teoría y el arte de Francia, Inglaterra o Estados Unidos, antes que bucear en un pasado local que se identificaba con los métodos anticuados y poco atractivos de la generación de historiadores que ocupaba a la sazón las cátedras universitarias y en el que además —se repetía— no «había nada» de feminismo.⁴⁵

A esta falta de comunicación con el pasado contribuirán también muchas de las exposiciones sobre mujeres artistas (y en menor medida, sobre artistas feministas) que se celebran por estos años. Con la creación del Instituto de la Mujer en 1983 y la expansión del llamado «feminismo de estado»,⁴⁶ se va consolidando un nuevo modelo expositivo que podríamos describir como «las exposiciones de mujeres»: financiadas en su mayor parte por las Comunidades Autónomas —ya fuese a través de sus Departamentos de la Mujer o de Asuntos Sociales, ya fuese a través de sus Consejerías de Cultura— y concebidas, muchas veces, como complemento a los actos oficiales en torno al 8 de marzo, estas muestras se limitaban, en general, a reunir para la ocasión a una serie de creadoras de sexo femenino, eludiendo cualquier tipo de planteamiento feminista. No obstante, hay que reconocer que, gracias a estas iniciativas, las creadoras de los años noventa disfrutaron de una visibilidad de la que no habían podido gozar sus predecesoras.

Al mismo tiempo (y aprovechando a veces, estratégicamente, la excusa del 8 de marzo), surgen a lo largo de la década otras propuestas de inspiración feminista, que logran superar el marco estrecho del «arte de mujeres»; como observa Olga Fernández en uno de los ensayos de este libro, sorprende la densa concentración de exposiciones que se suceden en apenas diez años: desde 100% (comisariada por Mar Villaespesa y considerada, habitualmente, como la primera muestra feminista de nuestro país) hasta *El bello género. Convulsiones*

42. Assumpta Bassas, «El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña», *op. cit.*, p. 228.

43. Carmen Navarrete, «Los años setenta: la transición pactada y las artistas conceptuales», en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, *op. cit.*, p. 208. Ver también, a este respecto, Isabel Tejada, «Prácticas artísticas y feminismo en los años 70», en *De la revuelta a la posmodernidad*, *op. cit.*, pp. 95-111.

44. Ver <http://www.mav.org.es>

45. Pensemos, por ejemplo, en la tesis doctoral de María Ruido, publicada en 2003 bajo el título «Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en las construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de representación posmoderna», en la que apenas se cita a unas cuantas creadoras y pensadoras españolas, en los interesantes trabajos de Remedios Zafra sobre el ciberfeminismo, que suelen centrarse en la obra de artistas extranjeras o en mi propio libro *Historias de mujeres, historias del arte*, claramente influido por la teoría angloamericana. Sobre la influencia que pudo tener en los historiadores nacidos en la década de los sesenta y primeros setenta la identificación del estudio del arte español con una perspectiva historiográfica desfasada y localista, ver Carrillo, J.: «Històries de l'art contemporani en l'Estat espanyol: temptejant els límits de la disciplina», *Papers d'Art*, segundo semestre 2005, n.º 89, pp. 35-45.

46. Celia Valiente, *El feminismo de estado en España: el Instituto de la Mujer, 1983-1984*. Madrid, Instituto Juan March, 1994.

y *permanencias actuales* (Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid, 2002), pasando por *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (Museo de Arte Contemporáneo de Elche, 1995), *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (Tecla Sala, Barcelona, 1997), *Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (Koldo Mitxelena de San Sebastián, 1998), *Zona F* (EACC, Castellón), *Transexual Express* (Barcelona, Centre de Arte Santa Mònica y A Coruña, Kiosko Alfons, 2001) o *Mujeres que hablan de mujeres* (Tenerife, El Tanque, 2001).

La aportación de estas (y algunas otras) muestras al nacimiento de una historiografía del arte feminista en nuestro país fue esencial y así ha sido reconocido posteriormente.⁴⁷ Sin embargo, habría que preguntarse si no contribuyeron, de forma involuntaria, a acentuar esa fractura histórica a la que nos referíamos más arriba. En efecto, salvo alguna excepción puntual,⁴⁸ estas exposiciones se centraban en la obra de artistas nacidas a partir de los años sesenta, que quedaban agrupadas generacionalmente y aisladas de la historia anterior. En los ensayos y entrevistas incluidos en muchos de los catálogos se insistía en la influencia que había ejercido en esta «generación de los noventa» el pensamiento feminista francés y anglosajón, subrayando así la (supuesta) ausencia de una tradición propia. Recordemos, por ejemplo, el caso de 100%. Como sugería veladamente la comisaria en el texto introductorio del catálogo, las organizadoras aprovecharon un encargo de circunstancias de la Junta de Andalucía y el Instituto Andaluz de la Mujer (una muestra colectiva sobre la obra de mujeres artistas actuales en Andalucía) para iniciar una reflexión más amplia acerca del impacto de los discursos feministas en la obra de las creadoras españolas de la década de los noventa.⁴⁹ En mi opinión, este deseo solo se

logró en parte: las obras seleccionadas eran de signo desigual y, según reconocía la propia Villaespesa, muchas de ellas partían de «una experiencia personal e intuitiva» más que «de discursos críticos [...] feministas o de otra índole».⁵⁰ Una afirmación que nos sorprende si pensamos que en el catálogo se incluía una selección de textos de figuras centrales de la teoría feminista angloamericana, como Elaine Showalter, Janet Wolff, Amelia Jones o Teresa de Lauretis. ¿Por qué incorporar estos ensayos si la aproximación de muchas de las artistas era «personal e intuitiva»? ¿Acaso se buscaba afirmar el marchamo feminista de las obras enmarcándolas dentro del linaje del pensamiento anglosajón?

Genealogías feministas en el arte español

La tarea de construir genealogías propias se revela, pues, especialmente necesaria. Ese es uno de los objetivos que persigue la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, organizada gracias a la iniciativa del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. El término «genealogías» remite, como ya señalamos, a una línea de trabajo importante dentro del proyecto feminista: en palabras de Celia Amorós, «recoger, seleccionar, antologizar [...] es dar textura a la memoria crítica del feminismo: es ya de por sí una tarea emancipatoria».⁵¹ Por otro lado (no es casual que utilicemos el plural), alude a la diversidad de sensibilidades y posiciones ideológicas que atraviesan el universo feminista, transfeminista y *queer*. Finalmente, apunta a las peculiaridades del contexto español, que no puede ser interpretado extrapolando, sin más, modelos anglosajones. No pretendemos, por tanto, proponer *una* historia (entendida como un relato lineal y cerrado) de las relaciones entre el arte y los feminismos en España que cubra los huecos de la historia establecida, sino más bien de trazar un mapa de posibles genealogías que conecten pasado y presente, entablando un diálogo entre las artistas feministas surgidas desde los años noventa y sus antecesoras.

Puede parecer paradójico que, partiendo de esas premisas, hayamos optado por organizar las salas de la exposición siguiendo un criterio de ordenación temático (y no cronológico). La posibilidad de proponer un recorrido cronológico a través de las obras fue barajada, desde luego, en las numerosas discu-

47. Ver Juan Vicente Aliaga, «Historias invertebradas. Notas sobre la representación de las problemáticas de género en las prácticas artísticas europeas. El caso español (1970-2000)», en Nancy Spero. *Weighing the Heart against a Feather of Truth*, Santiago de Compostela, CGAC/Xunta de Galicia, 2004, pp. 95-115 y Patricia Mayayo, «Què ha canviat? Ser dona i artista (feminista?) a l'Estat espanyol, 1986-2006», en FONT AGULLÓ y PERPINYÀ GOMBAU, M. (eds.): *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*, Girona, Fundació Espais, 2008, pp. 57-72.

48. En la exposición *Territorios indefinidos*, por ejemplo, se incluía a una sola artista de otra generación, Isabel Villar, sugiriendo de este modo (aunque la idea no llegaba a desarrollarse) la imagen de una genealogía que conectase a las artistas de los noventa con sus antecesoras.

49. «La exposición muestra exclusivamente obras de artistas andaluzas por imperativos técnicos, si bien creemos en la necesidad de ampliación del marco local y en la expansión de los discursos en diálogo con el otras artistas de diferentes comunidades», Mar Villaespesa, «100%», en *100%*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente/Instituto Andaluz de la Mujer, Consejería de Asuntos Sociales, p. 18.

50. *Ibid.*, p. 18.

51. En Alicia Puleo (ed.), *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 7; cit. en «Comentario de la obra de Mary Beth Edelson, Algunas artistas norteamericanas vivas/La última cena», *op. cit.*, p. 202.

siones que mantuvimos durante la preparación del proyecto; es una opción que nos hubiera permitido profundizar más en la contextualización histórica de las obras, que aquí ha quedado —quizá— más desdibujada. No obstante, por otro lado, presentar las obras siguiendo un hilo cronológico suponía poner en primer plano la idea —tan cara a la historia del arte tradicional— de «filiación»: esto es, la idea de que una generación de artistas habría influido en la siguiente y, ésta a su vez, en las generaciones venideras. Por decirlo de otro modo, se corría el riesgo de proyectar una imagen engañosa de continuidad histórica allí donde —como hemos visto— no encontramos sino frecuentes discontinuidades y rupturas.

Frente a la imagen de la «filiación», nos parece más útil la de la(s) «genealogía(s)». Como explica Juan Vicente Aliaga, en la versión definitiva de la muestra, las salas se organizan en torno a algunos de los temas o ejes de reflexión principales (la violencia de género, la maternidad o la división sexual del trabajo, entre otros) que han guiado las polémicas y luchas feministas en nuestro país desde finales de los sesenta. Se trata de once secciones en total, en las que se exponen 150 obras de 80 artistas (algunos hombres, pero sobre todo mujeres). Esperamos que, a través de este recorrido, pueda surgir esa conversación entre generaciones que no pudo ser; que se hagan visibles las complicidades y divergencias entre obras y artistas de edades y contextos diferentes, pero unidas por un malestar compartido frente a las estructuras y códigos (hetero)patriarcales.

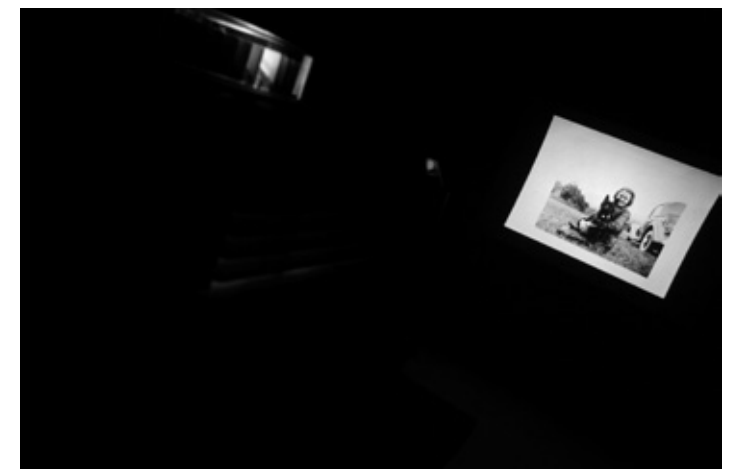
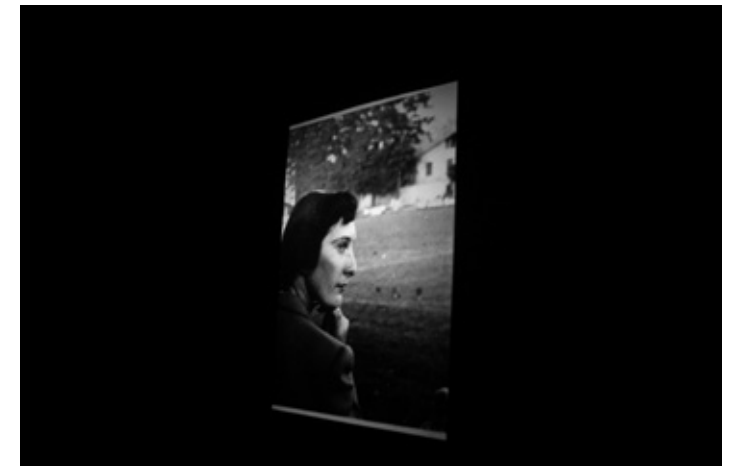
—





Ana Navarrete
Indispensable para las mujeres,
 1994
 Instalación, técnica mixta
 Medidas variables
 Cortesía de la artista

Ana Navarrete
*Nadie se acuerda de nosotras
 mientras estamos vivas. Muerte,
 represión y exilio, 1931-1941*,
 2010
 Obra en internet, monitor y lona
 Medidas variables
 Cortesía de la artista



Carmela García
Mentiras, 2001-2004
 Instalación, diaporama de
 160 diapositivas con sonido
 Medidas variables
 Colección MUSAC



LSD
Retroalimentación, 1998
 Vídeo color y sonido. 5' 10"
 Cortesía de Fefa Vila Núñez
 (promotora y cofundadora
 de LSD, 1993-1999)

Estibaliz Sadaba
Step (paso a paso), 2003
 Vídeo color y sonido. 1' 50"



Elena del Rivero
Les amoureuses
(Elena & Rrose), 2001
 Fotografía color. 102 x 117 cm
 Colección ARTIUM de Álava,
 Vitoria-Gasteiz

Lo que las obras rezuman.
Un recorrido informado por la
producción artística de *Genealogías*
feministas en el arte español: 1960-2010

Juan Vicente Aliaga

El objetivo de este texto radica en dar cuenta de los contenidos de la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, que pudo verse en el MUSAC (León) desde el mes de junio de 2012 y hasta febrero del año siguiente. Me refiero concretamente al comentario de las obras seleccionadas para dicha muestra distribuidas en once secciones que estructuran el proyecto expositivo. Soy consciente de que gran parte de la producción artística presentada en *Genealogías feministas* es desconocida para el público en general e incluso para sectores más especializados en arte, feminismo y materia de género, de ahí la necesidad de ofrecer una lectura pormenorizada de las más de 150 obras que componen el proyecto. Para ello seguiré el itinerario que marcan las distintas secciones o capítulos concebidos por Patricia Mayayo y por mí, optando por glosar cada obra desde un ángulo cronológico y recordando que cada sala contenía vitrinas con documentación bibliográfica y visual que permitía al público entender el contexto político español y el asunto de que se trataba.

Genealogías

Las obras reunidas en la sección rinden homenaje a los logros de algunas mujeres del pasado (artistas, poetisas, pensadoras o luchadoras políticas), contribuyendo así a construir esa «tradición propia» que reclamaba Virginia Woolf en los años veinte. Reconocer la(s) genealogía(s), insertarse en ellas supone enfrentarse a uno de los códigos patriarcales básicos: la tendencia a percibir cada contribución realizada por una mujer (y en general por los sujetos o colectivos sexualmente disidentes) como si saliera de la nada, dando valor exclusivamente a la mirada viril, masculina y heterosexista. En ese sentido, nombrar, honrar, reconocer es ya de por sí una tarea emancipatoria. En el contexto español, donde la guerra civil, el exilio y el franquismo han contribuido a oscurecer y dispersar aún más el legado cultural de las mujeres, esta labor se revela especialmente necesaria.

En tiempos todavía franquistas Paz Muro, una artista que se había movido por senderos conceptuales y que se sentía fascinada por la obra de Shakespeare, publicó en la revista *Nueva Lente*, en 1974, la imagen del bardo británico junto a otra en la que Muro aparecía travestida con los ropajes del autor de *Macbeth*. Una década después, en 1985, en plena eclosión de la figuración neoexpresionista y de la trasvanguardia, Muro siguió explorando sus obsesiones, haciendo un guiño a la vanguardia (Man Ray y su metrónomo, *Object to be destroyed*, 1923).

En el metrónomo de Muro figuran tres fotos, la de Shakespeare unida a la interjección «no»; la de Corín Tellado, una autora de gran tirón popular pero devaluada por escribir folletines dirigidos a mujeres, acompañada de un «sí»; y la de la propia artista ataviada con la ropa del dramaturgo inglés. En la exposición del MUSAC, el metrónomo se exponía en una vitrina junto a un ejemplar de la revista Nueva Lente y algunos documentos, entre ellos un corazón de papel de color fucsia en el que aparece la imagen de Muro encarnando al considerado número uno de la literatura mundial.

Los ochenta ha sido una década ignorada en gran parte de los estudios sobre las aportaciones de las mujeres artistas tal vez debido a la ausencia o escasez de contenidos feministas, sin embargo, una mayor investigación permitiría verter nueva luz. Un ejemplo lo tenemos en la obra de María Gómez que concibió en 1981 una pieza pequeña, un *collage* sobre papel titulado *Sonia*.

El título alude a la artista ucraniana Sonia Delaunay-Terk, que desarrolló su obra en Francia, y representa a una mujer de pie en un interior vestida con falda larga, que posa sobre una alfombra ancha decorada con los bellos colores característicos de una artista a la que la historia (machista) del arte ha situado en segundo lugar detrás de su marido Robert Delaunay.

En esa misma década de predominio formalista, concretamente en 1987, Paloma Navares realiza *Els Banyets. A Virginia Woolf*, un vídeo breve en el que aparece flotando en el agua el cuerpo de una mujer boca abajo en como si estuviera ahogándose. El título mezcla una referencia personal, una playa alicantina frecuentada por la artista, y una alusión al suicidio de la escritora británica Virginia Woolf en el río Ouse en 1941 durante la Segunda Guerra Mundial.

La catalana Eugènia Balcells, que ya había realizado en los setenta una indagación sobre los códigos de género, por ejemplo en su película *Boy meets Girl*, 1978, expuso en esta sección el vídeo de una *performance* llevada a cabo en 1993 en la librería Tartessos de Barcelona titulada *Àlbum portatil*. En él se muestra a la artista ataviada con una suerte de abrigo con bolsillos que contienen imágenes (postales) de mujeres de todas las culturas y épocas: mujeres conocidas (Nefertiti, Colette, Marguerite Duras, Josephine Baker...) y desconocidas, sabias e ignorantes a las que lleva —afirma Balcells— con honra y gran agradecimiento.

En el caso de Laura Torrado, el homenaje a las mujeres está centrado en una sola figura, la artista franco-americana Louise Bourgeois. *To L.B. (tears)*, 1994, es una fotografía de gran formato en la que la artista figura con ademán triste, de rodillas. En la parte frontal del cuerpo unas bolsas blancas forman una coraza que cubre su desnudez, remitiendo a una famosa foto de 1970 en que Louise Bourgeois posa con un traje de látex hecho a base de bultos y mamas en

alusión a la Artemisa Polimastos, que simbolizaba la fuerza nutriente de la tierra. Torrado rinde homenaje a la maestra y a su capacidad alimenticia pero lo hace transmitiendo congoja, quizá porque evoca las penurias que han afectado a las mujeres a lo largo de la historia.

Una de las obras de mayor envergadura de esta sección es la instalación (concretamente un espacio compuesto de tres paredes, cerrado por una cortina verde) que concibió Ana Navarrete en 1994: *Imprescindible para las mujeres*. El título, más que una recomendación, parece indicar que el contenido del módulo es de conocimiento obligado para el conjunto de la población femenina. Navarrete invita al público a adentrarse en un recinto cuyos contenidos son invisibles desde el exterior como si se tratase de una experiencia cinematográfica, pero el interior no está a oscuras sino que la luz es clave para captar los dispositivos preparados por la artista. De las tres paredes, la frontal sirve de base para la reproducción de un cuadro de René Magritte, *El mundo perdido*, 1929.

Siguiendo al surrealista belga, Navarrete ha inscrito sobre un fondo oscuro dos formas orgánicas en cuyo interior figuran los siguientes textos: *corps de femme y personnage perdant la mémoire*. Como es sabido en el credo surrealista la presencia de la mujer no era real sino soñada, una fantasía masculina en definitiva. En la pared de la izquierda según se accede al recinto, Navarrete dispuso en un orden aleatorio dieciocho reproducciones de obras de creadoras conocidas como Agnès Varda, Louise Bourgeois (concretamente su emblemática *Femme-maison*, de 1947), Rebecca Horn, Marina Abramovic, Martha Rosler, Lynda Benglis, Nan Goldin, Jana Sterbak, Shirin Neshat y de otras menos notorias (Paula Fairfield, Maggi Stebber...). Todas ellas artistas de distintas generaciones que importaban a la artista aunque ninguna de ellas es española. En la pared de enfrente una gran superficie especular refleja las imágenes de quienes parecen mentoras de la propia Navarrete. A principios de los noventa la artista valenciana puso de manifiesto la necesidad de resaltar quienes eran sus modelos (todos ellos femeninos) en una obra en la que el discurso misógino que representa Magritte está presente para dar fe de la misoginia de la historia del arte que queda desactivada en parte por la presencia de poderosas propuestas (sus referentes visuales), muchas de ellas de claro calado feminista.

En un contexto hartado diferente, y con un objetivo más activista, el colectivo madrileño LSD, concibe en 1998 un vídeo que supone una de las raras ocasiones en que el nombre de una figura de la historia del Estado español es citada desde la disidencia sexual. Me refiero a Lucía Sánchez Saornil, poeta, fundadora de Mujeres libres, y militante anarquista que vivió con América Barroso en Valencia

en los años treinta antes de exiliarse huyendo del fascismo. Ambas formaron una pareja lesbiana que ha sido omitida de la historia hasta años recientes.

LSD entremezcla fotos de Lucía Sánchez Saornil con imágenes y vídeos de las componentes de LSD que se besan sin tapujos en plena calle en una suerte de montaje en cadena que parece referirse al hecho de que la lucha de las pioneras empieza a dar sus frutos en la realidad contemporánea.

Los noventa fue la década en la que emergió un conjunto de proposiciones claramente feministas, como la de Ana Navarrete, pero las aportaciones anteriores de un contexto cercano (Paz Muro, Esther Ferrer, Fina Miralles...) no tenían quien quisiera leerlas pues apenas eran conocidas. No ayudaron en nada los prejuicios de la crítica del arte ni de los historiadores que no prestaron atención a esa producción subversiva respecto del lenguaje patriarcal hegemónico.

Estas obras no fueron suficientemente valoradas por las artistas que en la primera década del siglo XXI optaron por insistir en la necesidad de releer la historia (del arte), subrayando la olvidada presencia y actividad femeninas.

La propuesta de Elena del Rivero, *Les amoureuses (Elena y Rrose)*, 2001, consiste en una fotografía en dos planos. El del fondo muestra la reproducción de una fotografía de 1963 de Julian Wasser en la que Marcel Duchamp, totalmente vestido juega al ajedrez con la escritora Eve Babitz, durante la inauguración de una retrospectiva de su obra en Pasadena. El plano más próximo muestra a la propia artista cuyo cuerpo tapa el de Babitz mientras se concentra en la costura, una labor considerada tradicionalmente como femenina y que ha sido reivindicada por algunas artistas como ejemplo de creatividad. En esta obra del Rivero reconoce la valía de Duchamp pero se permite cuestionar el carácter sexista de la fotografía y de la acción del artista francés.

El cuestionamiento de algunos mitos de la modernidad ha dado otros frutos: como en la propuesta de Chelo Matesanz, *Lo que Lee Krasner podía haber hecho...pero no hizo*, 2002: dos papeles manchados de tinta roja que pueden evocar cualquier pintura de *dripping* abstracto como la practicada por Jackson Pollock, quien eclipsó a su compañera y también artista Lee Krasner. El color elegido traduce la violencia implícita en una trayectoria silenciada, mermada en sus posibilidades de reconocimiento por el endiosamiento que recibió Pollock por parte de la crítica y del mercado.

La influencia de la teoría feminista anglosajona queda patente en otra de las obras de esta sección, *Step (paso a paso)*, en 2003, de Estíbaliz Sádaba. Con ironía y buen sentido del humor el vídeo muestra un paso de aeróbic ejercitado sobre una pila de libros que va creciendo: *Art and Feminism* de Helena Reckitt y Peggy Phelan, y otros ensayos de/sobre Lucy Lippard, Lygia Clark (la única no anglosajona), Annie Sprinkle, Martha Rosler, Susan Faludi, Whitney Chad-

wick, hasta que la voz de la monitora se va deformando y los libros empiezan a caer. Es duro estar en forma y al tanto de la exigente teoría feminista del arte.

La cuestión de las genealogías tiene diferentes aristas: una, la búsqueda de referentes femeninos significativos en el ámbito de la cultura, el arte, la ciencia, la política...; otra, el deseo de reconocimiento en un continuo femenino, en todas aquellas mujeres del pasado, aun anónimas, en las que las mujeres de hoy pueden identificarse aunque fuere de modo parcial. Es ese uno de los aspectos que aborda la canaria Carmela García en *Mentiras*, una instalación y proyección (2001-2004) de 150 diapositivas de mujeres juntas que se suceden al ritmo de las *Gymnopédies* de Eric Satie, lo cual le añade un aire melancólico. Las mentiras del título parecen apuntar a todos aquellos embustes, engaños y falsedades que algunas mujeres tuvieron que urdir para ocultar su condición lésbica ante el rechazo social que esta despertaba.

Justo enfrente de *Mentiras* se situaba en la sala una obra reciente (2000) de Eva Lootz, cuyo título es un homenaje a la autora de *Claros del bosque: Ellas (María Zambrano)*. Se compone de un conjunto de treinta láminas pintadas con rotulador y ceras de color que contienen formas orgánicas, rostros y cuerpos de mujer, además de textos alusivos a artistas como Sonia Delaunay, Marianne Werefkin, Paula Modersohn-Becker, Alexandra Exter, Sophie Taeuber-Arp (de hecho solo consta la A y no el resto del apellido que la vincula con su marido, Jean Arp).

La primera sala de la exposición se cierra con la obra más reciente, *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio*, de hecho un trabajo *in progress* en internet¹ concebido por Ana Navarrete con el objetivo de dar voz a una serie de mujeres que tuvieron un papel importante en la historia española y que también han sido silenciadas. El proyecto presentado en León abarcaba el periodo de la República y la guerra civil e incluía veintiún nombres, entre ellos los de Concha Méndez, Teresa Claramunt, Mercedes Pinto, Lucía Sánchez Saornil, Maruja Mallo, Remedios Varo y Carmen de Burgos. Junto al ordenador para acceder a la web, Navarrete dispuso un plotter en la pared que reproducía los argumentos textuales y visuales de su web. El conjunto aparecía surcado por una línea que marcaba el tiempo del olvido y la vida de las mujeres que la artista quería recuperar creando así su propia genealogía que pudiera ser compartida con los/as demás.

1. Quien entre en la página web: <http://nadieseacuerdadenosotras.org/> se encuentra, además de los enlaces con las historias de veintiún mujeres, con una serie de ítems: movimientos feministas, mujeres republicanas, derechos, iglesia, cárceles, exilio, niños de la guerra.

Cuerpos: disciplinas y placeres

En el segundo apartado se hace hincapié en la importancia del cuerpo en la práctica artística en mayor o menor medida de trasfondo feminista. El cuerpo de las mujeres ha sido objeto de control y dominio por parte del patriarcado, de los adelantos del moralismo y también de la sociedad consumista y sexista que enaltece determinados cuerpos en la publicidad en detrimento de la realidad de la mayoría.

En los sesenta, bajo el nacionalcatolicismo franquista, las artistas españolas se enfrentaban a la imposibilidad de mostrar abiertamente el cuerpo por miedo a las prohibiciones y la censura. Con la llegada de la democracia los corsés fueron cayendo poco a poco. A lo largo de los noventa se multiplican las lecturas: se representa (y se cuestiona) el cuerpo prostituido para regocijo exclusivo masculino; se habla de la menstruación con sentido del humor; emergen las primeras imágenes de cuerpos lésbicos que se enseñan con mayor libertad; y se plantea la necesidad fundamental de que las mujeres ocupen con sus cuerpos y su presencia espacios públicos antes vetados.

La España franquista era un mal lugar para poder vivir los placeres del cuerpo en libertad. El peso y el lastre de los dogmas católicos hizo estragos en las vidas y la sexualidad de la población, de ahí que sea prácticamente imposible encontrar ejemplos relativos al cuerpo y sus goces en ese periodo.

La obra más alejada en el tiempo de esta sección es una pintura de 1966 hecha a base de cera sobre cartulina que la artista catalana Mari Chordà tituló *Vaginal 1* y que forma parte de una serie. Esta, de pequeño formato, se compone de unas formas curvas oscuras, violáceas sobre un fondo de color carne, que producen una oscuridad visual. El título no permite engaño alguno. La concepción de representaciones del cuerpo femenino, y mucho más cuando se trataba de aludir a una parte del cuerpo demonizada por la religión y el orden patriarcal, en la mojigata España de la época, era una auténtica rareza que precede la conocida «iconología vaginal» que algunas artistas feministas norteamericanas como Judy Chicago desarrollarán más tarde.

En un registro muy diferente, aunque también corporal, se sitúan dos tempranas serigrafías (1971) hechas a partir de fotografías de Eva Lootz, tituladas *A-B*, y que parecen constituir una sola imagen partida por la mitad. Muestran dos pies de hombre vendados y unidos por una suerte de cordón.

Se trata de una obra que permite distintas interpretaciones, entre ellas las referidas a la idea del cuidado del cuerpo y también a la unión entre dos miembros enlazados por un cordón umbilical como el que vincula a madre e hijo/a.

En 1973 Olga L. Pijoan, una artista vinculada con el arte conceptual en la bulliciosa y creativa Barcelona de esos años, llevó a cabo *Acció en TRA-73*, en el

Colegio de Arquitectos de esa ciudad. Anteriormente había participado en la segunda Mostra d'art de Granollers en 1972. También estuvo presente en la muestra *Informació d'art concepte 1973* en Banyoles. En TRA-73 presentó las acciones *Llengua* (1972) y *Herba* (1973). La acción más destacada consistió en sentarse en una silla encima de una tarima mientras se proyectaban diapositivas de partes de su cuerpo en negativo (entre ellas el sexo) para evitar el control de la censura. Paralelamente, se editó un puzzle con fotocopias de la artista que posaba como una *starlette*, con lo que proponía una lectura irónica de uno de los escasos papeles que la industria y la cultura de masas otorgaba a las mujeres.

En ese mismo año, Fina Miralles realizó una acción relacionada con cierto espíritu *land-art*. En ella la artista hincó su cuerpo en la tierra hasta quedar sus piernas enterradas por encima de las rodillas. Titulada *Translacions: donar arbre* es una proposición que entronca con una de las líneas trazadas por el feminismo en esos años: la búsqueda de la integración (holística) entre creación y naturaleza.

En una línea semejante se sitúa otra obra de Miralles, *Relacions. Relacions del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla*, 1975. En ella la artista se yergue delante de un árbol en una secuencia de cinco tomas fotográficas en la que paulatinamente su cuerpo se va recubriendo de paja.

En esta sección de *Genealogías feministas* conviven dos artistas que formaron parte del mítico grupo Zaj, el primer grupo de la vanguardia experimental performativa que surgió en España durante los sesenta. Me refiero a Juan Hidalgo y a Esther Ferrer. Del primero se exhibe *Biozaj apolíneo y biozaj dionisiaco*, una fotografía, de título nietzscheano, en la que aparecen dos cuerpos desnudos aparentemente idénticos, uno al lado del otro. Estos son el resultado de la superposición de varias figuras de hombre y mujer de modo que las características morfológicas de cada una están mezcladas. La diferencia entre estos dos conjuntos que resumen la condición anatómica y sexual humana estriba en que la figura de la derecha ladea, según ha afirmado el artista, coquetamente la cabeza. Se refiere al biozaj dionisiaco, lúdico y hedonista, frente a la rigidez del apolíneo. Realizado en 1977 en un país que estaba saliendo del tenebroso franquismo y en el que la educación sobre la sexualidad no existía, proponer una visión del cuerpo en la que se fundían lo masculino y lo femenino conlleva un carácter subversivo. El cuerpo dominante era el del macho, marcado por el simbolismo castrense. Cualquier planteamiento en otro sentido se convertía en una ofensa.

La aparición del fenómeno del llamado destape (películas eróticas casposas, revistas porno...) se tradujo en una proliferación de desnudos de mujer para consumo del varón heterosexual omitiendo de hecho los deseos de las mujeres.

También en 1977 llevó a cabo Esther Ferrer en el estudio fotográfico Lerin de París la acción *Íntimo y personal*. En esta sala se expone tanto la documentación fotográfica de la primera acción como dos recreaciones posteriores de la misma, una en la ciudad francesa de Metz, en 2007, y otra en Barcelona, en 2008. Si se compara todo este muestrario de imágenes se pueden observar algunas diferencias. Mientras que en la primera la única participante fue la propia artista que aparecía desnuda midiéndose el cuerpo y colocando unos números en distintas partes de su anatomía, además de las dos palabras citadas en el título, en las repeticiones se pueden ver a otros intervinientes, tanto hombres como mujeres, que no muestran pudor alguno. Han transcurrido treinta años y este dato es clave. La propia Ferrer ha comentado² que buscó hombres que quisieran prestarse a la misma sin conseguirlo encontrando sobre todo reticencias e incomodidad entre los heterosexuales y mayor empatía con los gays. Paralelamente a la realización de la acción Esther Ferrer escribió un texto en el que daba instrucciones para llevar a cabo la acción haciendo la siguiente salvedad: «[...] se pueden medir las partes del cuerpo que se desee con toda libertad, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo en erección o no». El hecho de hacer una excepción con los varones denota las dificultades culturales y sociales a la hora de exhibir el cuerpo masculino del mismo modo que ya lo había sido el femenino.

La exploración de la sexualidad en la trayectoria de Esther Ferrer continuó con *El libro del sexo. La caída. La serpiente era el animal más astuto de todos los animales*, 1981. Se trata de un conjunto de ocho fotos trabajadas y centradas en la imagen de la vagina. Esther Ferrer utilizó también fragmentos de textos bíblicos, plagados de misoginia: algunos de los pasajes se refieren a la vergüenza (y por ello sobrepuso a la foto de la vulva una hoja de parra) que sintieron Adán y Eva al ser expulsados del Paraíso; otras imágenes insertadas se refieren al ojo divino que controla (y castiga) el deseo sexual.

Los años ochenta no fueron un periodo para audaces experimentaciones en el terreno del cuerpo en su relación con el arte ni con otras materias creativas. Las aportaciones de la movida madrileña (música, cine...) van languideciendo desde mediados de esa década y la llegada del sida, con sus efectos sociales moralizadores, redujo las posibles invenciones y aventuras liberadoras. En 1983 Eva Lootz produce *Lengua de tierra*, una pieza hecha con lana de acero, tierra y parafina. Lootz es una artista que no ha sido inmune a la teoría psicoanalítica, concretamente a los textos de Julia Kristeva, y ello tiene su reflejo en la idea

de que la lengua representa el instrumento clave en la fase oral que permite la adquisición del lenguaje. Las mujeres durante muchos siglos han carecido de lengua; no se les ha permitido hablar, expresarse, decirse. Lootz parece ponerlo de manifiesto a la par que muestra un objeto cuarteado, fisurado, frágil, metáfora de realidades amputadas.

Entre esa obra y la siguiente, siguiendo un recorrido cronológico que puede ir paralelo a las constelaciones temáticas que Patricia Mayayo y yo mismo hemos planteado para estructurar la exposición, parece haber un abismo. Fruto de una estancia de investigación en Francia, Carmen Navarrete elaboró un proyecto que lleva por título *Peep Show, Rue Saint Denis*, en 1991, centrado en el control (masculino) del cuerpo de la mujer, y en este caso, de las trabajadoras de la industria del sexo. Navarrete intervino en el interior de una cabina de un *peep show* inscribiendo un texto (los mandamientos de la ley de dios) en una alfombra roja sobre una plataforma en que se mueve la modelo. Además, hizo fotografías de los movimientos de la *stripper* sobre la alfombra a través de las ventanas que hay en las cabinas desde las que los espectadores disfrutaban del cuerpo ajeno. Conocedora de las teorías de Laura Mulvey plasmadas en *Placer visual y cine narrativo*,³ y queriendo por ende huir de un efecto fetichista (y panóptico), emborronó a propósito las fotos tomadas del espectáculo de modo que el cuerpo exhibido nunca se percibía con la claridad con que se hace en el cine pornográfico.

La aparición del colectivo LSD (acrónimo que responde a nombres variables: Lesbianas sin duda, Lesbianas sudando deseo, Lesbianas salen domingos...) en 1993 fue un verdadero revulsivo en un contexto de invisibilidad de las mujeres lesbianas en la sociedad española. Lo hicieron en la vía pública, participando en manifestaciones, elaborando pasquines y octavillas y haciendo fotografías como las de la serie *Menstruosidades*, 1994-1995. Con ellas trataron de burlarse de los mitos y prejuicios existentes en torno a la menstruación. La imagen de una retahila de compresas colgadas de un tendedero es bastante expresiva. Otra de las fotos muestra a una mujer dentro de una bañera mientras un reguero de sangre (en realidad pintura roja) se desliza por su pierna. Dos mujeres más juegan a pompas de jabón: el tono humorístico predomina.

En la misma sala se presenta un vídeo de la pareja formada por Cabello/Carceller que ha sido exhibido con éxito en parte por ser uno de los pocos trabajos artísticos que habla del amor lésbico. Se trata de *Un beso*, 1996. Grabado en

2. En conversación con quien esto escribe en el taller de Esther Ferrer en París, 7 de septiembre de 2011.

3. Este texto escrito por Laura Mulvey apareció en la revista británica *Screen* en 1975 y se tradujo al castellano en el Centro de semiótica y teoría del espectáculo, Valencia, Universitat de València, 1988.

blanco y negro muestra en primer plano un largo beso entre dos mujeres, una imagen que se ve alterada por un ruido de fondo procedente de una discusión cuyos términos no se entienden con nitidez. Este barullo impide la concentración del acto central (el beso) y el disfrute consiguiente por parte de miradas ajenas.

No muy lejos del vídeo se situaba la pieza de Begoña Montalbán, una de las raras esculturas que pueden leerse desde una perspectiva feminista. Gran parte de la escultura hecha a lo largo de los años ochenta orilla el componente de género, o cualquier otro que suponga una lectura politizada (Susana Solano, Cristina Iglesias, Francisco Leiro, Jaume Plensa, Juan Muñoz...).

Desviación (1995), que así se llama la obra de Montalbán, consiste en una hilera de tacones rematados en metal que forman una columna en zig-zag sobre la pared. Una interpretación que viene a la mente apela al dolor que sufren las mujeres que se someten a las reglas impuestas de belleza femenina; un dolor que tiene consecuencias en el propio cuerpo disciplinado por la presión cultural y social.

El cuerpo no es solo una realidad material sino que está también condicionado e influido por el uso que se hace de él en la esfera social. Para contravenir las normas que regulan el comportamiento de hombres y mujeres en la vía pública la artista vasca Itziar Okariz concibió *Mear en espacios públicos o privados*, 2002, que se expuso en León en una pantalla colgada del techo para enfatizar el componente performativo que el vídeo original transmite.

Supuestamente los hombres y las mujeres tienen formas de orinar distintas. Eso dicen las costumbres, los comentarios populares, los chistes y los discursos escritos. Los únicos que mean en público de pie, en la misma calle, se supone, son los varones. Su osadía es prueba de su hombría.

Itziar Okariz ha querido erosionar la separación estricta entre lo público y lo privado, entre lo femenino y lo masculino, marcando con su orina su decisión de ocupar cualquier tipo de espacio. No hay límites para las mujeres como puede verse en la *performance* realizada por Okariz en el mismo puente de Brooklyn.

División sexual del trabajo y precariado femenino

Ya en los sesenta, algunas artistas españolas describen, con una sensibilidad que podría calificarse de protofeminista, la dureza del trabajo femenino: la monotonía agotadora de las labores domésticas; las interminables jornadas de mariscadoras y campesinas. En la década siguiente, la mirada de las creadoras se

vuelve más política e incorpora las críticas a la división sexual del trabajo que estaba elaborando por esos años el movimiento feminista. Se trataba de sacar a la luz las tareas de cuidado (invisibles y, con frecuencia, no remuneradas) que desempeñan las mujeres, pero también de cuestionar la frontera misma entre trabajo mercantil y trabajo reproductivo. Desde finales de los noventa, la globalización económica obliga a reconsiderar las complejidades de un mundo laboral atravesado por la confluencia entre capitalismo, neocolonialismo y patriarcado. Las obras presentes en esta sala nos recuerdan que la precariedad y desregulación crecientes afectan de forma singular a las mujeres y, en particular, a las trabajadoras migrantes.

Desde una óptica exclusivamente vanguardista alguna de las obras que integran esta sección podría quizá desentonar por no ajustarse a unos estilemas innovadores modernos. Uno de los objetivos de *Genealogías feministas* estriba en mostrar la realidad cotidiana de las mujeres vista desde la perspectiva del arte, inclusive el tradicional o costumbrista como podría parecerlo la pintura de la artista gallega María Antonia Dans que estuvo centrada en las tareas del trabajo femenino. Así en un óleo titulado *El Encuentro o Vendedoras*, 1965, el ojo de la artista se fija en la conversación que mantienen dos mujeres junto a un puesto de telas, mientras otra, al fondo de la obra, parece acarrear un cubo en su cabeza. De alguna manera Dans da protagonismo a mujeres anónimas cuyo esfuerzo y trabajo ha sido minusvalorado, y más todavía bajo el franquismo, a pesar de la importancia de las redes de apoyo entre mujeres.

Tanto esta obra como otra, *Mujer en el umbral*, 1975, incide de nuevo, diez años después, en la realidad del trabajo doméstico en el campo. En este segundo caso muestra a una mujer de espaldas al espectador con una escoba y junto a un cesto lleno de la colada del día. Rodeada de sombras esta escena transmite soledad y aislamiento lo que impide una lectura idealizada o cuanto menos amable del trabajo femenino. Por ello no parece un desatino observar en la trayectoria de Dans un subtexto protofeminista que ha sido ignorado por la crítica.

Si bien María Antonia Dans tuvo éxito comercial no fue ese el caso de la artista astorgana Castorina. De ella hemos elegido unos dibujos, *Apuntes de pescadoras gallegas*, 1962-1964, realizados del natural. Durante una estancia en Galicia captó su atención la dura labor de las pescadoras y mariscadoras en plena faena. La monotonía de su trabajo está presente en las poses elegidas (algunas de ellas están agachadas). Sus rostros son invisibles; están de espaldas, centradas en una tarea repetitiva y tediosa.

Si bien la trayectoria de Dans y Castorina, obedece a un impulso individual, hubo otras con un trasfondo de mayor implicación social. Así sucedió con Esther

Boix que participó en Estampa Popular Catalana entre 1965 y 1966 desde Girona, un colectivo de artistas antifranquistas que hicieron del grabado una forma accesible de crítica al régimen. En ese contexto realizó *Dona que frega* (1965), en el que emplea unas líneas rotas de influencia expresionista y un contraste de zonas blancas y negras en una obra compuesta de dos niveles: en la parte de abajo se ve a una mujer de rodillas fregando y en la de arriba el interior de una cárcel de mujeres. La denuncia es clara. No resulta tan perceptible en cambio en un óleo que pintó dos años antes titulado *Planxadora III*: la figura de una mujer que plancha sobre un fondo neutro. Como el personaje carece de contexto, es difícil determinar si se trata de un ama de casa o de una planchadora que trabaja por horas. Sea como fuere es un ejemplo más del interés de Boix por el trabajo de la mujer, a la que le confiere visibilidad e importancia cosa que no sucedería en general con sus compañeros de Estampa Popular y que supone una orientación que la historiografía del arte español ha omitido.

Lo que en los sesenta fue un protofeminismo que no podía nombrarse ni mucho menos definirse como tal (la carencia de textos feministas era notable salvo la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1957) en los setenta las condiciones sociales y políticas tras la muerte del dictador trajeron otros aires, otras conciencias.

Cataluña, sin ser la única, fue una comunidad que dio destacados y numerosos frutos en el campo del feminismo activista. Y este se plasmó no solo en las manifestaciones sino también en el surgimiento de actividades en el campo de las publicaciones, de las revistas y de la cartelística. Montse Clavé que fue miembro fundador del equipo Butifarra en 1975, aportó con sus dibujos una visión fresca y crítica a la par en el mundo del tebeo. Su militancia feminista no fue ajena a la creación del cómic *Doble jornada*, 1977, en el que se adentra en la problemática de la división sexual del trabajo que algunos sectores de la izquierda minusvaloraban. Colaboró también en algunos proyectos de la editorial feminista laSal y, junto a Mari Chordà, en el *Quadern del cos i de l'aigua* (1978) ilustrando poemas y cuentos.

También en esos años en Barcelona desarrolló su obra Eulàlia Grau. Conocida sobre todo por sus serigrafías de *Discriminació de la dona*, 1977, realizó anteriormente una serie de pinturas con emulsión fotográfica que ya denotan una clara conciencia de la opresión de las mujeres. Dos de ellas se expusieron en el MUSAC: *Aspiradora* y *Donetes i polis*.

En la primera, con un sesgo mordaz, la artista yuxtapone la imagen de una aspiradora y la figura de una novia, que parece una muñeca de aire triste, y que está a punto de ser «engullida» por la máquina. La artista parece sugerir que las promesas de amor del matrimonio esconden la realidad de las tareas domésticas.

En la segunda, estructurada en cinco hileras, se suceden representaciones de viviendas, de policías y de mujeres, o *mujercitas* como indica el título para aludir a la visión cosificada y cosmética que los medios de comunicación, la moda y la industria de los productos estéticos han construido de la feminidad. Frente al colorido de las viviendas y de las mujeres destaca la frialdad en blanco y negro de los detentadores del orden policial.

La mencionada *Discriminació de la dona*, 1977, es otra obra expuesta. El título no alberga duda alguna puesto que la discriminación femenina se trata en distintos ámbitos, sobre todo el laboral: secretarias, criadas, obreras, amas de casas y mujeres que trabajan en la industria del porno. Todas ellas desempeñan papeles contrapuestos a los masculinos, aunque la visión que presenta Eulàlia de los hombres está lejos de resultar optimista.

Siguiendo el orden cronológico que anuncié al inicio habríamos ahora de dar un salto a un vídeo de finales de los noventa con lo que la ausencia de la década de los ochenta se hace más clamorosa si cabe. Algunas artistas que se dieron a conocer en esos años aspiraban sobre todo a ser artistas sin más y el adjetivo feminista levantaba ronchas, aunque algunas de ellas participaran en exposiciones organizadas en torno a la fecha simbólica del 8 de marzo.

El vídeo al que me refería lo elaboró Pilar Albarracín y lleva por título *Tortilla a la española*, 1999. Como es habitual en su trayectoria la artista sevillana pone en solfa algunos de los clichés sobre la cultura española (concretamente en su vertiente andaluza).

En esta *performance* grabada en vídeo, Albarracín, que lleva un traje rojo carmesí, se corta el vestido en tiras y, mezclándolas con unos huevos, prepara una tortilla española. El carácter paródico predomina en esta propuesta que evoca la España castiza y la espectacularización de la mujer en ella.

En un tono muy distinto realizó Marisa González su serie fotográfica *Son de ellas* en 2002. En *Genealogías feministas* se han elegido dos imágenes, *Aires y gases 1* y *Extintor 1*. El origen de la misma procede de una reflexión de la artista sobre la incorporación laboral y asalariada de las mujeres a lo largo del siglo XX y concretamente sobre su adscripción en los niveles inferiores de las cadenas de producción, realizando las operaciones más monótonas y repetitivas. Las dos fotografías muestran primeros planos de las manos de unas operarias cuyos rostros desconocemos (lo que acentúa la impresión de alienación) inmersas en plena manipulación de materiales.

En cambio sí tienen cara e identidad las mujeres emigrantes que aparecen en la instalación de Mau Monleón, *Contrageografías humanas (campana de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España)*, 2008.

Tras llevar a cabo un estudio de campo sobre la realidad económica de las mujeres emigrantes residentes en Valencia, Mau Monleón confeccionó un proyecto en el que buscaba que la vida anónima de estas personas fuese visible en el ámbito público. Para ello hizo instalar unos anuncios publicitarios en los autobuses que recorrían la ciudad. Los testimonios personales de las mujeres entrevistadas se recogen asimismo en un vídeo en donde éstas hablan de su propia realidad laboral (cuidado de niños y ancianos, servicio de limpieza), algo de lo que la sociedad no es plenamente consciente. Sobre una repisa la artista hizo disponer las tarjetas con las que esas mujeres ofrecen sus servicios.

Asimismo, forman parte de esta sección tres obras que, por cuestiones de su largo metraje, se proyectaron en el auditorio del MUSAC, a saber, *A la deriva por los circuitos de la precariedad*, 2004, de Precarias a la deriva; *Ficciones anfibias* de María Ruido, 2005, y *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* 2010 de Uqui Permui.

Precarias a la deriva es un grupo de mujeres que se formó en 2001 en el Centro Social de Mujeres La Escalera Karakola de Madrid, una antigua tahona *okupada* en Lavapiés. El propósito de este colectivo es recorrer en común caminos que suelen ser individuales y cartografiar las distintas manifestaciones contemporáneas de la precariedad femenina, porque, como se afirma en el vídeo: «precarización y pobreza tienden a ser femeninas».

En *Ficciones anfibias*, 2005, María Ruido disecciona la transformación que ha experimentado el sector textil tradicional del cinturón industrial de Barcelona como consecuencia de la deslocalización y de las nuevas condiciones de producción propias de las economías transnacionales. Para ello, y usando como recurso la entrevista, se centra en dos casos concretos: los cambios ocurridos en las condiciones de vida de las operarias de fábricas de Mataró y Terrassa.

El documental dirigido por Uqui Permui en 2010 se llevó a cabo veinte años después de que casi cien mujeres se encerraran en la fábrica de conservas Orosa, en la Illa de Arousa, como protesta frente a la clausura inminente de la planta. Durante el encierro las trabajadoras hicieron una crónica en la que narraban. En el vídeo de Uqui Permui son las propias conserveras las que protagonizan el relato.

Las «otras» de la Historia

La Historia oficial ha concedido, tradicionalmente, escasa importancia a las mujeres (así como a otras minorías sexuales asimiladas a «lo femenino») como reflejan las obras contenidas en este apartado. La aportación de las mujeres a

los grandes acontecimientos históricos se ha visto silenciada; su nombre ausente de los monumentos conmemorativos (también en el caso de España); y su acceso al uso público de la palabra constantemente interrumpido. Asociadas al entorno doméstico, las mujeres han tenido que luchar por hacerse visibles en el espacio público. Más aún, el patriarcado ha definido lo femenino como un «otro» a partir del cual poder afirmar la supremacía masculina: en el discurso psicoanalítico, la mujer marca así el lugar de la falta, la ausencia de falo; en la tradición artística y literaria, las monstrosas, las locas, las brujas nos recuerdan que cualquier desviación de la norma heterosexista es catalogada *ipso facto* como anomalía o perversión.

Carlos Pazos concibió *Transcripción de «El Sueño de Beatriz» (de D. G. Rossetti)* en 1974. Pazos es de los pocos artistas varones que en esos tiempos todavía franquistas perturba la masculinidad y la heterosexualidad ortodoxas y lo hizo en sus primeras acciones.

Esta pieza consistía originalmente en una proyección de diapositivas pero en León se mostró una fotografía que recoge la reproducción de un *tableau vivant* que Pazos orquestó en la Escuela EINA de Barcelona. Se trata de la escenificación de un cuadro del pintor prerrafaelita británico Dante Gabriel Rossetti, *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* (1871). La obra ilustra un pasaje de *La vita nuova* de Dante en la que éste imagina que el dios Amor le conduce al lecho de muerte de su amada Beatrice de Portinari. En estos años reivindicar la pintura prerrafaelita era signo de amaneramiento y afectación y Pazos lo hace sin ambages, contraviniendo las reglas sacrosantas de la masculinidad hegemónica. Por otro lado se percibe en esta fotografía, realizada con esmero, la fascinación hacia algunos de los lugares comunes de la feminidad: la virgen, la mujer fatal, la amada sublime.

También en Cataluña, en 1976, llevó a cabo Fina Miralles una acción titulada *Petjades*. El vídeo expuesto recoge el movimiento de la artista por las calles de Barcelona. Al caminar, Fina Miralles iba dejando huellas en el suelo, concretamente su propio nombre. En la España franquista las mujeres estaban subordinadas al poder masculino y necesitaban del consentimiento del marido para actividades tan habituales como abrir una cuenta corriente. Con estas *petjades* (huellas), Miralles deja bien clara su voluntad de emancipación e independencia del yugo patriarcal, amén de su deseo de afirmarse como artista que no depende de la aprobación de nadie.

Unos meses antes, en 1975, año de la muerte de Franco y también Año Internacional de la Mujer, Paz Muro decidió realizar una acción por las calles de Madrid en la que se mofaba de dicha celebración que servía para enmascarar la opresión cotidiana de las mujeres. En el MUSAC se presentó en vitrina la

documentación de la *performance* *La burra cargada de medallas*, inspirada en la fábula de Samaniego. Las fotos muestran el desfile organizado por Muro de una burra enjaezada de medallas, collares, sombrero, manto y babuchas culminando el recorrido en la Photogalería de Madrid con la ayuda de su directora Aurora Fierro que intercedió ante la policía.

El espíritu indómito de Paz Muro le condujo años más tarde, en 1983, a llevar a cabo otras *performances* ajenas a las tendencias mayoritarias y ya en una etapa en que predomina en España la pintura y la escultura neoexpresionistas a lo Miquel Barceló.

Muro organiza *Las Preciosas y Molino Rojo* con ocasión de la segunda edición de ARCo a sabiendas de que la intención era servir de contrapunto al arte comercial. En la invitación Muro utilizó algunas expresiones que denotaban su disgusto por haber sido excluida de la exposición *Fuera de formato* (1983) que revisaba la vigencia de las prácticas conceptuales aun siendo Muro una de sus pioneras indiscutibles. Asimismo se nombra a la diosa griega Artemisa, lo que encaja perfectamente con la imagen de la artista ataviada con atuendo de caza. Por otro lado, Muro llamaba la atención de un conocido episodio de la historia de Francia, el papel desempeñado por las mujeres de letras, las mujeres sabias o *précieuses* que impulsó Madeleine Scudéry en 1650 y que fue tan denostado por Molière. Todas estas fotos documentales de las acciones se expusieron en una balda.

1996 supuso el regreso involuntario de Jean-Martin Charcot a la actualidad artística española. Dos artistas tan distintas como Carmen Navarrete y Marina Núñez se adentraron en el fenómeno de la histeria femenina.

Navarrete ideó un conjunto de dispositivos que le permitieron analizar la construcción de la histeria por parte de Charcot, responsable de la Cátedra de enfermedades nerviosas en el hospital de la Salpêtrière en París, quien hizo documentar fotográficamente los síntomas de sus pacientes. Algunas de estas fotos las empleó Navarrete en *La bella (in)diferencia*, 1996. Esta instalación se compone de una proyección de vídeo sobre una pared en la que se incrustan cuatro mirillas que muestran las fotos nombradas, que la artista había refotografiado y fragmentado, mientras una grabación sonora recoge tres voces, una de mujer, otra de una adolescente (que recita los textos freudianos del caso Dora), y la tercera de un hombre.

Es sabido que la mujer ha sido un conejillo de indias para la medicina. Uno de los momentos de mayor encarnizamiento sobre el cuerpo femenino tuvo lugar con las experiencias desarrolladas por Jean-Martin Charcot. Pero hay más: Navarrete se propone en esta instalación cuestionar el poder escópico masculino presente en el proceso de observación de los gestos y movimientos de las pacientes cuyos cuerpos son analizados.

Marina Núñez, en la serie *Locura*, propone una relectura crítica de la iconografía decimonónica de la histeria: las locas de rostro oscuro de Núñez, con sus bocas abiertas, rojas y sus muecas incontroladas, nos recuerdan que la imagen funcionó como mecanismo de control; las mujeres que se desviaban de la norma eran retratadas como monstrosas, seres anómalos, «otros» del paradigma patriarcal, siempre masculino.

En otra de las obras de la misma serie figura un elemento diferenciador: el óleo con que está pintado carece de bastidor y el soporte se aleja de los habituales en la pintura pues se trata de una suerte de tela de lino que semeja un mantel (rojo en este caso) cuyos extremos están bordados. La elección de este soporte parece responder a la reivindicación de una tradición artesanal femenina más que al legado de la pintura culta.

En la historia de las macropolíticas la guerra ha tenido siempre un papel destacado y en ellas los hombres han recibido todos los honores, sin embargo, cabría preguntarse cuál ha sido el papel de las mujeres en la batalla. ¿Eran simplemente «otras», las que se quedaban en la retaguardia? Yolanda Herranz concibió *Caídas*, en 1997, para llamar la atención sobre la participación de la mujer en los conflictos bélicos y también para rescatarla del olvido. Para ello fotografió el Monumento a los héroes de puente Sampayo, en Pontevedra, tras haber realizado en él una intervención consistente en depositar en uno de los lados del monumento un montículo hecho a base de moldes de zapatos, como si estos se hubieran perdido en el fragor del combate y Herranz los quisiera recuperar.

En ese mismo año, 1997, María Ruido llevó a cabo dos de las *performances* grabadas en vídeo que más nombradía le han aportado. En *Cronología*, 1997, cuenta la dilatada vida de una mujer que abarca más de doscientos años y que asiste, sin proponérselo, a los grandes eventos políticos institucionales: es una forma de inscribir el papel de tantas mujeres desconocidas en la Historia.

En *La voz humana* Ruido toma como punto de partida un fragmento del libro de Miguel Cereceda *El origen de la mujer sujeto* (1996) para reflexionar sobre la dificultad de las mujeres a lo largo de la historia para labrarse una voz propia.

La obra más reciente de esta sección es el vídeo *Rousseau y Sophie* (dedicado a Sofía, la mujer del protagonista de *Emilio*), 2008, de Cristina Lucas. Documenta una *performance* colectiva en la que un grupo de mujeres y niñas insulta y agrede a un busto del filósofo situado en la plaza de las Descalzas de Madrid. Se trata de una acción carnavalesca que pone de relieve el sexismo en el que se funda la tradición del pensamiento moderno occidental.

Luchas colectivas

La rebelión contra el orden patriarcal ha adquirido a lo largo del tiempo muchas formas. Sin duda, es importante la conciencia individual de la opresión sexista para que se tomen iniciativas personales liberadoras, pero es en el terreno de la participación colectiva donde se dirimen con mayor impacto los conflictos sociales y donde la visibilidad pública puede dar mayores frutos.

En el Estado español fue sobre todo a partir de los setenta cuando se dieron pasos para salir del armazón machista. La muerte del dictador alentó la explosión de manifestaciones en las que se pedía la despenalización del adulterio, se llamaba la atención sobre el maltrato, se protestaba contra las violaciones. La organización de distintas jornadas y asambleas de la mujer (Barcelona, Granada, Madrid, Valencia...) alimentó la conciencia feminista en un país en que no solo la derecha se oponía a muchas reivindicaciones igualitarias sino también algunos sectores de la izquierda. En los años noventa irrumpe la visibilidad lesbiana en el estado español.

La obra más alejada en el tiempo en esta sección es un grito que clama por la liberación. Se trata de un óleo titulado *La desesperada lluita per sortir de la carcassa I* (1971) de Esther Boix, que esta realizó después de asistir a una reunión de militantes antifranquistas pero también puede verse como un requerimiento para que las mujeres se emancipen de las ataduras patriarcales, representadas aquí por una suerte de caparazón.

Poco después, en tiempos de la transición, se hicieron patentes las discriminaciones legales (el adulterio no se derogó hasta 1978, fruto de las movilizaciones) y la violencia sexual que padecían las mujeres. La fotógrafa catalana Pilar Aymerich nos ha legado un termómetro que medía la temperatura en la calle de las manifestaciones feministas: así se ve en *Manifestación pidiendo la despenalización del adulterio*, *Manifestación contra la violación y el maltrato*, *Encierro de las mujeres de los trabajadores de Motor Ibérica en la iglesia de Sant Andreu del Palomar*, todas ellas fechadas en 1976, y en *Manifestación contra la violación y asesinato de Antonia España en Sabadell, Barcelona*, en 1977.

En otra de las fotos expuestas en León: *Jornades catalanes de la Dona. Performance de NYAKA*, 1976, Aymerich fija su atención en la *performance* que llevaron a cabo las integrantes del grupo teatral Les Nyakes: vestidas de blanco, empezaron a fregar de rodillas el suelo del paraninfo de la universidad de Barcelona para reivindicar la presencia en las Jornadas de «las marujas». La acción contrastaba con la seriedad política de los debates y trataba de llamar la atención sobre el trabajo doméstico y de cuidados realizado por las mujeres.

Ese ambiente de politización continuó: un buen ejemplo lo deparan las actividades de la cooperativa laSal, verdadero motor de irradiación de las ideas feministas en Cataluña, que publicó numerosas agendas, calendarios y carteles de concienciación feminista y en los que participó de forma relevante Núria Pompeia, escritora, dibujante y humorista gráfica que colaboró en la revista *Vindicación feminista* y de la que se exhibe en vitrina un *Calendari per la Cooperativa laSal*, 1980, y un cartel del año siguiente cuyo lema es elocuente: *Por un divorcio que no discrimine a la mujer*.

En Euskadi las movilizaciones de mujeres fueron notables. Da ejemplo de ello en 1980 Itziar Elejalde con *Penélope*: una obra vinculada al contexto feminista de esa comunidad ya que la pieza fue presentada en las primeras jornadas de la mujer en Euskadi, en 1984. Consta de unos elementos que remiten al ámbito doméstico y a las tareas consideradas tradicionalmente como femeninas (tender la ropa), sin embargo la referencia al mito clásico de Penélope, símbolo de la fidelidad conyugal, está puesta en tela de juicio por la frase «Hasta cuándo, Penélope, abusarás de tu paciencia».

A lo largo de los ochenta con la llegada al poder del PSOE y la creación del Instituto de la Mujer la agitación feminista decae ante un gobierno más afín a las reivindicaciones de las mujeres, aunque muchas demandas quedasen por atender.

Los noventa trajeron nuevos combates. Coincidiendo con la exposición *100%*, comisariada en Sevilla en 1993 por Mar Villaespesa, considerada un referente en la historiografía feminista española, María José Belbel expuso un cartel titulado *No pienso arrugarme con los años*. La frase procedente de un anuncio de cremas contra el envejecimiento muestra a dos mujeres besándose. Además de la lectura lésbica sin rodeos, Belbel juega a cuestionar la sobrevaloración de la juventud a la par que apunta a la necesidad de la continuidad de la lucha. De Belbel se exhibe también (en vitrina) *Red my lips*, n.º 1, de 1993, un fanzine que es una forma de expresión artística y popular (música, baile...) que recoge las aportaciones de grupos feministas punks de los ochenta y a las denominadas Riot grrrls de los noventa.

Asimismo, en 1993, surge en Madrid el colectivo LSD que junto a La Radical gay fueron muy críticos con las políticas asimilacionistas de los grupos mayoritarios LGBT. De LSD se muestra su práctica activista expresada mediante su publicación *Non grata* (1993-1997), donde escribieron algunos nombres del bollerismo español, además de pasquines y panfletos (en vitrina). También se expusieron tres fotos en blanco y negro: *Queerpos que mutan*, *Es-cultura lesbiana* y *Sub-jetas* de la serie *Es-cultura lesbiana*, 1994.

Las fotografías, de clara base performativa, muestran sin vergüenza el deseo (primeros planos de genitales femeninos) y la sexualidad entre mujeres: unas

imágenes atrevidas y hermosas, totalmente insólitas entonces en el contexto español.

En 1994 nace Erreakzioa-reacción de la mano de Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis como una plataforma activista en torno a la teoría y práctica artística feminista. En las vitrinas de la sala se documentan algunas de sus fructíferas actividades dinamizadoras (conferencias, seminarios, sesiones de vídeo...) del pensamiento feminista plural y queer así como sus numerosas publicaciones: *Erreakzioa-Reacción n.º 2: Construcciones del cuerpo femenino* 1995; *Erreakzioa-Reacción n.º 4: NowHere, sección?* 1996; *Erreakzioa-Reacción n.º 5: El factor feminista en relación a las nuevas tecnologías de la imagen*, 1996; *Erreakzioa-Reacción n.º 7: Videofanzine*, 1997; *Erreakzioa-Reacción n.º 10: Música y feminismo*, 2000.

Los años 2000 están presentes en esta sección con propuestas diversas: una fotografía de Cristina Lucas, *La anarquista*, 2004, en la que una mujer mayor está a punto de arrojar un cóctel molotov desde el salón de su casa. El aspecto burgués del entorno contrasta con el gesto de la anciana, que parece rebelarse ante el papel pasivo de «guardiana del hogar» que atribuyó a las mujeres de su edad la ideología franquista.

Otra mujer mayor es la protagonista del vídeo *Manola coge el autobús* realizado por Sally Gutiérrez Dewar y Gabriela Gutiérrez Dewar, en 2005. La obra narra la historia de una mujer de 87 años que vivió la Guerra Civil y la posguerra y que cada mañana coge el autobús desde su barrio de Getafe.

La calle es todavía en esta década foro de experiencias compartidas. Así en Galicia se llevó a cabo una curiosa actividad interesante: Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui concibieron el *Contenedor de feminismos*, que se instaló en la vía pública en A Coruña y Villagarcía de Arousa. Se trata de un dispositivo móvil de madera que contenía documentación feminista y que sirvió de punto de reunión a grupos de mujeres que ponían en común sus visiones e historias de la militancia feminista.

En 2009 se cumplieron treinta años de las jornadas feministas de Granada. Cecilia Barriga, una artista de origen chileno afincada en España, quiso medir el pulso de la calle recogiendo imágenes de una manifestación reivindicativa y lúdica que surcó el centro de Granada coreando consignas impagables.

El vídeo *5000 feminismos más* (2010) traslada la ironía, el sarcasmo y la combatividad de una multitud feminista que desfiló en una suerte de procesión irreverente.

En esta cuarta sala de *Genealogías feministas* se incluyó otro vídeo que se proyectó en el auditorio del MUSAC. Me refiero a *Asuntos internos* de Xoán Anleo y Uqui Permui, fechado en 2007. Con un lenguaje a caballo entre lo teatral y lo

documental, esta obra aborda la lucha de cuatro mujeres de diferentes generaciones (la república, la dictadura, la transición y la democracia), lo que permite trazar una historia del feminismo en Galicia tanto en clave de sujetos concretos como de movimientos y colectivos.

La tiranía de la belleza

El desarrollismo (la sociedad de consumo) que se dio en España en tiempos franquistas, pese a las carencias de muchos sectores de la población, vino también acompañado de representaciones publicitarias de mujeres que cuidaban su cuerpo y admiraban las últimas novedades de la moda y de la cosmética de París. Pero fue sobre todo ya en tiempos de democracia con la mejora económica y la llegada masiva de productos cinematográficos y televisivos, y el culto a la apariencia, cuando empezó a hablarse de dietas y de la preocupación por perder peso y también de anorexia y de bulimia que afectaba sobre todo a las adolescentes, un asunto que el feminismo ha analizado a conciencia.

La sociedad de consumo que emerge de la Segunda Guerra Mundial tiene a la mujer como destinataria principal de muchos de sus productos (entre ellos los cosméticos). En el Estado español una de las primeras artistas que abordó esta cuestión fue Isabel Oliver, que estuvo vinculada al pop del Equipo Crónica y que realizó una serie titulada *La Mujer*, que ha pasado desapercibida. Una de esas pinturas, sin título, de 1971, se expuso en León. En ella la artista valenciana presenta la figura de una mujer vestida con una túnica rosa en medio de un espacio sembrado de productos de belleza. Unos rayos de sol iluminan paródicamente toda la escena.

Hubo de transcurrir bastante tiempo para que uno de los fenómenos que más cosifica la vida de las mujeres fuera abordado de nuevo. Lo hizo Ana Casas Broda quien elaboró un cuaderno de dietas donde apuntaba los cambios en su peso a lo largo del tiempo. En *Genealogías feministas* se expusieron cuatro fotos procedentes del libro *Álbum*, a saber: *Serie Cuadernos de dieta 80,5 kg*, 1986; *Serie Cuadernos de dieta 56 kg*, 1989; *Serie Cuadernos de dieta 68 kg*, 1991, y *Serie Cuadernos de dieta 73 kg*, 1992. De estos autorretratos se desprende un cuestionamiento del imperativo de delgadez que rige en los medios de comunicación de masas.

Si estas obras hablan del peso de cada mujer obviamente la cuestión de la alimentación sana/insana resulta clave. Este es el asunto que interesó a Itziar Okariz en *Variations sur le même t'aime*, 1992. En una de las fotografías Okariz, en pijama y en cucullas junto a una nevera, aparece cogiendo un botellín de

agua, esencial para una dieta ligera. En otra foto de la misma serie, la artista, en sujetador, hace ejercicios gimnásticos que resaltan su musculatura presentada en un extraño e incómodo escorzo.

En 1998 Carmen F. Sigler realizó el vídeo *Des-medidas*. En él la artista propone a catorce mujeres de apariencias físicas muy diversas que midan su cuerpo ante la cámara, para que el espectador o espectadora tomen conciencia de que los cuerpos reales de las mujeres no responden a los moldes ideales que imponen los medios de masas.

En un tono irónico, incluso burlón, dos rasgos de su obra, Estíbaliz Sádaba concibió *A mi manera II*, 1999. En el vídeo se muestra un primer plano de un vientre sobre el que hay escrito la palabra *dieta*. La artista lo masajea mientras tararea la canción de Frank Sinatra que da título a la obra. Estamos ante una reivindicación de la corporalidad específica de cada persona en la que se invita a la aceptación de la propia imagen, evitando el autocastigo que supone el seguimiento de los modelos de belleza hegemónicos.

Los citados modelos están presentes en la obra de la artista burgalesa Paloma Navares, concretamente en la instalación compuesta de fotografías, cajas de luz y envases diversos que forman *Elígete: Implantes Productos Navares* (1993-1999).

Navares reflexiona a menudo sobre el influjo que ejercen los discursos de la moda, la medicina y la cosmética en el cuerpo de las mujeres. Los «productos Navares» (frascos dispuestos en estantes) evocan tanto el ambiente artificioso de una peluquería como el lado aséptico de una clínica o laboratorio forense.

Esta sexta sección se cierra con la obra más reciente y tal vez la única desterrillante: *Espejito*, de Pilar Albarracín, fechada en 2001.

En esta instalación sonora, Albarracín deconstruye con humor el cuento tradicional de Blancanieves. Al mirarse en el espejo, el espectador o espectadora oye con sorpresa cómo una voz le repite la palabra «fea». Los cuentos y leyendas populares están poblados de hermosas princesas que refuerzan el mandato de que las mujeres han de ser, ante todo, bellas.

Mascaradas/Performatividad/Autoficción

La pregunta por la identidad femenina ha sido clave en el feminismo de los años sesenta y setenta. ¿Qué significa ser mujer? ¿Qué supone hacer de mujer? ¿Es una realidad única o se puede hablar de identificaciones parciales? ¿Es posible inventarse una realidad de género, una autoficción? También la cuestión identitaria ha sido clave en los planteamientos del movimiento lésbico, gay y

transexual. En el estado español, los años setenta vieron nacer incipientes alternativas al binomio hombre/mujer con los anhelos de libertad palpables en la efervescencia posfranquista. Pero será sobre todo en los noventa y en la primera década del siglo XXI cuando se plantea performativamente la identidad sexual mostrada como una sustancia maleable, como un tránsito, o como una inadecuación de las normas estrictas de género. Más que identidades habrá que hablar entonces de desidentificaciones.

La artista francesa Dorothee Selz tuvo un papel destacado en el ámbito artístico barcelonés de la primera mitad de los setenta. En 1973 llevó a cabo *Mimétisme relatif-Femme panthère* que forma parte de una serie. Cada obra se compone de dos fotos: una de las imágenes está extraída de los típicos calendarios en los que posan mujeres seductoras; en la otra, la propia Selz se hace retratar imitando la pose de la modelo. Esta obra de pequeño formato propone una reflexión acerca de la fascinación y/o el rechazo que suscita el imperativo social de tener que parecerse al modelo de mujer objeto de deseo.

En el mismo año, en París, Esther Ferrer confeccionó una obra sin duda fundacional pues prefigura obras suyas posteriores. Se trata de once *collages* fotográficos titulados *Antigua* (serie) que no habían sido expuestos anteriormente.

En esta obra frágil la preocupación por la identidad es capital. Las fotos (de fotomatón) del rostro de la artista nunca aparecen idealizadas; al contrario, se perciben incompletas, atravesadas por diferentes elementos visuales, cortadas o vaciadas como si se estuviera explorando las distintas ficciones que componen una identidad continuamente recreada, en constante mutación.

Durante la transición Barcelona fue sin duda la ciudad española más abierta a los nuevos lenguajes, la experimentación artística y los deseos de libertad sexual. Ocaña desempeñó un papel central con un descaro sin límites que paseó por las Ramblas y la Plaza Real. Acompañado de su amigo Camilo, el pintor andaluz protagoniza este vídeo, *Actuació d'Ocaña i Camilo*, grabado por el colectivo catalán Video-Nou en 1977 en una suerte de *performance* aflamenca-da sin disimulos en la que no faltan las risas y los porros.

El mismo año, en Madrid, Javier Utray, un artista polifacético interesado por el dandismo y la indeterminación de género, se hizo retratar por el fotógrafo Miguel Gómez que lo representó caracterizado como Rose Sélavy, el alter ego femenino que se construyó Marcel Duchamp en 1920. Así figura en *Javier Utray como Rose Sélavy*.

En pleno desembarco de la figuración transvanguardista, en 1981, María Gómez inicia una serie de sutiles *collages*: *Lo inexplicable*; *Lo explicado*; *Lo fundamental*; *Lo celestial*; *El bosque*; *El salto*; *Lo inverosímil*; *El infinito*; *Lo ridículo*, en los que juega, de forma imaginativa, con su propia imagen. La artista parte de

una fotografía de pequeño formato de su rostro para idear escenas en las que se mezclan la fantasía, el misterio y el humor. Creándose una y mil identidades, Gómez se reinventa a sí misma: es una reina, un hada, una ninfa de los bosques, habitante de un mundo mágico y fascinante.

Igualmente imaginativo resulta el mundo de Paz Muro, que moviéndose en la periferia del arte reconocido de los ochenta llevó a cabo unos *Paseos improvisados por el Retiro (Como Paz/Pez en el agua)*, en 1985.

Vestida con ropas coloristas y estrafalarias Muro anduvo por el parque madrileño fotografiándose dentro de algunos estanques, inmersa en el agua, como si fuera una estatua ornamental, burlándose del papel contemplativo que la estatuaría tradicional otorgó a las figuras (alegóricas) femeninas. Muro volvía así a un asunto que trató en 1975 en *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras*.

Más de una década después, en 1998, y con un bagaje vinculado a la teoría *queer* Jesús Martínez Oliva concibió una instalación de nueve fotografías, *S/T*, que se expuso en el MUSAC.

La producción artística de Martínez Oliva a lo largo de los años noventa sobresalió por la crítica a la homofobia y a la representación abyecta del cuerpo. Con esta obra se propone mostrar un conjunto de gestos (en la postura de las manos y de las piernas) que desde una lectura heterosexista serían catalogados como «femeninos» aunque están plasmados por varones. La filósofa Judith Butler habló de «incorporación errónea de género» para referirse a los ademanes, muecas y visajes que se consideran desde una perspectiva ortodoxa y normativa impropias, en este caso, de los hombres.

Con motivo de las jornadas *Movimiento en las bases: transfeminismo, feminismos queer, despatologización, discursos no binarios*, celebradas en UNIA, en Sevilla, Miguel Benlloch, que cuenta con una larga trayectoria en acciones en las que ha cuestionado el heterosexismo y el binarismo de género (femenino/masculino), concibió una *performance*, *Desindentificate*, descuidada y fresca, en la que se mueve, danza y se divierte con su braga activista en la cabeza, rodeado de la fauna diversa y entusiasta que acudió a dichos encuentros. Grabada en vídeo en 2010 es la obra más reciente de las exhibidas en este apartado.

La mujer rota: violencia y patriarcado

Desde finales de los años sesenta, la violencia machista se convierte en un asunto central en la agenda política y las prácticas artísticas feministas. En España, habrá que esperar al terrible asesinato de Ana Orantes, quemada viva

por su marido en 1997, para que la opinión pública empiece a conceder protagonismo a un problema relegado hasta entonces al ámbito de lo «privado». No obstante, como nos sugieren varias de las obras presentes en la sala, la violencia no sólo actúa directamente sobre los cuerpos, sino también en el terreno simbólico: los juegos infantiles, el imaginario publicitario o el folklore son algunos de los espacios en los que se re-escenifica día a día la violencia sexual.

La artista valenciana Carmen Calvo pintó en 1969 una obra figurativa, a la que dejó sin título, y que resulta harto distinta de su trayectoria posterior. En ese momento la situación política en España estaba plagada de actos de violencia y represión contra quienes anhelaban libertad y democracia. Por otro lado, el machismo era cotidiano y muchas mujeres dependían de sus padres y/o maridos. En esta obra un cazador agarra brutalmente el pelo de la mujer, cuyo cuerpo aparece desnudo y mutilado. En la mente de la artista estaba presente uno de los políticos de mayor poder e influencia en la política franquista, Manuel Fraga Iribarne.

Dos años después, Marisa González, en 1971, se trasladó a Chicago para seguir estudios en la School of The Art Institute. En 1972 descubre una muñeca abandonada en un callejón del barrio negro de Chicago: a partir de esa imagen matriz llevará a cabo la serie *La violación* (1972-1993), seis fotografías trabajadas en las que mediante la repetición busca trasladar la violencia de un acto que sufrían muchas mujeres y que la condujo a realizar la obra *La descarga* (1975-77) tras ampliar sus estudios en la Corcoran School of Art de Washington D.C., donde conoce a la profesora y artista feminista Mary Beth Edelson.

La descarga se basa en una serie de fotografías en blanco y negro de rostros de mujeres aterrorizadas, que gritan de espanto, aprietan los puños o esconden su rostro para defenderse.

Paralelamente a muchos kilómetros de distancia, en Cataluña, Fina Miralles realiza *Enmascarats*, en 1976. Se trata de un conjunto de fotos en las que una misma mujer, la actriz Anna Lizarán, aparece con la cabeza cubierta con distintos envoltorios: velo, plástico, telas... Una de las imágenes la muestra con los ojos, la nariz y la boca tapados por unas cinchas que aluden a las múltiples trabas y limitaciones que padecían las mujeres bajo el franquismo.

Con una estética muy distinta, la también catalana Amèlia Riera crea *Dona silenciosa*, cuya fecha exacta se desconoce, pero que algunas fuentes consideran de inicios de los ochenta. La trayectoria de Amèlia Riera es larga y rica y se ha movido entre la pintura informalista y la realización de objetos manipulados vinculados a una estética surreal con toques sarcásticos. En 1968 lleva a cabo una serie de objetos denominados *Eroticonas* que enlazan con *Dona silenciosa* (mujer silenciosa), en la que denuncia la imposibilidad para las mujeres de

expresarse y de moverse en libertad. Las manos del maniquí, expuesto en el MUSAC en medio de la sala octava, aparecen cortadas y atadas, y la boca tapada: un claro gesto de rebeldía con lo que se esperaba de la mujer tras décadas de represión y del nefasto influjo de la Sección Femenina.

Sin título (Sangre en la calle) es un vídeo elaborado a partir de ocho acciones realizadas por Pilar Albarracín en distintas calles de Sevilla en 1992. Durante las *performances*, la artista aparecía tendida en el suelo, cubierta de sangre de animal, como si se tratase del cadáver de una mujer agredida. En cada una de las acciones iba caracterizada de forma distinta (en algunas llevaba colgada una cesta de la compra, en otras un bolso distinguido) a fin de mostrar que la violencia machista afectaba a mujeres de clases sociales muy distintas.

Los comportamientos violentos (el machismo) se aprenden. Eso parece decirnos Esther Ferrer con su serie de objetos manipulados *Juguetes educativos*, 1996-1997, de la que se mostraron en León, *B-52* y *Soldados en acción*.

El espacio de la guerra ha sido tradicionalmente (todavía hoy lo es) un santuario de la virilidad hiperbólica. También un lugar en que las mujeres son a menudo víctimas de violación. Con estos objetos transformados, Ferrer apunta a la importancia de la educación en valores no violentos, mientras se burla de la falocracia que inunda la sociedad contemporánea.

Gran parte del trabajo de Virginia Villaplana gira en torno a los efectos perjudiciales que ejerce sobre el cuerpo de las mujeres la espectacularización de la imagen, propia de la sociedad contemporánea. *Mujer-Trama*, una de sus primeras reflexiones sobre el tema realizada en 1997, parte de una imagen publicitaria, en la que la violencia machista se explotaba con fines comerciales para anunciar una marca de ropa. En su vídeo Villaplana despoja a la imagen de sus elementos más realistas, a fin de neutralizar su potencial de atracción morbosa: opta por el blanco y negro, mucho menos «suggerente» que el color; la cámara va acercándose a la foto en un zoom continuo hasta que ésta termina convirtiéndose en una trama, en un vacío.

La lucha contra la violencia de género es de largo aliento. Los comportamientos machistas están anclados en siglos de dominio y de superioridad masculinas. Durante mucho tiempo esta violencia transcurría de puertas adentro. En 2005 Alicia Framis llevó a cabo en las calles de Lleida el 25 de noviembre una acción titulada *Secret Strike. 5 minutos pensando en ella, archivo de un momento*. En el MUSAC se expuso el vídeo que muestra a un grupo de cien mujeres inmóviles parando el tráfico, en el centro de la ciudad catalana, a modo de huelga silenciosa. Todas ellas llevan guantes rojos alusivos a la violencia de género.

En esta misma sección se expuso *Con vosotras nunca/Zuekin inoiz ez* (2006) una instalación compuesta de una lona negra sujeta de vallas metálicas. Carmen

Navarrete concibió esta pieza en relación al Alarde de Hondarribia que se celebra por la liberación del asedio que padeció la ciudad por las tropas francesas. Los sectores tradicionalistas han tratado de impedir que las mujeres desfilaran desempeñando los mismos papeles que los hombres. Un acto de boicot consistió en crear un pasillo cerrado por vallas para que transitaran por él quienes defendían un desfile mixto, igualitario. En la lona Navarrete ha inscrito noticias de prensa en relación al sinnúmero de abusos y muertes que padecen las mujeres en la actualidad. Además, unos textos colocados en la pared informan del eco mediático del Alarde.

El hilo de la vida: cuidados y *maternaje*

Destinadas «por naturaleza» a la maternidad, las mujeres han sido definidas históricamente en el «ser-para-otros», frente al «ser-para-sí» característico del varón. En una España marcada por la herencia católica y el tradicionalismo franquista, se añade la influencia de ese modelo sublimado de la madre que encarna la Virgen María. Se entiende pues que, desde finales de los sesenta, artistas y activistas feministas hayan vuelto constantemente al tema. En algunos casos, para construir una imagen que partiese de la propia experiencia, desbordando los códigos impuestos: a la maternidad entendida como construcción social se opondrá así la vivencia personal del *maternaje*, término presente en la teoría feminista francesa. En muchas de las obras aquí reunidas, la maternidad se nos aparece como un territorio ambivalente, donde se entremezclan placer y dolor; el cuerpo de la madre marca el encuentro gozoso con el Otro, pero acusa asimismo el desgaste de la gestación y la lactancia. Lo materno se revela como un espacio de conflicto: conflicto entre los propios deseos y las expectativas externas; conflicto entre trabajo remunerado y trabajo de cuidados; conflicto entre los dictados morales y la lucha de las mujeres por disponer libremente de su reproducción.

En los años sesenta paralelamente a los núcleos de arte de vanguardia existían otras vías para abordar la creación. La artista leonesa Castorina, en el contexto de una España franquista y de religiosidad extrema, talló esta *Maternidad* (1965) en un trozo de madera de peral. Lo hizo mezclando el tema de la Crucifixión con la *Madonna lactans* consiguiendo un resultado sorprendente que evita la visión edulcorada de lo maternal.

En un registro diferente, la catalana Mari Chordà realiza una serie de nueve pequeños *gouaches*, *Autorretrat embarassada*, correspondientes a los meses del periodo de gestación de su hija Àngela tras pasar un tiempo en París, estancia

que ella definió de gran intensidad artística y vital. En León se expusieron dos *gouaches* (el séptimo y el noveno mes) en los que crea unas formas ovoides, abstractas, muy imaginativas y novedosas sobre todo a la hora de representar un tema tan tratado como la maternidad.

Embarazada en un campo verde es un acrílico sobre tabla que pintó Isabel Villar en 1972 realizado con una factura detallista de apariencia naïf. A principios de los setenta, lleva a cabo varias versiones de la «embarazada en un campo verde». Se trata de mujeres gestantes, desnudas y sentadas en una sillita plegable en medio de un campo sin presencia humana, una imagen enigmática que contrasta con las visiones tópicas de la maternidad.

En 1975 Marisa González pinta *Maternidad*, una obra experimental en la que emplea vinilo, lienzo, fotocopias en color, transparencias y telas pegadas y que forma parte de una serie sobre ese asunto. En algunas de ellas, como es el caso de la pieza expuesta en el MUSAC, incorpora siluetas recortadas de papel en forma de feto, que parecen colgar sobre un magma de pintura roja: una imagen cruda y sanguinolenta de la maternidad referida a la dimensión interna y biológica de la gestación.

Una revisión a los materiales usados en el arte moderno, vanguardista y posmoderno permite deducir la existencia de determinados prejuicios: existen materiales frágiles connotados como femeninos y otros, duros, considerados masculinos, aunque algunas artistas perviertan esta divisoria de género. Elena del Rivero es consciente de ello lo que no le impide reivindicar el uso de elementos como las perlas, los papeles hechos a mano y los bordados que empleó en *Letter to the Mother (Conversations)* en 1994, una instalación de cien dibujos que forman un rectángulo en la pared. Pero esa geometría esta llena de elementos artesanales y de referencias a emociones y sentimientos, los de la relación entre una madre y su hija.

En 1995, Mar Caldas se enfrentó a la presión social sobre el mal llamado «destino» biológico de la mujer con *Diálogo con un hijo ausente*. Esta obra se compone de catorce piezas sobre tela, en las que se combinan fotografías de fragmentos de cuerpos femeninos con un conjunto de frases bordadas en rojo que Caldas dirige a un hijo imaginario. «Me ayudarías a no preocuparte tanto de mí»; «Pienso que te sería más fácil crecer niño»; «¿Por qué mi vida no tendría sentido sin ti?»... A través de las frases se vislumbran los miedos, las ansiedades, las exigencias sociales que rodean, en la sociedad patriarcal, al deseo de ser madre.

En una zona apartada de la sección novena de la exposición *Genealogías feministas*, por necesidades de oscuridad, se instaló la impresionante obra de Eulàlia Valldosera *Mujer-semilla [Dona-llavor]*, 1996, que consta de tres proyectores de diapositivas, botellas y libros.

Mujer-semilla es la primera de una serie de cuatro instalaciones lumínicas titulada *Envasos: el cult a la mare* que Eulàlia Valldosera explica así: «Al penetrar en la sala percibimos una primera imagen. En aparente desorden, los botes de detergente apoyados sobre montoncitos de libros a modo de peanas y los proyectores iluminándolos. En un segundo momento vemos las siluetas de los envases proyectados a una escala inmensa. Nos recuerdan cuerpos femeninos, solos o relacionados con otros. Aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer-esposa y madre, madre-hija. Iconos sagrados. El uso de las vasijas como contenedores de los fluidos vitales para la supervivencia de la comunidad se remonta a los tiempos del matriarcado. Eran las mujeres quienes las fabricaban y poseían el control sobre ellas».

La sección novena se completa con tres fotografías en color de Ana Casas Broda, *Lucio y yo, julio-octubre 2008*; *Leche I, 11 octubre 2008* y *Ana, 19 de febrero 2010* que forman parte del proyecto *Kinderwunsch*, 2006-2011.

El deseo de tener descendencia (y sus consecuencias), al que se refiere el título, es una cuestión capital de los discursos feministas desde hace décadas. La perspectiva que adopta la artista está lejos de la idealización tan abundantemente repetida a lo largo de los tiempos por muchos pintores, sobre todo hombres, y que tan dañina ha resultado al ignorar la realidad del parto y de la crianza. Estas fotos muestran con crudeza el significado de hechos tan cotidianos, y tan poco visibles o reconocidos, como la dolorosa succión del pecho.

Construcción visual de los géneros y cultura popular

La conciencia de que los medios de comunicación, la publicidad y el consumo transmiten unos marcados valores de género aflora en España en los años sesenta. En el conjunto de patrones y esquemas culturales (cine, música, fotonovelas, cómic...) creados desde un ángulo no elitista anidan los estereotipos que se aplican socialmente a mujeres y hombres. Algunas artistas vinculadas a planteamientos conceptuales cuestionan la pasividad con que son representadas las mujeres como receptoras de papeles sociales constreñidores. En los años noventa se trabaja en el cuestionamiento del papel nocivo de la televisión y sus abundantes folletines machistas, y en los roles sexistas de la pornografía heterosexual. En alguna obra se desvela el contenido lésbico implícito en algunas películas de éxito internacional. El legado casposo del cine español de la etapa del destape es objeto también de disección y distorsión desde un ángulo irónico, mordaz.

En los años sesenta la sociedad de consumo surgida de la Segunda Guerra Mundial había llegado a su clímax. Muchos artistas contribuyeron a glorificar

el imperio de las mercancías y el cuerpo de la mujer era una de las más preciadas. Hubo, sin embargo, algunos creadores que se apartaron de esa perspectiva machista. En el *collage*, *Poitrine bien ferme et haute*, 1964, Miralda combina imágenes publicitarias en las que aparecen modelos posando con el busto bien marcado. La reiteración del motivo y la falta de identidad de las modelos transmiten sensación de alienación.

Dos obras de Joan Rabascall recogen el enorme influjo de la sociedad de consumo y del impacto creciente de los medios de comunicación: *Mass Media*, 1967 y *Atomic Kiss*, 1968.

La primera se compone de recortes de periódicos y anuncios en francés e inglés que incitan al dispendio y en donde predominan fragmentos de la anatomía femenina aunque el hombre también es considerado consumidor y objeto consumible. En la segunda se cuestiona la frivolidad de la guerra (Vietnam en el horizonte) a través de unos labios de rojo carmín que, más que seductores, parecen letales.

Ana Peters dejó Alemania al estallar la Segunda Guerra Mundial, instalándose en Valencia en cuya Escuela de Bellas Artes se formó. Participó más tarde en las actividades colectivas de Estampa Popular en Valencia. A mediados de los sesenta expuso en la galería Edurne de Madrid, *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo*, adelantándose a la crítica sobre la objetualización del cuerpo de la mujer. Estas dos frágiles obras mostradas en León, *Victoria* y *Cuentaquilómetros 1. Rosa azul*, traducen una estética pop mezclada con alusiones al lenguaje de las fotonovelas. Las mujeres aparecen representadas ensimismadas, ausentes, absortas en sus pensamientos, alienadas en suma, como sucedía en la sociedad del gasto con sus falsas promesas de felicidad.

En la España franquista había pocos hombres que renunciaran a los asuntos considerados de importancia. Llama la atención en ese contexto que Carlos Pazos se zambullese en el mundo de los sentimientos edulcorados como hizo en 1972 con *Ni se compra ni se vende*: una instalación a base de proyección de diapositivas a partir de tarjetas postales de temática romántica. Con humor Pazos se distancia de los valores de la cultura popular sobre el «amor verdadero» al mostrar una panoplia de poses estereotipadas de parejas heterosexuales.

Las hadas y el bordado (de la serie *Misses*) es una obra que realizó la valenciana Ángela García Codoñer en 1975. Consiste en la yuxtaposición de imágenes de distinta procedencia: por un lado, algunos fragmentos del rostro de la protagonista de una revista para niñas llamada *Azucena*, y por otro, imágenes de bordados. El franquismo entronizó las «labores» de la mujer relegándola a una posición subordinada que queda en evidencia en este *collage* que hace de la fragmentación una técnica que sirve para cuestionar los clichés sobre la condición femenina.

Un año después, Fina Miralles lleva a cabo *Standard*, acción realizada en la Galería G de Barcelona en octubre de 1976 de la que se mostraron en León las dispositivas que se proyectaron en la acción.

En la *performance* barcelonesa, Miralles aparecía sentada y atada en una silla de ruedas mientras se sometía a un pase de diapositivas que mostraban dos tipos de imágenes intercaladas: por un lado se veía cómo una mujer vestía a una niña, y por otro imágenes procedentes de la prensa del momento (incluida la erótica/pornográfica) en la que las mujeres desempeñaban tareas determinadas en función de criterios normativos de género siempre heterosexistas. Al mismo tiempo, en un monitor se emitía una telenovela en la que los roles adscritos a los individuos estaban también claramente marcados.

Re-prise de Eugènia Balcells, 1977, constaba originalmente de ocho proyecciones con sonido. Se presentan tres en esta ocasión. Las imágenes son fotogramas de películas comerciales de éxito popular. La artista ha seleccionado aquellas que recogen representaciones de personajes femeninos y masculinos y también de relaciones de parejas según aparecen retratadas en el cine mayoritario de Hollywood. La proyección de este trío de imágenes permite ver cómo se han construido los roles diferenciados entre hombres y mujeres a través de los gestos, los movimientos, las miradas, la ropa...

De la misma artista se expuso en vitrina el libro *Anar i tornar*, 1978. Se trata de una publicación hartamente inusual en su planteamiento, fruto de la colaboración entre Eugènia Balcells y el poeta Carles H. Mor. Contiene textos e imágenes de diferente procedencia. Entre ellas, unos rostros alienados de mujer, un hombre en actitud fetichista, un primer plano de unos labios femeninos con la inscripción «Call me Madam», unos edificios de apariencia fálica...

En 1990 Simeón Saiz Ruiz tuvo una exposición en la galería Fúcares de Madrid: un proyecto titulado *Masculino-femenino*. En ese momento, como deja patente la publicación que acompañaba la citada exposición, Saiz Ruiz estaba inmerso en las teorías posmodernas sobre la imagen entre las cuales palpitaba una lectura de género que le servía de instrumento para diseccionar algunas narrativas procedentes del cine y de la pornografía. En el MUSAC se mostró una reconstrucción parcial del proyecto de 1990 a través de la instalación de tres monitores en las que tres vídeos le permitían observar cómo se construyen los diferentes roles entre hombres y mujeres que dejan huella tangible en el imaginario colectivo.

La década de los noventa fue sin duda aquella en que las relaciones lésbicas empezaron a salir de la invisibilidad en el estado español. *Encuentro entre dos reinas*, 1991, de Cecilia Barriga, contribuyó a este despertar.

Con la estética del cine mudo la artista ha construido un relato visual en torno a dos grandes figuras del séptimo arte, la alemana Marlene Dietrich y

la sueca Greta Garbo, símbolos también de mujeres emancipadas. Ambas actrices desfilan por una serie de lugares (un lago, una biblioteca, un hospital) fundiendo sus rostros y dialogando mediante recortes y montajes realizados por Barriga hasta que ambos iconos de la cultura lésbica, presentadas en una escena final como Catalina de Rusia y Cristina de Suecia, se desvisten en una alcoba, preparándose para el amor.

Nuria Canal comparte con Barriga la fascinación por la cultura visual. En su vídeo *Basic Kit*, 1994, aborda el tema de la importancia mediadora de los sentimientos, al contraponer la voz *en off* de una amiga que relata el fracaso de una relación con las imágenes de diversos «culebrones» televisivos plagados de lugares comunes.

Azucena Vieites es una artista que también está vinculada con algunos aspectos de la cultura popular, concretamente con las subculturas musicales de cantantes y bandas de mujeres. El comportamiento y la estética punk de estas *riots grrrls* dice mucho sobre la radicalidad de unas formas de vida ajenas a los patrones sexuales y de género establecidos, en los que aflora un lesbianismo difícil de encasillar en los parámetros convencionales. De Vieites se mostraron tres serigrafías: *Elastica. Album Sleeve*, 1995; *Shakespeare Sister, Hormonally Yours* y *Peaches*, ambas de 2004.

El cine, además de la música, es una de las disciplinas creativas que mayor fascinación ejerce entre el público. Parafraseando a Teresa de Lauretis se trata de la tecnología de género *par excellence*.

Cabello/Carceller propusieron en *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, en 2004, una investigación sobre la construcción de la masculinidad mediante la escenificación de un cásting en el que dieciséis chicas interpretan el papel de James Dean en la película citada en el título. Las jóvenes mujeres repiten una frase que cuestiona la hombría de dicho personaje. Junto a la videoproyección el público que visitó *Genealogías feministas* pudo sentarse en unos palés que añadían rudeza a toda la obra.

La décima sección se cierra con tres fotografías: *Secuencia 1 #4; Secuencia 2 #2 y Secuencia 3 #4 de la Serie Verde*, realizada en 2004-2005, por el colectivo O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos). En este caso se inspiraron en el cine español de la posguerra y de la transición (películas de los Ozores, Martínez Soria, Fernando Esteso...) en el que abundaba la «caspa» machista. Las protagonistas de O.R.G.I.A. como *drag kings* castizas interpretan roles masculinos y femeninos para mofarse con gracia y sutileza del poderío de los hombres.

Transfeminismos

En junio de 2003 con motivo de la Maratón posporno que orquestó en el MACBA Beatriz Preciado confluyen una plétora de colectivos y sujetos cuyo interés en común estriba en el uso performativo del cuerpo y en el rechazo frontal a las normas machistas y heterosexistas, haciendo a la par una apología de la sexualidad sin trabas. Algunos de estos grupos ya habían surgido antes pero volvieron a reunirse en torno a jornadas, seminarios, talleres y congresos a lo largo de la década en todo tipo de espacios (alternativos y/o institucionales). Estas manadas inconformes proceden del feminismo más radical y del pensamiento tranzmarikabollo y reivindican una nueva pornografía que no constriña la subjetividad en la que las mujeres, en su diversidad, tengan un protagonismo absoluto y en el que la sexualidad desbocada alcance metas desconocidas hasta entonces en el estado español.

Las redes, los blogs, el tejido poroso de Internet es un terreno en el que se mueven a gusto estas transfeministas que comparten continuamente experiencias y proyectos, sin olvidar la presencia física, hedonista, política y pública de la carnalidad.

Las dos componentes de Post-Op, grupo surgido en Barcelona en 2003 a raíz de la Maratón posporno, hacen de la *performance* el eje central de su trabajo. Ellas mismas se definen del siguiente modo:

«Post-op es el término que utiliza la institución médica para designar a las personas transexuales después de pasar por la o las intervenciones quirúrgicas de reasignación de sexo. Nosotras lo utilizamos para designarnos pues creemos que todas las personas estamos constituidas (operadas) por tecnologías sociales muy precisas que nos definen en términos de género, clase social, raza...»

En *Genealogías feministas* se expusieron tres vídeos de Post-Op: *En Implantes*, 2005, se cuestiona la idea de lo natural realizando gestos y actos teatralizados que la sociedad tradicional considera normales en función del género: maquillarse, abrirse de piernas, tocarse los genitales. Para Post Op todo es artificio. *Entrevista para la revista Piratte*, 2008, es un vídeo documental con entrevistas a diferentes personas que no se identifican con la meta exclusiva de ser hombre o mujer y que hipotecan los códigos sexuales mayoritarios. En *Cooperativa Dis-puta*, 2010, desfila una sucesión de anuncios donde se ofrecen los servicios en prácticas sexuales postporno por parte de putos y chaperas profesionales en Barcelona.

Cerca de lugar del montaje de estos vídeos en la exposición había otro de María Llopis quien, tras formar parte junto a Águeda Bañón de girlswholike-porno, ha llevado a cabo distintas actividades, entre ellas la publicación de *El postpono era eso* (2010).

En *La bestia* (2005), una mujer pasea en un jardín hasta que adopta una actitud animal para volver después a un comportamiento comedido. El objetivo de este trabajo es desenmascarar los roles y estereotipos que afectan a las mujeres que son aceptadas cuando se comportan de forma sumisa y condenadas cuando rompen las reglas establecidas.

La obra *Ridy tu pley*, 2007, de la gallega Mónica Cabo, consiste en un conjunto de carteles dibujados que abordan un asunto espinoso dentro del feminismo: la prostitución, sobre el que existen distintas posiciones y puntos de vista totalmente opuestos.

Las protagonistas de estos carteles anuncian sus servicios eróticos sin el menor pudor aportando el correspondiente número de teléfono. Mónica Cabo utiliza elementos procedentes de la estética *drag-king* española optando con rotundidad por una perspectiva transfeminista que rompe con las categorías homo/hetero y con las imposiciones de género que limitan al individuo empujándole a definirse como hombre o mujer.

Ideestroyingmuros es un colectivo nacido en Venecia en 2005. Ese mismo año se afincaron en España. Viven en Valencia desde 2007. Sus actividades son diversas y se mueven principalmente en el ámbito de la red, pero también en el de la performance y la organización de seminarios, conferencias, cabarets y eventos de difícil clasificación fuera y dentro del espacio institucional. El cuerpo tiene un papel central en sus *performances* en las que se practica y/o evoca una sexualidad sin impedimentos entre mujeres.

En el MUSAC se expuso un vídeo titulado *Las malasmundo*, 2008 en el que participaban Chiara Schivon y Diana J. Torres en un ardoroso embate sexual, además de un cartel de *Pornodrama*, una *performance* realizada por el componente videográfico del grupo, Videoarmsidea, el 17 de noviembre de 2009 en Valencia.

Medeak es un colectivo que trabaja en Euskadi desde el 2000 sobre cuestiones relativas a la sexualidad sin constricciones, ajena a las convenciones y normas hegemónicas, y lo hace desde planteamientos transfeministas.

En el vídeo *FeminismoPornopunk*, 2008, las componentes de Medeak participan en el desfile del Orgullo gay el 28 de junio de 2008 en la ciudad de San Sebastián, ataviadas con ropas variopintas y heteróclitas (pantalones militares y boas) y un buen surtido de accesorios: dildos, cadenas..., mientras algunos viandantes las miran circunspectos y sorprendidos. El propósito de esta *performance* era parodiar tanto la masculinidad como la feminidad. La música de fondo del vídeo corresponde a *Me gusta ser una zorra* del grupo punk Vulpes.

O.R.G.I.A. propone dos obras: la primera *Follarse la ciudad*, 2009, una pieza objetual, la única de esta sección; la segunda, el dibujo: *Follarse la ciudad*. El

ataque de Autoerótica. La oscuridad se cierne sobre Barcelona vol. 1, 2009. Autoerótica es un personaje de poderosas garras, claramente autosuficiente en materia sexual. De él hay varias versiones: en este caso lo han ubicado en Barcelona, y parece estar a punto de devorar con su vagina uno de los símbolos de la capital catalana, el fálico edificio de la torre Agbar construido por Jean Nouvel. La primera pieza consta de una caja abierta con utillaje (dildos o disfrutadores...) que puede requerir Autoerótica llegado el caso.

Diana J. Torres AKA Pornoterrorista es una de las *performers* más activas del transfeminismo que suele trabajar a menudo en equipo. De ella figura en esta sección un conjunto de extractos de su libro *Pornoterrorismo*, 2011, un cartel (colaboraron en él Claudia Ossandón y Lucía Egaña Rojas) cuya expresiva acuarela original —las extremidades inferiores de un cuerpo cuya vagina abren dos manos— creó Mariana Echeverri para *La muestra marrana* celebrada en julio de 2011 en Barcelona y, además, un vídeo (editado por Lucía Egaña Rojas) titulado *La virgen pornoterrorista*. Que corresponde a una *performance* realizada junto a Carolina Spina en el patio interior del Palau de la Virreina, en mayo de 2010. En él las dos protagonistas, desnudas y cubiertas de agujas, ejecutan una suerte de ritual con referencias religiosas (la muerte de la virgen; *la Pietà*) con música de la Semana Santa acompañada de actos sexuales como la espléndida corrida femenina (*squirting*).

Dentro de la manada (un término reivindicado por la artista) transfeminista, también llamada tranzmarikabollo, las propuestas de Diana J. Torres sobresalen por su lenguaje bronco, directo y sin miramientos. Su trabajo en el ámbito de la *performance* destila una furia inmensa y una rabia desbordante contra el capitalismo feroz y el heterosexismo. El cuerpo desnudo adquiere toda la relevancia en una *performer*, que escribe poemas y que declara su derecho a ponerse cachonda con lo que le da la gana.

La red es el ámbito de trabajo de Itziar Bilbao Urrutia, afincada en Londres desde 1996. En León, el público tenía acceso a una página web de carácter adulto llamada *The Urban Chick Supremacy Cell - UC-SC 2001*, un *Work in progress*, que contiene vídeos *fetish* (utilización de ropa de látex y de objetos y juguetes sexuales) y SM (sadomasoquismo), impregnados por discursos feministas y gay (Valerie Solanas, autora de SCUM, Judith Butler y Leo Bersani). Itziar Bilbao Urrutia explora el potencial performativo de formas no normativas de expresión sexual y lo hace como vehículo artístico personal.

En el auditorio del MUSAC se proyectó un vídeo documental de Lucía Egaña Rojas, *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011. Se trata de una herramienta fundamental para conocer el posporno, un fenómeno que nació con Annie Sprinkle en los noventa y que gozó de amplio desarrollo en Barcelona a

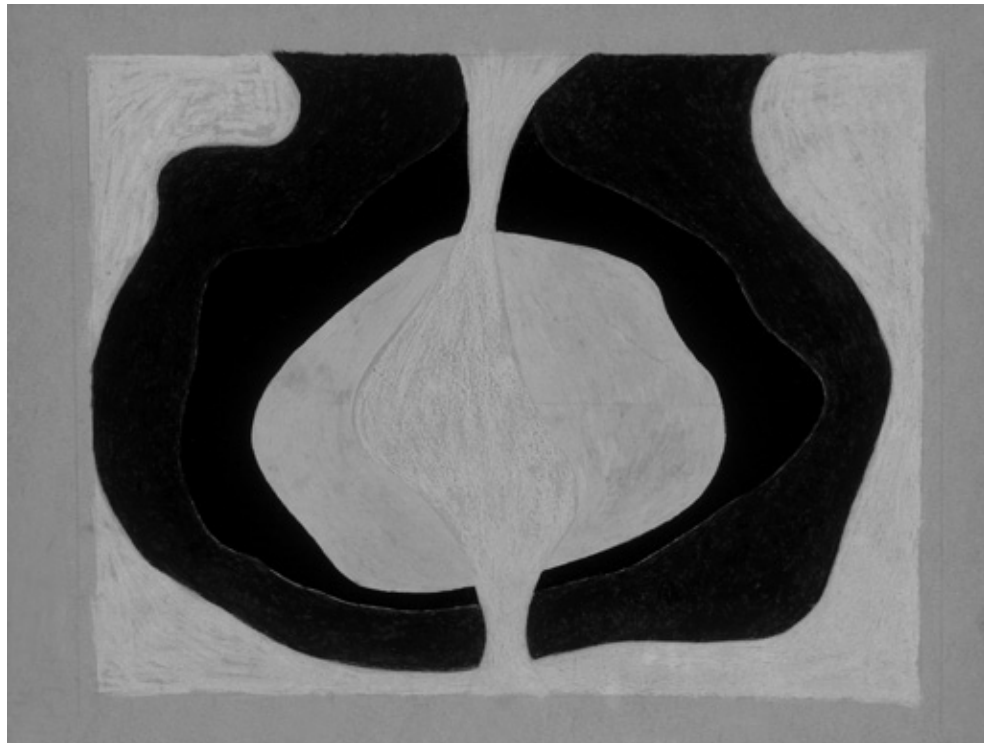
lo largo de la primera década del siglo XXI, centrado en sexualidades alternativas a la hegemónica.

Sin recato alguno y mediante jugosas y deslenguadas entrevistas con algunas de las protagonistas como Diana J. Torres, María Llopis, Elena Urko y otr@s y, desde su propia experiencia personal, esta recua de individu@s insumis@s se adentra en las características del posporno y del transfeminismo.

Con esta obra concluye esta sección y también este relato con el que he tratado de ofrecer una narración informada y contextualizada de las obras que forman parte de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*.

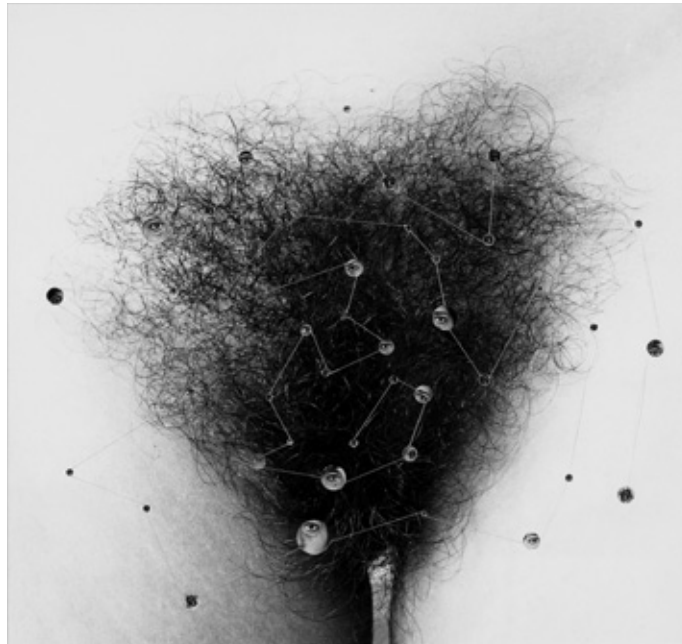
==





Mari Chordà
Vaginal 1, 1966
Cera sobre cartulina. 46 x 60 cm
Cortesía de la artista

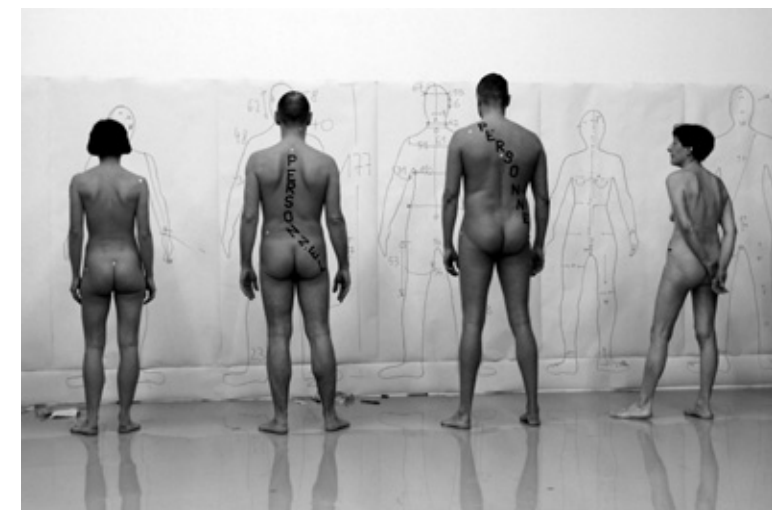
Esther Ferrer
El libro del sexo. La caída.
La serpiente era el animal más astuto de todos los animales que dios había creado, 1981
8 fotografías B/N manipuladas sobre papel plastificado
40 x 40 cm c/u
Colección CAM de Arte Contemporáneo, depósito en MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante



Esther Ferrer
Íntimo y personal.
Documentación de la acción realizada en París, Studio Lerin, 1977
4 fotografías B/N. 30 x 20 cm c/u
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Íntimo y personal.
Documentación de la acción realizada en el MACBA, 1998
2 fotografías color. 19 x 13 cm c/u
Cortesía de la artista

Íntimo y personal.
Documentación de la acción realizada en Metz, FRAC, 2007
4 fotografías color. 19 x 13 cm c/u
Cortesía de la artista



Itziar Okariz
Mear en espacios públicos o privados, 2002
 Vídeo color y sonido. 6'
 Colección MUSAC



Olga L. Pijoan
Acción en TRA-73. Colegio de Arquitectos, Barcelona, 1973
 Impresión sobre papel. 16 x 22 cm
 Cortesía de Pilar Parcerisas



Carmen Navarrete
Decálogo. Peep Show
Rue Saint-Denis, 1991
 Instalación, alfombra,
 4 fotografías y panel explicativo
 Medidas variables
 Cortesía de la artista
 Fotografía: Imagen MAS



Fina Miralles
Translacions. Dona-Arbre, acció
realitzada en Sant Llorenç del Munt
en novembre de 1973, 1973
 Documentación fotográfica sobre
 cartón pluma. (3x) 40 x 30 cm c/u
 Colección Ajuntament de Sabadell,
 Museu d'Art de Sabadell

Fina Miralles
Relacions del cos amb elements
naturals. El cos cobert de palla,
acció realitzada en Sabadell en
enero de 1975, 1975
 Documentación fotográfica sobre
 cartón pluma. (5 x) 30 x 23 cm c/u
 Colección Ajuntament de Sabadell,
 Museu d'Art de Sabadell





LSD

De la serie *Menstruosidades*,
1994-1995

2 fotografías color

40 x 50 cm + 26 x 37 cm

Cortesía de las artistas

Fotografía: Imagen MAS

El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa

Olga Fernández López

El estudio de los discursos expositivos feministas, *queer* o posidentitarios desde y contra las instituciones artísticas en España suele abordarse desde una perspectiva que tiende a enfatizar sus aspectos oposicionales, estableciendo una genealogía más o menos continuada, pero aislándolos del análisis comparativo en relación con un contexto más general. El objetivo de este texto es proporcionar una reflexión más amplia sobre las políticas expositivas, de modo que pueda evaluarse el peso específico de las propuestas feministas en un escenario mayor.¹ No se trata de dibujar una imagen de las nuevas prácticas y discursos contra el telón de fondo de las instituciones establecidas, sino de concebirlas como parte de estas, entendiendo que el contexto no es algo dado, sino algo producido. Me detendré, así, en la forma en que los discursos institucionales, tanto hegemónicos como contrahegemónicos, se han materializado a través de prácticas expositivas concretas y para ello utilizaré el concepto definido por Jacques Rancière como *le partage du sensible*, así como su distinción entre la *police* y la *politique*.²

Rancière habla de *le partage du sensible* [el reparto/partición de lo sensible] como el orden que determina los modos de percepción y los modos de participación individual y colectiva en los mismos, los cuales se establecen a través de un cierto reparto de los espacios, los tiempos y las formas de actividad. Este orden/ordenación de lo sensible definiría lo que en una esfera común es visible, audible o decible, y lo que no lo es. La *police* sería la forma en que se organiza este reparto (las políticas/la «policía»), mientras que la *politique* (la política) estaría configurada como los actos orientados a cuestionar y re(re)partir el orden establecido de lo sensible. La *politique* surgiría cuando se confronta un *tort* [distorsión/daño/agravio] por parte de aquellos que quedan fuera de la partición de lo sensible, lo que provoca un desacuerdo, un disenso

-
1. Una extensa cronología de exposiciones de mujeres y feministas de todo el siglo XX y XXI se puede encontrar en <http://www.mav.org.es/cronologiaMAV/cronologia.html>. Consultado 08/07/2012. Sobre genealogías de exposiciones ver Rocio de la Villa, *Crítica feminista y arte de género* (2003), accesible en <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/search/label/arte%20y%20feminismos%20en%20espa%C3%B1a>. Consultado 08/07/2012; Juan Vicente Aliaga, «La memoria corta. Arte y género», *Revista de Occidente*, n.º 273, febrero de 2004, pp. 57-68; Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre arte y políticas feministas y queer en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n.º 2, Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2005, págs. 158-187; Helena Cabello y Ana Carceller, «Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90», en *Impasse 5. La década equívoca: el transcurso del arte contemporáneo español en los 90*, Lleida, Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera, 2005, pp. 302-318.
 2. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, París, La Fabrique-Éditions, 2000.

que lleva aparejada la generación de un proceso de subjetivación política que reconfigura el campo de la experiencia. La *politique* se manifiesta como una interrupción en las divisiones entre lo que está permitido o es posible ver/no ver, oír/no oír, decir/no decir, pensar/no pensar.

En relación al tema del ensayo trataré de examinar de qué forma las políticas (*police*) museísticas y expositivas establecen un determinado reparto donde las exposiciones configuran una organización de lo visible dada. Por ello, analizaré cuáles son los mecanismos de ordenamiento que pertenecen específicamente a las políticas expositivas, en concreto las lógicas monográfica/colectiva y permanente/temporal, con el fin de comprender dónde se sitúan, qué papel desempeñan y qué capacidad de disentir tienen las exposiciones feministas y *queer* en este reparto, más allá de sus intenciones. Más que situar las *prácticas* expositivas feministas como el Otro de los *discursos* hegemónicos, mi intención es señalar las condiciones que, dentro de un mismo reparto, hacen que las primeras sean caracterizadas como tales, autorizando una división que, además de perpetuar interesadamente el binarismo, evita el descentramiento y cuestionamiento del supuesto centro. Se trata de interrogarse sobre la potencialidad de ciertas prácticas para poner en crisis el reparto/la partición de lo sensible a partir de una subjetivación política que, más allá de la crítica, disienta de las políticas hegemónicas. En todo caso, no pretendo hacer un estudio pormenorizado de las políticas expositivas de los museos y centros de arte españoles, sino proporcionar algunas claves que inicien una reflexión sobre las mismas.

Quisiera en este punto alterar el orden del texto que escribí tras un primer análisis de los datos y empezar por las conclusiones. Este cambio viene motivado por el intento de suspender momentáneamente la sensación de incomodidad provocada al constatar que el punto de partida, el reducido peso específico de los discursos feministas y *queer* en los relatos museográficos y expositivos, coincidía con el punto de llegada, abocando al texto a una especie de predicción autocumplida. Pareciera como si el análisis de los datos solo fuera a mostrar lo evidente y además de un modo árido y algo positivista, mientras que cualquier desvío de este método podía convertir el texto en una opinión más o menos razonada, con escasas posibilidades de poner en cuestión el estatismo de las políticas institucionales. Las conclusiones podrían ir encaminadas en tres direcciones, según diversos grados de incidencia. Por un lado, de los datos se deriva la constatación de que las prácticas expositivas con intención política (*politique*), si bien han hecho visible el *tort* [daño/agravio], no han resultado tan efectivas a la hora de transformar los modos de percepción y participación (individual y colectiva) en la partición de lo sensible, es decir, en el reparto de los espacios y los tiempos asignados a través de las políticas expositivas (*police*).

Por otro lado, puede hablarse, en algunos casos, de una cierta intención de desagravio basada en la cesión de una parte pequeña de esos espacios y esos tiempos, entre voluntarista y compensadora.

En ambos casos, el planteamiento de partida sería una oposición entre políticas y política, donde la capacidad de esta última se habría visto mermada por constituirse frecuentemente como un gesto aislado, puntual en lo temporal y disperso en lo espacial. Asimismo, este planteamiento alimenta una idea de excepcionalidad, que de algún modo constituye una condición de posibilidad donde se acaban inscribiendo buena parte de las exposiciones feministas. En esta línea, mi argumentación trata de relacionar este reparto de lo sensible con una idea de esfera pública que funciona con una lógica minorizante donde cualquier sujeto de la diferencia es convertido en minoría y por tanto en excepción con respecto a un supuesto sujeto neutro y universal. Como veremos, tanto las exposiciones de género como las exposiciones feministas y *queer*, al analizarse en relación al conjunto total de las exposiciones, no solo constituyen una minoría numérica, sino que, independientemente de su intencionalidad política, acaban reforzando dos ideas. Por un lado, que la política es lo excepcional frente al peso de las políticas, y por otro, que en el campo artístico las distintas sensibilidades feministas y *queer* se introducen como una cuota dentro del reparto.

Frente a esta situación, también cabe tratar de forzar la identificación entre políticas y política, algo que si bien no es generalizable a todo el panorama institucional, sí puede hacerse en instituciones concretas. En este sentido, las conclusiones, a pesar de los datos, tratarían de orientarse en torno a dos ideas que contribuirían a responder a las políticas expositivas a partir de la noción de programación discursiva y del concepto de contrapúblico. El peso simbólico de la exposición aislada disminuiría en beneficio tanto de las prácticas institucionales, con voluntad política y de continuidad, como del desarrollo en el tiempo de un público *desacorde*, lo que también implica la construcción de una esfera pública de naturaleza inestable y antagónica.

Política expositiva y giro comisarial. Hacia una redefinición historiográfica

Las prácticas comisariales y expositivas en el cambio de siglo en España forman parte de un conjunto de transformaciones de mayor alcance donde estas van a jugar un papel relevante. Con la llegada de la democracia buena parte de la política cultural se basó en una intensa política expositiva. Desde el ámbito artístico institucional se pretendió de forma activa dotar de un conjunto

de imágenes y actitudes a la naciente cultura democrática, lo que convirtió a las exposiciones temporales en elementos de alta rentabilidad política.³ Sin embargo, las exposiciones temporales precedieron a la creación de sedes más estables. Los nuevos museos y centros de arte contemporáneo se iniciaron diez o quince años después de esta euforia expositiva, prolongando durante más de una década el vacío museístico. Por otro lado, el inicio de un nuevo sistema de las artes más profesionalizado y homologable internacionalmente ha convivido hasta hoy con el precario, y sin embargo oficializado, circuito artístico que existía anteriormente, basado en un conjunto de instituciones diseminadas, salones, salas municipales o provinciales, muestras de arte actual, premios, galerías, fundaciones y salas de obras sociales, y un pequeño número de museos locales de arte moderno y contemporáneo, muchas veces de corta historia.⁴ Ante la carencia de museos referenciales durante casi una década, este entramado constituyó una red instrumental para la producción y difusión artística. Cabe señalar que algunas de las primeras exposiciones feministas tienen lugar precisamente en este circuito adicional.

Con la llegada de la democracia, la afirmación de los lenguajes modernos y vanguardistas se entendió en gran medida como la recuperación de la memoria artística de la República, silenciada durante el franquismo, y como su prolongación evolutiva en artistas del presente.⁵ Sin embargo, este hecho contrastaba con la recepción del cuestionamiento de estos mismos lenguajes y el paso hacia un nuevo paradigma discursivo. A principios de la década de los ochenta en España, la exaltación del arte moderno vino a coincidir por tanto con la crisis del modelo que este representaba. En este relevo historiográfico, las exposiciones se convirtieron en sujetos activos en la movilización de nuevos discursos y prácticas. La lógica moderna había favorecido las exposiciones orientadas, en sus títulos y contenidos por la adscripción a un medio (*En la pintura, 26 pintores, 13 críticos, En tres dimensiones*), o bien por la pertenencia a un grupo, movimiento o sensibilidad generacional (*10 abstractos, 1980, Madrid*

D.F.). En el nuevo escenario, que trataba de iluminar los puntos ciegos de una versión monolítica de la modernidad, se empezaron a formular otras maneras de interpretar la producción artística.

De forma muy sintética, y sin entrar en detalles historiográficos, podemos establecer dos grandes direcciones expositivas que cuestionan el legado modernista y que constituyen marcos de referencia para las exposiciones feministas. La primera deriva del desbordamiento desde dentro del propio modernismo, a través de la expansión y crisis de la idea de medio-específico. Esta línea abordaba la producción contemporánea a partir de lo que podríamos denominar los «otros» del modernismo y de una lectura re-politizada de las vanguardias que va ser la predominante en la historiografía anglosajona⁶. En esta línea cabría incluir, en primer lugar, el creciente número de exposiciones en torno a los nuevos medios que, por un lado, legitimaban la creación contemporánea de imagen fotográfica e imagen en movimiento y, por otro, cuestionaban el legado modernista, al rescatar históricamente estas *otras* prácticas de reproducción técnica⁷. Estos nuevos medios van a ser un ámbito de expansión fundamental de las prácticas feministas. Además, el uso de los mismos estaba cargado de una cierta significación política, al ser muy utilizados por las feministas anglosajonas. Así, a principios de los noventa encontramos, entre otras, *Políticas de género* (1993), *La primera generación: mujeres y vídeo, 1970-1975* (1994), *Mujeres. 10 fotografías/ 50 retratos* (1994) o *Máscara y espejo* (1997).⁸ Esta década que asienta la identificación entre feminismo y nuevos medios se cierra con la edición de 2002 de PhotoEspaña, denominada *Femeninos. La identidad desde la perspectiva del género*.⁹

3. Jorge Luis Marzo y Tere Badia, «Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)», *Espais*, 2006. Accesible en http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf. Consultado 08/07/2012.

4. Jesús Pedro Lorente Lorente, «Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo», *Artígrafa*, n° 13, 1998, pp. 295-313.

5. La vía elegida por el Ministerio de Cultura y otras instituciones, como la Fundación Juan March o la Fundación La Caixa, fue la de organizar grandes exposiciones que, en poco tiempo, nos «pusieran al día» en el terreno visual. Las líneas de esta política expositiva fueron principalmente tres: mostrar grandes colecciones internacionales de arte moderno y artistas internacionales; promover muestras de los grandes nombres de la vanguardia española, individuales y colectivas, tratando de confluir con el canon de lo moderno; y por último la promoción de artistas jóvenes en el extranjero.

6. La historiografía estadounidense se asienta sobre la crítica al formalismo y al *medium-specific*, la denuncia de una lectura sesgada de las vanguardias europeas y la ruptura de la dialéctica entre alta cultura y la cultura generada en los medios de comunicación de masas. Esto ha llevado a enfatizar la dimensión teatral, corporal y participativa frente a la visión, la recuperación de las raíces políticas de la vanguardia y también la reivindicación de las obras producidas por los medios de reproductibilidad técnica (fotografía, cine) y del espectador colectivo, así como de la cultura popular, el arte «primitivo» o la artesanía.

7. A finales de los ochenta y los primeros noventa encontramos un significativo conjunto de exposiciones y ciclos de cine y vídeo, entre ellos, *La imagen sublime* (Madrid, MNCARS, 1987), *Señales de vídeo* (Madrid, MNCARS, 1995), *Lucas, cámara, acción! (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras* (Valencia, IVAM, 1997) y las ediciones de la *Bienal de la imagen en movimiento* (Madrid, MNCARS, 1990 y 1992). En algunas estaban presentes artistas feministas. También se hicieron exposiciones de fotografía, entre otras, *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas* (com. Estrella de Diego, Madrid, Fundación «la Caixa», 1995).

8. *Políticas de género* (com. C. Navarrete y M. Expósito); Institut de la Dona/Filmoteca de Valencia. *La primera generación: mujeres y vídeo, 1970-75*, Fundació Tàpies, Barcelona; *Mujeres. 10 fotografías/50 retratos* (com. R. Olivares), Madrid, Fundación Arte y Tecnología; *Máscara y espejo* (MACBA, 1997).

9. Esta edición tuvo como directora artística a Oliva María Rubio. Incluyó, entre otras, exposiciones como *Mujeres: tipos y estereotipos*, *La condición femenina en España 1950-2000*, *The Self*, *Chicas vs Abuelas* o monografías de Nan Goldin y Susan Meiselas.

Cabe señalar que este auge de exposiciones que agrupan específicamente fotografías y vídeo-creadoras no tiene un correlato con muestras solo de pintoras o escultoras. Resulta indicativo este proceso de institucionalización de la identificación entre auto-representación femenina y nuevos medios (fotografía y vídeo). Si en un primer momento esta relación resultaba políticamente efectiva, con el tiempo se acaba haciendo circular en el imaginario una idea domesticada de la diferencia, donde además se genera un claro riesgo de esencialismo. Esto ocurre especialmente cuando se agrupa a una serie de fotografías como si se tratase de un tema y no se incide en la posible carga política de algunas de estas prácticas, como en la exposición de significativo título *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas* (Museo Esteban Vicente, 1998).¹⁰ Aún así, se siguen produciendo exposiciones como *Los colores de la carne* (Centro José Guerrero, 2007)¹¹ o diversos ciclos de vídeo que profundizan en esta relación.¹² En la actualidad está teniendo lugar un fenómeno parecido en la relación a la *performance*, donde coinciden una recuperación historiográfica de la dimensión teatral de las prácticas vanguardistas (en la línea de incorporación de los *otros* medios) y el desarrollo de una idea de performatividad expandida. En este cruce, las prácticas feministas se han beneficiado de una revisión historiográfica general que hace visible su olvido.¹³

En segundo lugar, en esta misma dirección de superación del formalismo, se encuadrarían las sucesivas revisiones en torno al arte conceptual¹⁴ y la sustitución del interés por las figuras de la vanguardia histórica predominante en los

ochenta por los artistas conceptuales y su legado.¹⁵ Ambas líneas, la que expande los nuevos medios y la conceptual, confluyen en la emergencia pública de una nueva generación de artistas que asientan las prácticas neo-conceptuales en España y que sirve para establecer lo que podríamos denominar la primera generación de la democracia que maneja abiertamente los lenguajes «posmodernos».¹⁶ Entre las exposiciones que se producen en estos años cabe destacar *Anys 90. Distància Zero*, en la que aparecía un gran número de mujeres artistas interesadas en las problematizaciones feministas, aunque bajo el paraguas de una superación del pasado inmediato y de la adopción de nuevas estrategias artísticas.¹⁷ Esta superación generacional, sin embargo, abría una brecha en la posible continuidad entre las artistas conceptuales y neo-conceptuales españolas, lo que quizá haya dificultado la construcción de otras posibles genealogías.

Junto a esta gran línea argumental que, en última instancia, procede de y suplementa la historiografía tradicional del arte moderno, se establece otra que también deconstruye el relato historiográfico, pero a partir de premisas discursivas de origen no necesariamente artístico. No se trataría tanto de revisar el modernismo como de cuestionar la modernidad como una formación de conocimiento/poder (una *episteme*) que instituye prácticas excluyentes. En este terreno empiezan a producirse exposiciones que, entre otros, abordan contenidos relativos a la alteridad, a las condiciones en las que se articula la idea del Otro o a la reinterpretación de prácticas artísticas fuera del canon occidental. En este tipo de exposiciones no solo se presentan obras o artistas, sino que se trata de interpretar la realidad a partir de piezas cuyos temas son precisamente la modernidad, la contemporaneidad y sus efectos. Suponen la materialización de un dispositivo distinto de producción de conocimiento (más allá de lo estrictamente artístico), que además van a permitir la diseminación de los discursos posmodernos (más que posmodernistas, aunque en algunas ocasiones las referencias teóricas se compartan).

Esta introducción de orientaciones discursivas en las exposiciones ha de relacionarse con el denominado «giro comisarial» de la década de los noventa donde

10. En esta exposición se articula una diferenciación entre femenino y feminista, visible en las palabras de su comisario, José María Parreño, en el texto de presentación de la muestra: «¿Existe entonces una mirada femenina? ¿La poseen todas las mujeres y solo ellas? De todos modos, esa mirada femenina no es arte feminista, ni una opción ideológica o política, sino la excepción de una mirada que es genéricamente masculina», accesible en <http://www.museoestebanvicente.es/exposicion.asp?id=29>. Consultado 08/07/2012.

11. *Los colores de la carne* (com. Joan Fontcuberta) proponía una reflexión en torno al mundo de la industria del sexo a partir de ocho fotografías.

12. Entre ellos cabe destacar *Construcciones de mujeres* o *Género: Plural*, ambas en INJUVE, Madrid, Sala Amadís, 2000 y 2001, o los ciclos de vídeo comisariados por Susana Blas, entre otros, *Videos XX* (Photoespaña, 2002), *EL: ¿nuevos masculinos?* (Zaragoza, Sala Juan Francés, 2006), *Disparos eléctricos. Vídeo y Feminismo* (Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2007) o *8 vídeos para marzo* (Burgos, CAB, 2008).

13. Ver, por ejemplo, Isabel de Naverán, «Desviando la atención: De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la danza», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, n.º 7 (ed. Mar Villaespesa), Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2012, pp. 174-195.

14. Entre otras, *Fuera de Formato* (com. Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983) o *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* (com. Pilar Parcerisas, Centre d'Art Santa Mònica, 1992).

15. Se trata de un fenómeno en el que el panorama español coincide plenamente con la escena internacional. La primera revisión expositiva de arte conceptual se produce en 1988 en *Art conceptual I*, en el CAPC de Burdeos. Destaca la publicación de J. V. Aliaga y J. M. Cortés, *Arte conceptual revisado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990. Tanto la Fundació Tàpies como el CGAC programaron en estos años diversas individuales de artistas conceptuales internacionales.

16. Juan Albarrán, «José Luis Brea y la historia última del arte en España» (2010). Accesible en http://salonkritik.net/10-11/2010/11/jose_luis_brea_y_la_historia_u.php. Consultado 08/07/2012.

17. Exposición celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica en 1994. Su comisario fue José Luis Brea. Presentaron obras, entre otras, Benedicta Bergado, Salomé Cuesta, Begoña Montalbán, Itziar Okariz y Eulàlia Valldosera.

el comisario deviene un agente de debate y crítica y las exposiciones —sobre todo las colectivas—, el medio principal para la mediación e interpretación de las prácticas artísticas, produciendo conocimiento y valor en la esfera de la industria cultural.¹⁸ Esta perspectiva comisarial puede ser adoptada por comisarios independientes, pero también por las instituciones, imprimiendo a sus programaciones un sesgo discursivo que cuestiona la neutralidad de los relatos históricos. En el caso español su extensión se produce de forma paulatina. Como la oferta expositiva, según hemos señalado, excedía lo estrictamente museístico, esta siguió presentándose en múltiples canales, dando lugar a un mapa complejo, indicativo de la forma discontinua, y en muchas ocasiones ecléctica, en que viejas y nuevas instituciones y nuevos y viejos discursos artísticos convivían e incluso se entremezclaban.

Exposiciones colectivas. Sobre la identidad

La aparición de un discurso expositivo de problematización feminista debe ser entendida dentro de este contexto de giro comisarial, donde la figura del comisario/a se convierte en un agente movilizador de naturaleza crítica que altera radicalmente el modo en que se venía produciendo un reparto de lo sensible heredero de la versión formalista de la historia del arte. Así, el primer proyecto expositivo reconocido de orientación feminista, *100%* (1993), sirvió para establecer un primer punto de desacuerdo, en donde se disenta del linaje de exposiciones formalistas/mediales.¹⁹ Es interesante señalar que el efecto inmediato de esta irrupción discursiva fuera el establecimiento de una sombra de duda sobre la calidad de las obras, algo que sintomáticamente también se encontraron las primeras exposiciones feministas en el ámbito anglosajón.²⁰ La premisa comisarial trataba de desbordar la lógica formalista, pero además cuestionaba tanto el paternalismo de las muestras de mujeres ligadas al Día de la Mujer, como el oficialismo paritario. El valor simbólico de la exposición se hallaba en el título

(*100%*) y en lo que este implicaba. Ante la supuesta carencia de mujeres artistas, la propuesta, que se realizaba desde un ámbito local (exclusivamente artistas andaluzas), podía entenderse de forma metonímica: si en Andalucía las había, no había razón por la que en el resto del país no las hubiera, algo que se extiende explícitamente a nivel nacional en la exposición *Territorios indefinidos*.²¹

De forma retrospectiva, este gesto omnicompreensivo puede ser valorado como insuficiente. El que la comisaria, Mar Villaespesa, hablara de una aproximación *intuitiva* (entre femenina y feminista) de las artistas participantes a las problemáticas de género anunciaba un cierta falta de adecuación entre las obras y los discursos, que también ha sido destacada en relación a exposiciones posteriores (como *Estación de tránsito* o *Territorios indefinidos*²²). En el caso concreto de *100%*, la contradicción se trataba de mitigar a través del catálogo, que proporcionaba el apoyo discursivo al que las prácticas no llegaban.²³ Esta estrategia, que había sido frecuente en el ámbito anglosajón,²⁴ se dio en España de forma abreviada y ya en *100%* puede entenderse como una síntesis que permite establecer

18. Paul O'Neill caracteriza este giro comisarial como la consolidación de la posición autoral de la figura del comisario, que acaba desplazando a la del crítico. La exposición empieza a concebirse como un espacio crítico (él lo llama neo-crítico) donde las prácticas artísticas son re-significadas, mediadas y legitimadas, no tanto a partir de las prácticas sino desde su posicionamiento discursivo. Paul O'Neill, «The curatorial turn: from practice to discourse», en Judith Rugg y Michèle Segwick (eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect Books, 2007.

19. Comisariada por Mar Villaespesa y celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1993.

20. En especial la crítica de Ignacio Camacho en *Diario 16 de Málaga* (del 24/09/1993), en la que puede leerse: «Para cierto feminismo militante, la discriminación positiva implica la clemencia con los resultados, y por ahí no paso (...). Y lo que hay reunido en Sevilla bajo el significativo epígrafe de «100% es cien por cien deleznable».

21. *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (com. Isabel Tejeda y Eduardo Lastres), Museo de Arte Contemporáneo de Elche, 1995. En *Exposiciones de mujeres*, Isabel Tejeda comenta este rastreo abierto: «A diferencia de otras exposiciones que parten de una tesis más o menos cerrada del comisario, nosotros entendimos la exposición como una investigación basada en el resultado de un trabajo de campo. Queríamos que el discurso fuera diseñado por las propias artistas, que el rastreo condujera al discurso. Estuvimos trabajando todo un año y llegamos a conocer la obra de 122 artistas que nos enviaron su dossier y que decían trabajar sobre la cuestión». Texto accesible en <http://www.estudiosonline.net/temp/contraposiciones/isabeltejeda.htm>. Consultado 08/07/2012. Sobre artistas feministas y *queer* en España ver Juan Vicente Aliaga, «¿Existe un arte *queer* en España?», *Acción paralela*, octubre, 1997, pp. 55-71; Patricia Mayayo, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, 2009, pp. 112-121; Isabel Tejeda, «Prácticas artísticas y feminismos en los años 70», en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*, Madrid, MNCARS, 2011.

22. Juan Vicente Aliaga, «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español», en Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español, n.º 7*, Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2012, pp. 196-213.

23. El catálogo de *100%*, Sevilla, Junta de Andalucía e Instituto Andaluz de la Mujer, 1993, incluía textos de Mar Villaespesa y Estrella de Diego y una compilación de textos, titulada *Aracnologías: reflexiones sobre el espacio estético femenino*, a cargo de Teresa Gómez Reus y Carmen Africa Vidal.

24. En el ámbito anglosajón el reclamo de una política expositiva feminista de signo activista en la década de los setenta había dado paso orgánicamente a la alianza entre la crítica a las políticas de la representación y las políticas expositivas en los ochenta. A lo largo de esta década, el giro comisarial, donde se ligaba exposición y posición discursiva, tuvo tiempo de articularse de forma sedimentada y en este proceso los catálogos se convirtieron en una herramienta fundamental para la asociación entre discursos posmodernos, prácticas artísticas y exposiciones. Ver Juli Carson, «On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics», en Julie Ault (ed.), *Alternative Art New York 1965-1985*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

un punto de inflexión para el nuevo paradigma. Prueba de ello es que, en un periodo muy corto (1993-1998), se produce una concentración de exposiciones (de 100% a *Transgénic@s*) donde se escenifica una evolución acelerada desde un feminismo más tradicional hacia un posicionamiento posidentitario o transgénero, lo que indica que, pese a las condiciones históricas específicas, la llegada de una nueva generación de artistas y comisarios encuentra un contexto permeable. De hecho, según avanza la década puede percibirse una cierta tendencia a la disminución de las exposiciones de mujeres y nuevos medios (y, si se produce, tienen ya un carácter sancionador) y un aumento de exposiciones de género, feministas y posgénero (alrededor de una o dos por año), indicadoras de la pluralidad de los abordajes feministas, a las que por otro lado se unen exposiciones de y sobre mujeres sin intencionalidad crítica.²⁵ Lógicamente esta pluralidad indica que hay distintas estrategias tanto de fines como

25. La siguiente lista está organizada por orden cronológico para hacer visible la cadencia. 1993: *100%* (Museo de arte contemporáneo de Sevilla); *Políticas de Género* (Institut Valencià de la Dona); 1994: *La primera generación: mujeres y vídeo, 1970-1975* (Fundació Tàpies, Barcelona); *Mujeres. 10 fotografías/50 retratos* (Fundación Arte y Tecnología, Madrid); 1995: *Territorios indefinidos* (Museo de Arte Contemporáneo de Elche); *A arte inexistente* (Auditorio de Santiago); *Estación de tránsito* (Institut Valencià de la Dona); 1996: *Identidad múltiple* (MACBA, Barcelona); 1997: *Femenino plural. Doce artistas valencianas* (Valencia); *Luces, cámara, acción! (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras* (IVAM, Valencia); *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (Tecla Sala, Barcelona); *Sólo para tus ojos* (Arteleku, San Sebastián); *El rostro velado* (Koldo Mitxelena, San Sebastián); *Máscara y espejo* (MACBA, Barcelona); 1998: *Transgénic@s* (Koldo Mitxelena, San Sebastián); *Fuera de orden* (Fundación Mapfre, Madrid); *Nosotras x nosotras* (Sala La Gallera, Valencia); *Mar de fondo* (Sagunto); *A voz en grito* (Galería Sargadelos, Santiago de Compostela); *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas* (Museo Esteban Vicente, Segovia); 1999: *El jardín de Eros* (Palau de la Virreina, Barcelona); 2000: *Zona F* (EACC, Castellón); *Los colores de la carne* (Centro José Guerrero, Granada); *Mujeres, manifiestos de una naturaleza muy sutil* (Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid); *Pintan mujeres. Agua y aceite* (Itinerante en Salas de exposiciones de la Junta de Castilla y León); 2001: *Transexual Express* (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona y Kiosko Alfons, La Coruña); *Mujeres que hablan de mujeres* (El Tanque, Tenerife); *Diez mujeres vídeo-creadoras. Leda vuela* (Sala Rekalde); 2002: *Héroes caídos* (EACC, Castellón); *Femeninos* (PhotoEspaña); *El bello género. Convulsiones y permanencias actuales* (Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid); 2003: *Extraversiones* (Sala Alameda, Málaga); *Corpos do produção* (CGAC, Santiago); 2004: *Mulleres* (Diputación de Pontevedra); *Clónicas* (Casas das artes, Vigo); *La mujer. Metamorfosis de la modernidad* (Fundació Pilar i Joan Miró, Barcelona); *Conflicto/Pluralismo/Comunidad* (Sala Rekalde, San Sebastián); 2005: *Fugas subversivas* (La Nau, Valencia); *Radicales libres* (Auditorio de Santiago); *Carrera de fondo* (Sevilla); *La costilla maldita* (CAAM, Las Palmas); 2006: *Fisuras no cotián* (Casa Parra, Santiago); *Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico* (EACC, Castellón); 2007: *Kiss kiss bang bang* (Museo de Bellas Artes de Bilbao); 2008: *La mirada iracunda* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria); *Marx e mapas. A creación de xénero en Galicia* (Auditorio de Santiago); *La batalla de los géneros* (CGAC, Santiago); *Peligrosidad social* (MACBA); 2009: *En todas partes* (CGAC); *Géneros???* (Centro Párraga, Murcia); 2010: *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* (Koldo Mitxelena, San Sebastián); *Sur le dandysme aujourd'hui* (CGAC, Santiago de Compostela); 2011: *Heroínas* (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid); 2012: *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (MUSAC, León).

de medios, en un rango que va desde la subjetivación política, la visibilidad inclusiva o la simple actualización acrítica.

De este ligero crecimiento cuantitativo puede obtenerse la impresión de que se ha producido una cierta normalización, cuando la realidad es más bien la contraria. El listado de exposiciones indica que, con pocas excepciones, se produce una media de dos exposiciones al año (de género o feministas o *queer*) a lo largo de las últimas dos décadas, dispersas en varios centros y museos. En este punto, puede encontrarse un paralelismo con lo que Patricia Mayayo denomina el síntoma de las «señoras» en el campo de la gestión, basado en una falsa creencia en torno a la alta presencia de gestoras en el campo artístico español.²⁶ En realidad, no hay ni tanta paridad profesional, ni tantas exposiciones como se hace creer. Ambas ideas forman parte de un mismo constructo neutralizador que accede a aparentar que se comparte el poder (de forma enfática, pero falsa), encubriendo sintomáticamente la resistencia al cuestionamiento de un reparto de lo sensible caracterizado por estructuras patriarcales.²⁷

Más aún, la naturaleza del circuito institucional español ha desdibujado la posible incidencia de las exposiciones más rupturistas. En este punto, el lugar de las exposiciones se vuelve importante. *100%* y *Territorios indefinidos*, por ejemplo, tienen lugar, de modo coherente, en los pocos museos de arte contemporáneo existentes antes del *boom*, el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y el de Elche, pero itineran a salas diversas, al Palacio Arzobispal de Málaga y a la galería Luis Adelantado respectivamente. Este carácter dispar de las sedes (edificio religioso reconvertido o galería comercial) donde se realizan exposiciones de arte contemporáneo hace que, pese a las intenciones comisariales, su posible incidencia crítica quede sumergida en el heterogéneo conjunto de las muestras que en ellas tienen lugar, un eclecticismo expositivo que parece ser endémico en el caso español.

Pese a esta dispersión de sedes, la masa crítica de exposiciones feministas que se da entre las últimas décadas tiene coordenadas precisas. Por un lado se da de forma descentralizada con respecto a los centros tradicionales. En concreto llama la atención la concentración en Andalucía, Comunidad Valenciana,

26. Patricia Mayayo, «El Imperio de 'las señoras'. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte», en Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, n° 7, Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2012, pp. 146-158.

27. Ver Mujeres en las Artes Visuales (ed.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, Exit Publicaciones, 2012. También Patricia Mayayo, «¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español», en Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 297-334.

País Vasco y Galicia frente a Madrid y Cataluña.²⁸ Con todo, la gran mayoría no se producen en los nuevos museos y centros de arte contemporáneo de carácter autonómico, sino más bien en lo que hemos denominado el circuito adicional, formado por el conjunto diseminado de salas municipales y provinciales, adelantándose a su sanción institucional.²⁹ A pesar del eclecticismo, esta concentración da pie a una cierta sedimentación discursiva en sus contextos locales, facilitando la creación de genealogías y de público (o contrapúblicos).

Monográficas. Sobre la singularidad

Las exposiciones colectivas son, no cabe duda, las que han trascendido por su carga simbólica el discurso historiográfico. Sin embargo, lo cierto es que la importancia numérica de las monográficas en el conjunto de las políticas expositivas es mucho más significativa, un 63% del total. Un examen más pormenorizado de los datos existentes, aunque simplificado, ilustra las tendencias predominantes.

Hombres nacionales	Hombres internacionales	Mujeres nacionales	Mujeres internacionales
41 %	35 %	12 %	12 %

28. Sobre el caso gallego, paradigmático de esta tendencia, ver María Luisa Sobrino, «Hibridaciones y Diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia», *Quintana*, n.º 6, 2007, pp. 105-123.

29. Esta lista está organizada teniendo en cuenta la ubicación geográfica y los centros y salas y no recoge todas las exposiciones de la nota 25: País Vasco: Koldo Mitxelena (*El rostro velado, Transgeneric@s, Contraviolencias*), Museo de Bellas Artes de Bilbao (*Kiss Kiss Bang Bang*), Sala Rekalde (*Leda vuela; Conflicto/Pluralismo/Comunidad*) y la programación del Centro Cultural Montehermoso; Comunidad Valenciana: Institut Valencià de la Dona (*Políticas de género, Estación de tránsito*), EACC de Castellón (*Zona F, Héroes caídos, Cyberfem*), La Nau (*Fugas subversivas*); Sala La Gallera (*Nosotras por nosotras*), Teatro de Sagunto (*Mar de fondo*); Murcia: Centro Párraga (*Géneros???*); Galicia: Auditorio de Santiago (*Radicales libres, A arte inexistente, Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia*), CGAC (*Corpos do producción, La batalla de los géneros, En todas partes, Sur le dandysme aujourd'hui*), Galería Sargadelos de Vigo (*A voz en grito*), Casas das Artes de Vigo (*Bienales de Artistas Galegas, Clónicas*), Casa da Parra de Santiago (*Fisuras no cotián*), Kiosko Alfonso en A Coruña (itinerancia de *Trans Sexual Express*); Andalucía: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (*100%*), Sala Alameda de Málaga (*Extra-versiones*), Palacio de los Condes de Gabia en Granada (*Mirando nosotras. Amor y deseos*); Canarias: CAAM en Las Palmas (*La costilla maldita*), Sala El Tanque en Tenerife (*Mujeres que hablan de mujeres*). En Cataluña y Madrid hay más alternancia entre todo tipo de exposiciones desde Centre d'Art Santa Mònica (*Trans Sexual Express*) a Fundación Pilar i Joan Miró (*La mujer. Metamorfosis de la modernidad*) pasando por Palau de la Virreina de Barcelona (*El bello género*) o el Centre Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet (*El jardín de Eros, Cómo nos vemos, Imágenes y arquetipos*). En Madrid cabe señalar la programación de la Sala Plaza de España de la Comunidad de Madrid (*Mujeres, manifestos de una naturaleza muy sutil* e itinerancia de *Cómo nos vemos*), Fundación Mapfre (*Fuera de orden*), Museo Thyssen (*Heroínas*), así como algunas de las mencionadas sobre mujer y nuevos medios.

Según este cuadro, el 76% del tiempo de las exposiciones individuales en los museos analizados estaría ocupado por hombres artistas, lo que habla del sesgo genérico de las mismas.³⁰ Este indicador puede ser atribuible a la asimetría histórica en el acceso al sistema de las artes, que hace que efectivamente haya menos mujeres artistas a lo largo del siglo XX, pero no sería aplicable a la producción artística de las dos últimas décadas, que debería ser el objetivo de los centros de arte contemporáneo. Como ejemplos de este proceder podemos señalar las proporciones que se dan en el MNCARS y el MACBA, dos de los museos más representativos a nivel nacional.³¹

N.º exposiciones	Total	Monográficas	Mujeres	Españolas
MNCARS (1986-2012)	547	318	71	27
MACBA (1995-2012)	189	101	13	5

Por no abundar en la aridez de los datos, desglosados porcentualmente en la nota,³² podríamos resumir la relación entre estos museos de referencia y las artistas

30. El recuento estadístico es una elaboración propia a partir de los datos proporcionados por las páginas web oficiales de los museos y centros de arte que se enumeran a continuación. Cabe señalar que algunos museos no detallan las exposiciones desde su inauguración, sino solo las de los últimos años. Teniendo en cuenta que la mayoría de estos museos se inauguran a mitad de los noventa y que las series aparecen casi completas para la última década, estimamos que los datos analizados permiten una valoración ajustada de las tendencias presentes en el conjunto del Estado. En todo caso estaría por hacer un análisis sistemático. Los 26 centros analizados son: Artium, Vitoria; CAAC, Sevilla; CAAM, Las Palmas; CAC, Málaga; Centro José Guerrero, Granada; CGAC, Santiago de Compostela; EACC, Castellón; Fundación Antoni Tàpies, Barcelona; Fundación Pilar i Joan Miró, Barcelona; IVAM, Valencia; MACBA, Barcelona; MARCO, Vigo; MEIAC, Badajoz; MUSAC, León; Museo Barjola, Gijón; Museo Esteban Vicente, Segovia; Patio Herreriano, Valladolid; Laboral, Gijón; Fundación Juan March, Madrid; Centro Montehermoso, Vitoria; CAB, Burgos; Centro La Panera, Lleida; Koldo Mitxelena, San Sebastián; CASA/DA2, Salamanca; Sala Rekalde, Bilbao; MNCARS, Madrid.

31. Fuentes: MNCARS y MACBA

32. En el caso del MNCARS, con respecto al total, las monográficas de mujeres suponen un 12% y las de artistas españolas un 4,9 %. Con respecto a las monográficas, las de mujeres serían un 22% y las de españolas un 8%. Las 25 españolas que han expuesto en el MNCARS son: Carmen Laffón y Susana Solano (1992); Natividad Navalón, Ana Prada y Eugènia Balcells (1995); Marina Núñez (1997); Cristina Iglesias y Elena del Rivero (1998); Jana Leo (1999); Teresa Lanceta, Ana Laura Aláez y Carmela García (2000); Eva Lootz y Carmen Calvo (2002); Susana Solano y La Ribot (2003); Blanca Muñoz (2004); Victoria Civera, Montserrat Soto y Dora García (2005); Ixone Sadaba (2006); Carmen Laffon y Ester Partegás (2007); Eulàlia Valladosera y Patricia Esquivias (2009); Elena Asins (2011); Soledad Sevilla (2012). Es interesante destacar que de las veinticinco españolas que han expuesto en el MNCARS (de las 27 exposiciones, 2 son de artistas que han expuesto dos veces), 9 lo hicieron en el Espacio Uno, un espacio con una lógica expositiva específica. En el caso del MACBA, con respecto al total de exposiciones se contabilizarían un 6,6 % (mujeres) y 2,6% (españolas) y con respecto a las monográficas, un 12,8% y un 4,9%, respectivamente. Las cinco españolas que han expuesto en el MACBA son: Eugènia Balcells (1996), Susana Solano (1999), Alicia Framis (2000), Dora García (2003) y Angels Ribé (2011).

con una frase: que la representación de artistas españolas en un periodo de 26 años no llegue al 5% en el MNCARS y en el MACBA, en un periodo de 17 años sea del 2,6 % no es muy alentador. Tampoco lo es que estos casos no contradigan la tónica general del resto de centros, que suele ser de una a dos exposiciones monográficas de mujeres artistas al año.³³ En todo caso, no se trata tanto de enfocar a las artistas españolas por su origen nacional (las artistas internacionales no están mejor representadas), ni tampoco suponer que estos tiempos y espacios están pre-asignados, sino de pensar qué tipo de discurso artístico se genera en relación a la visibilidad de unas prácticas por encima de otras.

No es ninguna novedad que el peso del mito del artista, analizado por los discursos feministas desde sus comienzos, favorece la insistencia en las monográficas que simultáneamente construyen y afirman el canon establecido. Este hecho afecta en igual medida a las diferentes generaciones, a las vanguardistas, posible objeto de retrospectivas y antológicas,³⁴ y a las artistas de mediana edad, destacando el escaso número de exposiciones de las denominadas *mid-career* en los nuevos centros de arte contemporáneo.³⁵ Desde un punto de vista estrictamente práctico, la escasez de oportunidades de muchas mujeres artistas de exhibir sus obras hace más complicada una política de adquisiciones para los museos, al dificultar la valoración pública de trayectorias individuales y sus posibles contextualizaciones, frente a la visibilidad parcial de las obras en las exposiciones temáticas colectivas (que además, como hemos visto, no son las predominantes).

Al margen de estos datos, cabe señalar que los museos y centros de arte, y también el circuito adicional, han tenido un carácter positivamente descentralizador, practicando políticas de impulso a los y las artistas locales. Este hecho ha permitido la realización de exposiciones de las nuevas generaciones, como

primera plataforma desde donde visibilizar su producción.³⁶ También merece la pena señalar que en los últimos años, algunos de estos centros han favorecido de forma significativa la producción de piezas *site-specific*.³⁷ Sin embargo, esta ventaja puede convertirse en lo contrario, si advertimos que frecuentemente esta visibilidad se queda reducida al ámbito autonómico. Un capítulo aparte, que excede este artículo, sería una valoración de la promoción internacional de las artistas.³⁸

Las políticas museísticas. Sobre las estrategias

El giro comisarial también ha afectado a las políticas museísticas, contaminando la forma en que los museos presentan sus colecciones. Este hecho ha facilitado la posibilidad de abordar la mediación de las colecciones como un conjunto plural y no excluyente de relatos, a través de presentaciones parciales a modo de exposiciones. Con todo, en el caso español, la mayoría de las colecciones de arte moderno preexistían a la propia fundación de los centros de arte y en algunos casos se partía de colecciones con un sesgo local.³⁹ Esto hace difícil introducir giros discursivos que contravengan el sentido lineal de lo que ha sido la historia del arte canónica del siglo XX, incluso para los centros de nueva creación.⁴⁰ En relación con los discursos de género o feministas, es interesante señalar que la

33. El dato puede verificarse observando año por año las exposiciones.

34. Cabe destacar *Fuera de Orden: mujeres de la vanguardia española* (com. Fernando Huici, Madrid, Fundación Mapfre, 1999) con obras de María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos y Remedios Varo. Resulta significativo que solo un año después se inaugure en el Guggenheim de Bilbao *Amazonas de la vanguardia*.

35. Es destacable que solo un pequeño número de artistas han sido objeto de más de una monográfica en los centros analizados (y que en buena medida constituyen los centros legitimadores), lo que quizá contribuye a generar un cierto canon. Las siguientes artistas han tenido más de una monográfica en el conjunto de los veinticinco centros analizados: Dora García, Concha Jerez, Susy Gómez, Dora Salazar, Azucena Vieites, Lara Almarcegui, Esther Ferrer, Ángela de la Cruz, Carmela García, Cabello/Carceller, Victoria Civera, Eulàlia Valldosera, Abigail Lazkoz, Soledad Sevilla, Carmen Calvo, Natividad Navalón, Isabel Muñoz, Eugènia Balcells, Susana Solano, Alicia Framis, Marina Núñez, Ángeles Agrela, Montserrat Soto, La Ribot, Itziar Okariz, Eva Lootz y Felicidad Moreno. Como dato podemos añadir que de los setenta artistas que componen la exposición marco de este libro, solo diez aparecen en esta lista.

36. Podemos señalar el apoyo significativo a mujeres artistas en la Sala Rekalde, el Museo Barjola, el MARCO, el CGAC o el MUSAC, aunando políticas de género con políticas locales.

37. Artium en su programa Praxis, la Fundación Pilar i Joan Miró en el Espai 13, el MACBA en la Capilla, el MARCO en el Espacio Anexo o el MUSAC en el Laboratorio 987.

38. Como ejemplo cabe mencionar la participación española en la Bienal de Venecia que oscila entre el predominio masculino pese al porcentaje de comisarias y lo que Francisco Javier San Martín caracteriza como «un modelo de 'parejita' de artistas, en la mayoría de los casos formada por un hombre y una mujer pertenecientes a dos generaciones diferentes y con una perversa preferencia por el hecho de que el hombre fuera el nombre 'consagrado'», en «*Chiuso. Arte español en la Bienal de Venecia, 1980-2003*», en *Impasse 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Lleida, Ajuntament de Lleida i Centre d'art la Panera, 2005, pp. 224. La representación de las dos últimas décadas es la siguiente: 1990: Antoni Miralda (com. Maria Lluïsa Borràs); 1993: Cristina Iglesias y Antoni Tàpies (com. Aurora García); 1995: Andreu Alfaro y Eduardo Arroyo (com. Fernando Huici); 1997: Joan Brossa y Carmen Calvo (com. Victoria Combalia); 1999: Esther Ferrer y Manolo Valdés (com. David Pérez); 2001: Ana Laura Aláez y Javier Pérez (com. Estrella de Diego); 2003: Santiago Sierra (com. Rosa Martínez); 2005: Antoni Muntadas (com. Bartomeu Marí); 2007: Los Torreznos, Manuel Vilariño, José Luis Guerín y Rubén Ramos Balsa (com. Alberto Ruiz de Samaniego); 2009: Miquel Barceló (com. Enrique Juncosa); 2011: Dora García (com. Katya García-Antón).

39. Casos del MNCARS, MACBA, ARTIUM, CAB, CAAC y Patio Herreriano.

40. Los nuevos centros, aquellos que empezaron colecciones contemporáneas de forma sincrónica a su fundación procuraron bien, como en el caso del IVAM, orientar su colección hacia ejes que permitían situar a los artistas locales en un panorama internacional, o bien directamente (MUSAC, DA2 y colecciones corporativas como las de ARCO o Coca-Cola) iniciaron un coleccionismo de arte internacional contemporáneo.

mayoría de los museos han realizado alguna acción que, de forma simbólica, tratase de demostrar que se participa del interés por actualizar el discurso. Así, los relatos museísticos han sido revisados a partir de una serie de estrategias que, de modo general, podríamos resumir en tres. Una de las más frecuentes en los últimos años ha sido hacer exposiciones temporales a partir de una selección temática en torno al género y la identidad (ARTIUM) o de obras de mujeres pertenecientes a la colección (IVAM), significativamente para exposiciones que presentaban sus fondos en el extranjero.⁴¹ Esta opción también ha sido utilizada para presentar obras en los propios museos, como *Nosotras* (CAAC, 2010), que se presentaba como «la primera ocasión en que un museo o centro de arte español organiza su colección mediante el 100% de mujeres artistas», en este caso ligada más a una propuesta discursiva conscientemente política.⁴²

Otra vía distinta ha sido la de enfatizar la integración de las obras de mujeres como parte de un nuevo canon de carácter posmoderno. Esta opción tiene algunas variantes. En las presentaciones de la colección del MACBA bajo la dirección de Manolo Borja-Villel, el feminismo se presentaba como uno más de los discursos que han cuestionado la historia del arte modernista y como tal formando parte del nuevo canon.⁴³ Esta perspectiva ha sido ampliada en su etapa en el MNCARS, donde las prácticas feministas se organizan en un ámbito específico (*La revolución feminista*) en la presentación de la colección titulada *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*.⁴⁴ En esta nueva presentación

cabe preguntarse si es efectiva la pluralidad de relatos, o si se trata más bien de una versión expandida y omnicomprensiva que todavía tiene como punto de referencia el relato moderno y que está sometida a una fuerte dimensión histórica. Llama la atención que en el resto de la presentación no haya prácticamente mujeres, ni tampoco en la presentación de la etapa de posguerra. Cabe preguntarse qué consecuencias tiene mantener a las mujeres fuera del relato general o introducirlas solo de forma encasillada.⁴⁵ En este sentido, es significativa la preferencia del MNCARS por presentar a las mujeres artistas de forma descontextualizada a través de monografías.⁴⁶ Como ejemplo, podemos señalar las exposiciones monográficas de Elena Asins frente a su ausencia en las salas de la colección permanente. El encaje del arte español en un proyecto revisionista que trata de homologarse a la historiografía anglosajona y sus formas de desmontar el modernismo a partir de sus «otros» (aspecto que ya he mencionado en otro punto del texto) deja poco margen de maniobra para re-situar a algunas artistas, más allá de monografías que refuerzan la excepcionalidad de los casos.

Otra variante posible se ha dado en la presentación de la colección del MACBA en 2009 (*Tiempo como materia*), comisariada por Bartomeu Marí. En este caso, la estrategia es la de situar a las artistas feministas en el discurso de la colección, pero mostrando sus obras como parte de un debate temático. En esta presentación de 2009, en la sección *Exceso (de) los medios*, las obras de Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Sanja Ivekovic o Martha Rosler trataban de conectar el desvelamiento de los estereotipos de la imagen de la mujer con una reflexión de mayor alcance sobre la violencia ideológica de los medios de comunicación, junto con obras de David Lamelas, León Ferrari, Francesc Torres, Muntadas o el Grup de Treball.⁴⁷ Finalmente hay una tercera estrategia para re-situar las obras de mujeres artistas en el contexto general de las colecciones, que podríamos denominar sobre-escritura, y que se basa en la elaboración de recorridos temáticos feministas que se superponen a la presentación de colecciones históricas. Esta estrategia es utilizada por el MNCARS como recorrido y como visita guiada.⁴⁸ También ha sido utilizado por

41. Artium: *A propósito de hombres y mujeres* (2007), con itinerancias en los Institutos Cervantes de Chicago y Nueva York; IVAM: *Identidad Femenina* (2011) con itinerancias en Chile, Uruguay, Argentina, Brasil y Colombia. También podemos señalar *Mujeres Desesperadas* en el propio centro (Da2, Salamanca, 2006).

42. Citado en la nota de prensa. Incluye, como en los casos anteriores, obras de artistas nacionales como internacionales. Toma como modelo la exposición *Elles* del Centre Pompidou.

43. Esta orientación es la defendida durante la dirección de Manuel Borja-Villel (1998-2007). En la presentación de la Colección en 1999 puede leerse: «Los noventa son también el momento de la aparición de los más duros y eficaces mensajes feministas, el momento en que el arte se pone al servicio de la denuncia social (Jana Sterbak, Rosemarie Trockel)» en <http://www.macba.cat/es/expo-coleccion-macba-8>; y en la de 2007: «Con esa misma voluntad el legado del feminismo, los estudios culturales, el predominio de los medios de comunicación (...) son aspectos que se abordan en la exposición a través de las obras de Jo Spence, Eugènia Balcells, Dieter Roth o Dan Graham», en <http://www.macba.cat/es/expo-coleccion-macba-2007>. Consultados 08/07/2012.

44. Con el texto «El movimiento feminista amplió de modo decisivo las investigaciones sobre la subjetividad en las artes. Desde la indagación íntima a la reivindicación social, el feminismo encontró en la historia del arte un material fundamental desde el que reescribir el género. Durante siglos se había impuesto la identificación entre el mundo y sus representaciones: todas las imágenes partían de una visión patriarcal y falocéntrica del mundo que había negado a la mujer la capacidad de representarse, es decir, de tener control tanto sobre sus decisiones (representatividad política, jurídica o económica igualitaria) como sobre su imagen (pues la historia del arte la relegaba al lugar del objeto)» en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-3/sala-104-7.html>. Consultado 08/07/2012.

45. Rocío de la Villa ha hablado con anterioridad del «cuartito de las chicas» a propósito de la exposición *Emergencias* en el MUSAC (2005), en «Arte y feminismo en España», *Exit Express*, n.º 12, mayo de 2005, pp. 8-13.

46. Como en las exposiciones de Elena Asins, Yayoi Kusama, Lygia Pape o Soledad Sevilla.

47. Ver información sobre la presentación en <http://www.macba.cat/es/expo-tiempo-como-materia>. Consultado 08/07/2012.

48. El recorrido denominado *Feminismos* abarca toda la colección y se hace de forma individual con la ayuda de un folleto, descargable en www.museoreinasofia.es/coleccion/itinerarios/pdf-feminismo.pdf.

el Patio Herrero en la presentación *Figuras de la exclusión. Una propuesta desde el género*.⁴⁹

Excepcionalidad vs. Programación

Tras esta apresurada aproximación, volvemos, una vez más, a las conclusiones que ayudan a hacer visible cómo se parte y reparte lo sensible a través de las políticas expositivas. Su análisis nos muestra una evidente escasez de monografías de artistas mujeres, feministas o *queer*, una tímida e insuficiente aparición de colectivas, que incluyen una diversidad de planteamientos, desde posiciones políticas a propuestas acriticas, y una preferencia por procedimientos inclusivistas, pero encasilladores, que hablan más de una ampliación de lo posmodernista hacia sus «otros», que de un cuestionamiento de las condiciones que producen las diferencias. Este dilema, complementar la historia o hacer una contrahistoria, ampliar la historia del arte o replantear la disciplina, no es nuevo, y quizá solo el propio pensamiento binario los haga excluyentes.

En este punto quisiera relacionar el concepto de reparto de lo sensible con la idea de museo como esfera pública, a fin de intentar superar las dialécticas excluyentes. De acuerdo con Habermas, los museos de origen ilustrado fueron uno de los instrumentos que contribuyeron tanto a la auto-representación y legitimación del nuevo sujeto burgués, como a la producción de una esfera pública específica para el arte y la experiencia estética.⁵⁰ Sin embargo, los museos fueron durante mucho tiempo tan patriarcales (sexistas, racistas y clasistas) como lo era el contrato social moderno.⁵¹ Como ha señalado Michael Warner, el universalismo utópico de la esfera pública se configuraba *de facto* como una fuente importante de dominación, dado que su lógica de abstracción privilegiaba las identidades no marcadas (masculino, blanco, clase media, heterosexual), mientras que enunciaba la diferencia como mera positividad.⁵²

49. Forma parte de un proyecto conjunto con el Museo Nacional de Escultura. Las agrupaciones se organizaron en torno a los siguientes temas: Representaciones, Identidades, Arte Político, Derechos Humanos, Espacio privado / Espacio público y Naturaleza versus Razón, donde se seleccionaron una serie de obras pertenecientes a la colección (de mujeres y de hombres) alrededor del tema de la exclusión. Algunas eran parte de su colección permanente y estaban indicadas con cartelas especiales y otras se agruparon para la ocasión en dos salas en torno a los temas.

50. Frazer Ward, «The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity», *October*, vol. 73, verano, 1995, pp. 71-89.

51. Conviene recordar que el contrato social nació ligado a premisas excluyentes (en función de género, raza o renta), mientras se amparaba en un ideario pretendidamente universalista.

52. Michael Warner, «El público de masas y el sujeto de masas», en *De 11 a 21. Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea*, Sevilla, CAAC, 2010, pp. 21-36.

Por su parte, el feminismo de naturaleza ilustrada pronto se desarrolló como exigencia de la extensión de los principios de libertad, igualdad y razón, abogando por una universalización real —insuficiente en la práctica— y por una ampliación del ámbito de lo público a todos y todas.

En el campo artístico, las primeras denuncias en torno al *tort* [agravio] que sufrían las mujeres artistas se producen precisamente en el disenso respecto al desigual acceso a un museo supuestamente universal. Dado que las mujeres parten de una posición histórica de subordinación, convendría aclarar la naturaleza de esta incorporación de la mujer a la esfera pública artística. La pregunta podría formularse de la siguiente forma: ¿se trata de entrar a formar parte de ese universalismo negado como iguales —a los hombres—, como puede ocurrir, por ejemplo, en las exposiciones monográficas? ¿O se trata de incorporar a las mujeres como «idénticas» —como mujeres⁵³ (o como sujetos *queer*)—, a través de una cuota que permita su aceptación y visibilización, como suele hacerse a través de las exposiciones de género?

Formulada de otro modo, ¿las obras de mujeres o de artista@s postidentitari@s se incluyen o se añaden? Desde el punto de vista de las artistas, parece lógico esperar acceder a los museos como parte de un proyecto universalista, no como un añadido. Sin embargo, el disenso que hace visible la desigualdad real se convierte automáticamente en político y desarma la supuesta neutralidad de la inclusión, algo que ponen de manifiesto las exposiciones nítidamente políticas. Resumiendo un debate ya estudiado, o se accede al espacio público como «artista universalista», con los riesgos de asumir los puntos ciegos que perpetúan la falsa neutralidad de los museos y un reparto demostradamente desfavorable, o se accede como «artista política», rompiendo las dialécticas de igualdad-identidad-diferencia al poner en cuestión el sistema que regula la red de significados en los que se construyen los sujetos. La negativa de muchas artistas, y también de muchas comisarias, a ser consideradas como feministas puede tener que ver con este deseo de universalismo y de ser juzgadas con criterios exclusivamente estéticos/artísticos, sin preguntarse si estos son, o pueden ser, realmente neutrales.⁵⁴

53. Celia Amorós, «Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación», *Arbor*, Madrid, noviembre-diciembre, 1987.

54. Ver también Lourdes Méndez, «Ellos, 'artistas' a secas; Ellas, 'mujeres artistas'; que no es lo mismo», en *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011. Accesible en http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Educathyssen_Informa/Museo_y_Universidad/Simposia/Agencia%20Feminista_Actas.pdf, y también Piedad Solans, «Discursos y narraciones en el colectivo curatorial», en *Mujeres en el sistema del arte en España*, op. cit., pp. 128-140.

Quisiera detenerme brevemente en las exposiciones monográficas. Nada sería más fácil para las instituciones que facilitar la realización de exposiciones monográficas, permitiendo ampliar la visibilidad, sin comprometerse con un posicionamiento problemático. En este sentido, las monográficas tienen la capacidad de desempeñar una función de carácter ambivalente. Sin embargo, a pesar de ser una fórmula conciliadora y claramente reformista, como hemos visto, no parece haber sido una política expositiva practicada en nuestro país por las grandes instituciones. El precio de esta ambivalencia, también hay que señalarlo, es que la construcción de la esfera pública asigna a las mujeres artistas «a secas» una especie de no-lugar, ni universalista, ni político, que lleva a un permanente estado de excepcionalidad. Esta excepcionalidad puede ampliarse a las colectivas solo de mujeres, puesto que ¿no sería una exposición de mujeres (como idénticas) una suma metafórica de exposiciones monográficas? Más aún, el bajo porcentaje de exposiciones monográficas y colectivas de mujeres, ¿no contribuye cuantitativa, simbólica y literalmente a esa excepcionalidad?

Frente a esta idea de excepcionalidad, han existido en estos años algunas iniciativas que se posicionan de manera diferente frente estos dilemas forzados. En este punto es importante señalar que, en el caso español, los posicionamientos ligados a la subjetivación política feminista han basculado entre la academia y las instituciones oficiales (no necesariamente artísticas) y un activismo artístico al que le ha resultado difícil una visibilidad historiográfica e institucional.⁵⁵ De forma resumida podemos señalar algunas instituciones (y tras ellas, sus directores) que han decidido identificar sus políticas expositivas con un posicionamiento político a través del desarrollo de una programación sostenida en el tiempo. Estas políticas, sin ser exclusivamente feministas, han tratado es de asumir el giro comisarial, partiendo de una interiorización de los efectos que los discursos posmodernos han producido en las formas de crear conocimiento en el campo artístico.

55. En este sentido cabe destacar la decepción de las expectativas puestas en la exposición *Desacuerdos* (MACBA, 2003) por parte de algunas de sus colaboradoras. Ver María Ruido, «Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el estado español (Algunas reflexiones después de *Desacuerdos*)» (2006). Accesible en <http://www.workandwords.net/es/texts/view/502>. Consultado 08/07/2012. Ver también Laura Trafí-Prats, «De la cultura feminista en la institución arte» (pp. 214-245) y Miriam Solà, «La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos identitarios» (pp. 264-276), en Mar Villaespesa (ed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, n.º 7, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2012.

El EACC, bajo la dirección de José Miguel García Cortés (1999-2003), articuló una política expositiva donde las exposiciones feministas (como *Zona F* o *Héroes Caídos*) se insertaban en un discurso más amplio interesado en la reflexión sobre la contemporaneidad a través del arte bajo una pluralidad de abordajes, cuya síntesis puede verse reflejada en la serie de *Micropolíticas*. Recientemente, el CAAC, con Juan Antonio Álvarez Reyes (desde 2010), ha optado por una aproximación a partir de temas transversales, denominados sesiones, donde diversas exposiciones sincrónicas, que incluyen relecturas de la colección permanente, indagan sobre cuestiones abiertas.⁵⁶ Cabe destacar que la sesión inaugural, *Nosotras*, se establece como un punto de partida político, que permea el resto de la programación.⁵⁷ Así, se aprecia una clara tendencia a una paridad no oficializante, que naturaliza y no excepcionaliza la presencia de mujeres. Otras instituciones, como el Koldo Mitxelena, la sala Rekalde, Arteleku, en el País Vasco, o en Galicia el CGAC, han mantenido de forma más o menos constante una línea abierta de exposiciones o reflexiones feministas o posidentitarias.⁵⁸ Finalmente, el Centro Cultural Montehermoso, bajo la dirección de Xabier Arakistain (2006-2011), incorporó la perspectiva feminista al desarrollo de su programación, así como la acción directa a favor de la paridad.⁵⁹ Este breve panorama deja entrever al menos dos caracterizaciones. Por un lado, la constancia de una distribución territorial, claramente descentralizada, y por otro, la perseverancia de un número de comisarios, que conforman una cierta estratigrafía generacional, coincidente con la apertura del

56. Hasta la fecha ha habido siete sesiones: *Nosotras*, *Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea*, *La constitución política del presente*, *La canción como fuerza social transformadora*, *Margen y ciudad*, *Acumulaciones de memoria* y *Abstracción postpictórica*.

57. La sesión comprendía las exposiciones de A/O (Caso Céspedes). *Un proyecto de Cabello / Carceller*, *Carrie Mae Weems. Estudios sociales*, *Candida Höfer: Projects: Done* y la colectiva *Nosotras*, que de modo simbólico trataba de conectar con la pionera 100%, al haberse esta producido en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (integrado ahora en el CAAC). La colectiva mostraba fondos de la colección producidos por mujeres. A veces, como en la sesión *Acumulaciones de memoria*, la aparición de 3 monográficas (Caterina Simao, Fiona Tan y Maryam Jafri)

58. Koldo Mitxelena (con Ana Salaverria como directora): *Formas del abismo* (1994), *El rostro velado* (1997), *Transgeneric@s* (1998), *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* (2010); Sala Rekalde (varios directores): *Diez mujeres video-creadoras*, *Leda vuela* (2001); *Conflicto/Pluralismo/Comunidad* (2004); *¡Aquí y ahora! Erreakzioa-Reacción* (2008). CGAC: *Corpos de producción* (2003), *La batalla de los géneros* (2008), *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (2009), *Sur le dandysme aujourd'hui* (2010), en diversas reflexiones sobre la construcción social de la identidad, varias bajo la dirección de Manuel Olveira.

59. Además de las exposiciones, la programación incluía ciclos de debate como *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates* y ciclos de audiovisuales en el programa *Contraseñas. Nuevas representaciones sobre la femineidad*.

paradigma historiográfico y la diseminación de los discursos posmodernos.⁶⁰ Las nuevas generaciones de comisarios y comisarias parecen por el momento estar abordando otros efectos de la contemporaneidad en un nuevo contexto económico, social, político y artístico. Como nueva estrategia de visibilidad también cabe destacar la aparición de eventos que concentran propuestas, como Feministaldia (Arteleku, 2008-2011) o el Festival Miradas de Mujeres (organizado por la asociación Mujeres en las Artes Visuales en 2012).

En todo caso, importa destacar que la continuidad y la intención son importantes a la hora de pensar en torno a la negociación de los conflictos derivados de la compleja articulación entre los procesos de subjetivización individuales y sociales y los de agencia y praxis política común. Si pensamos en las exposiciones y las políticas expositivas no solo como un muestrario de obras o de un discurso que las obras ilustran, sino como un dispositivo de experiencia y conocimiento, capaz de crear espectadores activos (de hecho, todas las exposiciones se dirigen a un espectador ideal), necesitamos también pensar en los museos y centros de arte como verdaderas esferas públicas, capaces de ir más allá de sus lógicas minorizantes y excluyentes, heredadas de la modernidad. En este sentido, si el modelo moderno de esfera pública se dirigía a la constitución de una opinión pública y también de un público, que se suponía universal, una superación de la misma debería ir encaminada al de una esfera pública de naturaleza antagónica y plural, que favorezca y se estructure en torno a la formación de contrapúblicos, no solo de públicos contrahegemónicos, sino un conjunto de públicos que disienten de otros públicos.⁶¹ Con esto no estoy indicando un mantenimiento del eclecticismo. Todo lo contrario. El eclecticismo de la política expositiva en España ha sido un factor importante en la falta de crítica y en la inercia y consolidación de discursos patriarcales/universalizantes. Los museos y centros de arte, a través de sus programaciones, tienen la posibilidad de establecer las condiciones de un nuevo marco de actuación, caracterizado por la pluralidad de relatos, en el que el feminismo se sitúe como una perspectiva capaz no solo de desmontar las viejas estructuras, sino de alimentar la imaginación del futuro.

60. Sobre la influencia de la salida de comisarios fuera de España en la década de los noventa ver Juan Vicente Aliaga, «El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado español en las décadas de los 80 y los 90», en *Impasse 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Ajuntament de Lleida i Centre d'art la Panera, Lleida, 2005, pp. 233-251.

61. La noción de contrapúblico se desarrolla en Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Cambridge, 2002.



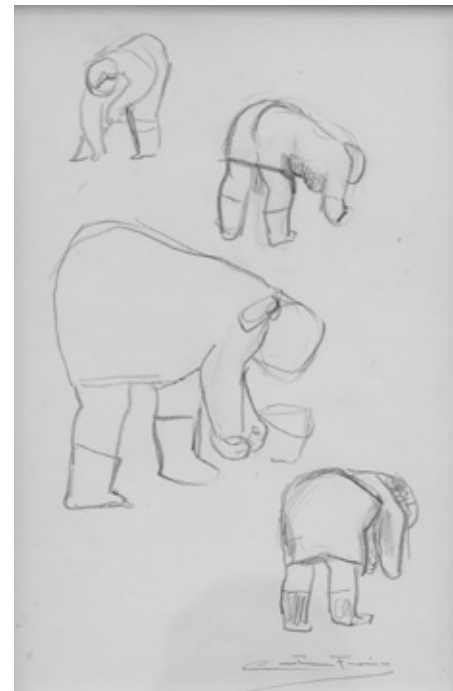




María Antonia Dans
El Encuentro o Vendedoras, 1965
Óleo sobre lienzo. 89 x 115 cm
Colección Galería Montenegro

Mujer en el umbral, 1975
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm
Colección privada

Castorina
Apuntes de pescadoras gallegas, 1962-1964
Grafito sobre papel.
(4x) 31,5 x 21,5 cm c/u
Cortesía de la artista





María Ruido
Ficciones anfibias, 2005
Vídeo color y sonido. 33'

Precarias a la deriva
A la deriva por los circuitos de la precariedad, 2004
Vídeo color y sonido. 50' 20"

Uqui Permui
Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo, 2010
Vídeo color y sonido. 57'
Cortesía de la artista



Mau Monleón
Contra geografías humanas (campana de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España), 2008
Instalación, fotografía (150 x 120 cm), vídeo color y sonido (11' 57"), vinilo y repisa con 500 tarjetas (5 x 9 cm c/u)
Medidas variables
Cortesía de la artista
Fotografía: Imagen MAS

Pilar Albarracín
Tortilla a la española, 1999
Vídeo color y sonido. 6' 25"
Cortesía de la artista





Equipo Butifarra
 Revista Butifarra, Número especial
 dedicado a la lucha de las
 mujeres, 1975
 Revista. 20 X 14 cm
 Cortesía de las artistas

Montse Clavé
 Doble jornada, 1977
 Cómic. 20 x 14 cm
 Cortesía de la artista





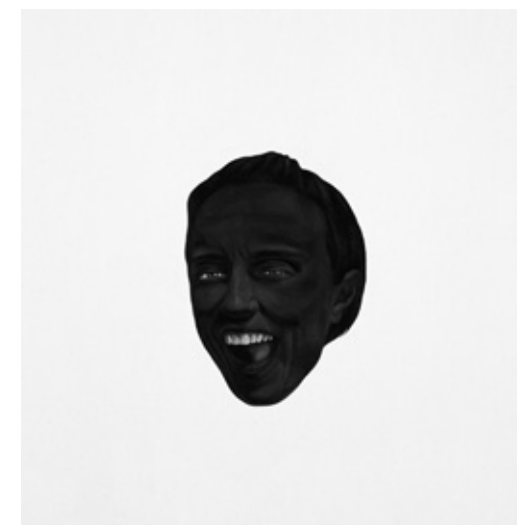
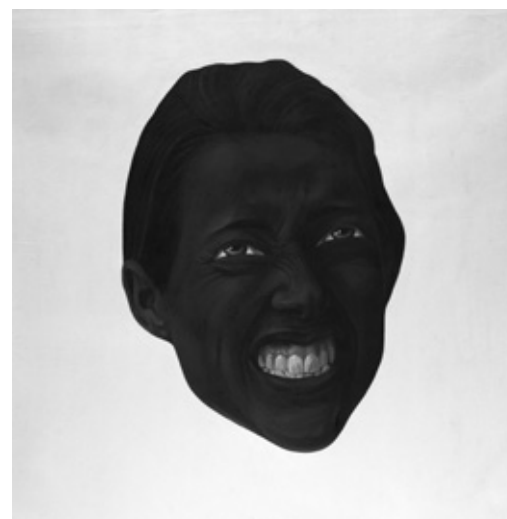




Marina Núñez
De la serie *Locura*, 1996
Óleo sobre lino
155 x 155 cm
Colección MUSAC



Marina Núñez
De la serie *Locura*, 1996
Óleo sobre lienzo
(5x) 145 x 145 cm c/u
Colección MUSAC

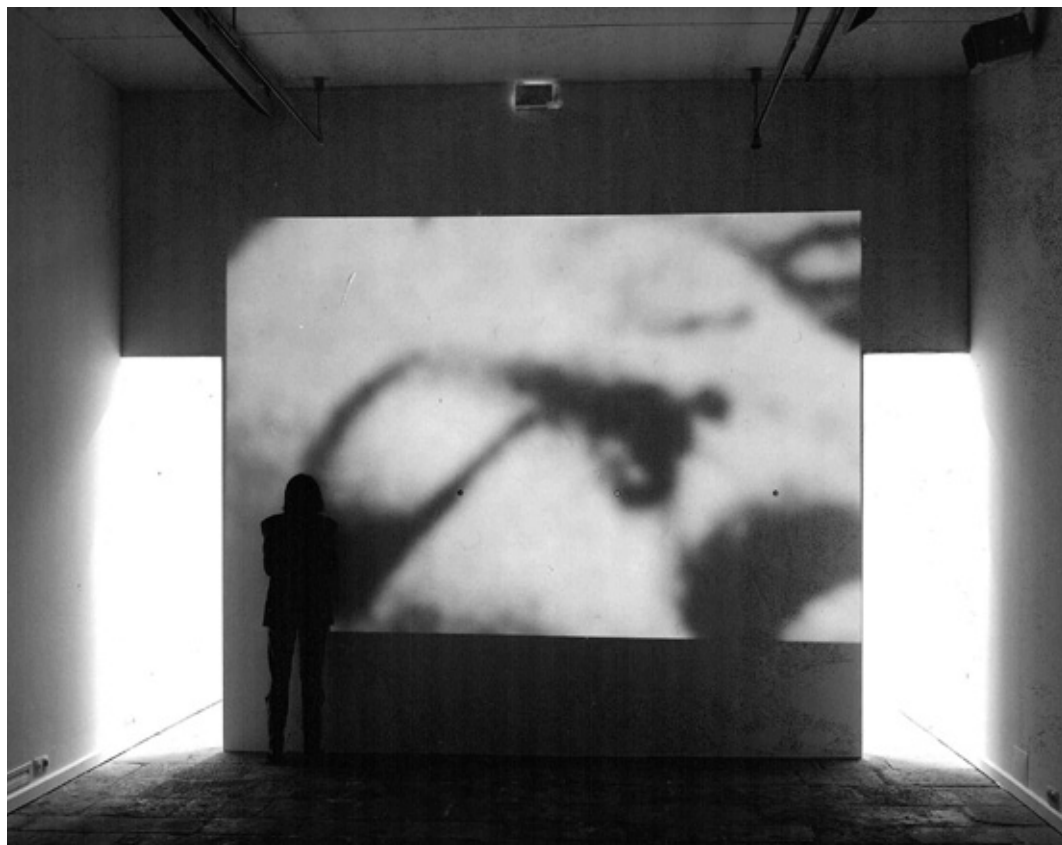




Yolanda Herranz
Caídas/Fallen Women, 1997
 Documentación fotográfica de
 la intervención escultórica en
 el Monumento a los héroes de
 puente Sampayo, Pontevedra.
 3 fotografías color y texto en
 vinilo sobre muro
 60 x 80 cm + 30 x 40 cm +
 40 x 30 cm; texto: 60 x 50 cm
 Cortesía de la artista

Cristina Lucas
Rousseau y Sophie, 2008
 Vídeo color y sonido. 9' 30"
 Cortesía de la artista y
 galería Juana de Aizpuru

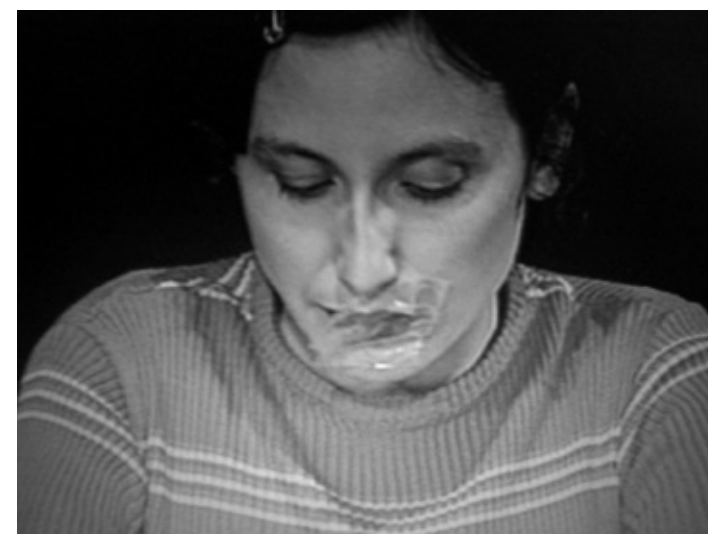


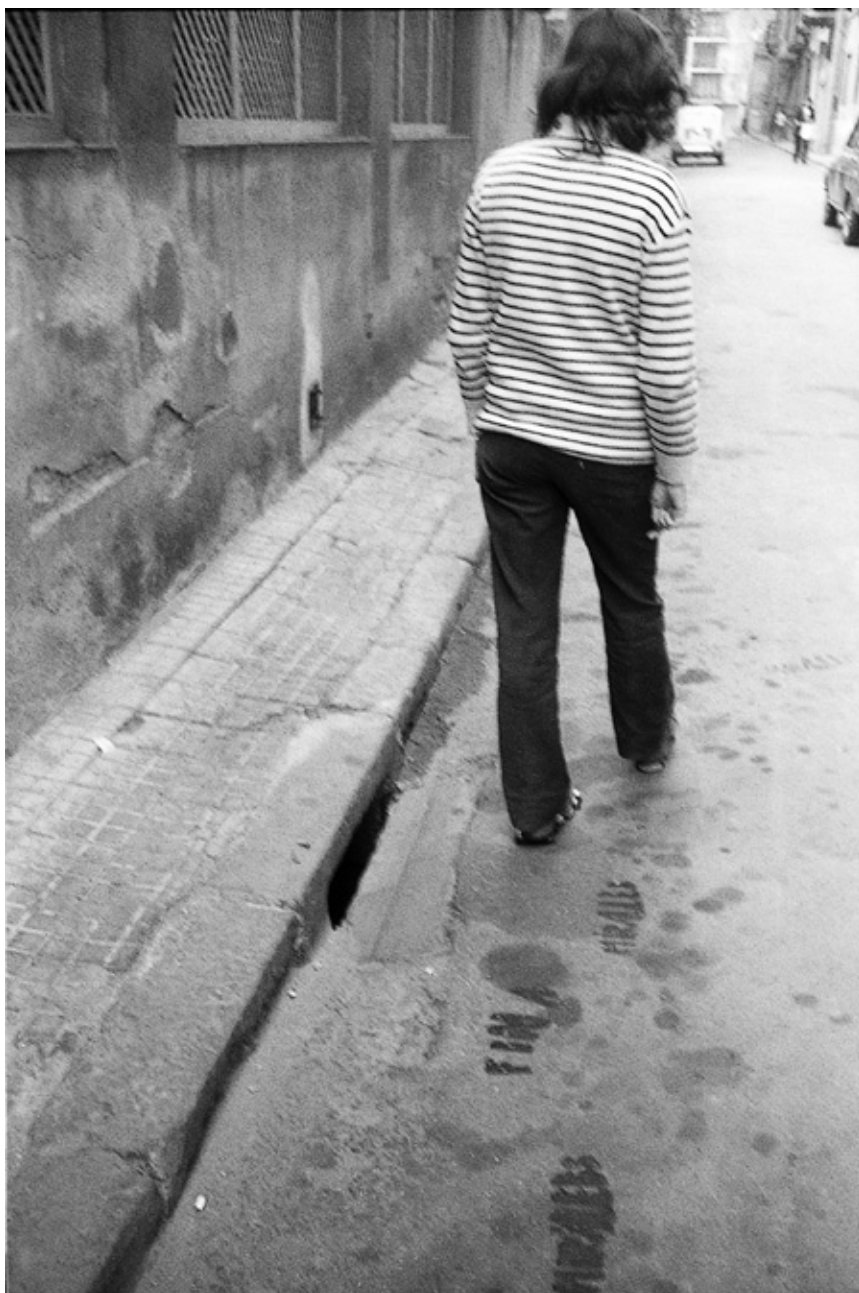


Carmen Navarrete
La bella (in)diferencia, 1996
 Instalación, proyección de vídeo
 con sonido, diapositivas y mirillas
 Medidas variables
 Cortesía de la artista

María Ruido
Cronología, 1997
 Vídeo color y sonido. 9'

María Ruido
La voz humana, 1997
 Vídeo color y sonido. 7' 40"





Fina Miralles
Petjades, acció realizada en
Sabadell en enero de 1976, 1976
Vídeo B/N y sonido. 10'
Colección Ajuntament de
Sabadell, Museu d'Art de Sabadell







Pilar Aymerich
*Manifestación pidiendo la
despenalización del adulterio, 1976*

*Jornades catalanes de la Dona.
Performance de NYAKA, 1976*

*Encierro de las mujeres de los
trabajadores de Motor Ibérica en la
iglesia de Sant Andreu del Palomar,
1976*

*Manifestación contra la violación
y el maltrato, 1976*

*Manifestación contra la violación
y asesinato de Antonia España en
Sabadell, Barcelona, 1977*

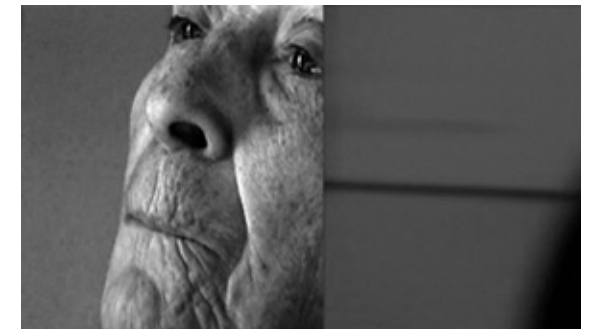
Fotografía B/N
30 x 40 + (4x) 30 x 40 cm c/u
Cortesía de la artista



Gabriela Gutiérrez Dewar
y Sally Gutiérrez Dewar
Manola coge el autobús, 2005
Vídeo color y sonido. 12' 20"

Xoán Anleo y Uqui Permui
Asuntos internos, 2007
Vídeo color y sonido. 22' 40"
Colección permanente CGAC,
Santiago de Compostela

Cecilia Barriga
5.000 feminismos más, 2010
Vídeo color y sonido. 7' 17"





Itziar Elejalde
Penélope, 1980
 Instalación, neón, pinzas, tela bordada
 Medidas variables
 Colección ARTIUM de Álava,
 Vitoria-Gasteiz
 Fotografía: Gert Voor in't Holt

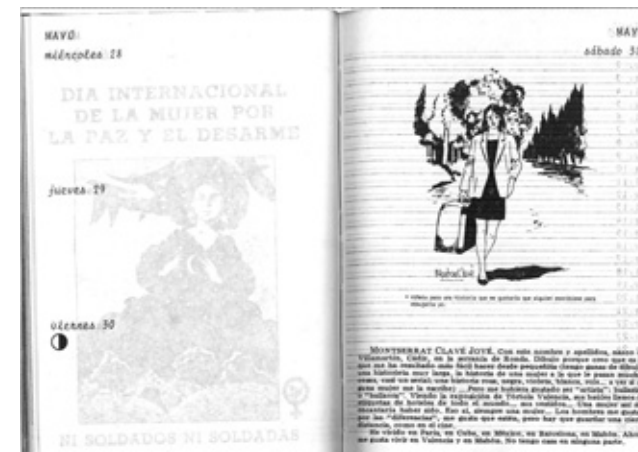
Anxela Caramés, Carme Nogueira y
 Uqui Permui
Contenedor de feminismos, 2009
 Instalación, documentación fotográfica
 y contenedor de madera
 150 x 100 x 100 cm
 Cortesía de las artistas

Núria Pompeia
*Calendari per la
 Cooperativa laSal* 1980
 Cartel. 32 x 44 cm
 Colección Centre de
 Documentació de Ca la Dona

*Por un divorcio que no
 discrimine a la mujer* 1981
 Cartel. 43 x 65 cm
 Colección Centre de
 Documentació de Ca la Dona



Azucena Vieites
*Cartel de las Jornadas
 feministas de Granada*, 2009
 Impresión sobre papel
 30 x 21 cm
 Cortesía de la artista



Mari Chordá
Agenda de les dones, 1986
 laSal edicions de les dones
 (Barcelona, 1986)
 Cortesía de la artista



Erreakzioa-Reacción
Erreakzioa-Reacción nº 2:
Construcciones del cuerpo femenino, 1995
 Incluye traducciones de textos de
 Fabianne de Prins, Pat Califia y Ellen Willis
 (Bilbao, 1995)
*Publicación y folleto de las jornadas para
 la presentación del fanzine. Arteleku:*
 conferencias de Esperanza Luffiego
 y Carmen Navarrete, sesión de vídeo con
 trabajos de Julie Zando, Trinh T. Minh Ha,
 María Beatty & Rosemary Delain y Mindy
 Faber.
 Cortesía de las artistas

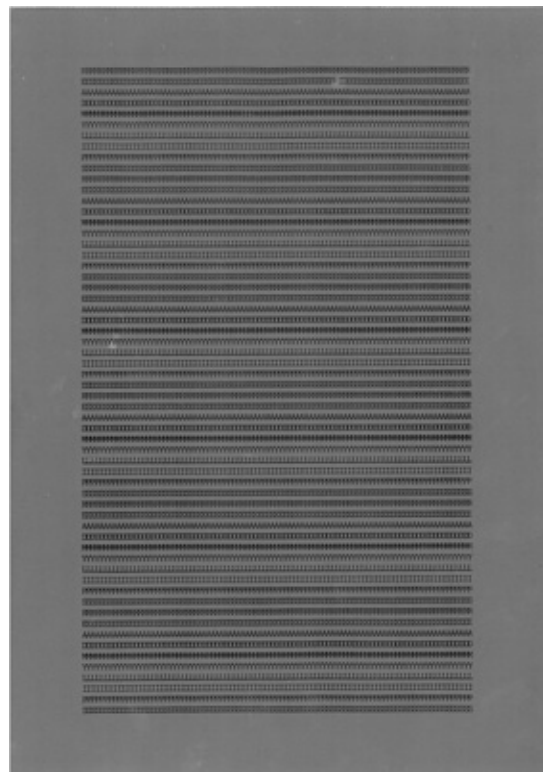
Erreakzioa-Reacción nº 7:
Videofanzine, 1997
 Cinta VHS
 Colaboraciones de diversas artistas que
 trabajan en vídeo (Bilbao, 1997)
 Cortesía de las artistas

Erreakzioa-Reacción nº 10:
Música y feminismo, 2000
 Textos y colaboraciones de Eulalia
 Busquets, Clara Garí, Barbara Ess, Esther
 Xargay, entre otras (Bilbao, 2000)
 Cortesía de las artistas

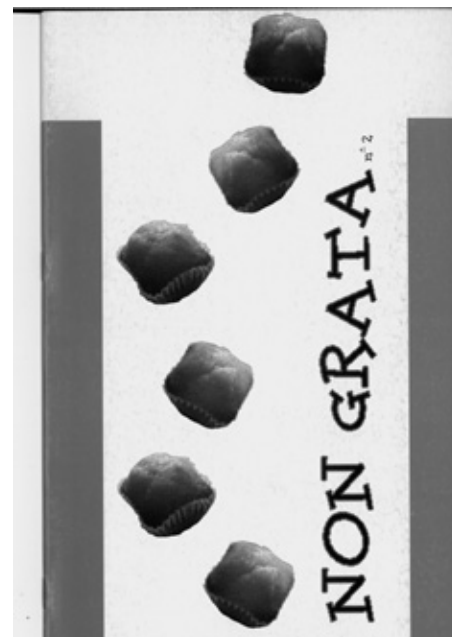


María José Belbel
No pienso arrugarme con los años, 1993
 Cartel. 60 x 90 cm
 Cortesía de la artista

READ MY LIPS nº 1, 1993
 Fanzine original
 29,7 x 21 cm
 Cortesía de la artista



LSD
 Revista *Non grata*,
 1993-1997
 Números 0 a 3
 de la revista
 Cortesía de Fefa Vila



La Anarquista

Cristina Lucas
La anarquista
 (de la serie *El viejo orden*), 2004
 Fotografía color. 110 x 140 cm
 Colección MUSAC

LSD
 De la serie *Es-cultura lesbiana*, 1994
Queerpos que mutan
Es-cultura lesbiana
Sub-jetas
 Fotografía B/N. 28,5 x 19,5 cm
 + 13,5 x 27,5 cm + (2 x) 10,5 x 15,5 cm
 Cortesía de las artistas



Mujeres artistas e imágenes de la opresión
femenina en el realismo crítico. Revisando la
historia oficial del antifranquismo

Noemi de Haro García*

* Este artículo se ha elaborado gracias a un contrato postdoctoral del subprograma «Juan de la Cierva» del Ministerio de Economía y Competitividad, en el grupo de Cultura Visual Contemporánea del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM).

Para poder sobrevivir y mantenerse en el poder durante casi cuarenta años, la dictadura franquista fue sometida a un continuo proceso de transformación. La apertura y la modernización iniciadas en los años cincuenta fueron parte de este proceso pero, al mismo tiempo, los cambios hicieron crecer las tensiones existentes y propiciaron la apertura de posibilidades de actuación para la oposición a la dictadura dentro del país. El movimiento obrero y el mundo universitario fueron los focos principales del antifranquismo pero el objetivo era que la movilización llegara a todos los sectores de la sociedad. El movimiento antifranquista contó con el soporte del Partido Comunista Español (PCE) que se estaba reorganizando en la clandestinidad desde 1953 y que, durante mucho tiempo, fue el único que brindó su apoyo a la oposición en el interior. Las huelgas y otras formas de protesta y reivindicación fueron cada vez más frecuentes a pesar de que quienes tomaban parte en ellas sufrían luego la dureza de la represión del régimen.

Giuliana di Febo ha señalado que las transformaciones sociales y políticas que tuvieron lugar en España a partir de los años sesenta hicieron posible que la mujer se incorporase progresivamente a la lucha antifranquista y que surgieran las primeras formas de asociacionismo femenino. Al principio, fueron las mujeres cuyos maridos estaban encarcelados quienes empezaron a participar en las campañas por la libertad de los presos; esto las llevó a entrar a formar parte de las organizaciones de la oposición y a desarrollar un papel políticamente activo. A la reivindicación de la amnistía se sumaron las protestas por el derecho a la huelga, por las libertades políticas y sindicales, contra la subida de los precios o contra las bases nucleares.¹ Como indica Amparo Moreno, las primeras formas de rebelión de las mujeres (de solidaridad con sus maridos presos) se produjeron desde unos postulados que compartían con la dictadura la concepción de la mujer como «reposo del guerrero»; sin embargo, su valor fue muy grande, ya que constituyeron la base de organizaciones feministas posteriores.² Ya cuando escribieron sus notas para una historia social de movimiento de las mujeres, Concha Fagoaga y Lola G. Luna habían señalado que «las raíces del futuro movimiento de las mujeres se [...] (encontraban) en las organizaciones que [...] (surgieron) en el PCE y el PSUC en la década de los sesenta», así como en los grupos llamados radicales no vinculados a partidos políticos.³

-
1. Giuliana di Febo, *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, Barcelona, Icaria, 1979, pp. 153-155.
 2. Amparo Moreno Sardá, «La réplica de las mujeres al franquismo», en Pilar Folguera (ed.), *El feminismo en España. Dos siglos de historia* Madrid, Fundación Pablo Iglesias, p. 133.
 3. Concha Fagoaga y Lola G. Luna, «Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos reformistas y signos radicales», en María Carmen García Nieto Paris, *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*, Madrid, Ediciones de la UAM, 1986, pp. 458-459.

¿Existe esta relación entre feminismo y antifranquismo en el caso de la creación plástica?, ¿qué lugar ocuparon las mujeres artistas en las iniciativas artísticas antifranquistas?, ¿se hicieron cargo dichas iniciativas de las críticas a la situación de la mujer en la sociedad de la época?

Arte y antifranquismo

La historia oficial del arte vinculado a la lucha antifranquista menciona habitualmente una nómina fija de agrupaciones y de artistas individuales. Puesto que no es habitual destinar mucho espacio a tratar estas iniciativas, es frecuente que el elenco de nombres quede reducido a unos cuantos: dos o tres grupos artísticos y algunas figuras destacadas a lo sumo. Generalmente se menciona a los grupos de Estampa Popular, Equipo Crónica y Equipo Realidad, y a artistas como Juan Genovés. Se suele identificar la orientación antifranquista con un realismo crítico que se traduce en una figuración cuyo abanico de posibilidades puede ir desde un realismo social expresionista hasta el pop crítico. En realidad, hay predilección por narrar la evolución del arte antifranquista desde el dramatismo expresionista hasta la distanciación buscada con el pop, lo cual se interpreta en clave de avance y modernización. También se señalan temas característicos del arte antifranquista: las críticas a la situación de los trabajadores (campesinos y obreros), a la represión franquista o a la sociedad de consumo. Es frecuente que se indique que los primeros temas corresponden a una cronología más temprana, mientras que los últimos son característicos de los momentos finales del arte antifranquista. Temas y estilo se asocian a artistas, agrupaciones y procedencias geográficas (casi como si de escuelas pictóricas se tratara), así como a momentos cronológicos y evolutivos distintos en el desarrollo del arte antifranquista. Por ejemplo, el realismo social y los campesinos serían típicos del antifranquismo de Madrid y de una etapa inicial del arte antifranquista, mientras que el pop y la crítica a la sociedad de consumo lo serían de Valencia y de un estadio posterior y más avanzado.

Para encajar en la historia oficial del arte contemporáneo, el realismo crítico antifranquista ha adoptado la forma de una historia de progreso estético y temático que va unido a un progreso político (de la dictadura a la democracia). La orientación política de las iniciativas artísticas antifranquistas aparece como el producto excepcional de una situación política excepcional, y con ella desaparece. Su último representante, el pop crítico, supone además una puesta al día del arte político español en el plano estético, puesto que lo conecta con las corrientes internacionales reconocidas por la historia oficial del arte contemporáneo. Con todo, sigue tratándose de un caso singular, puesto que se entiende que la orientación «genuina» del

pop no tiene que ver con la política. De no ser así, probablemente no se consideraría que su «olor a política» sea lo que hace «diferente» al pop español.⁴

Mientras que la historia del arte español ha sumido en el silencio posteriores iniciativas de arte político, como los conceptualismos políticos de los setenta,⁵ no ha sucedido lo mismo con el arte antifranquista de los sesenta: en su caso se ha dibujado y repetido siempre la misma imagen controlada y simplificada. En esta imagen los pasadizos que conectan entre sí las iniciativas divergentes en relación con el sistema franquista, así como los que vinculan iniciativas desarrolladas durante el franquismo y otras que tuvieron lugar después de la muerte del dictador, no están señalizados, pero aún se pueden encontrar cuando se indaga acerca de las actividades individuales y colectivas que les dieron forma.

Una pintora muy pintor

En 1953, el mismo año en que reiniciaba sus actividades la Asociación Española de Mujeres Universitarias, Juana Francés pintaba *Silencio*. En esta imagen de tonos apagados, una mujer con ojos entristecidos se tapa la boca con la mano. O quizá su voz es silenciada por la mano de otra persona. Esta obra pertenece a la primera etapa de su carrera, que Cirilo Popovici calificó de «expresionismo hierático».⁶ Se ha dedicado poca atención a las imágenes de figuras masculinas, femeninas e infantiles que aparecen en las primeras pinturas de Juana Francés. Sus obras de los años cincuenta se consideran una muestra de su conocimiento de los lenguajes vanguardistas; un buen ejercicio formal y plástico realizado sobre temas tradicionales. Sin embargo, esa descripción no refleja la sensación inquietante que producen estas obras, una sensación que cortocircuita la percepción cómoda que cabe esperar ante temas tradicionales y académicos. Poco importa: la figuración corresponde a una etapa inicial en una artista cuyo trabajo y

4. A pesar de que los análisis de autores como Thomas Crow ya habían hecho lecturas políticas del arte pop en libros como *The rise of the sixties: American and European art in the era of dissent* (Nueva York, Harry N. Abrams, 1996), Marko Daniel ponía al día el tópico de la España «diferente» al preguntarse «¿Qué hace diferente al pop español? Que huele a política». Marko Daniel, «¿En qué se diferencia el pop español?», en William Jeffet (comisario), *Spain is different* (catálogo de la exposición), Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 1998, p. 29.

5. Sobre este tema véase Jesús Carrillo, «Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo», *Arte y políticas de identidad*, 1, 2009, pp.1-22; «Conceptual Art Historiography in Spain», *Papers d'art*, 83, 2008; Juan Albarrán, «Del 'desarrollismo' al 'entusiasmo': notas sobre el arte español en tiempos de transición», *Foro de Educación*, 10, 2008, pp.167-184.

6. Cirilo Popovici, *Juana Francés*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 11.

estilo se consideran maduros cuando empieza a trabajar en la línea de la abstracción informalista. La historiografía parece considerar el informalismo como el principal punto de referencia para todo su trabajo anterior y posterior.⁷ También a la hora de analizar sus obras de los años setenta, donde la autora plasmaba su preocupación por la situación del hombre, su soledad, su opresión, su cosificación con un lenguaje figurativo.⁸ Ni sus primeras obras figurativas, ni el trabajo de otros artistas y grupos de esa época en la línea crítica de los realismos, son tenidos en cuenta en relación con esas obras de Juana Francés.

A pesar de la importancia que se concede en los estudios sobre la pintora a su producción informalista, dentro del informalismo Juana Francés queda relegada a una posición secundaria. Para empezar, esta artista, que fue una de las fundadoras de El Paso, el grupo más destacado del informalismo en España, tuvo una proyección internacional muy inferior a la del resto de sus compañeros. Fue presionada para abandonar el grupo⁹ y es muchas veces omitida o tratada muy brevemente al historiar el desarrollo de El Paso. Su imagen queda ensombrecida por la de sus colegas varones, y sobre todo por la de su marido, Pablo Serrano, algo muy frecuente en la historia de muchas mujeres artistas.

Durante el franquismo las dificultades que habían de afrontar las mujeres artistas para desarrollar su carrera eran muchas. Conseguir pintar, exponer y ser reconocidas obligaba a jugar adaptándose a unas normas y escalas de valores patriarcales. La fórmula que César González-Ruano eligió para el titular de su crítica elogiosa al trabajo de la ganadora del premio Biosca de 1960, María Eugenia Escrivá, es muy significativa: «Nada menos que una pintora muy pintor».¹⁰ Pero incluso las mujeres artistas que cumplían todas las normas eran infravaloradas cuando se las compara con el caso de sus colegas varones, como ya hemos visto en el caso de Juana Francés.¹¹ Si bien en 1960 la mitad de las personas licenciadas en Bellas Artes eran mujeres, en 1972 solamente el 11% de

las entradas del *Diccionario de pintores españoles contemporáneos* se referían a artistas mujeres.¹²

Las mujeres que se integraron en los grupos antifranquistas han corrido una suerte muy similar, con el agravante de que todo arte de los cincuenta y sesenta que no es abstracto o pop tiene muchas más posibilidades de ser considerado de escaso interés estético o anacrónico. Algunas de las mujeres artistas vinculadas a estas agrupaciones se mencionan cuando se escribe acerca de los grupos de artistas antifranquistas del realismo social, como los de Estampa Popular, y cuando se relata la historia de las agrupaciones relacionadas con Crónica de la Realidad (Equipo Crónica, Equipo Realidad) o propuestas afines de pop crítico. Sin embargo, rara vez se las considera algo más que seguidoras de la estela de artistas varones. Así, en los primeros libros que se dedicaron a analizar el realismo crítico (y que lo apoyaban decididamente) las dos mujeres que se mencionaban eran consideradas representantes de propuestas menores dentro de las categorías en las que se las encuadraba. Dentro del «realismo épico», María Dapena seguía «fielmente las orientaciones» de Agustín Ibarrola, aunque a la vista de su trabajo resulta difícil ver en qué sentido sucedía esto: ni la estética, ni los temas, ni el uso del texto (frecuente en el caso de María Dapena), ni la forma de trabajar de ambos artistas se parece, aunque su intención fuera igualmente política y crítica. Por su parte, las obras de Ana Peters se consideraban «intentos» «aún balbucientes» de emplear el lenguaje de los medios de comunicación de masas para criticar la situación real concreta.¹³ En cambio, Juan Genovés o los miembros del Equipo Crónica que, como ella, eran parte de la iniciativa de Crónica de la Realidad, que conversaban con los mismos críticos de arte (sobre todo con Tomás Llorens) y estaban preocupados por problemas sociales similares, hacían esto adecuadamente.¹⁴ A finales de los años sesenta Ana Peters, que había llegado a Valencia huyendo de la Segunda Guerra Mundial, que había estudiado Bellas Artes en esa ciudad y que se había casado en 1964 con Tomás Llorens, decidió dedicarse a su familia. Si bien su marido fue ganando cada vez una mayor visibilidad pública, ella mantuvo un «silencio creador» de veinte años antes de volver a exponer en los años noventa.¹⁵

7. Cfr. Andrea Fernández Alonso, *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*, Universidad de Alicante, Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2008, pp. 103-105.

8. Juana Francés, «Nací en Altea...», en Isabel Cajide y otras, *La mujer en la cultura actual* (catálogo de la exposición), Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975, s/p.

9. Laura Fernández Orgaz, «Acerca de Juana Francés», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo16, 2003, p. 243.

10. César González-Ruano, «Nada menos que una pintora muy pintor», Madrid, ABC, 26 de febrero de 1960, p. 13.

11. Por desgracia, en la actualidad la situación dista mucho de ser la ideal tal y como se puede ver en algunas publicaciones recientes sobre el tema. Patricia Mayayo, «¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español», en Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 297-334; Nekane Aramburu, Piedad Solans, Rocío de la Villa (eds.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, Exit, MAV, 2012.

12. Cfr. *Informe MAV n.5*, enero 2011, <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes/454-informe-mav-n5> y «Cronología», <http://www.mav.org.es/cronologiaMAV/cronologia.html> (la fecha de consulta de todas las páginas webs indicadas es 28/07/2012).

13. Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 197 y 200.

14. Idem.

15. Así se calificó a los veinte años durante los que había pintado las obras que se expusieron en la muestra *Denia 1992-92*. Cfr. «Fallece Ana Peters, la pintora de los estados de ánimo», *El País*, 29 de febrero de 2012, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/27/valencia/1330365731_496988.html

¿Por qué no hay grandes mujeres artistas antifranquistas?, podríamos preguntarnos parafraseando a Linda Nochlin.¹⁶ La crítica institucional habría de incluir también una crítica a la disciplina de la historia del arte y sus prejuicios. Cuando hay que seleccionar y resumir, la nómina de mujeres artistas antifranquistas citadas se reduce notablemente y puede llegar a ser inexistente.¹⁷ Los grandes nombres son siempre masculinos: José Ortega, Agustín Ibarrola, José Duarte, Equipo Crónica, Equipo Realidad... Por supuesto, también hay muchos artistas varones que no se mencionan en las crónicas resumidas sobre el arte antifranquista, pero el sesgo es evidente. Citaremos a modo de ejemplo el caso de tres artistas mujeres que, además de colaborar con sus obras en diversos grupos de artistas antifranquistas pertenecientes a la red de Estampa Popular,¹⁸ fueron figuras centrales para la creación, dinamización y desarrollo de los mismos, además de activas militantes políticas que ejercieron un impacto altamente significativo sobre su entorno social.

María Dapena fue una pintora militante del PCE y activa antifranquista, cuya fuerza podemos atisbar a través de su escritura, de las páginas que narran su experiencia como presa política¹⁹ y sus reflexiones acerca de las dificultades de las mujeres para hacerse un lugar en el mundo.²⁰ Ella se interesó por conocer a Agustín Ibarrola, hizo posibles las primeras exposiciones de artistas vascos que recorrieron distintos municipios acompañadas de lecturas y conferencias, fue una persona clave en el desarrollo de Estampa Popular de Vizcaya y participó activamente en la recogida de información sobre las huelgas de Asturias para difundirlas al extranjero.²¹ Fue apresada y encarcelada por su actividad política contra el franquismo. En la cárcel enseñó a leer a sus compañeras²² y cuando salió en libertad enseñó a grabar a Sol Panera, que la admiraba profundamente por su compromiso político y por sus convicciones feministas.²³

16. Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», en *Women, art and power and other essays*, Thames & Hudson, Londres, 1988, pp.145-178 (publicado originalmente en *Art News*, 69, enero 1971)

17. Valeriano Bozal no menciona a ninguna de las mujeres que formaron parte de Estampa Popular en su libro *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990* (Espasa-Calpe, Madrid, 1995) a pesar de que es evidente que, como mínimo, sabía de la participación de María Dapena y Ana Peters en esta iniciativa.

18. Para un estudio de esta red de artistas véase Noemi de Haro García, *Grabadores contra el franquismo*, Madrid, CSIC, 2010.

19. María Franciska Dapena, *iSr. Juez! (soy presa de Franco...)*, San Sebastián, Haranburu, 1979.

20. María Franciska Dapena, *Vida y muerte enfrentadas. Mujeres de la vida*, Bilbao, Indauchu, 1987.

21. Todo esto lo cuenta Agustín Ibarrola en la entrevista que le realizó Javier Angulo Barturen, *Ibarrola ¿un pintor maldito?*, Haranburu, San Sebastián, 1978.

22. Así lo cuenta la propia artista en *iSr. Juez! ...*, op.cit.

23. Testimonio de Sol Panera recogido en José Gandía Casimiro (comisario), *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1996, p. 109.

Esther Boix era la tercera persona que aparecía en la lista que «Andrés» había elaborado con personas que podían interesar al PCE tras su conversación con Antonio Guanse en 1953. En esta lista se encontraban los artistas que Guanse consideraba «netamente antifranquistas e incluso simpatizantes con [...] (la) ideología (comunista)»,²⁴ aparte de Esther Boix y de María Girona,²⁵ la lista era de artistas varones. Esther Boix fue una de las personas centrales para sacar adelante la iniciativa de Estampa Popular en Cataluña: a ella recurrieron tanto José Ortega como Carlos Mensa cuando quisieron organizar los grupos catalanes. De hecho, ella se encargó de la gestión de estas agrupaciones junto con Carlos Mensa hasta que acordaron ceder esa labor a los artistas más jóvenes en 1969. Paralelamente Esther Boix desarrolló una importante labor como pedagoga: fue maestra de plástica en una escuela de enseñanza media y, más tarde, amplió esta labor a la primaria. La investigación en las posibilidades educativas de la plástica la llevó a ser preparadora de maestros de la institución pedagógica renovadora Rosa Sensat junto con su marido Ricard Creus. En 1967 ellos dos y otros colaboradores fundaron la escuela L'Arc en Barcelona. Esta escuela estaba dedicada al desarrollo de la creatividad en los niños y adolescentes en todas sus vertientes, y suponía una iniciativa totalmente pionera en la ciudad y en la época.²⁶ Además de esto comunicaron sus conclusiones y experiencias en varios libros sobre pedagogía plástica.

Estampa Popular Gallega tuvo en Elvira Martínez a una de sus impulsoras clave. Su familia era gallega pero tras la guerra se había visto obligada a emigrar a Argentina; ella estudió allí y participó en los movimientos de protesta. Su actividad política continuó cuando decidió regresar a España en 1967. Si otros miembros de la agrupación gallega estaban vinculados al movimiento galleguista, Elvira Martínez lo estaba al PCE. Su papel como organizadora y gestora de Estampa Popular Gallega fue tan importante como el de Xavier Pousa con el que se turnaba a la hora de pedir los permisos para exponer. A pesar de todo ello, en uno de los pocos estudios donde, hasta ahora,²⁷ se mencionaba el grupo gallego de Estampa Popular, Julián Gállego solamente destacaba a Jaime

24. «Andrés», *Nota sobre algunas conversaciones mantenidas últimamente con varios jóvenes artistas españoles, y sobre ciertas informaciones por ellos transmitidas*, 24/09/1953, s/p. Archivo Histórico del PCE, Fuerzas de la Cultura, caja 126, carpeta 1.9-2.

25. María Girona participó en los grupos catalanes de Estampa Popular donde era considerada un miembro importante cuya participación era relevante en la toma de decisiones y organización de los grupos.

26. Más información sobre L'Arc en Mireia Guillaumes, Roser Juanola, *Esther Boix i Ricard Creus, creadors del Taller d'Arts Visuals de L'Arc*, Girona, Documenta Universitaria, 2008.

27. Para una historia más completa de Estampa Popular en Galicia véase Noemi de Haro García, «La breve, pero intensa, actividad de Estampa Popular Galega», *Goya*, 337, 2011, pp. 342-357.

Quesada y José Pedrosa como miembros de esta agrupación.²⁸ En la muestra que el grupo celebró en Tuy fue Elvira Martínez quien pidió los permisos y por ello fue una de las detenidas, junto con Xavier Pousa, cuando la exhibición fue cerrada y descolgada.²⁹ Las actividades de Estampa Popular Galega en Galicia terminaron con estas detenciones, que hicieron pasar momentos muy difíciles a ambos artistas y a sus familias.³⁰ Pero la actividad política de Elvira no cesó: viajaba a Madrid y por toda Galicia para participar en reuniones, manifestaciones y protestas, y para difundir propaganda clandestina. También formaba parte del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM). De hecho, ella era quien custodiaba en su casa la vietnamita con la que reproducían los documentos informativos del MDM en Galicia.³¹ Pero en los documentos del MDM no se emplearon imágenes creadas por la artista; con ello se intentaba dificultar que se pudiera identificar a las militantes.³²

Además de eso, Elvira Martínez trabajaba como maestra de plástica en un colegio. No tardó en ser la maestra de plástica de la Escuela Rosalía de Castro de Vigo. Esta escuela había sido fundada en 1961 por Antía Cal y tenía una filosofía pedagógica singular para la época: era una escuela laica, mixta, igualitaria, abierta y bilingüe (castellano e inglés). Se situaba en la línea de las escuelas Rosa Sensat catalanas con las que, de hecho, hacía intercambios pedagógicos.³³ A mediados de los años setenta la UNED le encomendó la tarea de impartir cursos de reciclaje para profesores que se celebraban en verano en distintas ciudades españolas. Fue la encargada de diseñar el programa de la asignatura de plástica hacia 1982, y en 1984 participó en la elaboración de la Ley de Educación Infantil. Las publicaciones que hizo sobre pedagogía junto con el que entonces era su marido, Juan Delgado, contribuyeron a difundir sus teorías y métodos pedagógicos.

Estos ejemplos son una muestra de significativas omisiones en la historiografía que con toda seguridad no se habrían producido en el caso de que se hubiera tratado de artistas varones. Pero también nos hacen pensar qué se

considera una actividad artística antifranquista y cuáles son los sesgos de la disciplina: con toda seguridad, la labor pedagógica que llevaron a cabo Esther Boix y Elvira Martínez (y, de otro modo, María Dapena) contribuyó de un modo más profundo, más intenso y más extenso que cualquier exposición artística a la transformación social por medio de la plástica que pretendía el realismo crítico.

Madre y trabajadora

La historiografía suele analizar las críticas al régimen del arte antifranquista desde un punto de vista muy limitado que presta atención a los tópicos historiográficos heredados sin cuestionarlos ni contrastarlos. Las fuentes visuales y documentales existentes muestran una diversidad en la forma de abordar la crítica al franquismo que pone de relieve las conexiones existentes entre diversos movimientos sociales. Así sucede que los grupos de artistas antifranquistas que son mencionados por la historiografía no solo contaban con la participación de mujeres artistas sino que, entre otras muchas cosas, denunciaron en sus obras la situación de opresión en que vivía la mujer.

La madre y el hijo como víctimas inocentes de la violencia y la barbarie son un tema recurrente en la iconografía antifascista y, en general, en la denuncia a los horrores de la guerra. La plástica antifranquista también utilizó este motivo que partía de la iconografía cristiana de la *pietà*. Además, la imagen de la madre con el hijo al estilo de las maternidades cristianas sería el modelo para representar a las mujeres de los presos del franquismo; contrastando el estoicismo y la dureza de los hombres encarcelados con la dulzura de las mujeres que les apoyaban y compartían su suerte. Esta imagen aparecía, por ejemplo, en las postales difundidas en apoyo de la amnistía por el Comité Nacional por la Defensa de las Víctimas del Franquismo en 1959. Este tipo de representaciones respondía a una concepción tradicional del papel femenino como mártir inocente, madre amante y apoyo paciente del varón. Ciertamente estas imágenes no suponían un cuestionamiento de los roles tradicionales pero, sin duda, sirvieron para algo más que para despertar la solidaridad internacional. Con seguridad, contribuyeron a forjar una identidad colectiva entre las mujeres puesto que muchas de ellas compartían esa concepción tradicional de su papel. Ya hemos mencionado cómo las mujeres de presos fueron movidas por la idea tradicional de «reposo del guerrero» cuando empezaron a participar en las campañas por la amnistía. Seguramente estas mujeres se sintieron identificadas con estas representaciones. El sentimiento de identidad compartida

28. Julián Gállego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 507-508.

29. Hay razones para pensar que el cierre de la exposición respondió a una denuncia: el padre de Elvira Martínez era originario de Tuy y se había visto obligado a huir de allí tras la guerra. Las rencillas y odios personales seguían vivos a finales de los años sesenta y podían haber sido el motor de la denuncia.

30. Testimonio de Elvira Martínez y Zara Pousa (hija de Xavier Pousa) en entrevista con la autora, Camposancos, 22 de julio de 2012.

31. Testimonio de Elvira Martínez en entrevista con la autora, Camposancos, 22 de julio de 2012.

32. Testimonio de Elvira Martínez en entrevista telefónica con la autora, 31 de agosto de 2012.

33. Testimonio de Elvira Martínez y Zara Pousa (hija de Xavier Pousa) en entrevista con la autora, Camposancos, 22 de julio de 2012.

les permitió reunirse, organizarse y empezar a reflexionar críticamente, quizá, sobre esos roles tradicionales.

José García Ortega incluyó la reivindicación de que mujeres y viejos recibieran el mismo salario que los demás obreros por realizar el mismo trabajo en una de las imágenes del libro *Artistas y pueblo. Los campesinos* que apareció en 1962.³⁴ También dedicó algunos de sus dibujos a las segadoras en la publicación de 1966 *Les Moissonneurs*.³⁵ Mientras que el primer libro parecía haber sido pensado para que los amigos a quienes Ortega había entregado los pocos ejemplares de su tirada lo mostrasen a los trabajadores con el objetivo de hacerles ver a través de imagen y texto los motivos que tenían para rebelarse, el segundo libro estaba pensado para un público probablemente extranjero y en todo caso interesado en el arte y en la posición política del artista. Por una parte, Ortega representó a las mujeres que trabajaban en el campo porque seguramente las habría visto en los veranos que había pasado pintando a los trabajadores;³⁶ por otra, es posible que el hecho de que el PCE estuviera sensibilizando a sus militantes sobre la importancia de incluir a las mujeres en la lucha antifranquista estuviera calando en un intelectual comunista como Ortega, así como en algunos de los destinatarios de su trabajo.

En octubre de 1961, Dolores Ibárruri, que había asistido a un Consejo de la Federación Democrática Internacional de Mujeres, explicó en su discurso de clausura del III Pleno del Comité Central del PCE que había que considerar el «problema de la mujer como parte integrante de la lucha [...] contra la dictadura», que era deseable que pronto la mujer pudiera «aportar a la política española y a la vida internacional, su capacidad, sus opiniones, su fuerza y su inteligencia». ³⁷ Para ello, el partido debía dedicar más atención a las mujeres en todos los escalones de la organización y en toda la propaganda: el PCE debía interesarse por sus problemas, ayudarlas a incorporarse a la lucha y hacer que participaran activamente en el trabajo del partido y en la lucha contra la dictadura.³⁸ En el verano de 1962, cuando José Ortega estaba elaborando su libro, el PCE convocó una reunión en la que participaron numerosas mujeres: el objetivo era crear

una organización que agrupara a mujeres de diversos sectores y procedencias.³⁹ Aunque la iniciativa no prosperó, algunas de las asistentes iniciaron contactos con otras mujeres por su cuenta, y éstos desembocaron en la creación de grupos autónomos entre 1963 y 1964; de ellos surgió en 1965 el MDM con dos orientaciones: el feminismo y la solidaridad frente a la represión.⁴⁰

Francisco Cortijo y Francisco Cuadrado representaron en sus obras a las campesinas como trabajadoras que habían de enfrentar un duro trabajo y que podían (y debían) rebelarse. Estas obras se expusieron en algunas de las muestras de Estampa Popular de Sevilla y también en las exposiciones individuales de estos artistas. La gracia femenina y la idea bucólica del trabajo en el campo estaban por completo ausentes en estas imágenes; las campesinas estaban delgadas y endurecidas por el trabajo, podían gritar y revolverse como animales. En los años setenta José Duarte, que había formado parte de Estampa Popular de Córdoba, también hizo del tema de las campesinas uno de los motivos de su obra, trabajando la representación de los sombreros y las telas con los que se protegían.

El trabajo de la mujer en su casa o en hogares ajenos también fue denunciado por los artistas antifranquistas que formaron parte de Estampa Popular. Francisco Cortijo mostraba a una persona que poco tenía que ver con la feliz esposa rodeada de electrodomésticos de la publicidad. Se trataba de una mujer demacrada y solitaria que desempeña una actividad repetitiva, agotadora, opresiva y alienante; y que es la metáfora de todas las mujeres pobres, aquellas cuya muerte comienza cuando «siguen a un hombre sin futuro / hasta la costra de la barriada» como indica la poesía de Joaquín Albalade que da título a la estampa: *Ellas tienen las manos arañadas* (1961). José María Carandell interpretaba la pintura *Planxadora III* de Esther Boix como «una sátira a la buena ama del hogar, satisfecha e insulsa». ⁴¹ Hay algo inquietante en esta figura femenina: ni la expresión de su rostro, ni su actitud son las habituales de las representaciones de planchadoras. Quizá esto se deba a su mirada, o la disposición de su pelo en mechones desiguales. Desde luego no se trata del retrato de una mujer planchando, puede que se represente la actitud interior de quien plancha, el ensimismamiento, el vuelo de la imaginación que puede hacer tomar la tela como si fuera el propio vestido en un baile o una reverencia, mientras la otra mano permanece anclada a tierra, aferrada a la plancha.

34. José García Ortega, *Artistas y pueblo. Los campesinos*, edición del artista de ejemplares numerados.

35. José Manuel Caballero Bonald (texto), José Ortega (imágenes), *Les Moissonneurs*, París, Éditions de la Librairie du Globe, 1966.

36. Para un análisis del valor de las representaciones de campesinos en la imagen de Ortega como artista comunista véase Noemi de Haro García, «Viajar al mundo del trabajo en la formación del intelectual comunista», en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto, Wifredo Rincón (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 163-174.

37. Dolores Ibárruri, «Discurso de clausura», *Nuestra Bandera*, 32, tercer trimestre de 1961, p. 87

38. Idem.

39. Mary Salas, Merche Combalella (coord.), «Asociaciones de mujeres y movimiento feminista», en VV. AA., *Españolas en la transición. De excluidas a protagonistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 29.

40. Ibid., pp. 29-30.

41. José María Carandell, *Esther Boix*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 39.

Entre las estampas que Esther Boix expuso con los grupos catalanes de Estampa Popular se encontraba *Dona que frega* (1965), donde se yuxtaponen dos representaciones de la situación de opresión social y política que vivían muchas mujeres bajo el franquismo: la cárcel y el trabajo duro, mal remunerado y poco valorado. La posición del cuerpo de una de las presas y el de la mujer que friega presentan cierta simetría, pero si bien la primera parecía inclinarse impotente bajo una gran carga, las manos de la segunda parecen fuertes y decididas, rotundas. Esas manos pueden actuar y modificar el mundo —podríamos pensar—. ¿Qué relación hay entre ambas figuras?, ¿son la misma mujer en dos momentos de su vida o se trata de dos personas diferentes? Si es esto último, ¿sirve el dinero que gana la una para ayudar a las presas?, ¿o quizá la mujer que friega no es consciente de su opresión ni de la de otras mujeres? Seguramente eran mujeres como estas las que habían de emprender *La desesperada lluita per sortir de la carcassa I* (1971) contra el sistema (patriarcal) del franquismo.

Transformaciones y sociedad de consumo

La imagen de la mujer como madre no desapareció de la iconografía del realismo crítico; sin embargo, en algunas representaciones se puede advertir que se estaba transformando el modelo para suscitar una reflexión más compleja. El número especial sobre la mujer publicado por *Cuadernos para el Diálogo* en diciembre de 1965 se cerraba con la imagen de una mujer con un bebé en brazos, obra de Ricardo Zamorano. No obstante, los pensamientos de esta mujer parecen estar en otros asuntos, más allá del hijo, más allá de su condición de madre, que ni la define ni la llena como ser humano. Quizá se podría interpretar que esta mujer se siente interpelada por las mujeres que levantan sus brazos y su voz en la otra imagen hecha por Zamorano y que aparece en la primera página de la revista; quizá el mensaje de esas mujeres sea el de los artículos incluidos en el propio número de *Cuadernos para el Diálogo*. Las figuras anónimas de mujer que se presentan al espectador (en la portada), y que corren en distintas direcciones para encontrarse (en las páginas interiores) son obra de Juan Genovés. La lucha de las mujeres era así reconocida al emplear para representarla el mismo lenguaje visual que el pintor utilizaba para denunciar la represión franquista e impulsar las protestas contra la dictadura. En 1965 Genovés acababa de exponer con gran éxito de crítica y público en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, por ello debió de ser considerado de gran importancia que se pudiera contar con su colaboración para este número de la revista. A pesar de todo, resulta notable que se eligiera a artistas antifranquistas

varones para ilustrar un número dedicado a la mujer. ¿Por qué no haber contado con sus colegas mujeres?

Por su parte, lejos de representar a la madre como un ser abnegado y consciente, Esther Boix criticaba la actitud de la juventud de los años sesenta en diversas obras. En una de ellas representaba a una madre sosteniendo descuidadamente a su bebé mientras leía un tebeo en *Maternidad nueva*.⁴² También es posible que con esta imagen la artista estuviera señalando las características de la mujer del franquismo del desarrollo: una mujer moderna, infantilizada y consumista que no dejaba por ello de cumplir con su «misión» para con la patria. El ideal de mujer modernizada que se difundía a través de los medios de comunicación era considerado un producto de la dictadura puesto que respondía al modelo de sociedad de consumo que esta quería implantar. La denuncia de estos modelos femeninos y de las estrategias mediante las cuales estos eran difundidos por el régimen también sería abordada por la crítica antifranquista. Para ello fue habitual emplear un lenguaje plástico que debía mucho al desarrollo del pop crítico, empleando imágenes que hacían referencia a los contenidos y valores de programas televisivos, de la publicidad, del cine, la radio, los tebeos o la educación. Estas imágenes a veces iban acompañadas de textos y muchas veces eran manipuladas o compuestas de tal manera que se produjera el distanciamiento del espectador, así como una lectura consciente y crítica de la representación.

Ana Peters hizo en 1966 una exposición sobre la imagen de la mujer en la sociedad de consumo. La crítica a los estereotipos de la representación femenina y a su uso ideológico situaba esta muestra en la línea de los trabajos realizados por otras autoras.⁴³ Sin embargo, la exposición suscitó algunas críticas negativas como la de Santos Amestoy, que consideraba que la artista no hacía nada de lo que se anunciaba en la justificación teórica del catálogo que había sido hecha por Tomás Llorens. Indirectamente se acusaba a este crítico de haber idealizado el uso del lenguaje del cómic hecho por Ana Peters: según Santos Amestoy la artista estaba mitificando tanto los *mass media* como la situación de la mujer.⁴⁴

Más que mitificar lo representado, consideramos que tanto las obras como sus títulos pretendían suscitar la reflexión en los espectadores. Detengámonos en el caso de *Cuentaquilómetros 1. Rosa azul y Victoria*. ¿Rosa es también el

42. Con esas palabras había descrito el cuadro José María Carandell en *Esther Boix, op. cit.*, p.39

43. Por ejemplo, en el número extraordinario que *Cuadernos para el Diálogo* dedicaba a la mujer en diciembre de 1965, Carmen Martín Gaité escribía acerca de «La influencia de la publicidad en las mujeres» (pp. 38-39) y A.A. lo hacía sobre «La cosificación de la mujer» (p. 39).

44. Santos Amestoy, «Crítica de exposiciones. Ana Peters», *Artes*, 76, 05/1966, pp. 29-30.

nombre de la chica?, ¿hay algún significado en el uso del color? Por otra parte, ¿podría verse en *Victoria* el nuevo rostro modernizado y más atractivo de la Victoria franquista ahora que la dictadura era la garante de la «paz»? Una chica rubia con unas gafas de sol que no reflejaban otra cosa que su propio rostro ¿no podía ser la versión femenina, moderna, consumista y *sexy* del control y la opresión representada por los hombres con gafas de sol y una línea de bigote del Equipo Realidad en las portadas de *A Colps* o *Terra Nostra*, o del *Espectador de espectadores* del Equipo Crónica?

Distanciar al espectador de lo cotidiano para llevar a cabo una interpretación más consciente parece ser también la intención de los trabajos en linóleo y serigrafía que la pintora había llevado a cabo en 1966 a partir de fotografías de grupos familiares. Algunos de ellos aparecieron en el calendario de 1966 de Estampa Popular de Valencia. Las representaciones de la mujer en la sociedad de consumo eran la imagen perfecta y en color de una joven, rubia, de ojos azules, instalada en la tiranía de la modernidad franquista. Estas contrastaban con los blancos y negros de los grupos de hombres, mujeres, viejecitas con pañuelos en la cabeza, niños, curas, frases en latín e imágenes religiosas de las fotografías; pero ¿no se podrían ver ambos grupos de imágenes como las dos caras de una misma moneda?

A mediados de los años sesenta, otros miembros de Estampa Popular, así como los de Equipo Crónica y Equipo Realidad, criticaron los estereotipos femeninos difundidos a través de los medios de comunicación. Por ejemplo, Rafael Martí Quinto presenta en *Reina por un día* (1964) la imagen deformada de la coronación de la reina del concurso televisivo. La ganadora aparece con un rostro y un cuerpo desfigurados, rodeada de los electrodomésticos que constituían el premio y de las figuras de las demás participantes cuyo aspecto de modelos de revista hace sospechar del concurso. Los modelos femeninos de superheroínas como Barbarella o Jodelle, o Modesty Bleise (la versión femenina de James Bond), que combinaban su papel protagonista con los rasgos seductores y eróticos, llamaron la atención de los artistas antifranquistas. Algunos, como Lluís Güell (que expuso con los grupos catalanes de Estampa Popular), las criticaron como producto de la sociedad de consumo. En una de sus estampas la figura de Modesty Bleise afirmaba: «sols es viu d'il·lusio i això angreixa [sic]». Sobre la imagen de la chica y a su alrededor se habían estampado números y letras con sellos entintados; llama especialmente la atención la palabra «bragas» que entre otras cosas forma el marco de la imagen. Con todo, estas superheroínas también se convirtieron en el modelo del que partir para crear a heroínas propias que subvertían las normas de comportamiento impuestas. Era el caso de Virtudes, una joven que se convertía en Goddy Rampt y cambiaba un camisón largo por un atuendo mucho

menos recatado en el cómic que José Gandía Casimiro escribió y el Equipo Realidad ilustró en 1969 (y cuya publicación fue prohibida).

Lenguajes críticos

Paulatinamente el lenguaje del realismo que empleaban los artistas antifranquistas fue quedando asociado a una intención crítica. Es lógico pensar que los artistas eran conscientes de ello y que elegían este lenguaje visual también como una indicación de que sus obras habían de ser leídas en clave crítica y reflexiva. Seguramente por este motivo muchas de las artistas que denunciaron la situación femenina en los últimos años del franquismo emplearon este lenguaje. Isabel Oliver, que colaboró entre 1971 y 1975 con el Equipo Crónica,⁴⁵ realizó una serie titulada *La mujer* (1971) donde reflexionaba sobre la condición femenina. En una de las obras de esta serie una mujer avanza en un suelo cubierto de productos de belleza que se pierden en un horizonte cuyo perfil emula el de una ciudad pero que —sospechamos— quizá no esté formado por edificios sino por más envases de cosméticos. Los rayos del fondo y la posición del cuerpo, emulando el gesto de figuras femeninas alegóricas, producen una impresión inicial de triunfo que se ve negada por un rostro en colores pardos (¿indica eso que la mujer no está maquillada?) con una expresión incierta de lucha, terror o de grito. Ante ese rostro nos parece que la tela rosa transparente que se pega a su cuerpo dejando ver la forma de las piernas, el pubis y los senos, y que también ondea al viento, no solo ridiculiza a la mujer, sino que dificulta su avance entre los obstáculos que ha de sortear.

Eulàlia Grau empleó este lenguaje visual para denunciar la explotación femenina y su discriminación laboral componiendo imágenes de los medios de comunicación en *Discriminació de la dona* (1977). Con anterioridad, la artista había mostrado en *Aspiradora* (1973) hasta qué punto el trabajo como ama de casa destruía la imagen ideal de la novia que las niñas aprendían jugando a las muñecas. Aspiradora y muñeca, ambos productos de la sociedad de consumo que sirven para construir la ilusión de felicidad y libertad futura para la mujer (cuando sea adulta, cuando me case, cuando tenga el nuevo electrodoméstico...), se sustituyen entre los objetos del mundo femenino destruyéndose. Al

45. Cfr. Curriculum vitae de Isabel Oliver de 2012, disponible en su página de profesora en la web de la Universidad de Valencia, <http://pintura.webpublica.net/profesorado/profesorado-ficha.aspx?id=37>

mismo tiempo contribuyen a que la mujer se destruya a sí misma y se mantenga dominada. En *Donetes y polis* (1973) la artista pone en relación las imágenes del alzado de dos casas unifamiliares, cuatro mujeres con aspecto de modelos y dos policías que hacen prácticas de tiro con pistola. Resulta significativo que la artista haya elegido un lenguaje visual diferente para representar cada uno de los tres elementos. Las casas dibujadas recuerdan a las maquetas recortables; los rostros de las mujeres parecen las copias pintadas de las imágenes de cuatro modelos de peluquería o de maquillaje extraídas de una revista; finalmente, las imágenes de los policías reproducen imágenes fotográficas en blanco y negro y producen un efecto de realidad violenta en comparación con las demás imágenes. ¿Hay una relación entre todos estos elementos?, ¿vive cada policía en una casa?, ¿o quizá el recortable representa la casa que cada policía querría tener y que solamente puede poseer de esa forma?, ¿son las mujeres representadas sus esposas, sus amantes, sus hijas?, ¿o son más bien una imagen, un ideal objetualizado e inalcanzable al cual, no obstante, las mujeres (las «mujercitas» de los «polis») aspiran a emular con el maquillaje y el peinado?

La manipulación de objetos de la sociedad de consumo fue el recurso empleado por Amèlia Riera en 1968 para realizar una serie de objetos que denominó «Eroticonas» o «divertimentos».⁴⁶ Se trataba de maniqués y muñecas turísticas que la artista había desnudado y transformado. Esto no borraba totalmente su uso anterior como reclamos para atraer la atención hacia la ropa de moda, un destino turístico o el recuerdo de unas vacaciones. Llevaban abanico y peineta, cromos, tatuajes, pasamanería, lazos, interruptores, enchufes, cinturones de castidad... Estas mujeres, cuyo destino queda definido y construido con sus nombres (*Martirio, Cesárea, Librada, Virtudes*), parecen objetos cuyo principal potencial es que pueden despertar el deseo. Da la impresión de que solo hace falta elegir el «modelo» femenino adecuado, vestirlo según convenga, pulsar los botones necesarios y enchufar los accesorios requeridos para hacer realidad un potencial erótico siempre listo para su uso. Una idea similar se encuentra en *Dona silenciosa*, que la artista presentó por primera vez en la exposición *El llegat del Pop Art a Catalunya* en 2004. La violencia y el control ejercidos sobre un sujeto al que se describe como «mujer silenciosa» pero que es, en realidad, una mujer a la que se impide hablar son patentes. Estamos ante una mujer desnuda y sin pelo cuyo vestido va pegado a la piel; es su propia piel, quizá, abotonada en la espalda y con dos marcas sobre los senos (¿señalan

sus límites?, ¿son cicatrices?). A pesar de no tener manos, un cordón rojo ata sus antebrazos, limitando sus movimientos. Los muñones se cierran con dos enchufes, ideales quizá para hacer funcionar los electrodomésticos del ama de casa moderna. Está numerada en la frente (como un preso, como un producto seriado) y cuenta con un casquillo de bombilla en el vientre.⁴⁷ Sus lágrimas son las de una Dolorosa o un arlequín, fáciles de contemplar, tópicas, postizas, inútiles. Con estos cuerpos manipulados y controlados, disciplinados, la artista nos hace reflexionar acerca de la condición de objeto de la mujer y de los límites que encuentra para moverse y expresarse.

En *Las hadas y el bordado* (1975), perteneciente a la serie *Misses* de Ángela García Codoñer, la artista dirige su atención hacia dos elementos que educaban a las niñas en los roles de género. La obra funciona como un *collage* donde se encuentran y superponen rectángulos de papel con modelos de flores para el bordado, papeles de colores, pequeñas superficies coloreadas y fragmentos de la imagen de la portada de la célebre colección de tebeos de cuentos de hadas para niñas «Azucena»: se pueden reconocer el emblema de la colección, las tiras de ovas que enmarcaban la portada y el típico rostro de las chicas de sus ilustraciones. El mismo año en que García Codoñer realizaba esta obra, la editorial Cuadernos para el Diálogo publicaba el libro de Juan Antonio Ramírez *El «cómic» femenino en España*, un estudio pionero sobre los tebeos para niñas y jóvenes. En él se analizaba, entre otras, la colección «Azucena», que fue la primera colección importante de tebeos femeninos lanzada en la autarquía (apareció en 1947) y que gozó de un éxito duradero. Los tebeos contribuían a construir y difundir el ideal femenino del franquismo; un ideal y unos cuentos de hadas con los que las niñas podían soñar mientras hacían los ejercicios de bordado del colegio que servían, entre otras cosas, para preparar el ajuar.

El año 1975 fue proclamado Año Internacional de la Mujer por las Naciones Unidas. También fue el año de la muerte de Franco. *Cuadernos para el Diálogo* dedicó otro número especial a las mujeres en agosto de 1975. En sus páginas se anunciaba el mencionado libro de Juan Antonio Ramírez junto con otros que respondían a enfoques similares. A diferencia de lo que había sucedido en el especial de 1965, que había sido ilustrado por artistas varones, en el de 1975 las imágenes (mucho más numerosas) eran todas de autoría femenina: varias obras de Isabel Villar, dibujos de Núria Pompeia y Fisa Aranguren, fotografías

46. Inmaculada Julián, «Breu pinzellada sobre el Pop Art a Catalunya», en Antonio Álvarez de Arana (comisario), *El llegat del Pop Art a Catalunya* (catálogo de la exposición), Girona, Museu d'Art de Girona, 2004, p. 22.

47. Es casi inevitable preguntarse para qué puede servir ese casquillo: ¿es un acceso exterior e independiente a las vísceras de la mujer?, ¿se encenderá toda bombilla que se coloque?, ¿o depende de otros factores; por ejemplo, de que la mujer sea fértil (o no) o de que esté embarazada (o no)?

de Concha Romero... En España se encargaría oficialmente a la Sección Femenina la organización de eventos como la exposición, los recitales y los conciertos de «La mujer actual en la cultura», cuyo texto de presentación firmaba Isabel Cajide, directora de la revista *Artes*.⁴⁸ En la exposición se mostraban obras de muchas artistas mujeres, aunque aquellas que —como las que hemos visto en estas páginas— habían tomado parte en iniciativas críticas no estaban incluidas. Además de las celebraciones «oficiales», ese año tuvieron lugar numerosas reuniones y encuentros en los que dialogaron y se perfilaron las posiciones de los distintos grupos feministas que existían en España.

Ya hemos visto cómo el lenguaje visual asociado con los realismos fue elegido para llevar a cabo las críticas a la opresión femenina, tanto por parte de los grupos artísticos antifranquistas como por parte de muchas artistas que trabajaron individualmente. Además de esto, algunas emplearon un lenguaje abstracto que podemos considerar emparentado con la abstracción geométrica de grupos como el Equipo 57, que también trataron de transformar el sistema franquista a través de su trabajo plástico. Así, las obras pioneras de Mari Chordà pertenecientes a la serie *Vaginal* (1966) y sobre todo a su serie de autorretratos embarazada (1966-1967) hacen pensar en el lenguaje de la abstracción geométrica, si bien las formas y colores empleados son muy distintos. Las relaciones entre el tamaño y la forma de las partes del propio cuerpo (cuyo volumen y perfil va cambiando a lo largo de cada uno de los nueve meses retratado en cada pintura) son representadas en distintos colores contrastados, y podrían relacionarse con los experimentos sobre relaciones entre formas, tamaños y colores que habían interesado, por ejemplo, a los artistas del Equipo 57.⁴⁹ Esther Boix también introdujo elementos geométricos y un uso contrastado de color en *No clou*, donde unas manos naranjas tiran de los extremos de una tela (aparentemente una gasa o una venda) apretando y deformando la cintura de un torso femenino. No se dan pistas acerca de qué es lo que «no cierra». Carandell escribía acerca de un cuerpo herido cuya unidad había sido destruida por una grieta,⁵⁰ Maria Lluïsa Borràs se refería a una geometría (y quizá también a un cuerpo) vencida y subyugada.⁵¹ El «interior» de ese cuerpo, cuyo estado «natural» imaginamos con la regularidad geométrica de un cuadro *op* de rectángulos azules superpuestos, es también modificado, violentado,

por la venda médica controlada por unas manos que por su disposición podrían ser, precisamente, las del espectador.

Muchos de los artistas que quisieron comunicar un mensaje de denuncia o suscitar una reflexión crítica a través de su obra plástica emplearon la figuración del realismo crítico en cualquiera de sus facetas. Parece claro que el empleo de este lenguaje visual era uno de los factores que contribuían a indicar al público no solamente que quien había hecho la obra había llevado a cabo una reflexión previa (no respondía pues a un impulso, ni era la expresión de su subjetividad como ocurría con el expresionismo abstracto o el informalismo), sino también la necesidad de una lectura participativa, que fuera más allá de lo puramente plástico y artístico. Esto también puede aplicarse en el caso de quienes optaron por el lenguaje de la abstracción geométrica, que estaba asociada asimismo a la disidencia en relación con el sistema y que era una buena herramienta para pensar y hacer propuestas al margen del mismo.

La historia del arte antifranquista se ha insertado en un modelo de historia del arte tradicional y, para ello, ha sido adaptada a todos los tópicos y prejuicios de la disciplina: desde el concepto de «Arte» hasta el concepto de «genio». Obviamente esto ha dejado en un lugar marginal a las mujeres artistas, así como a todas aquellas personas que hicieron posibles las actividades políticas antifranquistas pero que no eran «artistas» (esposas, madres, padres, galeristas, amigas, amigos, etc). Por otra parte, se han clasificado los temas de las obras antifranquistas en unos cuantos tópicos cerrados, lo cual, entre otras cosas, ha limitado la comprensión de su alcance crítico y ha dejado en el limbo a una gran cantidad de obras que no encajan en las categorías aceptadas; este es el caso de las obras que denuncian la opresión de la mujer. Quizá con ello se lograba dar un aspecto de unidad y coherencia a esta iniciativa y hacerla más definida, pero también se obviaba una de sus principales virtudes: su heterogeneidad y las posibilidades que ofrecían sus ramificaciones. Probablemente en estas ramificaciones (que quizá no son artísticas en el sentido tradicional del término pero que sí son pedagógicas, lúdicas, literarias, visuales, contraculturales...) se hallen las vías por las que se consiguió sortear en los años ochenta la despolitización del sistema del arte y el olvido de las prácticas artísticas políticas de los años sesenta y setenta.

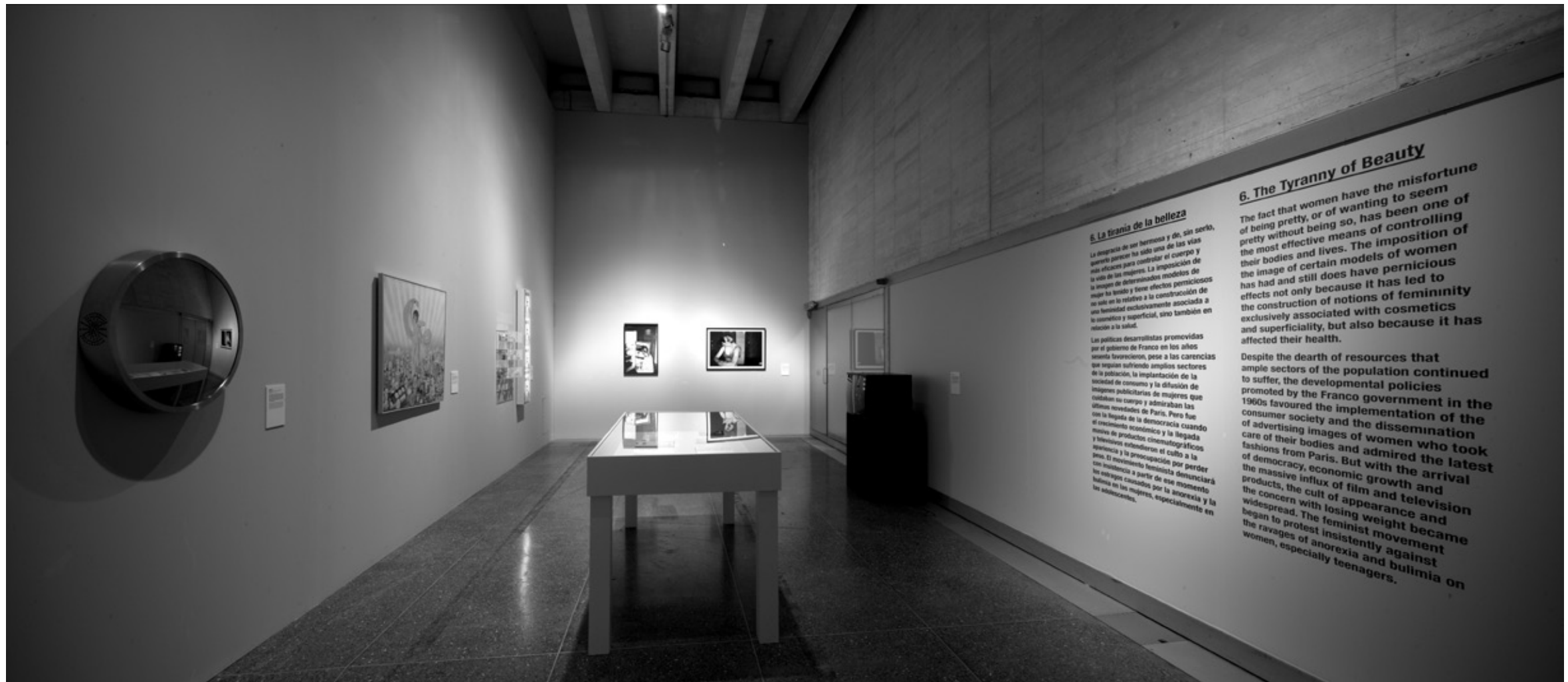
48. Isabel Cajide, «Sin eludir la responsabilidad...», en Isabel Cajide y otras, op.cit., s/p.

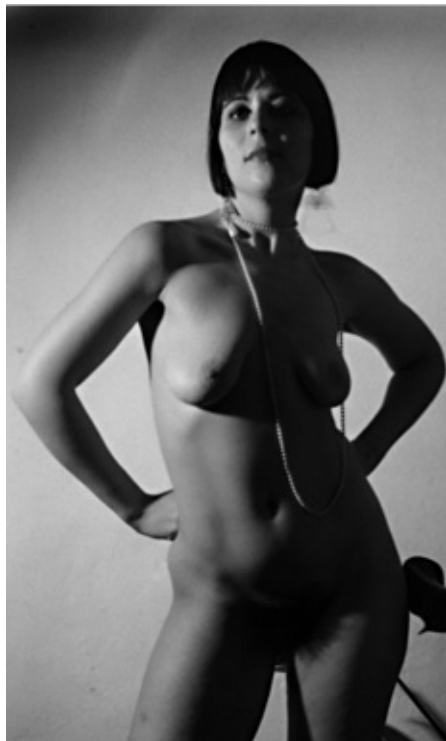
49. Mari Chordà colaboró también con Josep Álvarez Niebla (artista que formó parte de Estampa Popular en Cataluña). Ella realizó las estampas para el texto de este autor en *Mar de fondo. Poemas de ensueño y pesadilla*, Álvarez-Chordà, Tarragona, 1968.

50. José María Carandell, op.cit., p. 69.

51. Maria Lluïsa Borràs, «Fue precisamente...», *Destino*, 24/02/1973, citado en *Ibid.*, p. 99.







Itziar Okariz
Variations sur le même t'aime, 1992
 Fotografía B/N
 70 x 120 cm + 120 x 70
 Cortesía de la artista



Ana Casas Broda
Serie Cuadernos de dieta 80,5 kg
 (del libro *Álbum*), 1986
Serie Cuadernos de dieta 56 kg, 1989
Serie Cuadernos de dieta 68 kg, 1991
Serie Cuadernos de dieta 73 kg, 1992
 Fotografía color y B/N
 (4x) 50 x 30 cm c/u
 Cortesía de la artista

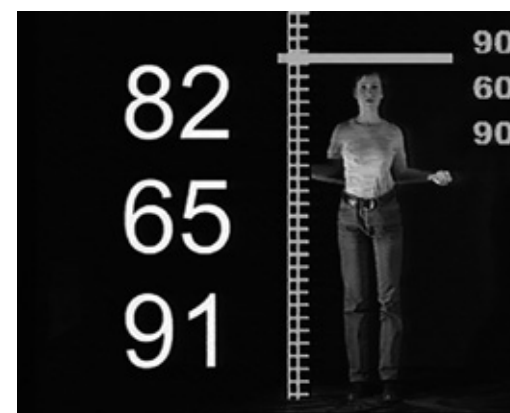


Pilar Albarracín
Espejito, 2001
 Espejo e instalación sonora
 61 x 11 cm
 Colección MUSAC



Estíbaliz Sadaba
A mi manera (2), 1999
 Vídeo color y sonido. 3'

Carmen F. Sigler
Des-medidas, 1998
 Vídeo color y sonido. 5' 30"





Isabel Oliver
Sin título (de la serie
La Mujer), 1971
Acrílico sobre lienzo
98 x 98 cm
Cortesía de la artista

Artistas españolas bajo el franquismo.
Manifestaciones artísticas y feminismos en los
años sesenta y setenta

Isabel Tejeda Martín

Trazar un relato sobre las artistas mujeres en la España de entre los años sesenta y setenta del siglo XX no resulta una tarea fácil. Se trata de una época de grandes cambios políticos y de transformaciones sociales que atraviesan el tardofranquismo y la transición democrática, una etapa de la historia de nuestro país que ha sido leída a través de una fórmula pactada. A partir de 1975, las dos partes principales de la negociación, conformada por un selecto grupo de herederos y actores de entre los vencedores y los vencidos, prácticamente todos hombres, construyeron una versión inmediata de lo que estaba ocurriendo que ha sido cuestionada recientemente desde la historiografía crítica feminista.¹

Si las interpretaciones sobre lo visible se ofrecen contaminadas por una historia que se escribía a medida que se sucedían los acontecimientos, lo que pasaba ajeno a las actas notariales de los flashes, las grabadoras y las cámaras, quedó sumido en una oscuridad que no suma. El Movimiento Feminista español corrió esa suerte.² Estas artistas, estudiadas específicamente en este ensayo bajo una perspectiva de género, fueron construidas por un sistema cultural, social, institucional y periodístico como una categoría que quedaba resumida en su sexo biológico: todas las mujeres, fuera cual fuera su condición, se entendían bajo el ente abstracto de «la mujer». La historiografía las ha obviado, mientras que las artistas y críticas que participamos en lo que Navarrete, Ruido y Vila han considerado «el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado español» carecíamos en los años noventa de referentes más allá

-
1. Los llamados pactos de la transición no solo entrañaron acuerdos sobre la nueva estructura de estado y régimen político, sino que implicaron un «aparcamiento» de las mujeres ante otras cuestiones consideradas entonces de mayor urgencia, por lo que la situación social del país no cambiará sustancialmente respecto al tema que nos atañe. Cfr. Patricia Mayayo, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria, Montehermoso, 2008, pp. 116; Carmen Navarrete, María Ruido, Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre arte y políticas feministas y queer en el arte español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2, Barcelona, MACBA, UNIA, Arteleku, 2005, pp. 158-187.
 2. Pilar González Ruiz, «Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: antecedentes y retos», en Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez López, Pilar González Ruiz (eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70*, Cátedra, Madrid, UV, Instituto de la Mujer, 2009, pp. 71-98. Ver Gloria Níelfa, *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Editorial Complutense UCM, 2003. La imagen de una España moderna que se propugnó en los años ochenta desde las instancias del poder, liderado en ese momento por el PSOE, se puede ilustrar por la famosa frase atribuida a Alfonso Guerra: «Cuando nos vayamos, a España no la va a conocer ni la madre que la parió». Patricia Mayayo analiza que esta modernización, que precisaba de «nuevos héroes», propiciaba a su vez «nuevos estilos intelectuales y artísticos: así, no convenía mantener como punto de referencia a los combatientes antifranquistas», en Patricia Mayayo, op. cit., p. 117.

de los foráneos.³ Pero, ¿en verdad fuimos la primera hornada? ¿Quiénes fueron las artistas mujeres de los años sesenta y setenta? ¿En qué circunstancias decidieron serlo? ¿Cuál fue su contexto familiar? ¿Qué había tras las candilejas de su formación más allá de un expediente académico con asignaturas y evaluaciones? ¿Cómo influyó en las artistas españolas el feminismo de la segunda ola? ¿Por qué en su mayoría no se profesionalizaron? ¿Qué presencia pública tuvieron en esos años? ¿Qué tipo de recepción tuvieron sus trabajos? ¿Cómo afectaron su vida familiar o de pareja a los mismos? Como vamos a ver a lo largo de este ensayo, sí hubo artistas con una obra feminista, y, por supuesto, claro que hubo muchas artistas. Las mujeres estudiaban Bellas Artes o seguían una formación en las academias privadas de la época; participaban activamente en todo tipo de manifestaciones artísticas, como señala el pertinente trabajo de Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, que recopiló innumerables noticias sobre la participación de artistas del siglo pasado en actividades públicas como exposiciones, seminarios y concursos.⁴ Sin embargo, estas referencias en la prensa, en la mayor parte de ocasiones escuetas y con una crítica fundada en lugares comunes, no revelan la trastienda de estas trayectorias ni responden a las preguntas que nos hacemos.

En primer lugar, entre las estudiantes no se establecía una continuidad desde la obtención de estudios superiores a su profesionalización como artistas, docentes, críticas, etc., en el mismo grado que entre sus compañeros varones. En este sentido, es como si cazáramos los puntos sueltos de un jersey muy viejo. Su papel como amas de casa, esposas y madres se consideraba prioritario, entendiéndose que su dedicación artística era una veleidad secundaria. Además, arrastraban la consideración social, extendida desde el siglo XIX, de eternas aficionadas, y esto pese a su formación superior. Su hipotético amateurismo nada tenía que ver con sus conocimientos, sino con lo difícil que les resultaba mantenerse exclusivamente de su trabajo artístico. Vivir del arte en el estado español no solo era complicado para las mujeres durante el periodo de tiempo que nos ocupa; sin embargo, para ellas la dificultad se agudizaba rozando casi la imposibilidad. La mayor parte de estas artistas vivieron de las aportaciones económicas de su pareja, de su herencia

familiar, de la docencia pública o privada, o de otros trabajos alimenticios. Por ello, y siguiendo las aportaciones de Germaine Greer, lo importante para nuestra investigación a la hora de analizar estas producciones creativas no es si se ganaban la vida o no con ellas, o su éxito público o comercial, sino la actividad en sí.⁵

Igualmente desdibujadas se encuentran las relaciones que se puedan establecer entre las artistas mujeres y la llamada vanguardia artística tanto nacional como internacional —la segunda escasamente presente en nuestro país debido a la autarquía cultural que durante décadas generó un sistema artístico profundamente estatalizado y dirigido, pero no inexistente—. También es imprescindible reconstruir los vínculos que se establecieron entre estas mujeres y el movimiento feminista de la segunda ola, un movimiento que resultaba incómodo tanto a las derechas como a las izquierdas, ya que ambas se encontraban dirigidas por varones reacios a perder los privilegios que les regalaba la ideología patriarcal. Consideramos de partida que tomar la decisión de estudiar, profesionalizarse, exponer, o participar activamente en la vida artística española ya era significarse, plantarse ante el sistema, emanciparse. Aunque estamos abiertas a analizar si las cuestiones tratadas en sus trabajos así como sus fórmulas lingüísticas tenían una vocación feminista, tema basal de la publicación que acoge este ensayo, la actitud de estas artistas nos ofrece una información imprescindible que las sitúa en una dura negociación con el sistema en la cual la otra parte del trato se encontraba a menudo ausente. Cómo se generaba dicha negociación, qué recursos y estrategias se tejían, nos resulta sumamente útil, así como conocer cuál era el entorno familiar y social en el que dichos tejidos se producían.

Nuestra metodología, que puede beneficiarse del escaso tiempo acaecido, se basa en acudir a las fuentes primarias, esas mismas artistas que, a partir de entrevistas, puedan iluminar con sus biografías el contexto de esos años.⁶ Plantearemos,

3. Carmen Navarrete, María Ruido, Fefa Vila, op. cit., p. 171. Hemos abordado esta cuestión con mayor detalle en Isabel Tejeda Martín, «La exposición *Territorios Indefinidos* (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España», en *II Jornadas CINIG de estudios de Género y Feminismos. Feminismos del siglo XX: desde Kate Millet hasta los debates actuales*, Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2011. Isabel Tejeda Martín, «Artistas mujeres españolas en la década de los años 70: una aproximación», en *Símpoio Internacional Agencia feminista y empowerment en artes visuales*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011.

4. Pilar Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 281-310.

5. Germaine Greer, *La carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950* [traducción de María Siguero Rahona], Madrid, Editorial Bercimuel, 2005. Original en inglés publicado en 1979.

6. Este artículo es resultado de una investigación en proceso realizada gracias a una beca de investigación del MNCARS (Departamentos de Exposiciones y Programas Públicos, 2011-2012), por lo que no debe considerarse de forma concluyente. Su limitada extensión provoca, asimismo, que dejemos el análisis de determinadas cuestiones y artistas para futuras ocasiones, artistas a las que pedimos disculpas de antemano y a las que resarciremos sin duda. En estos años hemos entrevistado a Isabel Quintanilla, Isabel Villar, Paz Muro, Eva Mus, Esther Ferrer, Marisa González, Soledad Sevilla, Eva Lootz, Ángela García Codoñer, Isabel Oliver, Mari Chordà, Paloma Navares, Carmen Calvo, Concha Jerez, Rosa Torres, María Lara, Cecilia Bartolomé y Elena Blasco; a todas ellas nuestro más sincero agradecimiento por su tiempo y por la generosidad y el entusiasmo que han manifestado al ofrecernos sus relatos vitales. También nos ha sido muy útil la autobiografía de Amalia Avia. Agradecemos, asimismo, las siempre esclarecedoras aportaciones respecto al ámbito catalán de Assumpta Bassas, los análisis sobre Juana Francés de Natalia Molinos y las referencias de Cristina Cámara a la obra de Cecilia Bartolomé.

pues, una posible lectura de las historias de las artistas mujeres españolas inmersas en estos cambios políticos y sociales, unas mujeres que fueron partícipes al tiempo que espectadoras de cómo el feminismo fue excluido de los discursos hegemónicos.⁷ Consideramos determinante indicar para terminar que una parte importante de las revisiones historiográficas que se han realizado sobre estos años no se han hecho desde el ámbito académico, sino coincidiendo con la organización de exposiciones retrospectivas o de tesis, proyectos que, de haberse producido con el ritmo y rigor con el que se han analizado otros discursos tanto conceptuales como estilísticos, hubieran generado una visibilidad social y una normalización inestimables. La cuestión es que en la agenda de los museos y centros de arte españoles se encuentra raramente la recuperación y análisis de artistas mujeres españolas, y que, cuando se hace, los proyectos se quedan atrancados en los entornos locales de estas artistas sin que posean capacidad de proyección.⁸ Si por ejemplo hacemos una evaluación de la consideración y visibilidad de la obra de Juana Francés respecto a la de sus compañeros de generación no es difícil apreciar cómo su obra ha sido escasamente valorada y estudiada, incluso por algunas de las instituciones museísticas que, en cuatro lotes, heredaron su legado. Y esto se ha producido de forma más aguda a partir de su fallecimiento, engendrándose un olvido que solo los amigos y dos tesis doctorales presentadas en los últimos años han evitado que no fuera a más.⁹

7. «... la mayor parte de la literatura escrita sobre la historia del arte en España no refleja adecuadamente la participación de un gran número de artistas femeninas en el panorama artístico de esos años, de manera que, a no ser en publicaciones específicas, el trabajo de creación artística de las mujeres, así como sus aportaciones a la plástica, son sistemáticamente olvidadas». En Pilar Muñoz López, op. cit., p. 251.

8. Por citar algunos casos, la relectura del trabajo de Ángela García Codoñer tuvo lugar en la sala de exposiciones de la UPV, universidad en la que es docente; sobre Ana Peters, el IVAM organizó una individual sin incluir la obra de los años sesenta; el trabajo de Jacinta Gil se ha podido ver casi en exclusiva en la Comunidad Valenciana. Hasta hoy el MNCARS no había hecho una antológica de María Blanchard, mientras que se le escaparon Maruja Mallo, cuya obra se analizó en el CGAC y en una itinerante que finalizó en la Academia de San Fernando, o Ángeles Santos, que se pudo disfrutar en Valladolid. La primera retrospectiva de María Moreno (Madrid, 1933) tendrá lugar en Sevilla en 2013. Hay artistas cuya obra de estos años puede verse por vez primera en la exposición *Genealogías Feministas*.

9. Saura no la citó en sus memorias acerca de la fundación de *El Paso*. Tampoco Luis Feito en la entrevista que Javier Tusell le hace para *En el tiempo de El Paso* (Centro Cultural de la Villa, 2002) hacía referencia a la participación de Francés en la fundación del grupo. Ambas actitudes denotan cierta animadversión personal, ya que la obra de Juana Francés no cambió en los escasos meses que mediaron entre la creación del grupo y la expulsión de la pintora. Se realizaron dos antológicas de Juana Francés tras su fallecimiento en Gijón y Alicante. Con escasos medios, el comisario de la muestra levantina fue su amigo Arcadio Blasco. En los últimos años, las investigadoras Natalia Molinos (Alicante, 2010) y María Pilar Sancet (Zaragoza, 2006), han leído sus tesis doctorales sobre la pintora. Desde su reciente inauguración, la planta tercera del MACA muestra una selección de los fondos alicantinos de la autora.

Antecedentes

Aunque en este texto no vamos a analizar en profundidad las circunstancias de las artistas españolas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, sí resulta un prólogo indispensable para comprender con qué mochila llena de piedras cargaban las mujeres que deseaban conseguir libertad económica por medio de su esfuerzo personal y profesional durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Y es que el estereotipo femenino decimonónico se proyectaría con fuerza renovada durante el franquismo.

Desde el siglo XIX las mujeres podían ingresar en las academias españolas oficiales de Bellas Artes al tratarse de estudios no universitarios, aunque dicha formación no se acompañó de forma generalizada de una posterior profesionalización hasta las últimas décadas del siglo XX; el resto de españolas debieron esperar a 1910 para cursar legalmente formación superior sin tener que pedir permisos especiales. Por tanto, el número de mujeres formadas e involucradas en todo tipo de artes, desde la literatura a la música y las artes plásticas, fue mucho mayor que respecto a otras disciplinas del conocimiento.¹⁰ La relación que desde el neoclasicismo romántico vinculaba las artes con la exaltación de las emociones abonaba el terreno para que las jóvenes burguesas de toda Europa aprendieran rudimentos creativos.¹¹ Y esto era así porque se consideraba que este, el de las emociones y por ende el de la intuición, era un ámbito fundamentalmente femenino ya que la esfera racional les estaba vedada «por naturaleza». Autores como Franz Joseph Gall generaron un pensamiento pretendidamente científico durante el siglo XIX que localizaba el centro del cuerpo femenino en el útero, al tiempo que aducían que el masculino residía en el cerebro; este razonamiento conducía a la asunción de que si las mujeres ocupaban parte de su energía para razonar se atrofiaba su capacidad procreadora, objetivo de su existencia como ser humano. Pero que su educación de férreos principios morales se adornara con música o dibujo no era aventurado siempre que no se profundizara en exceso y lo hicieran «por afición». El problema de la calidad artística de las mujeres, como subrayó Concepción Arenal, residía en la escasa eficacia de su formación:

10. En España, la visión liberal y modernizadora de la I República (1873-1874) vinculaba el progreso con la educación femenina, si bien su meta era formar a las mujeres para que fueran mejores madres y esposas. Ver Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, 2003, pp. 36-37.

11. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987, p. 170.

«Como artista, tampoco tiene recursos la mujer española. La costumbre y su falta de conocimientos la [sic] cierran las puertas de la arquitectura y la escultura; como pintora, hace algunas copias, pinta abanicos, cajas o loza; pero sus obras, de escaso mérito, puede decirse que son una rara excepción, porque la regla general es que las de esta clase las hacen los hombres. Lo mismo puede decirse de la música: solo en las grandes poblaciones hay alguna mujer que puede vivir dando lecciones de piano».¹²

Esta inclinación a que las mujeres adquirieran formación artística también se debía a que comúnmente se consideraban adecuadas para afinar el espíritu, es decir, para depurar su comportamiento en público durante su etapa de solteras, un mero trámite en la potestad que pasaba del padre al marido. En las reuniones sociales las mujeres burguesas se exponían públicamente en forma de dóciles conciertos de piano o canto mientras que el dibujo podía acompañar a las labores de costura. Estas ligerezas, consideradas dentro de la categoría imitativa que no creativa, quedaban sepultadas ante su definitivo e insoslayable papel: mantener la línea sucesoria familiar por medio de la procreación y la cría. Por otro lado, y escasamente estudiado, estaban aquellas muchachas de la creciente clase media que adquirían rudimentos de dibujo para incorporarse a las industrias artísticas, cada vez con más demanda laboral, un trabajo catalogado como artesanía.¹³

Sin embargo, una vez abierta esta posibilidad, quién podía poner puertas al campo. Es cierto que la presión social que se ejercía sobre las mujeres para que siguieran la senda trazada por el sistema patriarcal provocaba que la práctica totalidad de las burguesas españolas abandonara sus facetas creativas e intelectuales una vez superado el escollo de la soltería. De hecho, la que no conseguía casarse se consideraba socialmente malograda. Sin embargo, no todas las jóvenes fueron tan dóciles. Algunas de ellas, fundamentalmente aquellas protegidas por su clase social y su situación de privilegio económico, como fue el caso de Emilia Pardo Bazán, plantaron cara al sistema e, incluso, llegaron a colarse en él.¹⁴ Las numerosas artistas que se profesionalizaron desde entonces, tuvieron más o menor éxito social o creativo, deben considerarse como una punta de lanza que posibilitó la normalización que, lentamente y no sin tropiezos,

tuvo la incorporación de las mujeres españolas a la vida pública y a la creación profesional en España.¹⁵

Durante los años veinte y treinta, y hasta la irrupción de la dictadura franquista, se produjo un crecimiento sin parangón en la incorporación de las mujeres a la vida profesional. Comparado con el actual techo de cristal, llamado así por su invisibilidad, por el hecho de que la misoginia y el machismo no se declara abiertamente y se produce entre bambalinas, hasta estas dos décadas las mujeres españolas vivían bajo un techo de acero templado, absolutamente opaco y de difícil accesibilidad, donde la asunción de la inferioridad de las mujeres se declamaba abiertamente y bajo el paraguas de un paternalismo teñido de caballería. Fue al final de este periodo, durante la II República, cuando las españolas pudieron operar en el ámbito político tanto para ser elegidas como para participar democráticamente en la elección de los representantes de ambas cámaras. Se estaba cocinando una nueva mujer emancipada, estudiante, con el pelo a lo garçon, que ilustran *La tertulia* de Ángeles Santos, o la representación de los personajes femeninos libres y sin corsés de Maruja Mallo, de Remedios Varo y de revistas como Blanco y Negro (que contaba con algunas dibujantes entre sus filas); que se construía con la imaginería de mujeres fuertes, comprometidas y seguras de Manuela Ballester y de Juana Francisca en la cartelería propagandística de la Guerra Civil. Nuevos imaginarios que quedarían truncados al finalizar la contienda en 1939.

El franquismo. La emancipación bajo tutela

La llegada del franquismo al poder y los siguientes casi cuarenta años de gobierno nacional-católico produjeron víctimas de todo tipo, las visibles, los represaliados y exiliados del otro bando, y las invisibles, las mujeres fueran de un bando u otro, ya que sobre todas ellas se aplicaron legislaciones que impedían su profesionalización y emancipación y articulaban su control. Ya antes de la guerra, en 1934, la Falange Española y de las Jons había creado en su seno una unidad dedicada especialmente a integrar y formar a sus mandos femeninos, la Sección Femenina.

La Sección Femenina, liderada por la hermana del fundador de Falange, Pilar Primo de Rivera, tendría un papel sin embargo confuso. En los años de la

12. Concepción Arenal, «Estado actual de la mujer en España», en *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 29-30. Artículo publicado originalmente en 1895 en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.

13. Ver Estrella de Diego, op. cit., pp. 184-186 y 222. Matilde Torres López, *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, [tesis doctoral en línea], p. 93, <http://www.mav.org.es/documentos/TESIS%20y%20ensayos%20ha/artistas%20mujeres%20en%20Andaluc%C3%AD%20XIX%20TESIS.pdf>.

14. Para asistir a las clases de derecho en Madrid, Concepción Arenal hubo de disfrazarse de varón durante la mayor parte de la carrera.

15. Como han estudiado Pilar Muñoz López y Estrella de Diego, las mujeres han expuesto de forma normalizada en España desde finales del siglo XIX. Esta última señala que en la Nacional de 1885, de 783 expositores, 107 eran mujeres, cifra nada desdeñable si se compara con las estadísticas actuales. Ver Estrella de Diego, op. cit., p. 244; Pilar Muñoz López, op. cit., p. 251.

autarquía veló para que las mujeres acataran el viejo papel asignado por la ideología patriarcal, volviéndose en términos legislativos a los derechos y deberes del Código Civil de 1889 por el que las casadas quedaban subordinadas legalmente a sus maridos; la Sección Femenina retrocedía a una de las máximas del patriarcado burgués decimonónico, la inferioridad de las mujeres, contando ahora con una pretendida ciencia local que la avalaba liderada por el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera.¹⁶ En este sentido la mentalidad franquista coincidía con el conservadurismo de raíces patriarcales de la Iglesia Católica apoyando la imagen estereotipada de «el ángel del hogar». El padre y el marido, figuras de autoridad incontestable, se erigían así como la hipóstasis del estado-patrón debiendo despertar en las mujeres de la familia admiración y respeto absolutos. El papel social de las mujeres quedaba de nuevo relegado al ámbito privado mientras que su formación académica, aunque no prohibida, retrocedía a entenderse en clave de necesidad o, para las clases pudientes, como una ligereza pasajera y método adecuado para barnizarse culturalmente y encontrar un marido. Nuevamente, esta puerta abierta desplegaba inéditas posibilidades para acceder y mirar el mundo desde el otro lado del techo. Sin embargo, a partir de finales de los años cincuenta la cosa cambió; el desarrollo económico y la instauración de una economía libre de mercado en España precisaban de la urgente incorporación de las mujeres al ámbito laboral lo que provocó discursos contradictorios y disputas en el seno de esta formación política femenina desembocando en la Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, de 1961.¹⁷

Muchas artistas pioneras del primer tercio del siglo XX se exiliarían, como fue el caso de Maruja Mallo, Remedios Varo o Manuela Ballester. Las hubo que sufrieron un proceso de depuración, como Amparo Muñoz Montero, a la que, por su vinculación republicana, se apartó en la posguerra de su trabajo como profesora de dibujo en un colegio; sobrevivió dibujando cerámicas en una fábrica de Manises.¹⁸ Otras, como Ángeles Santos, prefirieron asumir un exilio interior; como un icono de feminidad conservadora, se iniciaba en una pintura de fácil lectura y

sin pretensiones, casi contrarrevolucionaria. Las más favorecidas, como Menchu Gal, perteneciente a una familia acomodada, o Sofía Morales, que vivirá de su trabajo como periodista en revistas falangistas, tomaron el camino del paisaje o el bodegón como fórmula aparentemente no ideologizada, géneros que, como ha analizado Pilar Muñoz López, se encontraban dentro de la iconografía que tradicionalmente se había concebido como «propia de mujeres».¹⁹ Las exiliadas compartieron con sus compañeros de ideología la censura de su trabajo por parte del régimen, lo que paulatinamente sepultó, junto a la memoria de esos años, la obra artística de los «rojos» y las «rojas» dificultando que la generación que nos ocupa los conociera.²⁰ La construcción de una genealogía se hacía pues muy difícil.²¹

En esta España pobre, reprimida y pacata del nacional-catolicismo se crió una generación de artistas mujeres que prácticamente habían vivido su vida entera bajo el régimen fascista: vivieron o malvivieron, según el caso, la autarquía como niñas, iniciaron sus estudios durante los años cincuenta o sesenta bajo la influencia y control de la Iglesia y la Sección Femenina, mientras que los empiezos de su andadura profesional coincidieron, en su gran mayoría, con el tardofranquismo y con la transición política hacia la democracia tras la muerte del dictador en 1975. Es por ello esencial que contextualicemos esos años de formación y desarrollo y analicemos algún caso de estas artistas durante el primer franquismo.

El Frente de Juventudes y la Sección Femenina se ocupaban de los menores de edad y de las mujeres —ellas resultaban menores de edad de por vida por obra y gracia de la legislación franquista—. Dentro de «el Movimiento», estas dos organizaciones atraían a los chicos y chicas ofreciéndoles las escasas alternativas de ocio y cultura que se brindaban en aquellos años, las únicas opciones para viajar y escapar de las polvorientas calles de sus pueblos y de las tórridas tardes de mesa camilla y visitas de vecinas enlutadas.²² Con una perfecta envoltura de

16. Antonio Vallejo-Nájera, *Psicología de los sexos*, Bilbao, Editorial Conferencias y Ensayos, 1944.

17. Esta ley, aunque permitió a las mujeres acceder a muchos ámbitos laborales con el permiso escrito de su esposo, seguía impidiendo su ingreso en el ejército y la judicatura. Redactada a partir de una propuesta de la abogada falangista Mercedes Formica en 1951, no sería aprobada hasta diez años después debido a la oposición de la propia Pilar Primo de Rivera. Vino a sustituir al Fuero del Trabajo (1938) que obligaba a despedir a las mujeres de determinados trabajos cuando se casaban. Ver Kathleen Richmond, *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* traducción de José Luis Gil Aristu, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 171-174.

18. Francisco Agramunt Lacruz, *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 146.

19. Pilar Muñoz López, op. cit., p. 324.

20. El régimen recuperó con el tiempo las figuras más sobresalientes de las vanguardias, Dalí, Miró y Picasso, por este orden, a partir de los años cincuenta; Jorge Luis Marzo, «Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España», 2006, en http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

21. Maruja Mallo, la más conocida de entre las artistas citadas, sería recuperada tras su vuelta a España en los años ochenta; sin embargo, cuando las artistas y críticas españolas que trabajamos a partir de los años noventa sobre discursos de género realizábamos obras y estudios de carácter genealógico, nuestra red de influencia se encontraba en las artistas anglosajonas del feminismo de la segunda ola, careciendo en este sentido de referentes locales. De nuevo la memoria se había borrado. La exposición *Genealogías feministas en el estado español: 1960-2010* mostró una de esas piezas, *Imprescindible para las mujeres* (1994), de Ana Navarrete, donde la artista valenciana realizaba citas iconográficas de Lynda Benglis, Jana Sterbak o Louise Bourgeois.

22. Así recuerda Amalia Avia la infancia en su pueblo natal. Amalia Avia Peña, *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004.

idealismo y camaradería, la Falange inyectaba su ideología sobre el destino social de las mujeres que debían ser «buenas» cristianas y «buenas» españolas, lo que se traducía en la práctica en entregadas madres, hacendosas amas de casa y sumisas esposas, una fórmula para mantener el orden simbólico del patriarcado puesta en peligro durante el ensayo modernizador de la Segunda República.²³ Como Matilde Peinado mantiene, se las enseñaba a participar en este orden en apariencia «natural» desde todos los ámbitos posibles: el púlpito, las revistas femeninas y la educación oficial o auxiliada por la Sección Femenina en forma de cursillos; el toque de gracia lo daba una presión social basada en el clasismo burgués bajo la cual las mujeres aprendían a ser señoritas o sirvientas, en todo caso a obedecer.²⁴ Esta educación castrante, que tenía su germen ideológico en el siglo XIX, no era formación sino «doma», como ya había analizado Emilia Pardo Bazán. La educación volvía a ser un mero trámite, casi un rito social de paso, para el «destino universal» específico de las mujeres: el matrimonio.

«¡Vengan en buena hora esos bachilleratos tan discutidos para las niñas! Porque puede que no terminen en carrera pero llega un momento en que se despierta la mujer y la carrera de esposa atrae más que ninguna».²⁵

La pretendida inferioridad de las mujeres, apuntalada por la legislación franquista, pretendía su sumisión a través de la humildad de carácter y la sublimación de la pareja creando unas perspectivas personales limitadas, algo que se percibe en la mayoría de las trayectorias de aquellas artistas formadas entre los años cuarenta y cincuenta.²⁶ Amalia Avia lo relataba en sus memorias:

23. De hecho, la Falange fue perdiendo paulatinamente desde los años cincuenta su grado de influjo sobre el régimen con la excepción de la Sección Femenina, que siguió siendo fundamental en la educación y legislación sobre las mujeres hasta el final del franquismo. Ver Gloria Ángeles Franco Rubio, «La contribución de la mujer española a la política contemporánea: El régimen de Franco (1939-1975)», en Rosa María Capel Martínez (dir.), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 395-491. Ver asimismo Kathleen Richmond, op. cit.

24. Matilde Peinado Rodríguez, *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2012.

25. Adela Gómez Alonso, *El libro de las madres: Conferencias de pedagogía cristiana dedicadas a las mamás*, Stylos, Barcelona, 1944. La Ley de Educación Primaria de 1945 organizaba la educación segregada con un currículo diferenciado.

26. Tanto Juana Francés como Isabel Villar se situaron voluntariamente en un segundo plano para apoyar la obra de sus compañeros; Ana Peters marcó un largo paréntesis presidido por la familia y la maternidad que duró varias décadas, y que estuvo también marcado por su desilusión tras su individual en la galería *Eduarne* en los años sesenta. Como ejemplo, las escasas referencias de Manuela Ballester que existen en la historiografía, defendidas a día de hoy, han sido leídas por Agramunt Lacruz por la elección de la artista de mantenerse en un discreto segundo plano respecto a su compañero sentimental Josep Renau. Si bien Manuela Ballester participó junto a Renau en las tareas organizativas y curatoriales del Pabellón Español de la Universal de París de 1937, esto no suele citarse en la historiografía sobre este tema tan profusamente investigado. Francisco Agramunt Lacruz, op. cit., p. 119 y 122.

«... se daba además la circunstancia en estas parejas, no sé si real o condicionada, de superioridad profesional del hombre [se refiere a su matrimonio con Lucio Muñoz y al de Isabel Quintanilla con Paco López Hernández]. En mi caso concreto la inferioridad era real... Algunas de mis compañeras llevaban tantos años como ellos pintando y, sin embargo, todas adoptaron la misma actitud humilde y supeditada que posponía siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a las suyas. Me podrán decir que nuestra vocación era menor que la de ellos; puede que así fuera, aunque habría que ver el porqué».²⁷

Otra de las claves de la sumisión al varón era la dependencia económica que soportaban las mujeres por lo general. El trabajo remunerado estaba mal visto para aquellas pertenecientes a las clases acomodadas —los mandos de la Sección Femenina de hecho no cobraban, lo que limitaba la posibilidad real de acceder a estos cargos a mujeres pudientes— ya que suponía la incapacidad del cabeza de familia, el varón, para llevar el sustento a casa; se concebía como un mal necesario para viudas y solteras, estas últimas seres incompletos como magistralmente narrara *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem en 1956. Como veremos, la soltería no será una opción socialmente asumible hasta la generación de las mujeres que se iniciaron profesionalmente a finales de los años sesenta.

Respecto a las corrientes artísticas contemporáneas, tras la guerra también se produjo un cambio de tercio alentado no solo por el exilio, sino también por el apoyo a un arte academicista y conservador desde los estamentos del poder que ya había sido introducido en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1937.²⁸ Dentro de los artistas favorecidos durante la autarquía se colaron Julia Minguiñón y Menchu Gal.²⁹ La elección de determinados lenguajes y discursos formales como fórmulas de expresión implicaba una actitud ideológica más o menos clara, por lo que durante la autarquía franquista se eliminaron aquellos atisbos de modernidad que había encarado la vanguardia española dentro de nuestras fronteras. Es la época que Gaya Nuño denominó «años de entredicho», ilustrada por las ya entonces caducas exposiciones nacionales de Bellas

27. Amalia Avia Peña, op. cit., pp. 207-208.

28. La selección de artistas para Venecia era la cara creativa «nacional» frente al pabellón español de la II República que contemporáneamente se presentaba en París.

29. Muy poco se sabe de la biografía personal de Menchu Gal guardada con gran celo y discreción, salvo que pertenecía a una familia de clase acomodada y que se formó en París perteneciendo más tarde, no oficialmente, a la Escuela de Vallecas. Ver Barbara Rose, «Pasión por la pintura», en *Menchu Gal. Un espíritu libre*, Valencia, IVAM, 2012, pp. 33-38.

Artes.³⁰ La I Bienal Iberoamericana de 1951 venía a cambiar el paso, al menos de cara al exterior, de los apoyos institucionales a cierto arte contemporáneo español.³¹ En pocos años estas bienales apoyarían sin cesuras el informalismo; la abstracción, un lenguaje sin significado político visible, podía ser fácilmente instrumentalizada por el régimen.³²

En esta primera bienal estaba presente una jovencísima Juana Francés con obras de su primera etapa figurativa, una de las pocas artistas cuyo trabajo recuerdan haber conocido nuestras entrevistadas, lo que revela su visibilidad en aquel momento.³³ Juana Francés puede servirnos para analizar la experiencia de una artista mujer de relevancia durante esos años, teniendo en los años setenta una trayectoria consolidada dentro del arte español. Participó en la fundación de El Paso ya con obra informalista; sin embargo, en 1956 fue expulsada del grupo junto a Antonio Suárez aduciendo una presunta calidad inferior en su trabajo. Según revelan su amigo Arcadio Blasco, así como la historiadora Natalia Molinos, pudo haber otro tipo de razones que durante estos años han sido discretamente silenciadas tras esta decisión comandada por Antonio Saura: unos requerimientos amorosos de este último que Francés rechazó.³⁴

La posible expulsión de Francés por discriminación sexual no la alentó a manifestarse públicamente al respecto, más bien al contrario. Juana Francés refutó en varias ocasiones una posible vinculación de su persona al feminismo, asumiendo un discurso tibio sobre su situación como mujer en el arte contemporáneo que no resulta coincidente con los recuerdos que tienen de ella sus colegas de la época. Arcadio Blasco llega a analizar su relación con los hombres como de «odio al macho», mientras que Farreras la recuerda en los años cincuenta enervada cuando, en una exposición colectiva, un crítico la

denominó junto a dos compañeras el «grupo del ovario»; Farreras afirma que Francés intentó con «tesón» erradicar «ese vacío existente en cuanto a la escasa presencia femenina en el mundo del arte».³⁵ ¿Luchaba Juana Francés por ella misma o por todas las mujeres? Consideramos que su esfuerzo por mantener su labor artística en igualdad de condiciones de visibilidad y profesionalidad respecto a la de los artistas varones de su generación es una actitud de reivindicación desde lo personal. De hecho, su actitud tanto respecto al feminismo como a ese *totum revolutum* que envuelve la calificación de «femenino», es de soslayo, cuando no de franco rechazo.³⁶ Cuando en 1974 Joy White le pregunta para Arteguía sobre la relevancia del hecho de ser mujer en su trabajo, contesta: «Pretendo realizar mi obra no como mujer, sino como persona [entrecomillado en el original]»; y ante una pregunta sobre la desventaja de ser mujer artista, responde ambiguamente: «La situación en mi profesión creo que es la misma que en las otras actividades que desarrolla la mujer».³⁷ Más rotunda se muestra ante una pregunta similar realizada por León Cano para Diario Femenino, posiblemente en la misma época: «Creo que no, que hoy y en este aspecto no hay discriminación. En otra época en la que ser pintora constituía como un pasatiempo o labor de adorno [entrecomillado en el original], la mujer con vocación sufría, pero estas cosas se han superado».³⁸ Así mismo, ante una extensísima entrevista con el formato batería de preguntas que le envía P. Prats en 1975 coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, decide responder con un escrito en el que sublima la capacidad de cambio que poseen la vocación y la voluntad artísticas:

«No contesto al cuestionario porque siento la impresión de que al hablar tanto de mujer nosotras nos discriminamos. Creo que si el ser humano quiere no sentirse discriminado debe hacerlo a través del trabajo, a través de su profesión. Si esta profesión (sea cual sea) no la siente de una manera tan profunda como para imponerse al resto del mundo que lo circunda, no conseguirá nunca su independencia tanto material como espiritual.

30. Juan Antonio Gaya Nuño, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arte del siglo XX*, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 340. Es imprescindible indicar la decadencia que experimentaban estas convocatorias, fundamentalmente desde 1960, siendo clausuradas definitivamente en 1968 tras más de un siglo de existencia.

31. Este cambio de actitud del régimen funcionaba en paralelo, y como una imagen visible, a la apertura al exterior del franquismo, teniendo como fin la aceptación de nuestro país en las más importantes cumbres internacionales. España entró en la ONU en 1955.

32. Jorge Luis Marzo, op. cit.

33. A finales de los años cuarenta, en esta época de academicismo gris, se van a formar, además de Francés, otras artistas como María Girona o Esther Boix.

34. Entrevistamos a Arcadio Blasco en su taller de Bonalba el 1 de marzo de 2004, junto a Fernando López, y a Natalia Molinos, vía telefónica, el 2 de octubre de 2012. Esta historiadora ha entrevistado a su vez a innumerables protagonistas de esta época para su tesis doctoral. Molinos apunta igualmente unos presuntos celos profesionales hacia Juana por parte de algunos de los miembros del grupo. Ver Natalia Molinos Navarro, *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*, Universidad de Alicante, Alicante, 2010, tesis doctoral en línea: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/15036?mode=full&locale=es>

35. Francisco Farreras Ricart, *Juana Francés. Exposición Homenaje*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, Generalitat Valenciana, Instituto «Juan Gil-Albert», CAM, 1995, p. 10. La reflexión de Blasco aparece en Natalia Molinos Navarro, op. cit., p. 38.

36. Sabemos por Natalia Molinos que Juana Francés leyó *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, libro de cabecera en la autoconciencia de las mujeres de los años sesenta y setenta. Natalia Molinos Navarro, «Juana Francés. Una vocación, una pasión», en *Juana Francés. La colección*, Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2012, p. 19. De hecho, la práctica totalidad de artistas entrevistadas afirman haber leído este influyente ensayo.

37. Documento publicado en Natalia Molinos Navarro (2010), op. cit., p. 949. De forma similar opina sobre la época Isabel Villar: «No he tenido la sensación de discriminación... En otras situaciones sí, pero como pintora no». Entrevista con la autora realizada en Madrid el 14/10/2011.

38. Natalia Molinos Navarro (2010), op. cit., p. 989.

No hay que trabajar como mujer o como hombre, hay que trabajar como ser pensante, como persona. No tenemos que colocarnos un numerito en la frente nosotras mismas: 'los altos', 'los bajos', 'los rubios', 'los morenos', 'los hombres', 'las mujeres'...

¡¡¡Hay muchas mujeres actualmente que ejercitan un trabajo sólo en espera de encontrarse el marido que les va a mantener después durante toda su vida!!!...

Si nosotras conseguimos mentalizarnos, como personas, imponiendo nuestra vocación, sea cual sea, con todos sus riesgos, obtendremos por añadidura el respeto y el reconocimiento debido, cueste lo que cueste.

Así es que... todo está en nuestras manos». ³⁹

Pese a que Juana Francés concibe en 1959 su trabajo informalista como autorretratos, subraya que, como artista, desea ser considerada una persona, no una mujer; de hecho eliminó durante toda su carrera su nombre de pila en la firma de sus obras dejándola en un lacónico y neutro «J. Francés». ⁴⁰ Algunos de sus compañeros de profesión han calificado de masculino su trabajo vislumbrándose bajo su análisis la asunción de la incapacidad de las mujeres para realizar un trabajo de la fuerza expresiva de Francés, y confiriendo a la obra de la pintora una cierta aura heroica que recalca su excepcionalidad; manifiesta en este sentido Farreras con intención elogiosa que «ante cualesquiera de las obras que caracterizan sus diferentes épocas y períodos nada podría hacer pensar que detrás de esa fuerza expresiva y plástica de esas potentes composiciones realizadas con pintura y arena exista una presencia eminente femenina». ⁴¹

Al igual que en el caso de Francés, otras obras de artistas de esta generación han sido calificadas como «masculinas». En algún caso el epíteto se utiliza con un propósito laudatorio que en realidad amaga sorpresa. Isabel Quintanilla, para la que el lugar de la enunciación es indiferente, afirma: «Yo no soy feminista en absoluto. Soy mujer y femenina», al tiempo que nos dijo, rebatiendo la existencia de temáticas tradicionalmente femeninas en su obra, «cuando hablan de mi pintura siempre dicen que es una pintura muy masculina, lo dice mucha gente, como Nieva». ⁴² Veamos la radicalidad de las sentencias

39. *Ibíd.*, p. 982. Este documento se encuentra en el Archivo Juana Francés del Museo Pablo Serrano de Zaragoza.

40. Sobre la pintura informalista de estos años concebida como autorretrato, ver una entrevista radiofónica que, coincidiendo con su exposición individual en el Ateneo de Madrid en 1956, recoge documentalmente Natalia Molinos. *Ibíd.*, p. 912.

41. Francisco Farreras Ricart, *op. cit.*

42. Cuando intentamos rebatirle la opinión de Nieva, lo cierto es que Quintanilla no quiso darle mayor importancia, *op. cit.*

del crítico y juez municipal Manuel Sánchez Camargo, a propósito de Esther Boix en 1955:

«Suele ser un elogio para la mujer que pinta afirmar que su obra parece hecha por mano de hombre. Cuando así sucede es casi seguro que esa obra tiene un parentesco con la producción de un artista masculino. La mujer en el arte es por predisposición imitativa, aun sin darse cuenta de ello; no es capaz de crear su propia obra con rotundidad de femineidad y menos de presentar camino nuevo.» ⁴³

No es solo que la obra de cualquier mujer fuera imitativa y sin capacidad de innovación, sino que para Sánchez Camargo se trata de personas cándidas sin capacidad de razonamiento. La capacidad creadora de las mujeres seguía por tanto centrada en el útero, mientras que parece que la de los varones había bajado del cerebro a las zonas genitales. Amalia Avia contaba que en un encuentro en los años sesenta con Salvador Dalí, y en presencia de Juana Mordó, este afirmó provocadoramente, siguiendo parámetros freudianos: «De mujeres pintoras no quiero saber nada. Las mujeres nunca podrán hacer nada en materia de arte porque les faltan los testículos», con lo que respaldaba las sentencias de autores que, como Picasso y Pollock, afirmaban pintar con su pene. Ante este exabrupto la pintora manchega reflexionaba con ironía en sus memorias: «Yo pensé que el arte se hacía con la cabeza, con las manos y puede que con el corazón; lo otro no se me había ocurrido». ⁴⁴

La actitud de pública indiferencia de Francés respecto al hecho de ser mujer reivindicando como artista ser considerada «persona» será mantenida por pintoras de su generación de tendencia más conservadora, como Sofía Morales, o de la generación inmediatamente posterior, como Isabel Quintanilla. ⁴⁵ En este sentido, tanto Villar como Francés afirman no apreciar discriminación en la escena artística, aunque sí fuera de ella. ⁴⁶ No pensaba sin embargo lo mismo

43. Manuel Sánchez Camargo, «Una pintora catalana en Madrid: Esther Boix», en *Revista*, 1955, cit. por José María Carandell, Madrid, *Esther Boix*, MEC, 1976, p. 75.

44. Amalia Avia Peña, *op. cit.*, p. 263.

45. En una entrevista en 1973, la pintora y periodista Sofía Morales declaraba: «No creo que el arte tenga sexo; es algo universal. Es posible que el hombre cuente con más ayuda... El hombre sabe despegarse de la familia a la hora de trabajar; la mujer, a veces, tiene que conformarse con hacer obra pequeña.» Amparo Madrona, «La mujer pintora», en *Servicio del Magisterio Español*, 28/3/1973. Isabel Quintanilla afirma en este sentido: «... no hay arte femenino ni masculino, hay artistas buenos o malos. ¿Que hago flores? Sí, pero no las considero cursis ni relamidas.» Entrevista con la autora en Madrid 27/4/2011.

46. Quintanilla considera que conseguir la profesionalización artística era tan duro para los hombres como para las mujeres, aunque hace la salvedad de que como durante la etapa formativa había menos mujeres, esta situación podía ser más visible entre las alumnas. Refiriéndose a su generación afirma: «... no había tanta diferencia, pues además estudiaban más hombres que mujeres. Anteriormente sí que es verdad que las mujeres se casaban, lo dejaban.» *Ibíd.*

Amalia Avia: «... la verdad es que constituimos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundonas. Esto era precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción».⁴⁷

Interpretamos la defensa denodada de un arte asexuado, universal, por parte de algunas artistas, fundamentalmente aquellas formadas entre los años cuarenta y cincuenta, así como la asunción de este papel de segundonas como una estrategia de resistencia para intentar colarse en un mundo de varones que podía no resultar agresiva al *statu quo*. De hecho, muchas de las artistas de estos años aspiraron a que en sus lenguajes o en los temas abordados no se trasluciera que eran mujeres.⁴⁸ Por otra parte, la reflexión de Amalia Avia nos pone sobre la pista de una cuestión que creemos fundamental: las artistas que hemos estudiado, formadas durante los años cuarenta y cincuenta, conocieron mayoritariamente a sus parejas durante sus estudios superiores, siendo casi todos ellos colegas en Bellas Artes.

A finales de los años cincuenta, las posibilidades para que las mujeres pudieran formarse se habían incrementado.⁴⁹ De hecho, para las clases medias esta educación, generalmente becada, se traducía en un ascenso en la pirámide social.⁵⁰ En una atmósfera tan machista resulta razonable que estas artistas prefirieran encontrar compañero sentimental en la escena creativa, aparentemente menos retrógrada. Sin embargo, de nuevo las reflexiones de Amalia Avia pueden cobrar un papel iluminador si analizamos sus biografías, ya que, una vez fuera de la universidad, sus parejas pasaban de ser colegas de facultad a ser pigmaliones en muchas de sus actividades públicas; se asumía de forma generalizada que aquello que ellas conseguían, ya fuera desde la perspectiva creativa o de la proyección pública de su obra, se lo debían al influjo positivo de un varón o a su protección, un influjo casi leído como aura que las hacía

más artistas por estar casadas con uno.⁵¹ La tradición que, desde la Edad Moderna, posibilitaba la profesionalización de mujeres en carreras artísticas debido a que sus padres, hermanos o maridos eran asimismo creadores continuaba en el siglo XX. De hecho y como nos cuenta por ejemplo Isabel Quintanilla ilustrándolo con su experiencia personal, si comparamos a los artistas con la actitud de hombres casados dedicados a otras carreras, existía cierta conformidad que en épocas anteriores se fundamentaba en el ahorro palmario que suponían dos manos más —por otra parte invisibles— en el estudio.⁵²

Dentro de esta generación se vislumbran algunas artistas de conciencia política y social más marcada, o al menos más declarada, que encuentran su veta en una vuelta a la figuración en sus distintas versiones críticas. Si durante los años cincuenta y bajo la elección de un lenguaje abstracto los discursos críticos se concentraban en salirse de los caminos trillados de la academia, es decir, en un ámbito estrictamente artístico y formalista, los sesenta se enfrentaban al régimen franquista con una crítica social intencionadamente obvia que pretendía ser accesible a todos los entendimientos con el fin de crear conciencia política; para ello se reivindicó, a través de Estampa Popular, una figuración que se servía de la obra seriada de raíz neo-expresionista. Con una vocación de trabajo colaborativo, muchas de sus exposiciones o fueron censuradas o no llegaron a inaugurarse nunca. Estampa Popular contó con Ana Peters y Jacinta Gil en Valencia o María Girona y Esther Boix en Cataluña.⁵³ Esta artista catalana, que realizó por entonces diez linograbados, se salía de las trilladas y estereotipadas representaciones de campesinos famélicos para servirse de la iconografía de una mujer fregando en paralelo a una imagen de varias presas tras barrotes; de esta manera visibilizaba un colectivo y unas situaciones que carecían hasta el momento de presencia visual y que ni tan siquiera estaba

47. Amalia Avia Peña, op. cit., p. 208. Amalia Avia careció de estudio propio hasta que sus hijos crecieron, teniendo que pintar en una «habitación, dormitorio, cuarto de estar y leonera» que «no era el sitio ideal de aislamiento y tranquilidad que todo pintor necesita.» Ibid., p. 253.

48. Se trataba de una estrategia de supervivencia ya señalada para las pintoras del siglo XIX por Estrella de Diego: pintar «a la moda» que marcaba la academia. De Diego, op. cit., p. 210.

49. Amalia Avia inicia sus estudios en la academia de Eduardo Peña en 1952; Isabel Villar termina en San Fernando en 1956; Ana Peters estudió entre San Carlos y San Fernando entre 1953 y 1959; Eva Mus se formó en San Carlos entre 1954 y 1959; Isabel Quintanilla y María Moreno estudian en San Fernando entre 1954 y 1959.

50. Desde los años cuarenta las mujeres seguían currículos distintos, incluyendo en el bachillerato «Enseñanza del hogar», además de una asignatura de «Formación del espíritu nacional», que también estudiaban los chicos. Por otra parte, el Servicio Social era obligatorio para ir a la universidad o acceder a determinados puestos de trabajo.

51. Por ejemplo, en 1990 Adolfo Castaño decía de María Girona: «esposa de pintor, lo que acentúa su pertenencia al mundo de la pintura». Ver Adolfo Castaño, «María Girona», en *ABC*, 17/5/1990. Se ha acusado a Juana Francés de haber entrado en El Paso por Pablo Serrano, cuando, según Natalia Molinos, fue al contrario; Isabel Quintanilla disfrutó de la formación en Roma por estar casada con Francisco López Hernández, becario en la Academia; Avia dice haber entrado a formar parte de la nómina de artistas de Juana Mordó por Lucio Muñoz, decidiendo abandonarla porque no quería ser una «pintora consorte». Ver Amalia Avia Peña, op. cit., p. 310. Tanto Quintanilla como Avia y Villar describen la relación con sus parejas como de respeto profesional y camaradería.

52. El padre de Manuela Ballester, su pareja y hermanos, eran artistas; hermano, marido e hijo, en el caso de Ángeles Santos. También era artista el esposo de Amparo Muñoz, así como los de Juana Francés, María Girona, Jacinta Gil y Amalia Avia. Y lo son los de Esther Boix, Isabel Quintanilla, Eva Mus, Isabel Villar y María Moreno, por citar algunos casos de aquella generación.

53. Sobre *Estampa Popular*, Ver Noemí de Haro García, *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*, 2010 [tesis doctoral en línea] <http://eprints.ucm.es/9767/1/T31462.pdf>.

en la agenda de la izquierda clandestina. Boix, que había pintado en 1963 a una mujer planchando como sátira de la «buena ama del hogar, insatisfecha e insulsa», no estaba en absoluto interesada por el lenguaje en sí, sino por su capacidad de comunicar un discurso social, lo que la condujo a sus conocidas investigaciones sobre pedagogía artística: «A mi alrededor oigo hablar a mis compañeros de cubismo, de surrealismo, de arte abstracto... los quiero ignorar. Solo me interesan las obras en las que palpita una potente humanidad».⁵⁴

La proyección del feminismo de la segunda ola no se estaba haciendo esperar, si bien es cierto que su influjo era cuantitativamente menor en el estado español que en otros países que ya habían pasado la reválida democrática. El paso siguiente respecto a esta línea contestataria lo dieron el Pop Art (que debemos de nuevo iniciar con Ana Peters y seguir con autoras de la generación posterior como Ángela García Codoñer, Isabel Oliver y Rosa Torres), las clasificables pinturas de Mari Chordà e Isabel Villar, y los discursos conceptuales, en distinto grado, de Eulàlia Grau, Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé, Esther Ferrer y Marisa González.

En aquellas que se decidieron por los lenguajes pictóricos, afloran discursos reivindicativos que analizan y critican la situación de discriminación de las mujeres españolas de la época a muchos niveles, en específico se cruza el género con cuestiones de clase; se analiza el papel de las mujeres en el sistema patriarcal con respecto a la familia, la educación segregada y distintiva; se satirizaba la identificación de las mujeres y la belleza tanto cosmética como quirúrgica o la pervivencia de estereotipos; o se cuestionaban las relaciones entre arte y artesanía, etc.⁵⁵

En 1966, Ana Peters realizó una exposición de pintura pop en la galería Edurne en Madrid tras varias muestras con Estampa Popular dos años antes. Según relata su marido, Tomás Llorens:

«En la primavera de 1965 emprendió un proyecto ambicioso. Cuadros de formato grande. Iconografía exclusivamente femenina, tomada de la publicidad. Pintura acrílica, luminosa, sobre fondos de papel blanco. Una sintaxis de yuxtaposiciones simples, muy precisas. Tardé unas semanas en encontrar el título que ella me pedía para la exposición: *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo*. La hizo la galería Edurne en Madrid en abril de 1966. Hoy creo que ni el título ni el texto que escribí para el catálogo estaban a la altura. En

cualquier caso fue mal recibida. Peor que las de Valencia. Para ella fue un golpe duro. Empezó a dedicar más tiempo al diseño de interiores y a otras cosas, pero lo que más la absorbía eran los hijos (tuvimos otros tres: Nina, Boye y Karsten) y un jardín de infancia que montamos en nuestra casa de Paterna.»⁵⁶

La exposición, dos de cuyos cuadros pudieron verse en *Genealogías feministas*, fue despachada en el diario ABC por A. M. Campoy en cuatro líneas: «Esta artista ha traído a la galería Edurne una serie de Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo... cuya caricatura traza con rasgos que serían ingenuos si no fueran tan tremendamente estúpidos», para terminar con una reflexión algo más positiva: «Ana Peters ha profundizado más de lo que parece en los temas que la inspiran».⁵⁷ Ese mismo año, y siguiendo de nuevo a Llorens, habían visitado juntos la galería parisina de Illeana Sonnabend donde Peters había quedado impresionada por la obra de Lichtenstein, Warhol y Rauschenberg, considerándose, a partir de ese momento, «cercana al Pop Art». También en 1966, en una baraja colectiva, había elegido pintar la reina de picas, lo que interpretamos como una fórmula para visibilizar que la autora era una mujer en una escena artística fundamentalmente masculina —pretensión inédita en la generación anterior—. Peters ha llegado a ser calificada como una artista «secreta», epíteto que al tiempo que describe su decisión de apartarse del mercado e incluso de la pintura tras las críticas recibidas en aquella muestra, enmascara una invisibilidad historiográfica injusta con su trabajo de los años sesenta.⁵⁸

El mismo año de la incomprendida muestra de Ana Peters en Edurne, en 1966, Mari Chordà, que había estudiado en Sant Jordi desde 1961 a 1965 y que ha estado desde entonces ligada a los movimientos feministas, se adentraba en un camino sin trillar: el intento de construir una iconografía propia que partiera de experiencias específicamente femeninas, *Vaginals*. Se trata de una pintura de formas vulvares a la búsqueda de una expresión específicamente femenina que estaba conformada por elementos concéntricos de pintura plana y contrastada; sin referentes foráneos coincidirá plástica o discursivamente con trabajos posteriores sobre la autorrepresentación del sexo femenino de Valie Export, Magdalena Abakanowicz o Judy Chicago.⁵⁹ Sin embargo, para encontrar concomitancias formales y probablemente temáticas no debemos irnos muy lejos: sus autorretratos embarazada

54. José María Carandell, op. cit., pp. 24 y 39.

55. La pintura ha sido escasamente estudiada en España como vehículo de discursos feministas. En los casos que citamos aquí no suele pasar de una línea perdida en algún artículo o ensayo, si es que se produce. Por ello y para esta ocasión, hemos preferido centrarnos en estas autoras, a sabiendas que otras artistas relevantes quedan en el tintero.

56. Tomás Llorens, «La pintura de Ana Peters. Un testimonio personal», IVAM, 2012 [en línea] <http://www.ivam.es/exposiciones/2928-homenaje-ana-peters>

57. A. M. Campoy, «Ana Peters», en ABC, Madrid, 19/04/1966, p. 17.

58. Las críticas en prensa escrita acerca de la obra de artistas mujeres están plagadas aún a día de hoy de eufemismos. Si Ana Peters es una «artista secreta» (*Levante*, Valencia, 6/9/2007), María Girona «es una pintora que nunca ha metido mucho ruido» (ABC, Madrid, 3/6/90, p. 6).

59. Debemos a Assumpta Bassas nuestro acercamiento al trabajo de Chordà.

concurren con el cuadro de Esther Boix, *Serie del pan IV*, de los años setenta. La siguiente generación de artistas catalanas se servirá, dentro de la órbita de la influencia feminista pero también de los nuevos comportamientos artísticos, de lenguajes conceptuales y de medios tradicionalmente menos connotados que la pintura, como la fotografía, el vídeo o la performance. Nos referimos a Eugènia Balcells, Fina Miralles, Eulàlia Grau y Àngels Ribé, quizás las autoras que, junto a Esther Ferrer, han tenido una mayor proyección tanto historiográfica como en formato expositivo, y que mayoritariamente son analizadas en la presente publicación por nuestra colega Assumpta Bassas.

Cinco años después, en 1970, una serie de artistas que habían estudiado en San Carlos de Valencia, azuzadas por la corriente clandestina de opinión antifranchista, seguían la estela del Pop que tan fuerte impronta marcaba en la ciudad el Equipo Crónica. Hablamos de Ángela García Codoñer, Isabel Oliver y Rosa Torres. De hecho, trabajaron como asistentes en el estudio valenciano del equipo. Es imprescindible conectar la llegada de estas artistas a la escena artística con la efervescencia del movimiento feminista en España.⁶⁰ De hecho, Isabel Oliver fue una de las pocas artistas con militancia feminista de los años setenta, perteneciendo al Movimiento Democrático de Mujeres entre 1971 y 1976.⁶¹ Aunque el trabajo de Peters se había introducido en una iconografía de personajes femeninos, serán estas artistas, sobre todo las dos primeras, las que creen una trinchera de pintura feminista en España, lamentablemente pronto abortada con la llegada de los neo-expresionismos de los años ochenta. Una línea de trabajo en la que el feminismo se cruza con la lucha de clases y que Oliver ilustra con un cuadro de 1971 en el que analizaba críticamente el papel indolente de las mujeres burguesas de su generación.⁶² De hecho, Oliver abandonó la militancia porque consideraba que «estaban las universitarias y luego las que no lo eran, fue horrible y por eso me fui. Querían establecer diferencias y no tenían que haberlo hecho. Eres mujer, te dediques a lo que te dediques. Eran clasisistas».⁶³

60. «... el movimiento feminista en España surge tanto como reacción a la estructural patriarcal de la sociedad, y a la imagen de la mujer transmitida e impuesta por el franquismo, como reacción contra el propio régimen. De esa forma, el movimiento feminista en España forma parte del movimiento de oposición al régimen y de los colectivos (estudiantes, obreros, iglesia etc.)» Ver Elena Díaz Silva, p. 6.

61. Entrevista con Isabel Oliver en la UPV, Valencia, 13/5/2011.

62. «Era un grupo de señoras de éstas del *tupper ware*, que se reúnen en un entorno surrealista, porque están fuera de la realidad, están a lo suyo. Y además están pintadas en tonos acromáticos, utilizando simbólicamente el blanco y negro, que se asocia a la mediocridad». *Ibíd.*

63. En el MDM valenciano estaban también la arqueóloga Carmen Aranegui y la historiadora Trini Simó. *Ibíd.*

La apreciación de Juana Francés, hecha precisamente en estos años, de que el ámbito artístico estaba exento de discriminación hacia las mujeres, contrasta con la opinión extendida de estas por entonces jóvenes artistas recién salidas de la facultad. Ángela García Codoñer nos relató el tipo de comentarios que le hacían a medida que se le cerraban todas las puertas, unas advertencias que no distaban mucho de los discursos decimonónicos,

«Cuando terminé Bellas Artes y empecé a querer volar sola, pintar, hablar con los compas, crear grupo, exponer, me dijeron: en una mujer no se puede invertir, se enamoran o se casan y dejan de pintar, mira, no hay ninguna en la historia que haya hecho camino serio y continuado. Lo siento, pero es así. O bien, el talento que se necesita para hacer una obra creativa de verdad está fuera del alcance de una mujer, las mujeres son excesivamente emocionales y no controlan la inteligencia, su talento está dirigido al mundo de la familia».⁶⁴

Se habían esforzado por estudiar una carrera y, fuera de la universidad, el mundo real no apostaba una peseta por ellas. Ángela García Codoñer, nos ha contado cómo esa irritación de sentirse defraudadas y engañadas fue la espita que le provocó pintar sus series sobre misses y labores. «Ahora ya puedo escribirte esto con tranquilidad, pero podrás suponer lo que sentía, la rabia y la impotencia, y por eso me dediqué a pintar lo que me provocaba esta rabia e impotencia dentro de mi condición de mujer que, como tal, parece que estaba fuera del talento necesario para pintar». La ironía teñirá, no obstante, el furioso discurso de García Codoñer:

«Los concursos de belleza y los cuentos de hadas eran las dos salidas de las mujeres; si eres guapa te presentas a Miss y si no tienes la estructura necesaria, pues ahí están los tebeos de hadas y los cuentos donde la humildad, la generosidad y la docilidad, virtudes todas ellas femeninas donde las haya, te proporcionarían un marido excelente. Y pinté a Blanca en distintas versiones, a las Mises y sus concursos de belleza, y también vinieron después la serie de labores, que entraba de lleno en la educación que me tocó, el pañito, el festón y el punto de cruz, y los patrones del Burda, todo ello se fue transformando en objetivos plásticos que funcionaban perfectamente, y con ello trabajé unos cuadros que aún hoy me parecen actuales».⁶⁵

Es la misma sátira que, con gran desparpajo y sin aparente sospecha de lo que se le venía encima, le sirve a Cecilia Bartolomé para filmar un trabajo en el que parodia el papel que los poderes fácticos franquistas esperaban de la mujer casada. En *Margarita y el lobo* (1970) Bartolomé reventaba el sistema con

64. Entrevista de la autora con Ángela García Codoñer; 8/3/2011.

65. *Ibíd.*

una sátira que lo ridiculizaba hasta extremos hilarantes. Ironía que también se sumaba «a la mala leche de una mujer que en aquellos momentos no podía ni firmar la compraventa de su casa sin el permiso de su marido... aunque no recuerdo haber hecho la película con malevolencia».⁶⁶ Probablemente la primera película feminista del cine español, este mediodimetrage musical fue el trabajo fin de carrera de sus estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía. Contaba la historia de Margarita, joven de clase media que acaba separándose de un marido aburrido y clasista perteneciente a la nueva clase de tecnócratas franquistas para vivir una sexualidad libre y sin prejuicios. El tono que Bartolomé imprimió a la cinta, y que le valió la censura y la imposibilidad de firmar ningún trabajo cinematográfico durante los siguientes cinco años, incluía por ejemplo la imagen de un hombre desnudo, algo nada común en el cine español y menos firmado por una mujer, así como la grabación de una presunta entrada violenta de los grises en el campus que para ella no era más que el contexto real en el que los dos protagonistas se conocían. Pero no fueron esas imágenes las que despertaron de forma abrupta el lápiz rojo del censor:

«Siempre ha habido una autocensura muy fuerte, indudablemente... lo que pasó es que películas de la escuela que políticamente podían haber sido más conflictivas que la mía... no tuvieron problemas. La que tuvo más problemas fue la mía precisamente por ser mujer y precisamente porque en lo que tocaba no dejaba títere con cabeza... Cuando me llamaron los censores... les dije que la escena en la que ella manda a tomar por culo a su amante era deontológicamente correcta ya que rompe con su amante, que además es de izquierdas, y vuelve con su marido que era de derechas, por lo que no podían ponerme ninguna pega... Y me contestaron: es que una mujer, cualquiera que sea su ideología, no puede decirle esas cosas a un hombre. El machismo por encima de ideologías me pareció tan absolutamente grotesco que quedé marcada».⁶⁷

Se trata de la primera generación que rompe con la inercia de que las artistas tuvieran como compañero sentimental a un colega de profesión, lo que sería preciso analizar en otro foro con relación a un acceso profesional aún más des-templado respecto al de las pintoras formadas en los años cincuenta; una emancipación sin muletas que las forzó a quedarse en la cuneta o a sufrir el no haber visto prácticamente expuesto su trabajo casi hasta ahora.⁶⁸ Se recuperaba en este sentido la autonomía profesional que habían experimentado por un breve lapso

de tiempo las artistas de la República y que durante el franquismo solo pudieron mantener aquellas que disponían de grandes recursos económicos.

Mientras, entre Santander, Madrid y Salamanca, Isabel Villar, que había dejado de pintar tras tener un hijo, volvía a la brecha en 1970. Villar inició un trabajo creemos que profundamente malinterpretado que la ha situado entre el «ingenuismo» y el arte «naíf», incompreensión que también padeció María Antonia Dans. Lo naíf se identificaba con la obra de creadores «vocacionales, no educados ni amaestrados, pintando porque así se lo demandaban sus ansias íntimas» y entre los cuales Gaya Nuño cita a conserjes, albañiles y mecánicos, añadiendo que, «obviamente, este disperso movimiento tenía que comprender la actividad de muchas mujeres».⁶⁹ Villar, formada académicamente, al subrayar el carácter simbólico de su trabajo ha intentado en múltiples ocasiones deshacer el entuerto sin demasiado éxito:

«...ni mi pintura ni yo somos tan ingenuas como parece a simple vista... Creo además... que naíf es una forma de pintar por personas que en principio no tienen una formación artística e intentan por tanto copiar la realidad... yo no intento copiar la realidad, sino que intento interpretarla...»⁷⁰

Villar eligió este lenguaje en los años setenta de forma consciente con la finalidad de que a primera vista se reconociera el género del lugar de la enunciación; se trata de una estrategia política que sin embargo no ha sido señalada por la crítica pese a que ella no lo oculte:

«El elegir una pintura tan aparentemente ingenua y femenina es porque no tenía ningún interés en que no se supiera que yo era una mujer, que confundieran mi pintura, disimular mi manera de pintar, la hacía femenina adrede... Era la época de lo abstracto y de lo geométrico... Me busqué mi mundo, me colocaron la etiqueta de naíf, pero yo siempre lo hice adrede, porque me daba rabia entrar en un concurso y que no se distinguiera si un cuadro era de una mujer».⁷¹

La de Villar fue una apuesta severa en un momento en el que el epíteto «femenino» se utilizaba de una forma trivial para indicar, bajo un aparente análisis formal o de discurso de una obra, que la autora era una mujer.⁷² Subrayar

66. La película se rodó entre 1968 y 1969, según nos ha relatado Cecilia Bartolomé en entrevista. 22/10/2012.

67. *Ibíd.*

68. La serie *La Mujer* de Isabel Oliver no llegó jamás a verse en su momento; en el último año se han recuperado algunos de esos cuadros en muestras de carácter colectivo.

69. Juan Antonio Gaya Nuño, op. cit., p. 394.

70. José Carlos Brasas Egido, «Isabel Villar. Trayectoria biográfica y artística», en *Isabel Villar*, Caja Salamanca y Soria, Salamanca, 1997, p. 56.

71. Entrevista con la autora realizada en Madrid el 14/10/2011.

72. La crítica, con gran soltura y sin casi jamás explicitar y acotar a qué se refería, se introducía a menudo en los terrenos pantanosos de utilizar coletillas como «femenino», «íntimo», «sensible», «ingenuo», etc. Muñoz López realiza un análisis del catálogo de los Fondos del Museo de Arte Contemporáneo de 1975 y señala un predominio de los términos «intimista» o «ingenuista» en el análisis de las obras realizadas por mujeres. Ver Pilar Muñoz López, op. cit., p. 307.

esta práctica nos resulta de gran interés para analizar la obra de Villar, ya que creemos que esta pintora seguía el camino de la crítica social, tan pertinente durante esos años, pero sirviéndose de un lenguaje en apariencia inocente para colarse de rondón de forma perversa. Fernando Savater analizó en 1979, ya en plena transición democrática, el espacio en su pintura como «reino o jardín de la madre»; un reino donde las mujeres «son el jardín, su vegetación discreta», en una identificación esencialista de las mujeres y la naturaleza en la que ambas aparecen domesticadas, cosificadas.⁷³ Es una representación «del reino de la madre que yo», decía Savater, «al menos he captado en sus cuadros. Aparte de consideraciones éticas y de otros tiempos en las que no tengo competencia, a mí me pareció en aquellas imágenes descubrir una visión muy aguda de lo que entiendo por *la feminidad*, visión que, además, me parece muy acertada. Y también la mirada que lo femenino lanza sobre el mundo, sobre el *orden del padre*».⁷⁴ Lo cierto es que, aparte de esta atinada lectura de Savater, la obra de Villar ha sido intelectualmente incomprensida y pervertida: en su serie sobre el retrato fotográfico, invectiva según Villar contra el sistema patriarcal heredado del siglo XIX, la crítica se ha centrado en los referentes de las imágenes; más grave resulta que las obras en las que se sirvió de la iconografía clásica de Susana y los viejos para realizar una lectura crítica de la cosificación voyerista del cuerpo femenino hayan sido incluidas dentro del discurso expositivo de muestras de tesis sobre el erotismo.

La etapa franquista se cierra con la coincidencia de una conmemoración, ya que la ONU decide celebrar en 1975 el Año Internacional de la Mujer.⁷⁵ Esto provocó la organización de actividades por parte del régimen, que como siempre delegó este tema en la Sección Femenina. La más importante aportación artística de esta efeméride fue una muestra comisariada por la falangista Isabel Cajide en la que coincidieron 38 artistas contemporáneas españolas. Entre ellas es importante resaltar la obra que realizó para este proyecto Paz Muro bajo el título *Influencia cultural* y nada más que cultural de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras. El trabajo de esta autora, que hemos analizado profusamente en otra ocasión, estaba conformado por una serie de fotografías de esculturas madrileñas tomadas por Muro en colaboración con Pablo Pérez

Mínguez.⁷⁶ Sin embargo, y pese a la exuberancia de prebostes decimonónicos en piedra que balizan los parques y plazas de Madrid, esta pieza ponía en evidencia cómo el cuerpo femenino en la escultura monumental se ha utilizado parcialmente desnudo y siempre con intención alegórica; casi nunca retrata a nadie. Esta exposición tenía como precedente los salones de pintura femenina que al amparo de Maria Aurèlia Capmany se había organizado en Barcelona durante la década anterior.

Según Elena Díaz Silva, las actividades conmemorativas de 1975 fueron utilizadas por la rama femenina de Falange como un intento último de supervivencia al régimen en clave de renovación ante un cenit marcado por la precaria salud del anciano dictador.⁷⁷ En paralelo a las celebraciones oficiales, esta fecha servirá de punto de partida para que el feminismo se reorganizara aún en pleno régimen, en lo que Amparo Moreno consideró en 1977 la etapa definitiva de su consolidación en España.⁷⁸ Se crearon redes de mujeres que, empezando por las I Jornadas de Liberación de la Mujer que se celebrarían en Madrid en diciembre de 1975, continuarían en las de Barcelona (1976), Granada (1979) y Bilbao (1977, 1984, 1986). La hipótesis que han mantenido autoras como Díaz Silva es que, a pesar del diferente desarrollo histórico, económico, político y social del estado español, la situación de las mujeres españolas no era tan excepcional, y su respuesta, es decir, la emergencia del feminismo en los años setenta, forma parte de un proceso de cambio social y cultural irreversible que será el detonante de la transición.⁷⁹

Por tanto, no es que en España no haya habido actividad artística de carácter feminista en los años sesenta y setenta, aunque obviamente no en la cantidad producida en otros países de Europa y en Estados Unidos, sino que las circunstancias políticas durante las décadas de los años setenta y ochenta no favorecieron su visibilidad —más bien la obviaron—. Estas artistas carecieron de una correcta consideración profesional que se acompañó por el tamiz excluyente de la historiografía contemporánea y de los programas de los museos y centros de arte. Paralelamente es preciso subrayar hasta qué punto trabajaban aisladamente estas artistas, generando mínimas sinergias colectivas que,

73. Ver Fernando Savater, «En el jardín de la madre», en *Isabel Villar*, Madrid, Rayuela, 1979, p. 11.

74. Rosa María Pereda, «Fernando Savater: Isabel Villar pinta la mirada de lo femenino sobre el mundo del padre», *El País*, 17/1/1979.

75. Ver Elena Díaz Silva, «El Año Internacional de la Mujer», Seminario de Investigación. Departamento de Historia Contemporánea, Madrid, UCM, 2010: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/7557>

76. Isabel Tejeda Martín, Lola Hinojosa Martínez, «Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70», en *Artígrafa*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2012. Lola Hinojosa acaba de leer su DEA con una investigación mucho más exhaustiva sobre Paz Muro (UNED, 2012).

77. Elena Díaz Silva, op. cit., pp. 5 y 11.

78. Amparo Moreno, *Mujeres en lucha: el movimiento feminista de España*, Barcelona, Anagrama, 1977.

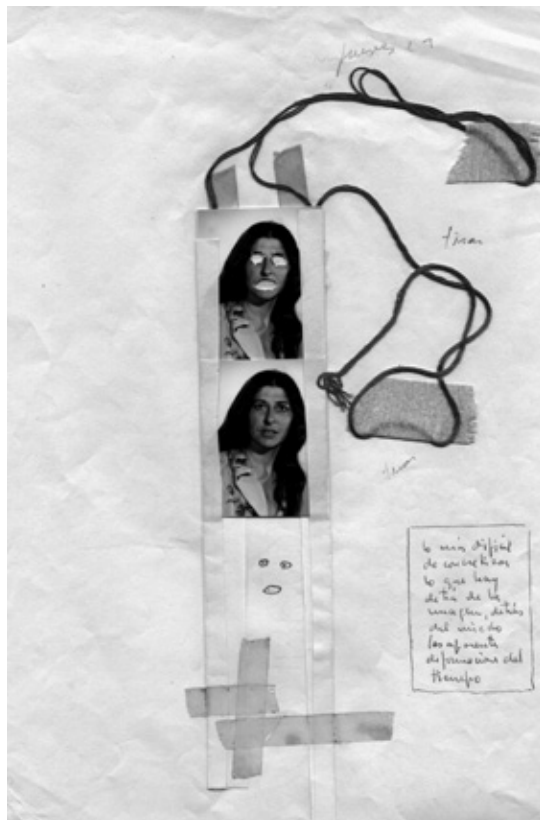
79. Elena Díaz Silva, op. cit.

de haberse producido, les hubieran permitido estar menos incomunicadas y realizar reivindicaciones concretas en una década, la de los ochenta, que en toda la esfera artística occidental tuvo un acento profundamente misógino.⁸⁰ Una generación que consideró haber sido estafada no solo por «el enemigo», sino también, como Josefina Molina pusiera magistralmente en evidencia en *Función de noche* (1981), por unos colegas y amantes que participaban casi sin cuestionárselo de un sistema patriarcal represivo.

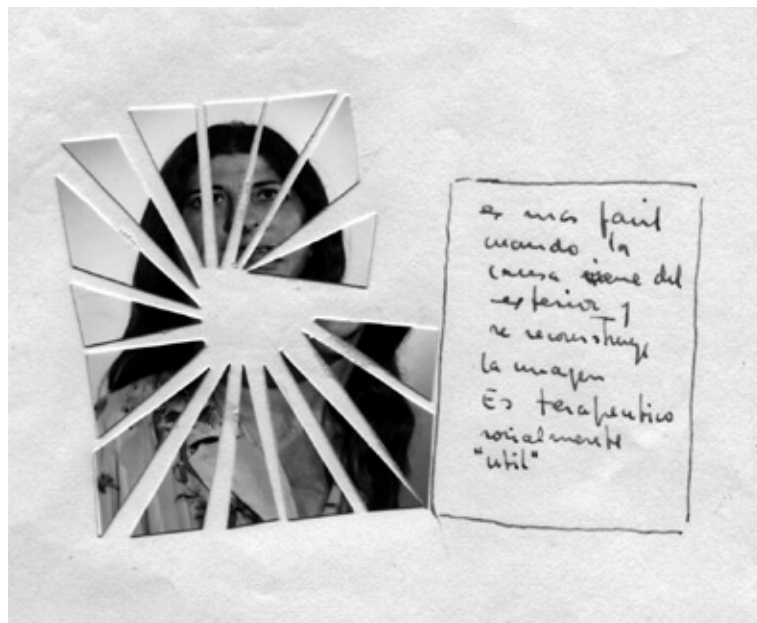
80. «A finales de la década de 1970, una reacción dura marcó el pluralismo y un rechazo de las mujeres y las minorías puede observarse en las instituciones dominantes y la literatura sobre el mundillo del arte. Las exposiciones que saludaban un retorno a la pintura... fueron notables por su exclusión virtualmente de todas las mujeres». Ver Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p. 347.







Esther Ferrer
Antigua (serie), 1973
 11 collages fotográficos
 29,5 x 21 cm c/u
 Cortesía de la artista



Miguel Gómez
Javier Utray como Rose Sélavy, 1977
 Fotografía B/N
 30 x 20 cm
 Cortesía del artista



Jesús Martínez Oliva
S/T, 1998
 Instalación, 9 fotografías
 Medidas variables
 Cortesía del artista, Eduardo García
 Agustín e Isabel Tejeda Martín
 Fotografía: Imagen MAS





Miguel Benlloch
Desidentificate, 2010
 Vídeo color y sonido
 6' 25"

Feminismo y arte en Cataluña en las décadas
de los sesenta y setenta.
Escenas abiertas y esferas de reflexión

Assumpta Bassas Vila*

* Quiero agradecer la lectura del texto y las sugerencias que me han hecho mis compañeras y amigas: María José González, María Laura Rosa, María Milagros Rivera y especialmente el repaso de edición de Laura Mercadé.

«¿Lograría ‘volver a escribir la historia’ y hacer que mis compañeras me siguieran y la reescribieran? La mirada dirigida hacia el pasado registra la experiencia femenina —pensamiento y acción— o bien como un ‘vacío’, ausencia (historiografía tradicional) o bien condicionada por la opresión o por la exclusión (historiografía feminista); ¿lograría dar dignidad de memoria a esa experiencia y ofrecer testimonios de laboriosidad creativa? [...] ¿Lograría encontrar [...] un lenguaje capaz de expresar experiencias de convivencia y medida en las relaciones, la cultura del diálogo? [...] Descartado el orden cronológico y habiendo elegido la focalización sobre el área temática, ¿lograría conferir a nuestra investigación un orden tal como para señalar un itinerario formativo para las jóvenes generaciones?»

Marirí Martinengo¹

Primera escena:

(Maria Aurèlia Capmany llega y, un poco molesta por mi ignorancia, me invita a leer sus ensayos sobre feminismo que enseguida me fascinan por su erudición, lucidez y humor. Acto seguido me lamento de no haber conocido a esta intensa y polifacética mujer que ahora solo puedo imaginar a través de las fotografías, muchas de ellas magníficos documentos del arte de Pilar Aymerich.² De entrada me propongo que en clase leeremos sus textos en vez de tanto ensayo anglosajón. La escena que quiero construir se centra en un encuentro real entre Maria Aurèlia Capmany y Eulàlia —artista que inicia su producción *collagista* en los setenta—. La escena me da pie a desarrollar una esfera de reflexión sobre el feminismo y la crítica a la representación.)

La reemergencia del feminismo en los años sesenta en Cataluña tiene en Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 1918-1991) un referente propio. En 1965, cuando ya es figura reconocida en la cultura catalana como escritora de novela y teatro y fundadora con Ricard Salvat de L’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (1960), Maria Aurèlia escribe el libro *La dona a Catalunya: consciència i situació*, que fue publicado por Edicions 62 en 1966. Como ella misma nos explica,³ este ensayo fue un encargo en un momento en que se percibía un cierto interés por conocer lo que estaban escribiendo algunas mujeres más allá de las fronteras. Josep

-
1. Marirí Martinengo, «Reescribir la historia», en Antonietta Lelario, Vita Cosentino y Guido Armellini, *Buenas noticias de la escuela*, Madrid, Editorial Sabina, 2009, p. 248.
 2. Pilar Aymerich, Marta Pessarrodona, *Maria Aurèlia Capmany. Un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 1996.
 3. Maria Aurèlia Capmany, *Obra completa: La dona*, Barcelona, Columna, 2000, pp. 5-191.

Maria Castellet, el mismo editor que la emplaza a redactarlo, había luchado por conseguir permiso para la traducción y edición catalana de *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir,⁴ obra que finalmente logró publicar en el año 1968⁵ y fue prologada por la autora catalana convertida ya en un referente en temas feministas en Cataluña.

The Feminine Mystique de Betty Friedan circulaba desde 1963 en la traducción castellana de la editorial Sagitario (Barcelona), el mismo año de su publicación original en Estados Unidos. En el mismo momento, podía leerse en Barcelona *La secreta guerra de los sexos* (1948) y *La mujer en España. Cien años de su historia 1860-1960* (1963) de María Laffite, condesa de Campo Alange, ensayista pionera en temas feministas y crítica de arte. Las escritoras citadas junto a Virginia Woolf, especialmente su lúcido ensayo «Three Guineas» y la novela *Orlando*,⁶ fueron referentes importantes para Maria Aurèlia Capmany.

En *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1965), la autora hace una interpretación de la historia de las mujeres en Cataluña y un trabajo de campo que le permite reflexionar sobre su realidad contemporánea. Uno de los aspectos que más me han interesado es la conciencia de la autora de estar haciendo una mediación entre las mujeres que como ella tuvieron la suerte de nacer y crecer con un amplio horizonte de libertad, en la familia y en la escuela (educada en el Institut-Escola, fundado por la Generalitat de Catalunya, 1932-1939, de pedagogía laica y progresista) y la generación que había crecido en un país forzado a la desmemoria por la dictadura franquista y su programa ideológico especialmente violento y represivo en todo lo que tuviera que ver con la libertad de las mujeres y su historia, así como con la cultura y la lengua catalanas.

Aquella investigación sumerge a Maria Aurèlia en el estudio del feminismo como temática, aunque, como nos indica Montserrat Palau,⁷ da cuenta también del proceso personal que la escritora había ido haciendo a lo largo de los años. Este aspecto de su trabajo vivía medio camuflado respecto a su visible labor en el proceso de reactivación de la cultura catalana y de su articulación

con el movimiento de recuperación de la democracia. Dos corrientes que contaron con la energía y creatividad de muchas mujeres,⁸ pero en las que muchos hombres se mostraron inicialmente indiferentes o incluso reacios a reconocerlas (ver escena tres).

La lectura de la historia de la emancipación de las mujeres que hace Capmany concluye que el feminismo en Cataluña fue una empresa del siglo XIX, que alcanzó su propio horizonte, poco ambicioso, y finalizó, precisamente porque cumplió su cometido: consiguió los derechos del hombre burgués para las mujeres burguesas, manteniendo la familia como estructura base de la sociedad. La autora recuerda también que después de 1931 las feministas de izquierda, socialistas, anarquistas o nacionalistas fueron subsidiarias y portavoces de los partidos o de las ideologías que representaban y no pudieron llevar adelante proyectos propios. Maria Aurèlia escribió sin tapujos que la victoria de las tropas franquistas supuso la organización de una sociedad donde «sería absolutamente necesario el pene como tarjeta de presentación». En el contexto de mitad de los sesenta, la autora invita a resucitar la consciencia histórica del feminismo, aparejándola con la labor de recuperación de las libertades democráticas y de la cultura y la lengua catalanas, una singularidad importante para estudiar el feminismo en Cataluña. Podemos decir que Maria Aurèlia Capmany, como muchas otras escritoras después, quiso ser mujer libremente en la lengua que amaba.

Al primer libro de Capmany sobre feminismo le seguirán varios más a partir de encargos hechos por editoriales catalanas y españolas, y también conferencias y artículos.⁹ Sus textos feministas son importantes para la nueva generación, particularmente de escritoras y periodistas que empiezan trayectoria en los setenta. Paralelamente ejerce un papel como figura de autoridad determinante en la articulación del movimiento de las mujeres en Cataluña que se visibilizará públicamente en las Jornades Catalanes de la Dona, en 1976. Como concejala de cultura del Ayuntamiento de Barcelona (por el PSC, en 1983-1987),

4. Montserrat Palau, estudiosa de la vida y obra y el feminismo de Maria Aurèlia Capmany apunta que el editor Josep Maria Castellet había escrito una reseña positiva del libro de Simone Beauvoir que le fue vetada por la censura. El libro de Beauvoir circulaba en España en castellano desde 1962 gracias a la edición argentina en Siglo XX.

5. Prólogo al *Segon Sexe* de Simone de Beauvoir, traducido por Hermínia Grau de Durán, Barcelona, Edicions 62, 1968.

6. Ver la divertidísima carta a Virginia Woolf en el prólogo de Maria Aurèlia Capmany, *Quim/Quima*, Barcelona, Estela, 1971 (Segunda edición consultada en Editorial Laia, 1977, pp. 5-8).

7. Montserrat Palau, «Dones i Catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany», en Montserrat Palau, y Raül-Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, Barcelona, Cossetània Edicions, 2002, pp.131-150.

8. Mary Nash, *Dones en transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2007.

9. Según el prólogo de Guillem-Jordi Graells en la edición de las obras completas de la autora que he citado, la lista de ensayos es: *El feminismo ibérico*, 1970, una investigación sobre el feminismo español desde finales del siglo XIX a la época republicana que realizó con Carmen Alcalde; *De profesión: mujer*, 1971, dedicado a Lidia Falcón; *El feminisme a Catalunya*, 1973; *Carta abierta al macho ibérico*, 1973; *El comportamiento amoroso de la mujer*, 1974. En 1975 aparece un volumen de todas sus obras dedicadas al feminismo en la editorial Dopesa con el título *La dona. Dona, doneta, donota*, que incluye además algunos textos inéditos y fragmentos de tres de sus obras literarias: *Feliçment jo sóc una dona*, *Quim/Quima* y *Cartes Impertinents*, más alguna otra producción afín al tema como *Carta oberta a la noia d'avui o la fal·lacia d'un mite*.

intercederá para conseguir la publicación de algunos libros de la colección «Clásicas catalanas» (1983-1989) lanzada por las mujeres de laSal, edicions de les dones¹⁰ y contribuirá a impulsar la Fira del Llibre Feminista que se celebró en las Drassanes, en Barcelona en 1990.¹¹

Aunque sus ámbitos de pasión son la literatura y el teatro, a Maria Aurèlia le gustaba estar bien informada de las novedades culturales de la ciudad. En los sesenta, escribió sobre algunas de las exposiciones y eventos artísticos locales de artistas catalanas.¹² Colaboró en el proyecto innovador y de vida breve que Alexandre Cirici organizó desde el FAD.¹³ Desde la segunda mitad de los sesenta, este crítico de arte impulsó a la joven generación de artistas catalanes/as que se iniciaba en lo que él llamó prácticas artísticas «pobres y conceptuales», y dedicó los primeros artículos críticos a estudiar obras de Silvia Gubern, Fina Miralles, Eulàlia u Olga Pijoan.

Fue precisamente en el escenario tardío del conceptualismo,¹⁴ ya en plena transición, donde surge uno de los pocos textos literario-críticos sobre el trabajo de una de las artistas ya conocidas en el circuito que nos permite explorar una esfera particular de relación entre feminismo y arte en Cataluña. A petición de Eulàlia, artista que había iniciado sus exposiciones a principios de

los setenta, Maria Aurèlia Capmany escribió la presentación de la obra *Discriminació de la dona* (1977) para la exposición homónima que organizó Marisa Díez de la Fuente en su Galería Ciento, en 1980. Para sorpresa de la artista, Maria Aurèlia también acudió entusiasta a la inauguración.¹⁵

Con el título «Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges», Capmany capta la posición de esta artista que ya en sus primeras muestras en Barcelona y en Madrid¹⁶ se refería a sí misma como «etnógrafa». Desde sus primeras pinturas emulsionadas, Eulàlia se entrenaba mirando con atención la «selva» de las imágenes, como llama Capmany a la cultura mediática. Como bien observa la escritora, Eulàlia no está interesada propiamente en la imagen concreta que se apropia de los medios, «porque la imagen no habla siempre por sí misma, sino en ponerla en relación de contigüidad y contraste con otras». De esa relación paralela emerge la diana y el dardo crítico de su discurso visual.

Los párrafos del texto que Capmany dedica a Eulàlia se bifurcan al final de la página en dos columnas, operación que propone emular precisamente el método del *collage*/montaje que utiliza habitualmente la artista. En la columna de la izquierda, Maria Aurèlia describe una de las imágenes de los metacrilatos serigrafados de *Discriminació de la dona*: una mujer ama de casa aprovisiona la despensa con la compra diaria y atiende a la educación de sus hijos, una labor que documenta tantos instantes reales de la vida de las mujeres, como la misma autora apunta. En la columna de la derecha, la autora describe el vestuario y la postura de un hombre que, desde «el vacío de su mirada [...] dicta y ordena», mientras una secretaria «hace de correa de transmisión de las órdenes de jefe todopoderoso». Haciendo uso del método dialéctico (tesis/antítesis) en el que confiaban tanto los/las intelectuales progresistas de la época, Maria Aurèlia concluye en una columna central (síntesis) señalando que las «imágenes de mujer» en estos contextos mediáticos acaban significando a las mujeres como «seres subalternos», un término que, en aquel momento, hace referencia al estatus de inferioridad social y legal de las mujeres en el sistema socio-político.¹⁷

10. La editorial laSal, edicions de les dones (1978-1990) fue fundada por Mari Chordà, Mariló Fernández, Isabel Martínez e Isabel Monteagudo, núcleo inicial al que se añadieron: Maria Bauzá, Mireia Bofill, María José Quevedo, Montserrat Abelló, Mercè Fernández, Isabel Segura y Goya Vives. Ver la breve historia de esta empresa femenina: Mari Chordà, «laSal, edicions de les dones» en Mary Nash (ed.), *Dones. Els camins de la llibertat*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2008, pp. 179-180.

11. Según me explica Isabel Segura, la Feria del libro Feminista contó con el apoyo de Maria Aurèlia Capmany desde el Ayuntamiento de Barcelona, de Glòria Riera, desde Presidència de la Generalitat, y de Xavier Bru de Sala, que daba las ayudas a la edición, además de mujeres periodistas que confrontaron sabiamente las críticas furibundas que recibieron las organizadoras y en general la literatura y ensayos escritos por mujeres por parte de los catedráticos que dictaban los misóginos cánones literarios.

12. Sabemos, por ejemplo, que Maria Aurèlia Capmany presenta con Rafael Santos Torroella el VIII Salón Femenino de Arte Actual, Palacio de la Virreina, Barcelona, 1969, en el cual participaron 90 artistas. También prologa, por ejemplo, el catálogo de la exposición a cargo de Rafael Santos Torroella, *Sis pintores catalanes: Lola Anglada, Teresa Romero, Pepita Teixidor, Consol Tomas, Visitació Ubach, Lluïsa Vidal: exposició antològica*, Sabadell, Academia de Belles Arts de Sabadell, 1975.

13. El *Fomento de las Artes Decorativas*, en el cual se ubicó la *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* como una sección de la *Escuela de arte*. Proyecto innovador que supuso también la creación de la colección de un inicial Museo de Arte Contemporáneo en Cataluña que pervivió hasta 1963 situado en la Cúpula del Coliseum de Barcelona.

14. Utilizo el término «conceptualismo» introducido por la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s-1980s*, Queens Museum, Nueva York, 1999, porque me interesa estudiar las prácticas conceptuales atendiendo a la especificidad de los orígenes y contextos geográfico-políticos diversos en los que emergieron.

15. Aquel encuentro dio paso a otros y, en 1986, Maria Aurèlia volverá a dedicar otro breve texto a la obra de Eulàlia para la instalación audiovisual *Clàre* (70 diapositivas en b/n y 75 en color con música y efectos especiales) realizada a partir de imágenes del cementerio de Leinstrasse de Berlín, texto que se publicó en el catálogo de la exposición *Eulàlia. Etnografía, 1985-86*, Terrassa, Amics de les Arts, 1986, p.15.

16. *Etnografía (pinturas '73)*, Barcelona, Sala Vinçon, 1973 y *Etnografía-2*, Madrid, Galería Buades, 1975 (acompañada de un catálogo-diario).

17. Leído hoy, suena muy fuerte, porque lo asociamos a una determinada categoría extrema de «la opresión» que han analizado las feministas postcoloniales en los noventa, la que indica que la *subalternidad* hace irrelevante la posibilidad de hablar, porque ni siquiera es posible ser oídas en los códigos del discurso en el que se habla. La «conciencia subalterna», término empleado y estudiado en los textos de Gayatri C. Spivak.

Sencillas y aparentemente inocentes, las «imágenes de mujer» que selecciona Eulàlia en sus obras están habitualmente en relación de contraste con las «imágenes de hombre» que aparecen asociadas directamente al ejercicio del poder (social, económico, político, sexual...). De esta manera el significado «mujer» acaba definiéndose como significante de servilismo, impotencia, fracaso, insignificancia y victimización. Este trabajo de Eulàlia propone tomar consciencia de lo que en la época se llamó «el problema de las mujeres». En este punto el trabajo conecta con las bases del feminismo de Maria Aurèlia que lo señalaba como una cuestión de injusticia social y desde ahí apelaba a la necesidad de un feminismo humanista, esto es, una lucha que además de la «liberación de las mujeres» tiene como horizonte la labor de abolición de todas las injusticias sociales. En el caso de la autora catalana, la lucha feminista se trenzaba, por ejemplo, con la lucha contra la represión de la cultura catalana, objetivo también compartido por Eulàlia, como podemos ver en varios de sus trabajos, como la creación sonora *Occitània i els Països Catalans* (1978).¹⁸

Profundizando en los planteamientos feministas podemos decir que, por un lado, artista y autora trabajan con significados dados, es decir, señalan estereotipos de *feminidad* que circulan en la época inscritos en la textualidad de las imágenes mediáticas o en los argumentos de la literatura y la política de los hombres. Por ejemplo, uno de los tópicos comunes es el de la mujer como «ama de casa». De hecho, se trata de uno de los significantes de la feminidad más importantes en aquel momento, obviamente por el trabajo que hizo el franquismo intentando convertir ideológicamente en destino obligado la relación histórica —¡atención!, no necesariamente o en sí opresiva— entre las mujeres/los cuidados/la crianza. Acto seguido, las dos autoras disponen estos significados en el punto de mira de una acción que hoy, desde la teoría del arte, llamaríamos «crítica a la representación», esto es, la artista y la autora desvelan los mecanismos a partir de los cuales se produce el significado pobre de esta situación/definición de la feminidad. El mecanismo crítico que utilizan consiste en contrastar la nula valoración social de la labor civilizadora de las mujeres en relación a la máxima valoración social del trabajo asalariado o el poder público asociado a los hombres. Maria Aurèlia también había explorado en sus novelas

18. *Occitània i els Països Catalans* (1978) fue una creación sonora de 8'20" realizada a partir de grabaciones para un contestador automático en el que colaboraron varias personalidades culturales conocidas del territorio de los Països Catalans (Occitania, País Valencià, Catalunya Norte, El Principat, Les Illes Balears), quienes explicaban la historia, origen, composición y situación actual de este territorio. Se expuso en la muestra colectiva *Un espace parlé*, Galerie Gaëtan, Ginebra, Suiza, 15-21 enero de 1978.

otros estereotipos de feminidad y dramas de mujeres atrapadas en ellos en diversos momentos de la historia de Cataluña.¹⁹

Por otro lado, la obra de los setenta de Eulàlia participa, por método y por contenidos, de una estructura dicotómica de pensamiento muy propia del imaginario revolucionario de izquierdas de la época, del que se alimenta una parte del feminismo de los sesenta y setenta en Cataluña (y actualmente aún presente). En este sentido, las obras ofrecen desentramar «la cuestión de la opresión femenina» para abrir frente a la «liberación de las mujeres». Un proceso que queda anclado en el mismo mecanismo crítico, como todo trabajo cuya finalidad sea generar una práctica reactiva sin práctica política propia. Tomar como medida la que nos da la cultura masculina no hace posible crear un simbólico nuevo y, por tanto, no nos desplaza de las relaciones de poder impuestas como necesarias por el patriarcado. Esta línea de trabajo ha sido durante unas décadas muy aceptada en Cataluña, como nos lo demuestra en aquel momento la importante visibilidad que estos trabajos de Eulàlia conseguirán en el circuito del arte nacional y puntualmente internacional²⁰ y, paralelamente, en espacios de feminismo militante, siendo una de las pocas obras conceptuales que tendrá eventualmente las dos audiencias: la del arte y la del movimiento social. La exposición viajará el mismo año a la Librería de la Rambla de Tarragona, organizada por el Bloc Feminista de Tarragona.²¹ Una de las imágenes se reproducirá también en el reportaje sobre el divorcio que se publicó en el semanario independiente de los Països Catalans, *Canigó*, dirigido desde 1971 por una periodista y escritora catalana feminista, Isabel Clara-Simó, publicación en la que Eulàlia creó también dos portadas para el 8 de marzo de 1982 y de 1983.²²

19. Hacia 1980, Capmany escribió una divertida y cruda obra epistolar, *Cartes impertinents*, donde propone el ejercicio de encarar con «impertinencia pertinente» como explica Meri Torras, a parejas de mujeres que representaban modelos de feminidad muy dispares. Meri Torras, «La impertinència pertinent de Maria Aurèlia Capmany», en Montserrat Palau y Raül Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, Valls, Cossetània Edicions, 2002, pp. 151-160.

20. *Discriminació de la dona* en formato libro y en formato de serigrafías para exposición se exponía casi siempre con otra de sus obras. Además de en los lugares citados, estuvo con *Orden Público* en Sala Tres de la Academia de Bellas Artes de Sabadell (1-15 junio de 1978), en el Centre de Lectura de Reus (7-8 octubre de 1978), y en el circuito artístico internacional en la exposición *Two Women Conceptual Artists I. Eulàlia Grau. Denise Marika*, Berlín, Ars Viva Galerie, 8 octubre-5 noviembre de 1983, en la exposición *Eulàlia* en la Galerie Werkstatt, Múnich, 4-30 julio de 1984, entre otros lugares.

21. Librería de la Rambla, 8-21 marzo de 1980. En el vídeo de Les filles de Lilith *La quadratura del cercle. Història del Bloc Feminista de Tarragona (1977-2001)* (2005), donde se narra la historia del colectivo, no se menciona esta exposición.

22. Xon Pagès, «Enquesta. El divorci», en *Canigó*, Año XXVIII, n.º 737, 21 noviembre de 1981, pp.12-17. Portadas en año XXIX, n.º 752, 6 de marzo, 1982 y año XXX, n.º 804, 5 marzo de 1983.

El feminismo en el trabajo de Eulàlia no configurará un espacio autónomo de reflexión ni una bandera en la que se reconozca la artista, poco interesada en identificarse con proyectos colectivos o militancias. La base del planteamiento crítico de su trabajo introduce claramente la sexuación en los análisis, es decir, reconoce que los hombres y las mujeres se ubican de manera diferente respecto a la dinámica relacional entre ellos y respecto al poder y al amor. Sin embargo, la óptica crítica que la artista proyecta parece más vinculada a las teorías libertarias que, según testimonios de la época, circularon con éxito en los pasillos de Bellas Artes de Barcelona donde había estudiado. Un claro ejemplo es su obra *Orden público* (1978), donde encara el estudio de cómo las estructuras sociales (familia, escuela, ejército, trabajo, policía, militares...) se ofrecen como garantes de un orden basado en el ejercicio de la limitación y represión de la libertad de los individuos (hombres/mujeres).²³ El análisis del poder y su cultura (si se puede llamar así a lo que deriva de ahí: Eulàlia lo llama *Cultura de la muerte*, título de dos de sus primeras series de pinturas emulsionadas), participa también, sin dogmatismos ni ortodoxias, de planteamientos marxistas que engloban el «problema de la opresión de las mujeres» en el «problema de la organización económica de los medios de producción», es decir, consideran prioritaria la crítica al sistema capitalista y vinculan directamente el final de este con la resolución del conflicto de las desigualdades sociales, entre ellas la que se da entre los sexos. Podemos observar esta perspectiva, por ejemplo, en obras como *Eulàlia 76. El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* (1976), o *El cost de la vida* (1977-79), obra en la que se repite precisamente una de las imágenes que también formaban parte de *Discriminació*, la que hemos comentado en relación al texto de Maria Aurèlia Capmany.

La obra que Eulàlia va confeccionando a lo largo de los setenta conforma un tejido de imágenes que ponen en primer término las relaciones de poder en los diferentes ámbitos sociales y de la vida privada, una larga secuencia de tiempos y situaciones históricas, del país y del momento (porque hay imágenes de otras situaciones en lugares concretos del mundo, representativas del corte internacional de su análisis, por ejemplo, la del Mundial de fútbol del 78, cortina de humo en pleno proceso de represión de la dictadura argentina), donde los protagonistas de la película son los hombres que están en el ejercicio del poder

23. No por casualidad *Orden Público* acompaña a menudo a *Discriminació de la dona* en sus exposiciones nacionales e internacionales. Por ejemplo, ambas propuestas son publicadas de manera libre en algunos números de la revista anarquista editada en Edimburgo: *Orden Público...en Black Flag* (*Organ of the Anarchist Black Cross*), v. V, n.º 8 (mayo de 1979) y *Discriminació...* en n.º 12 (diciembre de 1979).

económico, social y sexual. La esfera de la representación es radiografiada con inteligencia por la artista, aunque, finalmente, sigue quedando en manos ajenas a las de las mujeres.

Segunda escena:

(Me detengo en obras de dos artistas, Mari Chordà y Silvia Gubern, que inician sus trayectorias en los sesenta, y cuyos pasos discurren paralelos en el tiempo pero en circuitos absolutamente distantes entre sí: Chordà, co-fundadora del bar-biblioteca laSal y de las míticas hoy laSal, edicions de les dones en Barcelona, y muy activa en la creación colectiva que fue la articulación del movimiento de mujeres en los setenta. Gubern, pionera en la escena de la «Nueva Plástica Catalana» del mismo momento, y más tarde en la Barcelona emergente de los ochenta, con sus premiados diseños gráficos, de estampados y la primera remodelación del interior de la Sala Zeleste de Barcelona (con Àngel Jové). Estas dos mujeres no coincidieron en ningún lugar en aquellas décadas, ni tienen referentes culturales comunes, pero a través de la convivencia a que las invito en mi texto, ambas nos ayudan a seguir ahondando en una nueva esfera de reflexión entre arte y feminismo. Pido disculpas si a ellas no les apetecía el encuentro o no lo encuentran pertinente, e insisto que esta, como todas, es una escena abierta donde la autora del artículo también entra en juego.)

«¿Por qué yo? Es muy posible que la imagen que me conferían los jóvenes cabezas brillantes de Ediciones 62 fuera la de una mujercita que ha luchado por su emancipación, que vivía sola o irregularmente acompañada, que no poseía la virtud del silencio, ni de la sumisión, ni del respeto por las consignas, ni hacía uso ponderado de la coquetería y que, más bien podía decir, como la princesa Carmesina: cuando digo sí es sí y cuando digo no es no».²⁴ Como podemos leer en esta simpática alusión de Maria Aurèlia Capmany al misógino mundo masculino de la cultura progresista catalana, la escena del feminismo en la década de los sesenta en Cataluña tiene también orígenes en pasajes de libertad femenina que exponen a la visibilidad la política de lo simbólico. «El sí es sí y el no es no» de Carmesina (figura femenina en *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell) que Maria Aurèlia Capmany hace suyo, es un hilo frágil pero muy fuerte para continuar estudiando una de las genealogías del feminismo más reales e interesantes que existen y que, si una está atenta,

24. La traducción al castellano es mía. El texto original lo he consultado en AA. VV., *Ciutadana Maria Aurèlia Capmany. Escriptora i dona d'acció*, Barcelona, Fundació Maria Aurèlia Capmany/Ajuntament de Barcelona/Generalitat de Catalunya/Diputació de Barcelona, 2001, p. 123.

puede leer en el seno de cada historia, atravesando geografías y contextos.²⁵ Aunque no será hasta finales de los ochenta y especialmente en los noventa cuando algunas feministas en Cataluña se pongan a relatar la historia de la libertad femenina, gracias a la mediación del pensamiento de la diferencia sexual que llega a través del intercambio con las mujeres filósofas, pedagogas e historiadoras italianas que visitarán Barcelona y entraran en relación política con profesoras universitarias y con el movimiento de mujeres.²⁶ Mi trabajo como crítica e historiadora del arte pertenece a esta genealogía y se arriesga a leer cómo se va dando y representando la libertad femenina en la esfera de la práctica artística.

Partiendo del «sí es sí» de Carmesina que me regala Capmany, me pregunto: ¿De dónde procede el imaginario que lleva a la joven estudiante de arte Mari Chordà a principios de los sesenta a buscar lenguaje para representar el cuerpo femenino, su sexo y su capacidad de ser dos, en coordenadas novedosas y originales en la época (no solo para una artista de nuestro país, sino también en el contexto de otras latitudes, pues pensemos que no existía todavía el arte feminista norteamericano)? La serie *Vaginal* —iniciada en 1963 o 1964 cuando todavía era estudiante en la Escuela Superior de Sant Jordi de Barcelona (1959-65) y finalizada en 1966— y la serie *Autorretrats embarassada: tercer mes; cinquè mes; setè mes; novè mes*, entre 1966 y 1967, ofrecen una magnífica evidencia de que existen en la plástica catalana hilos sueltos que, si sabemos enhebrar, conducen a explorar representaciones de significados libres del cuerpo femenino, y observar de qué manera las mujeres se hacen «amas» (en el sentido de estar al cuidado de, gobernar) de la representación visual de sus cuerpos.

Nacida en Amposta en 1942, Mari Chordà reconoce que aunque había recibido una educación católica y estuvo interna en una escuela religiosa, su concepción del cuerpo y de la sexualidad disfrutó, desde pequeña, de un imaginario de libertad. Pintó aquellas series entre Barcelona y París, ciudad, esta última, donde la joven artista había planeado pasar una temporada larga para

desarrollar su propia obra en un entorno cultural rico en referentes y abierto a las nuevas tendencias. Un proyecto que decidió acortar debido a su inesperado embarazo. Aunque aquellas primeras pinturas no se expusieron en la época, la artista compartió en aquellos años sus logros y trabajo con Soledad Sevilla, a quien había conocido como compañera de estudios y con quien ha cultivado una duradera amistad.

En estas series, Chordà elabora una representación a medio camino entre la abstracción (ella prefiere llamarlo no-figuración) y el *close-up* de la fotografía. La referencia a la estética del *pop art* que encontramos en estos trabajos, y en otros iniciales de artistas catalanas de la generación de los sesenta, como Silvia Gubern, indica una búsqueda de nuevos recursos expresivos y conceptuales que abrieran brecha en la pesada y compacta tradición pictórica academicista, matérica y misógina que heredaban las jóvenes que querían ser pintoras. Sin embargo, la mirada voyerista y escópica sobre el cuerpo femenino clásica del *pop art*, escudada en la coartada de la provocación que ejercían las imágenes de la cultura de masas sobre la alta cultura, no le pasa desapercibida a Chordà, como puede deducirse de su obra *Coitus Pop* (1968), en la que parece señalar explícitamente cómo el falo/coito seguía siendo el significante por excelencia en aquella moderna propuesta estética del pop. La paleta de colores y contrastes descarados o poco nobles de los *Autorretratos* no tiene que ver pues con la aceptación de aquel estilo sino, como nos explica la artista, con el hecho de querer registrar, a través de las gamas diversas, los estados de ánimo de lo que podríamos llamar un diario emocional de su gestación.

Mari Chordà explorará en su producción plástica, y también en la poesía que escribe paralelamente desde el verano de 1974, el tema del cuerpo femenino como paisaje y, por tanto, como mundo desde el cual generar nuevos referentes para significar el placer de ser mujer y la experiencia de la maternidad, entendida a su vez como una obertura a la fecundidad creativa en todos los sentidos, un «alimentar el mundo», como ha dicho ella misma en ocasiones. Su práctica artística seguirá senderos singulares que, como Lluïsa Julià ha definido muy bien, configuran «un proceso creativo, amplio, extenso, participativo como pocos».²⁷ Su noción del arte está asociada a la creación entendida como espacio de participación, primero vinculada al juego, en la crianza de su hija (*Joguet per a l'Àngela*, 1969) y después, a una peculiar manera de enfocar el trabajo político feminista desde lo lúdico y la colaboración. Por ejemplo, Mari Chordà es co-fundadora con otras de la Agenda Feminista, una iniciativa pionera en

25. En su tesis doctoral, la investigadora María Laura Rosa ha llamado «lengua franca» a este hilo que trama una historia de relaciones entre mujeres donde la disparidad (diversas ideas, posiciones políticas, feminismos, geografías...) se hace practicable en cada momento gracias al deseo y las mediaciones buscadas por las propias implicadas (no hay presuposición de entendimiento a priori). Nada que ver con el pluralismo posmoderno ni tampoco con la «sororidad» que señalaban como modelo de relación entre mujeres algunas feministas en los setenta.

26. María Milagros Rivera Garretas, «Historia de una relación sin fin: la influencia en España del pensamiento italiano de la diferencia sexual (1987-2002)», en *Duoda. Revista d'Estudis feministes*, n.º 24, 2003, pp. 19-37. Para conocer los orígenes de la historia del pensamiento de la diferencia italiano: Flaminia Cardini, Lia Cigarini, Luisa Muraro y Manuela Vigorita, *La política del deseo*, Librería de las mujeres de Milán, 2010. www.libreriadelledonne.it i l'altravista.com.

27. Julià, Lluïsa, «Paisatge umbilical. Poètica i poesia en Mari Chordà», en *Mari Chordà. Vinc d'una zona humida*, Barcelona, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, 2006, p. 72.

el Estado Español que ofrecerá espacio de difusión a muchas mujeres y colectivos, siempre amenizada con toques de humor y una vocación de referente de la cultura de las mujeres. La Agenda surgió como proyecto inicial entre las que crearon laSal, edicions de les dones (la editorial laSal) y se mantuvo entre 1978-1990. Años más tarde, en 1996, con motivo de la celebración de «20 anys de Feminisme a Catalunya», la propia Mari Chordà con Conxa Llinàs y Mercè Feliu publicaron una agenda como reconocimiento a las de laSal. A partir de 1996, Mari Chordà y Conxa Llinàs, profesora de filosofía e historiadora del feminismo catalán,²⁸ la relanzarán con el nombre Agenda de les dones, firmando como Les Pumes (1997-2009).

La breve mediación del *pop art*, de corte más inglés que americano, también está presente en la primera producción de Silvia Gubern.²⁹ Formada en la escuela de arte y diseño Elisava, entrará por la puerta grande en la escena de la Nueva Plástica Catalana que definió Alexandre Cirici, quien catalogará la primera producción de la joven artista bajo el paraguas de Nuevos realismos. En uno de sus artículos, el crítico imaginaba las esculturas de polietileno de Gubern en los jardines de la ciudad de Barcelona, «a lo Niki de Saint Phalle»,³⁰ y señalaba la importancia que el *automatismo* empezaba a tener para esta artista, un método y concepto de creación que ha seguido vertebrando su producción visual y también su producción poética posterior. Cirici volverá a ofrecer genealogía femenina a Silvia Gubern con el título del artículo monográfico que le dedica en el 1969, «La otra Ono», en el que repasa su exitosa trayectoria. Esta referencia a la artista japonesa-norteamericana activa en Fluxus, además de reforzar el papel de pionera de la artista catalana, nos abre la puerta a la necesidad de repensar una cuestión importante poco trabajada: la situación y el rol de estas pioneras en la escena de las propuestas alternativas que era aún eminentemente una escena masculina.

Silvia Gubern hizo frente, con otros artistas, al *mainstream* informalista de los sesenta y co-creó propuestas revulsivas principalmente con Jordi Galí, Àngel Jové, Antoni Llena, grupo de amigos conocido como Grup del Maduixer desde la exposición, fresca y alternativa, que organizaron en el jardín de la casa Galí-Gubern. Otro trabajo colectivo fue el vídeo *Primera Mort*, (1970) recientemente

rescatado y reseñado hoy en día como obra pionera en la historia de la video-creación española. Un documento fundamental para nosotras para estudiar el imaginario radical del grupo y el papel que tuvo la artista como única mujer en la utopía de vida en común que iniciaron, donde la práctica artística se incorporaba con todo su potencial erótico al deseo de crear nuevas formas de vivir y entender la sociedad, en las antípodas de los modelos familiares, sociales e ideológicos en los que habían crecido.

Precisamente fue aquel vídeo, años después, el que llevó, por fatal destino, a Silvia Gubern a vivir una experiencia radical y extrema que transformó su vida y su comprensión del arte. Como corresponsal del grupo, la artista viajó a Madrid para mostrarlo y sufrió un terrible accidente que la mantuvo en cama con la mayoría de huesos rotos y la obligó a una dura convivencia con el dolor. *Primera muerte* se convirtió en lo que podríamos llamar «primera vida», porque el proceso de recuperación y el aprendizaje de auto-sanación personal fueron claves para dar espacio a significar libremente su ser mujer en su vida y su noción del arte.

Los cortes que desplazan radicalmente a las artistas del simbólico patriarcal sin convertir su producción en reactiva, se manifiestan en la práctica artística a través de la aparición de un nuevo vocabulario de signos y símbolos que, vinculados a tradiciones o genealogías de la creación a veces muy lejanas en el tiempo, buscan significar libremente el ser cuerpo sexuado en femenino. En la época, muchos de estos desplazamientos pueden plasmarse principalmente a través de las prácticas performáticas. Sin embargo, otro ejemplo interesante es el que nos ofrece una de las pinturas sobre vidrio de Silvia Gubern, *Creación* (1991).³¹ Esta pintura surgió, como muchas de sus obras, de manera intuitiva-automática. Según me explica, el corazón está en el lugar del sexo para indicar el primer *chakra*, que está situado cerca del pubis, en el punto donde confluye la vagina, como el canal que asiste (en los dos sentidos del término: ayuda y está presente) a la creación de los seres. Combinando libremente tradiciones orientales y occidentales, el hinduismo, el esoterismo o la mística católica, así como citas y reflexiones de maestros y maestras espirituales, *Creación* es, como la artista apunta, «un homenaje, un canto a las energías femeninas». No menos importante, esta propuesta visual indica que la sexualidad femenina no se concibe disociada de la vida del espíritu. Las piernas abiertas, en el imaginario escopofílico de la mirada histórica masculina heterosexual, se significan como signo de una presupuesta accesibilidad y posesión de la alteridad (que

28. Magnífico trabajo de historia con materiales que recomiendo como lectura obligada en los institutos y facultades: Conxa Llinàs Carmona, *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*, Barcelona, Horsori Editorial, 2008.

29. La trayectoria de Silvia Gubern no tiene todavía exposición retrospectiva. Catálogo de una exposición de «recuperación»: *Silvia Gubern*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1994.

30. Fue mucho más tarde cuando Gubern pudo realizar una escultura pública, *Fenícia*, 1993, emplazada cerca de la fuente mágica de Montjuïc, Barcelona.

31. Expuesta en la Sala Vinçon en 1992 y portada gráfica en uno de los libros de la colección Anagrama.

principalmente es mujer). En cambio, en el imaginario cosmológico que nos presenta Gubern, el cuerpo femenino se abre a una comprensión del conocimiento de orden cósmico y espiritual, que sobrepasa toda medida dada por los referentes masculinos de conocimiento. El corazón, como imagen y metáfora del amor, situado en el lugar del sexo aludiría también a la capacidad de auto-sanación que simbólicamente ofrece el cuerpo femenino. Sanación no solo de las agresiones recibidas físicamente del exterior sino también de las que han tenido lugar en el plano simbólico de la propia vida: por ejemplo, la resistencia a asumir que el cuerpo sexuado en femenino es significativo abierto a pensar una dimensión trascendente para el arte.

Existe una genealogía femenina de la creación visual en Cataluña que ha echado raíces de manera libre en experiencias espirituales, sin ortodoxias. Lo escribo porque en seguida me viene a la cabeza lo que podría ser un segundo y un tercer ejemplo para esta esfera de reflexión poco abordada en las muestras feministas y, en cambio, muy presente en la creación femenina de todas las épocas. Por ejemplo, la obra performática, fotográfica y videográfica de la artista aragonesa Mapi Rivera (Huesca, 1976), que estudió y vive en Barcelona y bebe en este caso, explícitamente, de las fuentes de la mística occidental; o algunas obras de Mar Arza (Castellón, 1976), residente en Barcelona, que ha elaborado varias piezas sobre la relación entre cuerpo y lenguaje, guiada por el amor a los libros, el pensamiento y la escritura de María Zambrano y algunas escritoras místicas.³² El deseo de habitar la lengua y figurarla en imágenes indica, sin lugar a dudas, una genealogía femenina en la creación que enlaza transversalmente y a través de los siglos la producción artística de muchas artistas.

Profundizando un poco más, es importante entender que en el caso de la obra de Silvia Gubern, la artista no parte de la comprensión de la diferencia sexual femenina como elemento significativo, sino de «lo femenino» como uno de los posibles pasajes que puede llevarnos —a mujeres y a los hombres que reconozcan la mediación de lo femenino— a una concepción superior del ser, que ella concibe como andrógino, en concordancia con algunas tradiciones espirituales. Esta idea de que lo femenino y lo masculino forman parte del ser —no de la identidad, sino de la noción de ser— es una idea que comparten otras artistas catalanas del pasado y del presente. Eugènia Balcells, por ejemplo, en las obras *Descansan como en la casa materna I y II*, alude a la androginia del ser, en este caso a través de un cuerpo sexuado en masculino, el del holandés afincado en Barcelona desde 1987, Sjabbe Van Selhout, cantante que colaboró

con ella en la producción de unas fotografías que fueron piezas centrales en las dos instalaciones de la exposición en La Virreina en 1994.³³ La intensidad de la *acción*/danza de Sjabbe que la artista consiguió traducir en las fotografías y proyecciones todavía nos conmueve, sobre todo cuando sabemos que este artista de la voz murió prematuramente de sida sin poder ver el resultado de la exposición. «Sjabbe me dejó un legado muy potente, un cuerpo que habló y expresó la multiplicidad desde la sencillez más absoluta. Hizo lo que otros artistas necesitan hacer con una gran cantidad de vestuario y escenografía. Él lo hizo sin nada, con la luz y el cuerpo desnudo», ha declarado Eugènia Balcells.³⁴ Esta obra tiene mucho que ofrecer a quien se interese realmente por la renovación del imaginario sobre la representación de «lo masculino» como una verdadera mediación universal, es decir, cuando el cuerpo sexuado en masculino quiere ofrecerse a la luz de la fragilidad, la precariedad y la grandeza que anida también, pero de otra manera, en él.

Algunas de las producciones de Mari Chordà, Silvia Gubern, Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé y otras que no he tenido tiempo de estudiar con rigor, como las acciones de Olga Pijoan, dan a entender que la revolución de las mujeres tiene lugar también en el ámbito de la representación visual cuando este no se propone directamente como un campo de batalla, sino que se arriesga como origen de un nuevo imaginario de creación.

En ese imaginario libre hay, por ejemplo, una esfera interesante que vincula *cuerpo femenino* y *agua*. Una relación muy presente, por otro lado, en la representación iconográfica desde tiempos remotos. Mari Chordà, por ejemplo, dota a esta relación de un potencial político en el libro *Quadern del cos i de l'aigua*, 1978, con dibujos de Montse Clavé y textos suyos. Se trata de una de las primeras publicaciones en Cataluña donde se describe abiertamente el descubrimiento del erotismo lésbico. También en su obra fotográfica de los noventa, el agua parece proponerse como el medio natural y simbólico que alude a la libertad femenina vinculándola estrechamente con el bienestar, es decir, el placer entendido más allá de un estado físico o del estricto goce de la sexualidad. También es significativa la relación que Fina Miralles establece entre estos elementos, el agua y el cuerpo, en una de sus primeras obras, *Relacions* (1976). Se trata de una serie de acciones cotidianas que no tienen intenciones expresivas sino lingüísticas, esto es, van desgranando el vocabulario básico que pone en correspondencia íntima y esencial el cuerpo y una lengua sacra y laica al

32. Mar Arza profundizó en estas fuentes gracias a las clases de la profesora y filósofa Gemma del Olmo en el Máster de Estudios de la libertad femenina de *Duoda*, *Centre de Recerca de dones*, UB.

33. Eugènia Balcells. *En trànsit*, Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1994, pp. 62-63.

34. Entrevista de Assumpta Bassas a Eugènia Balcells, 2010.

mismo tiempo. Se trata de acciones cotidianas que sin despegarse de su banalidad proponen emparentarse con acciones rituales (lavarse las manos, mojarse los pies en la orilla del mar, empaparse el cuerpo de agua de lluvia). Una esfera de trabajo que Fina Miralles está retomando en sus apariciones recientes en la escena de la *performance* en Cataluña, a la que ha vuelto de la mano de artistas jóvenes y amigas.

En las acciones conceptuales de la segunda mitad de los setenta, Fina se alejó de aquella primera ruta para implicarse más explícitamente en la escena de lo social y, sin embargo, en la pieza final de aquel periodo volvió a trabajar una relación compleja entre el mar, el cuerpo y la sexuación femenina. La instalación *Mediterrani t'estim* (Mediterráneo te quiero), de 1978, recrea una escenificación del «útero», como ha apuntado la propia artista, a través de la lona blanca suspendida del techo que preserva y dota de trascendencia, como un templo, el escenario. La obra fue una pionera manifestación ecologista aunque, como dijo Miralles, en la época no se hablaba en estos términos. Hoy, además, puede leerse como una *piEDAD*, donde el mar (personificado como un ser vivo, un cuerpo que se entierra) yace en brazos de la madre (la tierra) que lo acoge y lo llora. Una instalación que hoy en día pone en primer término el valor no tanto ético sino político de la compasión: es decir, la mediación que ofrece la relación con la madre para entender la base real de sostenibilidad de la vida/los seres y de la civilización. Así mismo, también la instalación de Eugènia Balcells *Un espai propi* (2000) incorpora como signifiante la relación del cuerpo femenino y el agua. El vídeo que se proyectaba sobre fragmentos de textos de Virginia Woolf seleccionados en colaboración con la profesora Nora Catelli³⁵ y dispuestos en pantallas que formaban una estructura circular mostraba a la actriz Gemma Sin en la orilla del mar «abandonándose, siendo movida, atacada, transformada por el agua», como explica la artista. Curiosamente, en el centro de la instalación la artista había creado también un simbólico útero con lona blanca que, en este caso se ofrecía a albergar y orientar al o la visitante que se aventuraba a mirar en primera persona, esto es, desde su cuerpo sexuado, y con una óptica de 360°, el mundo, como Eugènia Balcells siempre recomienda.

35. Obra encargada a Eugènia Balcells para el ciclo *Faros del siglo XX*, organizado por el CCCB.

Tercera escena

(Donde me detengo ante una fotografía en blanco y negro hecha por Pilar Aymerich que documenta las «Primeres Jornades Catalanes de la Dona», celebradas en el paraninfo de la Universitat de Barcelona, en mayo de 1976.³⁶ Es una imagen que me atrae más allá del evento. Supongo que cada una da con ciertas imágenes que más allá de su valor documental, artístico o histórico, o precisamente porque conjugan estos tres, se convierten en imágenes que nos piden y dan palabra.)

La perspectiva de la fotografía se sitúa en el centro del pasillo y delante de la mesa donde se leían las ponencias que convocaron a más de 4.000 mujeres de Cataluña y de otros lugares de España. Como se ha explicado, se trató de la primera manifestación pública masiva y superó con creces las expectativas de sus organizadoras. Después de décadas de represión, silencio y domesticación ideológica, muchas mujeres pusieron palabra y cuerpo para orientarse y orientar un difícil y largo proceso de transformación personal y social, inquietas porque el país quería poner las bases de un nuevo marco político y social sin hablar de lo que era fundamento para una cultura de la democracia real: los cambios radicales en la legislación discriminatoria y represiva contra las mujeres pero, sobre todo, los cambios en la *política sexual*³⁷ que está presente no solo en la legislación o vivencia de la sexualidad, sino en todos los espacios de la vida.

Entre otras fotos del hoy mítico evento hechas por Pilar Aymerich, esta se centra en registrar un pequeño acontecimiento, entre otros muchos sorprendentes que sucedieron y que nos han explicado las que participaron. Una mujer joven, ataviada con la ropa de trabajo de diario, fregaba de rodillas, como se hacía a menudo entonces, el pasillo central de una sala importante de la universidad. El ojo y la cámara de la fotografía han captado admirablemente las reacciones que suscitó aquel hecho imprevisto. En aquellos momentos pocas personas habían oído hablar de lo que era el arte de acción o el arte activista, y las crónicas de la época mencionan el hecho como si se tratara de una anécdota, «un incidente frívolo» o «broma de mal gusto». Sin embargo, la acción había estado preparada y hoy la podríamos considerar una *performance* activista, como muchas de las que se llevaron a cabo y hace falta documentar

36. Altés Elvira y Pilar Aymerich, *Memòria d'un temps: 1975-1979*, Sabadell/Barcelona, Fundació Caixa de Sabadell/Museu d'Història de Catalunya, 2004, p. 31.

37. Para saber más sobre lo que es la *política sexual*, María Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, Universitat de València, Valencia, 2005.

para elaborar las genealogías reales de la historia y la teoría de la *performance* femenina en Cataluña.³⁸

La acción la llevaron a cabo las chicas de un grupo de teatro de Tarragona llamado Nyakes,³⁹ colectivo con cierto apego a lo libertario que, entusiasmadas por los poemas de Mari Chordà, le pidieron permiso para utilizarlos en las Jornades.

Por un lado, la acción de las *Nyakes* consistió en seleccionar y recitar algunos de los versos del poemario del libro *...I moltes altres coses* que consiguió una primera edición en mayo de 1975, una carpeta ilustrada con litografías de la misma autora que se vendió como «anónimo» entre otros pocos libros feministas que unas cuantas decidieron llevar y exponer al fondo de la sala para sufragar gastos del evento.⁴⁰ En aquellos días del feminismo militante, el anonimato de la obra era un signo de que la creación se ofrecía como un espacio de acción colectiva, una estrategia política de las mujeres que querían distanciarse explícitamente de la noción de autoría que imponía la tradición masculina del arte que había borrado sistemáticamente a las mujeres de la escena de la creación artística. Precisamente, dados los resultados de las primeras investigaciones sobre el rescate de las obras de arte de las artistas del pasado que indicaban que muchas obras consideradas «anónimas» eran realmente obras de mujeres artistas, se decía que «anónimo es nombre de mujer». Recordemos que la reflexión sobre la originalidad y la autoría que el feminismo inició impugnando el concepto misógino de autoría masculina y su noción de la originalidad, ha sido después, en los ochenta y noventa, un núcleo clave del llamado postmodernismo de resistencia.

Otra acción que idearon las *Nyakes* en relación con Chordà consistió en ir vestidas con indumentaria de ama de casa en el trabajo doméstico y limpiar desde el fondo de la sala hasta llegar a la mesa presidencial, de la que sacaron el polvo con un plumero. La acción, de talante humorístico y provocador evidente, como observamos en la sonrisa de la mujer rubia con gafas oscuras

en primer plano en la fotografía, nos da cuenta de cómo convivía el gozo de la celebración con una autocrítica interna que alertaba del peligro de que el movimiento de liberación de las mujeres se articulara exclusivamente a partir de las voces de las mejor informadas, «liberadas» o en proceso de «liberación», sin contar con «las que están en las casas». La consigna, «Dones al carrer!» (¡Mujeres a la calle!) fue, según me explica Mari Chordà, una voz compartida por muchas que no solo apuntaba la necesidad de que las mujeres ocuparan el espacio público, sino el interés de muchas por encontrar un espacio relacional entre-mujeres de clases sociales y orígenes diversos. Más adelante, la horizontalidad en las relaciones dejó de ser una práctica política para convertirse en una excusa para no asumir el riesgo del conflicto y la riqueza de las relaciones de disparidad entre mujeres (dar espacio político y trabajar desde las diferencias reales entre mujeres) que son fuente de política verdadera.

Aquellas Jornades, aún siendo escenario de una pluralidad de ideas muy variadas, consiguieron que muchas mujeres clarificaran prejuicios y reticencias respecto al feminismo. Lo hicieron de una manera también inesperada, pues según testimonios de la época no fueron los discursos los que las convencieron sino la lucidez que se contagió en esta experiencia de relación entre-mujeres vivida en primera persona, es decir, una cata de lo que podía ser una política que no distanciara las palabras del cuerpo.⁴¹

El tema de aquella *performance*, las tareas domésticas, no es insignificante, sino una esfera de reflexión importante que vincula pasado y presente en la historia del feminismo y una vía interesante para hacer genealogías del pensamiento de las mujeres. De la tarea doméstica entendida como signo de la reclusión obligada de las mujeres en las casas, hasta llegar a la relación del «cuerpo-casa» presente en muchas obras de artistas en los siglos XX y XXI para significar espacios de libertad, como ya empecé a explicar en un artículo.⁴² Si nos lanzamos a estudiar con rigor estas líneas transversales, nos independizamos también simbólicamente de los pesadísimos tópicos creados por los hombres y por algunas feministas que nos retienen en la ceguera y nos impiden leer la singularidad de muchos gestos y su potencial político. Un ejemplo

38. La relación entre teatro, artes visuales y activismo feminista es una vía interesante para explorar. Hay pistas para seguir en el libro *Dona i teatre: ara i aquí*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, estudio coordinado por María Josep Ragué y elaborado con sus alumnas, fruto de la investigación que llevaron a cabo después de un curso de doctorado sobre «Dona i Teatre» que Ragué ofreció gratuitamente en el Departamento de Historia del arte de la UB en el curso 1990-1991. También sabemos que en varios espacios de mujeres se llevaron a cabo acciones performativas en relación a actos culturales o reivindicativos. Esta historia está aún por escribir.

39. La palabra «nyaka» existe en la lengua popular catalana y es de difícil traducción. Hace referencia a un mordisco o a la idea de «¡te fastidias!»

40. La carpeta de poemas y litografías de Mari Chordà cuenta con una tercera edición actualmente en la editorial *Les Pumes*, 2006. Los grabados también tenían títulos: *Finalment sortim del conegut espai d'opressió*, *Les absències pentinen lo cel*, *Plouen pedres*, entre otros.

41. Ver el documental *El despertar de les dones: la lluita feminista (Sèrie: Dies de transició núm.10)*, Barcelona, Televisió de Catalunya/Enciclopèdia Catalana, 2005. Se puede encontrar en muchas bibliotecas públicas de la red de bibliotecas locales de la Diputación de Barcelona: <http://sinera.diba.cat/>

42. «Cuerpo que te quiero cuerpo. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugènia Balcells y Eulàlia Valldosera», en M. J. N. Azpeitia, L. E. Barral y otros (eds.), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Icaria, Barcelona, 2001, pp. 111-138.

de esa miopía extendida es la idea repetida que relaciona directamente cuidados de la casa con opresión femenina, o trabajo doméstico con la historia de las labores cotidianas en sentido peyorativo y empujando el sentido singular que dan muchas mujeres a estas tareas civilizadoras. Pensemos, por un momento, en los saltos que podemos dar comentando propuestas tan diversas y a veces tan dispares como el grabado xilográfico *Dona que frega* (1965), de Esther Boix i Pons (Llers, Alt Empordà, 1927), artista que formó parte del grupo de Estampa Popular en Gerona y fue referente en la renovación pedagógica en la enseñanza visual y plástica con el escritor Ricard Creus,⁴³ o las viñetas de Núria Pompeia (Barcelona, 1931),⁴⁴ creadora de un imaginario que registraba la dinámica de transformación de los pequeños/grandes cambios que estaban teniendo lugar en la política sexual en las casas y en las calles que abanderaban las mujeres de la transición, que son todas las que la hicieron, y no solo las políticas profesionales.

Los dibujos de Núria Pompeia fueron carteles y portadas de algunos de los libros que circulan tempranamente en la escena catalana y nutrieron la incipiente bibliografía feminista. Por ejemplo, el libro de María Josep Ragué Arias, *Hablan las Women's lib* (1972),⁴⁵ un referente de información sobre el feminismo norteamericano. La experiencia de esta autora que descubre el feminismo lejos de la propia tradición y fuera del país es un hecho reiterado en otros momentos en la escena catalana e indica cómo las genealogías internacionales también juegan directamente en la construcción del propio desarrollo del feminismo catalán. Por ejemplo, en el ámbito artístico ya en plena década de los setenta, Eugènia Balcells me cuenta cómo disfrutó de las *performances* feministas en Nueva York y recuerda, concretamente, las de la norteamericana Joan Jonas, la alemana Ulrike Ottinger y las de Ana Mendieta, en este último caso mientras ella cursaba el máster en Iowa que le abrió los ojos a concepciones nuevas de la práctica artística. También Àngels Ribé me habló de sus vivencias puntuales con amigas feministas norteamericanas y concretamente su relación de amistad con la artista Mary Beth Edelson, que formaba parte del *mother collective* de la revista *Heresies* y que fue quien la invitó a participar puntual-

mente en el mítico número de «The Goddess» en el que presentó la *fotoperformance*, *Stork-Woman. The Dryness and the Fullness of One's Existence* (1976).⁴⁶

A su vuelta a Barcelona María Josep Ragué creó un grupo de autoconsciencia, se vinculó a la fundación del partido político feminista de Lidia Falcón y poco después se volcó a trabajar en la historia y el presente de las mujeres y el teatro a través de la crítica de arte y de su docencia e investigación universitarias. En cambio, a diferencia de lo que ocurre en la arena política, la relación entre el pensamiento feminista norteamericano y la escena artística de nuestro país se queda sin desarrollo explícito. De hecho, la confluencia no fructificará hasta la década de los noventa cuando críticas y artistas jóvenes accedemos a educación superior (másteres y postgrados) en Estados Unidos o en otros países anglosajones, y volvemos a Cataluña con ganas de comunicarlo y trabajar en la universidad y en la organización de exposiciones o en prácticas feministas. Pero esto es madeja e hilo para otro artículo.

Escena final: desenlace

Muchas mujeres de los sesenta y setenta se aventuraron a vivir en ámbitos, como el del arte, donde no era fácil encontrar mediaciones femeninas que iluminaran la experiencia. María-Milagros Rivera Garretas ha escrito que la generación de las «emancipadas» —especialmente las feministas, pero podemos decir también las artistas— fue la generación más «anti-materna» conocida hasta el momento.⁴⁷ La relación con la madre, pasaje que, con Luce Irigaray, Luisa Muraro y Duoda muchas hemos descubierto como algo fundamental para que la genealogía femenina sea una mediación viva y real en la vida, en la creación y en la historia, fue un crudo pasaje en aquellas décadas y escenarios. Un pasaje obviado o sorteado que se incorporó a la herencia del feminismo y en general de las mujeres como un tabú, una sombra o un desespero. Lo podemos percibir, por ejemplo, en algunas obras de los noventa: la famosa serie *Cartas a la madre*, de Elena del Rivero, o *El comedor: la sombra de la madre*, de Eulàlia Valldosera.⁴⁸ Sin «la madre» como interlocutora, la maternidad tampoco fue una encrucijada que llevara a desatar el nudo de la creatividad. Sin embargo, poco después ya encontramos ejemplos de este hilo, en obras de

43. Esther Boix, *Miralls i miratges*, Gerona, Fundació Fita / Casa de Cultura / Museu d'art de Girona, 2006.

44. Núria Pompeia ha publicado numerosas novelas gráficas con temática feminista: *Maternasis* (1967), *Y fueron felices comiendo perdices...* (1970), *Pels segles dels segles* (1971), *La educación de Palmira* (1972), *Mujercitas* (1975), *Cambios y Recambios* (1983), *Cinc cèntims* (1981), *Inventari de l'últim dia* (1986), *Mals endreços* (1998).

45. Naomi Weisstein, Anne Koedt, Laurel Limpus, Laurel y otros (selección y epílogo de María Josep Ragué Arias), *Hablan las Women's lib*, Barcelona, Kairós, 1972.

46. *En el laberint*. Àngels Ribé 1969-1984, Barcelona, MACBA, 2011, pp. 104-105.

47. María Milagros Rivera Garretas, *Mujeres en Relación. Feminismo 1970-2000*, Barcelona, Icaria Editorial, 2001.

48. Assumpta Bassas Vila, «S.O.S. Searching for the Mother in the Family Album», en *N. Paradoxa. International Feminist Art Journal*, Londres, v.16, 2005, pp. 5-14.

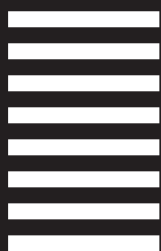
artistas que no han renunciado a trenzar su maternidad y su vocación artística y pedagógica, entendiendo los tres «sies» (sí a la maternidad, sí a la vocación y sí al trabajo) como espacios de creación que se retroalimentan explícitamente, como vemos, por ejemplo en el caso de Cori Mercadé, particularmente en una de sus últimas series, *Drap de pinzell: pietat* (2009).⁴⁹

Dada la falta de horizonte simbólico en femenino del mundo del arte, el cambio de rumbo en la trayectoria de muchas artistas de los sesenta y setenta se ha interpretado a menudo desde la historia y la crítica masculina como un «abandono». Cuando, en realidad, los intervalos que existen en las trayectorias de muchas artistas sin presencia activa en las galerías o museos durante temporadas largas, o los «silencios creativos»⁵⁰, tienen que ver con la elección que hacen muchas mujeres de querer trenzar las circunstancias determinantes que suceden en las vidas —de todas/todos— con su vocación por el arte siguiendo un ritmo propio. Los desplazamientos radicales del «sistema del arte», pongamos el ejemplo conocido de Agnes Martin, y también el de Fina Miralles, que pone en un momento determinado punto final a sus prácticas conceptuales, o Ángels Ribé, que se aleja intermitentemente de las escenas del conceptual y de la *performance*, o el de muchas artistas e investigadoras de hoy que inventan múltiples e inclasificables vías para continuar su vocación sin tener que disociarla de sus procesos personales de crecimiento interno o de las responsabilidades libremente asumidas con sus familias, parejas, amistades...

De ahí concluyo que la apuesta por el arte es fundamental e irrenunciable para muchas mujeres, pero nunca un escenario autónomo ni voluntariamente desarticulable de las opciones de vida y de sus propios ritmos de desarrollo interno, un *tempus* que tiene medidas propias. Por eso no nos sirven las genealogías masculinas de la historia del arte (no porque no existan en el trabajo de muchas artistas), ni tampoco nos sirve cambiar sencillamente los referentes o influencias masculinas por las femeninas. Ambas vías se quedan cortas en la comprensión del gran regalo de la creatividad femenina a la historia del arte que hacen las mujeres. Como nos indicó Carla Lonzi, la crítica de arte italiana que abandonó conscientemente la escena artística para fundar los grupos de autoconsciencia femenina *Rivolta Femminile*, la creatividad de las mujeres se da en la transformación personal y del mundo de cada día y no renuncia al tejido humano de las relaciones; al revés, este es su principio/fuente de generación.

49. Assumpta Bassas Vila, «Drap de pinzell: pietat, 2009, de Cori Mercadé», en *11ª Biennal Martínez Guerricabeitia. Nulla Aesthetica Sine Ethica*, Valencia, Fundació General Universitat de València, 2012, pp. 62-66 (en catalán) y pp.120-122 (en castellano).

50. *Silencios creativos* es el término que inventaron un grupo de alumnos/as de BB.AA. a mitad de los noventa que entrevistaron a Sílvia Gubern para mi asignatura de Teoría del Arte.







Esther Ferrer
B-52 (de la serie *Juguets educatius*), 1996-97
 Objeto manipulado
 75 x 70 x 15 cm
 Cortesía de la artista

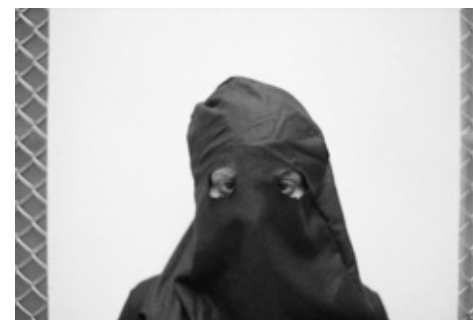
Soldados en acción (de la serie *Juguets educatius*), 1996-97
 Objetos manipulados
 (3x) 53 x 5 x 3 cm c/u
 Cortesía de la artista



Pilar Albarracín
Sin título (Sangre en la calle), 1992
 Vídeo color y sonido. 6' 25"
 Cortesía de la artista



Virginia Villaplana
Mujer-trama, 1997
 Vídeo color y sonido. 5'30"



Fina Miralles
Enmascarats, diciembre de 1976, 1976
 Documentación fotográfica sobre cartón pluma. (5 x) 30,5 x 40 cm c/u
 Colección Ajuntament de Sabadell, Museu d'Art de Sabadell



Carmen Navarrete
Con vosotras nunca /
Zuekin inoiz ez, 2006
 Instalación, lona, valla
 metálica, hormigón y
 bridas. Medidas variables
 Cortesía de la artista
 Fotografía: Imagen MAS

Los obispos provocan estupor al culpar de la violencia doméstica a la 'revolución sexual'
 Muere una mujer embarazada tras caer de un cuarto piso en Bilbao
 Detienen a un hombre en Vinarós por agredir a su compañera y a la hija
 Una embarazada muere al caer al vacío tras ser atacada por su novio
 El asesinato de una niña por su padre, último caso de un 'día negro' de violencia doméstica
 Veinticuatro horas de violencia doméstica
 "Me has 'desgraciado', me has 'desgraciado'"
 Mata a su hija porque su ex esposa lo denunció
 "Se la veía mal, parecía que tuviera miedo a dejarle"
 "Relájate, porque esta noche vas a morir"
 Un reincidente pega a su hija y a su mujer embarazada
 Un hombre rapta a su hija de 7 años en la parada del autobús y la mata a cuchilladas
 Condenado a dos años de prisión por espiar el diario de su mujer para saber por qué se separaba
 El Supremo reduce la pena al agresor sexual de dos niñas al no apreciar "intimidación"
 Un hombre rapta y mata a la hija de siete años de su ex compañera en Tenerife
 Una mujer muere con la cabeza aplastada y otra sufre heridas graves tras ser degollada por su marido
 Cinco casos de violencia doméstica en 24 horas
 La mujer asesinada en Palma murió tras recibir 10 pedradas
 Piden que el maltrato sea motivo para lograr asilo
 Ocultó 15 meses el cadáver de su madre en casa tras matarla
 Detenido un hombre que mató a su madre y la mantuvo un año en cal viva

—

En torno a la generación de los noventa

—

—

Rocío de la Villa

—

La primera vez que vi obras de Patricia Gadea me sorprendió que una expresión tan directa de una parte de nuestra generación hubiera encontrado un hueco en una galería de arte. Entonces, era frecuente encontrar exposiciones informales en bares de copas, a donde llegaba de todo, aunque predominaba lo pedante y naïf; también se colaban carteles violeta feministas, de una estética antigua y aburrida. Delante del primer cuadro, un *collage* con un recorte de revista con una rubia de cine, me quedé perpleja. Además, había pinceladas descaradas de *bad painting* y otros signos, entre infantiles y expresionistas. En conjunto, la imagen te atrapaba porque casaba elementos imposibles, con un desenfado que ya respiraba maestría por los cuatro costados. No había quedado rastro de esfuerzo, era fresco y vital, sarcástico y tierno, alegre y ácido, nostálgico. Me quedé parada un buen rato, mientras mis dos amigos seguían recorriendo la exposición, sin especial interés, como yo avanzaría luego, medio consternada, como cuando te quedas después de ver una imagen que te conmueve. Entonces, me di cuenta, era una pintora y buena parte de sus imágenes estaban dirigidas a otras mujeres, como yo.

Gadea utilizaba a menudo personajes y fragmentos de la *Rue del Percebe*, de aquellos tebeos que de niña me encantaba amontonar en torretas como un tesoro de piratas. Otros muchos fragmentos procedían de la papelería de chicas: emulaba el tacto del cartoncillo de los recortables y los anuncios de electrodomésticos de las revistas que encontrábamos cuando íbamos con nuestras madres a las peluquerías de señoras. Imágenes de toda una subcultura popular femenina que en apenas unos pocos años, después de la muerte del militar bajito, parecía que había quedado muy atrás, porque ya todos éramos posmodernos y se mascaba en el aire que casi por fin éramos europeos. Sin informarme, supuse que Patricia Gadea era mayor que yo; hasta hace poco seguí en el error, solo que desde muy joven fue buena artista y supo qué se podía hacer con todos aquellos materiales. Incluso en sus últimos dibujos se sigue apreciando esa conexión privilegiada y directa con la imaginería popular manoseada que nos marcó de niñas, como los sellos en el dorso de la mano que empezaban a ponernos en las puertas de las discotecas en la época de aquella exposición. A la salida de la galería, sucedió algo extraño pero coherente con lo que había ocurrido dentro. De repente, no tenía nada que comentar con mis dos cómplices con los que experimentaba y parloteaba todo. Lo que faltaba era la pieza de *género* para compartir. Y creo que esa *pieza* era lo que Patricia tampoco llegaba a compartir del todo con sus amigos de Estrujebank.¹

1. Aprovecho la ocasión para agradecer de nuevo a Dionisio Cañas su relato sobre las acaloradas polémicas entre Patricia Gadea, Juan Ugalde y él mismo en Nueva York, cuando Gadea entra en contacto con feministas y se interesa por su teoría.

Otra artista que me producía perplejidad a finales de los años ochenta era Ouka Lele, porque no terminaba de saber si me gustaban o no sus fotografías pintadas. Desde su individual en la galería Moriarty, sus imágenes se habían ido haciendo más populares hasta llegar a Arco. Me rechinaban las peinetas y esa estética de reclamo frivólón y llamativo de *la pequeña* del grupo de la revista *Nueva Lente*. Pero sus imágenes eran más frescas y originales, menos artificiosas y pedantes, más vividas y en ellas no había rastro de algo que era común y quizás por eso todavía no podía localizar si no estaba explícito: lo que no había era androcentrismo. Empecé a reconciliarme con el trabajo de Ouka Lele a raíz de su exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1987. También me impresionó y me alegró, puesto que era una novedad notable respecto a las exposiciones de arte moderno internacional que se producían entonces desde la política artística oficial en aquel museo, que la fotógrafa de la *movida* tuviera allí una retrospectiva.

Y otra experiencia impactante en aquella época fue toparme con la obra de Elena Blasco en la galería Ángel Romero. Allí se mezclaba y relacionaba todo: había dibujo, pintura, escultura, *instalados*, pero también cada pieza podía ir por su cuenta. No tenía nada que ver con las escultoras posminimal de obra impecable, elegante y sublime plasmada en materiales clásicos y resistentes, como Cristina Iglesias y Susana Solano. Los objetos cotidianos de plástico, los anclajes domésticos y las socarronas alusiones sexuales y biográficas eran como agua limpia y fría de manantial, de una ocurrencia humorística tan aguda que provocaba la carcajada. Pero aunque corrían tiempos en los que se teorizaba sobre el *ingenio* —en ese caracoleo posmoderno que se replegaba desde Ramón, en plan castizo, a Gracián, en plan neobarroco, más académico, erudito e internacional—, lejos de responder a un planteamiento formalista o meramente intelectual, allí se palpaba *fundamento*, es decir, coherencia con una posición vital bien asentada, y una mordacidad crítica liberada que ya sí tenía localizada su diana en el machismo.

Como todo recuerdo biográfico, este es un relato histórico parcial.² Pero lo que quisiera evocar es la narración de una generación *bricolage*, que no tenía guías ni maestros, ni a comienzos de los noventa todavía una autopista de información como internet; y que se construía en grupitos y a base de fogonazos, tirando del hilo de algún hallazgo. Después de varias conversaciones, creo que mi experiencia fragmentaria y autodidacta fue bastante semejante a la de artistas, críticas y

comisarias que surgieron en los años noventa. Por ejemplo, algunas artistas como Pilar Albarracín y Marina Núñez recuerdan como intuiciones personales la utilización de pañuelos o servilletas de tela —tan semejantes a los pañitos de los ejercicios en la clase de labores en el colegio— como soportes para obras al comienzo de su trayectoria, que subvertían la educación recibida. Y salvo excepción, reconocen su ignorancia en aquella época de los principios rudimentarios del feminismo y de la teoría del arte feminista. Mientras su acceso al conocimiento de obras y prácticas artísticas feministas quedaría más difuso, ya que el intensísimo despliegue de exposiciones feministas que se había producido en Estados Unidos y en Europa desde finales de los setenta todavía no se había incorporado a la agenda en el sistema del arte en nuestro país, produciéndose la situación del *modelo ausente*, solo paliado por viajes, encuentros y residencias en el extranjero dada la escasa y fragmentaria información impresa al principio de la década, lo que a mediados de los noventa reforzaría la impresión de una generación *ex novo*.

La opinión más generalizada entonces en el medio cultural era que el feminismo pertenecía al pasado, una vez que las nuevas leyes de la democracia en España habían eliminado las sanciones impuestas a las mujeres respecto a su mayoría de edad como ciudadanas, su derecho a la propiedad privada, al divorcio y al aborto. Sin distinguir la diferencia entre igualdad jurídica e igualdad efectiva, las jóvenes nos sentíamos emancipadas y percibíamos el feminismo como un dogma restrictivo, sin apreciar tampoco la pluralidad de feminismos que iban construyendo la tradición intelectual quizás más compleja de las últimas décadas del siglo XX. En cuanto al arte y al conocimiento de una posible genealogía de posicionamientos feministas en nuestro país, al *borrado* de artistas anteriores marginadas se sumaba el efectuado durante la década de los ochenta de las conceptuales de los setenta, aún más severo que el infligido al resto de sus compañeros. Además, al final de los ochenta, generalmente las artistas en sus declaraciones en los medios se empeñaban en desligar su obra de su autoría, biográficamente condicionada por su género, rechazando la etiqueta femenina, que todavía percibían como desencadenante de su posible segregación y marginación en el medio artístico, tal como había ocurrido durante los años cincuenta en Estados Unidos, antes de la revolución feminista en las artes visuales.

Sin embargo, a comienzos de la década de los noventa, en la estela del optimismo en España con nuestra entrada en la Comunidad Europea e internacional, que se rubricaría con la Expo de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona en el 92 en Barcelona, las jóvenes artistas aparentemente podían tener buenas perspectivas: las estudiantes eran el 64% de los licenciados en Bellas Artes y podían aspirar a igualarse o sobrepasar a las escultoras posminimal de los años ochenta, premios nacionales que ya habían alcanzado repercusión internacional, como Cristina

2. Otras versiones sobre esta década: Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», *Desacuerdos* 2, Arteleku/MACBA/UNIA, 2005; Rocío de la Villa, «Mujeres, arte y feminismo», *Exit Express*, n.º 12, mayo de 2005, pp. 8-13.

Iglesias, Eva Lootz y Susana Solano. También otro pequeño grupo de fotógrafas, videoartistas y pintoras de generaciones anteriores (Elena Asins, Eugènia Balcells, Elena Blasco, Carmen Calvo, Victoria Civera, Esther Ferrer, Cristina García Roderro, Marisa González, Concha Jerez, Paloma Navares y Soledad Sevilla) celebraban exposiciones individuales en los centros y museos de arte contemporáneo recién creados y entraban en la red de exposiciones de la política artística de España en el exterior, que se iría extendiendo a partir de la creación del Instituto Cervantes en 1990 y los Centros Culturales Españoles.³ Pintoras anteriores como Menchu Gal, María Girona, Amalia Avia e Isabel Quintanilla obtenían retrospectivas. E incluso algunas artistas españolas históricas empezaban a ser homenajeadas, aunque no eran exactamente aquellas que podían interesar a esta joven generación de los noventa.⁴ Y al fin, en el año 2000, Carmen Laffón ingresaría como primera artista plástica en la Real Academia de Bellas Artes, hasta hoy.

Además, a caballo de la expansión del sistema del arte en España, durante esta década comenzaron a verse con cierta frecuencia exposiciones de artistas extranjeras, incluidas algunas feministas y protofeministas. Mientras, la política artística con mayúsculas de España en el exterior parecía oficializar este panorama: la representación en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia tendía a ser paritaria. Así como esa tendencia a la equidad, inexistente en suelo español, que intentaba recogerse en las colectivas institucionales en Europa y Estados Unidos para prestigiar el milagro de la Transición democrática.⁵

Otros factores que parecían sumarse al funcionamiento interno del medio artístico, como la presencia de gestoras, comisarias y galeristas en cargos de alta responsabilidad, que venía sucediéndose desde mediados los ochenta;⁶ la entrada de jóvenes comisarias y gestoras también en redes alternativas y emergentes;⁷ y los primeros signos de la recepción de los *gender studies*, fueron elementos que, aunque no llegaron a tener el influjo inmediato esperable en

cuanto a cambios sustanciales en las estructuras institucionales, mercantiles o académicas,⁸ sí reforzaron el optimismo característico de esta generación de jóvenes nacidas en torno a los sesenta.

Por todo esto, con el paso a la década de los noventa se produjo la impresión de una profunda renovación generacional. Por primera vez, las artistas españolas se expresaban sin cortapisas, creando desde su condición sexual y de género. En eso sí fueron pioneras, al experimentar toda clase de medios interdisciplinarios para expresar la *diferencia*. Hubo una evidente voluntad afirmativa por mostrar elementos de la cultura femenina y en femenino, y por poner en primer plano una perspectiva biográfica, que abarcó desde procesos de subjetivación de memoria y transformación, hasta la asimilación expres de motivos iconográficos y estrategias de formalización pertenecientes a las más de dos décadas anteriores del arte feminista anglosajón, al tiempo que se adscribían con una prontitud que no era ni mucho menos generalizable en el panorama artístico en España a teorías de especial interés y actualidad en el panorama artístico internacional, desde lo siniestro, lo abyecto y lo *queer*, a estrategias derivadas del marco postestructuralista con conceptos y metodologías como apropiacionismo, deconstrucción, panoptismo y narratividad, para lo que fue decisivo y, sin embargo, insuficiente la contribución de un puñado de críticas y comisarias, en el marco del ejercicio de una crítica de arte ignorante y reactiva a estas cuestiones prácticamente hasta hoy en nuestro país.

Cuando vuelvo a retomar catálogos de las exposiciones que pude ver y de las que no llegué a ver directamente, compruebo la mezcla de propuestas y tendencias, como si cada exposición se considerara una ocasión única y se intentara amparar bajo un mismo puzzle demasiadas piezas dispares y que no encajaban en el argumento.⁹ Hubo exposiciones con planteamientos orientadores, por ejemplo, acerca del cuestionamiento de la identidad y la reflexión sobre los estereotipos, y exposiciones fallidas a cargo de comisarios advenedizos, donde la coherencia o, al menos, el interés lo ponían las obras mismas. La noción de «generación» no llegó a plantearse explícitamente y lo habitual era encontrar obras seleccionadas de artistas pertenecientes a distintas generaciones, incluidas artistas de los setenta, como Eugènia Balcells y Esther Ferrer, que se reincorporaron con algunas piezas y acciones. Salvo excepción, habría que esperar al comienzo de la primera década del siglo XXI, con exposiciones

3. Para un marco de la política artística española en el exterior: Nekane Aramburu, «Luces y sombras de una cartografía fluctuante. Situación del Arte Español y Latinoamericano en el Extranjero desde el año 1990», Madrid, Instituto Cervantes, 2011.

4. Todas estas referencias pueden concretarse en esta cronología: <http://www.mav.org.es/cronologiaMAV/cronologia.html>.

5. *Ibíd.*

6. Vid. Rocío de la Villa, «Postscriptum», *Extraversiones*, Málaga, Diputación de Málaga, 2003; Patricia Mayayo, «El imperio de 'las señoras'. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte», en Mar Villaspesa (ed.), *Desacuerdos 7*, Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla, Centro José Guerrero/MACBA/MNCARS/UNIA, 2012, p. 146 y ss.

7. Vid. Nekane Aramburu, «Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español», *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, EXIT/MAV, 2012, p. 141 y ss.; María Pallier, «Cien vídeoartistas desaparecidos», *Caras B de la historia del vídeo arte en España*, Madrid, AECID, p. 112 y ss.

8. Vid. Patricia Mayayo, «¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español», en Juan Antonio Ramírez (ed.), *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, p. 297 y ss.; Informes MAV: <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes>.

9. El relato sobre las exposiciones colectivas de los noventa ha sido revisado en varias ocasiones por Juan Vicente Aliaga, la última en *Desacuerdos 7*, op. cit., p. 197 y ss.

como *El bello género*, comisariada por Margarita Aizpuru, y otras enmarcadas en el festival PhotoEspaña 2002, dirigido por Oliva María Rubio bajo el tema *Femeninos*, para asistir a selecciones bien ajustadas. La efervescente década de los noventa transcurrió sin que se concluyera una exposición que sintetizara lo estaba ocurriendo a nivel estatal, ni tampoco una muestra de arte y feminismos en España, ni una panorámica internacional.

A lo largo de los noventa, de sus exposiciones individuales y colectivas y muestras y ciclos de las jóvenes vídeoartistas, asistimos a una evolución fulgurante por la que, a modo de un proceso experimental de prueba y contrastación, se iba delimitando una producción más nítida y eficaz, que dejaba en la cuneta proyectos antes ensayados, más tímidos o ingenuos. Lo que se iba perfilando fue la adscripción de algunas al arte feminista y al reconocimiento de su centralidad en el arte a partir de la década de los setenta del siglo XX. Fue una década densa, con cambios y fases importantes: aunque obviamente no se puede generalizar, a grandes rasgos las artistas españolas recorrieron en poco más de una década una evolución biográfica, intelectual y artística que, partiendo de la perplejidad ante la constatación de tener que vérselas, al final del siglo XX, aún con la etiqueta *mujer*, asumieron en su desarrollo la llegada a España del influjo de la estética *queer*, en la estela del impacto del sida en la escena artística estadounidense, que desembocaría en el cuestionamiento del régimen heterosexista del patriarcado y las poéticas transgénero. Otras artistas transitaban durante esta década a través del «arte de género», perspectiva que en un intenso proceso de transformación personal fue forjando su lenguaje hasta desembocar en problemáticas y estrategias ajenas al compromiso feminista.

Pero es francamente excepcional encontrar artistas surgidas en esta década cuyo trabajo durante alguna etapa no estuviera más o menos comprometido con cuestiones de género, en una experiencia individual y subjetiva, a la que en ocasiones aluden, aunque sin matiz confesional, en sus textos en los catálogos. En lo fundamental, cada cual llevó a cabo en solitario el proceso de «concienciación» (*consciousness*), si es que puede denominarse así a una experiencia que fue colectiva en el referente estadounidense común en esta generación, sobre todo a partir de la compilación en el catálogo de 100%, donde bajo el título de «Aracnologías» Teresa Gómez y Carmen África Vidal suministraron una primera entrega de traducciones de textos anglosajones básicos de teoría feminista que sería muy influyente. Sin embargo, aquella exposición, de adscripción local en Andalucía y con trabajos muy desiguales, dejaba fuera obra sintomática del diálogo en tiempo real que, excepcionalmente, algunas artistas como la valenciana Carmen Navarrete estaba estableciendo con la asimilación del postestructuralismo francés, también en conexión con el feminismo, como da buena cuenta instalación de 1991 *Decálogo. Peep Show Rue Saint-Denis*. También fue excepcional, por temprano, el

posicionamiento de Cabello/Carceller que, tras su paso por el San Francisco Arts Institute, introdujeron el pensamiento de feministas europeas en el terreno de la crítica artística, a partir de 1994 en la exposición *Territorios indefinidos*, comisariada por Isabel Tejada,¹⁰ y contribuyeron con su propio trabajo a la deconstrucción del género con una poética homosexual, arraigada en la resistencia en la ambigüedad y en la representación de sus espacios teñida de nostalgia.

En cambio, generalmente aquel proceso de transformación y visibilización fue expresado como exhibicionismo de un ritual íntimo de paso, de desestabilización y zozobra del yo, con imágenes de ansiedad y dificultades ante la transformación. Ese tipo de obras hacía que ir a aquellas exposiciones fuera una experiencia gozosa, de reconocimiento; y también dura, porque, al fin y al cabo, ahí lo que se estaba expresando era un cúmulo de incertidumbres y de dolor para superar la opresión, presentida o directamente señalada, a través del cuerpo, el sexo, la identidad, la infancia y las relaciones familiares, con penetrantes aproximaciones de vivencia y catarsis psicológica. De ahí, el eco que producían aquellas imágenes entre artistas, críticas, comisarias y otras visitantes en las inauguraciones, generando el encuentro entre un cierto grupo con intereses afines y la espontánea reivindicación de más oportunidades y espacios donde encontrar más y mejores imágenes, con las que seguir desencadenando la dinámica de retroalimentación, de aprendizaje y de confrontación/reconocimiento de actitudes y posicionamientos. A la salida, se ahondaban aquellas huellas indelebles, que seguían removiendo tiempo después.

Que era una generación que necesitaba hablar y polemizar, se evidenciaba en los vídeos testimoniales, de conversaciones de amigas, de Nuria Canal, mientras que Carmen Sigler presentaba el cuerpo como centro de la digestión, de conflicto y negociación. Entre las imágenes de raíz experiencial, para mí fueron muy significativos los autorretratos de Laura Torrado y también la serie teatral de unos pies descalzos saliendo del suelo de plastilina de María Zárraga. En esta misma línea biográfica, también destacaría trabajos dedicados a la memoria familiar e histórica, utilizando fotografías y puntadas, de Pilar Lara; la reivindicación del legado familiar femenino de Ana Casas y de Virginia Villaplana, en su primer vídeo *Idas y venidas por la Rue de l'Assomption*; y las perturbadoras evocaciones, gracias a formas y materiales que remontaban a experiencias íntimas en la infancia, en el caso de Victoria Civera, y a las proyecciones lumínicas de

10. Helena Cabello/Ana Carceller, «La bella despierta o de cómo no necesita ser besada», *Territorios indefinidos*, Elche, Museo de Arte Contemporáneo, 1995, pp. 31 y ss. Posteriormente, ejercerían la crítica en la revista *El periódico del arte*, y en 2000 serán las comisarias de *Zona F*, Castellón, EACC.

objetos cotidianos de Eulalia Valldosera, desde su imponente *Madre*, amenazante. También la serie *Cartas* de Elena del Rivero, donde se identificaba el tejido de lo textual en lo textil, de resonancia barthesiana.

A menudo, la reafirmación se expresaba a través de hábitos y enseres domésticos, pertenecientes tradicionalmente al género femenino, aislados o bien comparados con sus simétricos en el género masculino, como ya pudo verse en los trabajos de Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco y Pepa Rubio, en la exposición *100%*, y que tendrían una larga prolongación con contribuciones muy diversas a lo largo de la década. Un medio privilegiado fue lo textil, al tratarse del núcleo de la formación estética tradicional de las mujeres, en todas sus variables y materiales posibles, desde Trinidad Irisarri a Maribel Domenech.

Y un motivo iconográfico recurrente resuelto en formalizaciones variadas fue la confrontación con los estereotipos y el rechazo del encorsetamiento impuesto por las convenciones sociales, argumento que fue abordado por Victoria Combalá en la colectiva *Cómo nos vemos*, y entre las que destacan las piezas e instalaciones producidas entonces por Paloma Navares. Pero también las fotografías de modelos canceladas de Susy Gómez tuvieron mucho eco a mediados de los noventa.

Desde comienzos de la década, habían asomado trabajos que desestabilizaban la rígida dicotomía heterosexual, a partir de la paradójica serie *Mujeres* de Pilar Albarracín, en 1993, que después llevaría al paroxismo el estereotipo folclórico de la mujer *typical spanish*; mientras simultáneamente Ana Laura Aláez comenzaba a mostrar con *Autobiografía* la dimensión lúdica y performativa del juego con los roles de lo femenino, desestabilización que Ángeles Agrela llevaría al terreno del mimetismo en el camuflaje y Marina Núñez a lo siniestro y patológico, con sus histéricas, y a lo monstruoso.

Solo algunas artistas mostraron explícitamente su asimilación de la iconografía feminista, rindiendo homenaje a trabajos emblemáticos ya clásicos, como Concha Prada, con *Támpax*, que reivindicaba la *Red Flag* de Judy Chicago. O entraron en diálogo y rivalidad con la autoridad duchampiana, como Txaro Fontalba, con obras como *Rostro-útero*; y posteriormente Elena del Rivero, desdoblándose como Rose Sélavy en su jugada de ajedrez frente a Marcel Duchamp.

También hubo iconoclastia, humor y descaro, desde las *es-culturas* de LSD al absurdo infantiloides de la *Amazona* de Campanilla, las manipulaciones de penes a cargo de heroínas de cómic que colonizaban el *planeta P* de Estíbaliz Sádaba, y las recetas culinarias de Rosalía Banet. Las parodias sexuales fueron el tema central de las pinturas/cómic de Equipo Límite. Y el fetichismo de los tacones también fue objeto de sarcasmo para Victoria Civera con sus *Hermanas españolas*, trasunto finamente estilizado por Begoña Montalbán en su pieza *Desviación*, incluida en estas *Genealogías*.

Comparativamente, entonces fueron escasas las aportaciones a temáticas clásicas y radicalmente feministas, como la violencia de género. Después de la *performance* de Pilar Albarracín en la Sevilla de la Expo 92, sobre todo trabajaron sobre esta lacra artistas vinculadas a Estados Unidos, como la propia Carmen Navarrete, desde su asimilación de estrategias formales en el gran cartelón *Maneras de matar a una mujer* suspendido en el Teatro de Sagunto, en el marco de la exposición *Mar de Fondo* comisariada por Rosa Martínez; así como Ana Busto, residente en Nueva York, y Terry Berkowitz, entonces residente en Barcelona, por lo que habría que esperar a bien entrada la década siguiente para asistir a un planteamiento novedoso, como la serie *Anti-dog* de Alicia Framis, que durante los noventa estuvo ocupada en tematizar la soledad y la seguridad urbana. El cuestionamiento de las condiciones laborales y sociales de las mujeres, que había recibido la atención de Eulàlia Grau con su *Discriminació de la dona* simultáneamente a las series producidas en el Reino Unido durante los setenta y que a partir de 2000 volvería a ser tema central junto a su precariedad, comenzaría a despuntar en piezas de Mau Monleón a finales de la década de los noventa.

Entonces, surgirían posicionamientos especialmente interesados en aspectos teóricos, como la relación entre lenguaje y poder, atendida en la *performance* en vídeo *La voz humana* de María Ruido. El grupo feminista Erreakzioa/Reacción fue el motor para la organización de importantes encuentros internacionales. También se iniciaría la difusión *online* de estudios de teoría del arte feminista clásicos y recientes en la web de Ana Martínez-Collado, en paralelo a los ensayos de historia del arte desde la perspectiva de género en la revista académica *Asparkia*.¹¹

Hacia el año 2000, recuerdo que me impactaron tres imágenes: la fotografía del *Hammam* de Laura Torrado, cuyos desnudos, pese al escenario del puesto de mercado, destilaban empoderamiento por los cuatro costados; al igual que la primera imagen que vi de Carmela García en la galería Juana de Aizpuru, con dos jóvenes de espaldas en el campo agarradas de la mano mirando su futura casa en el horizonte, una escena auténticamente tierna y candorosa con la que se iniciaría su serie *Chicas, deseos y ficción*, que algún crítico denominó *Planeta Ella*. Como contrapunto, el vídeo *La lección respiratoria* de Dora García, donde niña y profesora volvían a enredarse en el círculo de la ansiedad, de las relaciones de poder y del rito de paso a través del aprendizaje que, sin embargo, en mi lectura, apuntaba a una salida. Esa salida hacia el escenario social

11. Para una reconstrucción de la teoría del arte feminista en España, vid Ana Martínez-Collado, «Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España. Un marco de referencia limitado a las circunstancias de nuestra historia e inmerso en los debates globales», *Mujeres en el sistema del arte en España*, op. cit., p. 72 y ss.

fue lo que intenté señalar en la colectiva *Extraversiones*, para indicar un giro de las artistas de aquella generación hacia el espacio público como el lugar de encuentro para nuevos imaginarios, emancipados del escenario y de la carga interiorista e intimista predominante en la década de los noventa.

En estas líneas no es posible recomponer el mapa completo. Estoy segura de que cuando lea estas páginas ya impresas, echaré en falta otras obras y artistas; de algunas se fue sabiendo cada vez menos, hasta perderse de vista. Y a la inversa, la firme continuidad de otras, se entrelaza con el surgimiento de jóvenes artistas durante la primera década del siglo XXI, algunas con nuevos planteamientos en sintonía con los tiempos (lo *queer*, la precariedad, el archivo, lo documental...), otras siguen necesitando recorrer personalmente todavía hoy itinerarios ya surcados desde la década de los noventa.

Pero, ante tan amplio abanico, ¿podemos hablar de una «generación de los noventa»? Aun cuando no llegara a catalizarse en un movimiento y se conformara como un panorama fragmentario, discontinuo e individualista, también condicionado por la precariedad en la que se desarrollaría, de manera desigual y en buena medida de forma aislada en las diferentes Comunidades Autónomas, hoy es una denominación consolidada, de hecho, en los estudios de género sobre arte contemporáneo y medio artístico en España para referirse a la coincidencia por primera vez entre la eclosión de las jóvenes artistas y la aparición de la «ginocrítica» a cargo de críticas y comisarias¹² que introdujeron la cuestión del género en la agenda del arte en nuestro país. También se asocia a esta década la supuesta normalización de la situación de las profesionales en el sistema del arte. En realidad, esta época intensa, de entusiasmo y logros nunca antes conseguidos generaría expectativas engañosas ya que, en cuanto a la inserción efectiva de las mujeres en el sistema del arte en España, dejará un resultado muy inferior al esperado y que, sin embargo, será juzgado más que suficiente en el medio artístico, proyectando una apariencia de normalidad, que todavía hoy en día está muy lejos de alcanzarse y contra la que no ha habido más remedio que crear, tras una década de *impasse*, una plataforma política como MAV, con el fin de que la promesa de los noventa llegue a hacerse realidad. Los posibles obstáculos y carencias que frustraron las expectativas de esta generación de artistas y comisarias de los noventa, que en buena parte han llegado diezadas y subordinadas en el medio artístico actual, obviamente, se encuentran en la sociedad española, como muestra la necesidad de que la Ley de Igualdad haya tenido que promulgarse en 2007, con el fin de alcanzar la equidad efectiva en

todos los ámbitos, también en el arte y la cultura, tal como se concreta en especial en el artículo 26. Pero también posiblemente puedan indagarse en la genealogía de esta generación que arranca, prácticamente, a finales de los años ochenta, y a lo largo de su evolución, cuando adquiere su peculiar idiosincrasia, que distingue lo que denominamos arte feminista en España del resto de los países de su entorno.

En su origen, encontramos dos factores determinantes, que se entenderán contrapuestos, dando lugar a la característica escena de la producción artística escindida de los noventa entre «arte de género» y «arte feminista». Y que dio lugar a otras dicotomías: «igualdad» versus «diferencia»; «esencialismo» frente a «constructivismo cultural» y «teoría de la performatividad», contrapartida del *assujettissement* de Judy Butler. Y sobre todo, política artística oficialista, juzgada desinformada y arbitraria pero de largo alcance, en contraste a vínculos generados en el medio artístico y que se irán cerrando en torno a un pequeño círculo bastante endogámico de artistas, críticas y comisarios que detentará las directrices, seminarios, exposiciones, eventos y publicaciones del «arte feminista» en España desde finales de los años noventa.

Por una parte, la puesta en marcha de las políticas feministas del Instituto de la Mujer, creado en 1984, y que ya al final de esta década comienza a desplegar su influjo en el terreno de la cultura y del arte, con la creación de festivales, las denostadas «exposiciones de mujeres» en torno al 8 de marzo y la creación de bienales y certámenes que, sin embargo, darán cabida y visibilidad a las jóvenes artistas, produciéndose la impresión de que por primera vez había una integración casi lineal de las jóvenes recién salidas de las Facultades de Bellas Artes en el medio artístico. A pesar de que denostar las exposiciones «de mujeres» se convirtió prácticamente en moda durante los noventa, entre una generación que se manifiesta rupturista, lo cierto es que sí fue beneficiada y respaldada por la política del feminismo oficial que, partiendo del Instituto de la Mujer, sin embargo, tendía a desvirtuarse conforme se iba aplicando a escala local, sin duda, a causa de la falta de técnicos con formación (téngase en cuenta que los másteres especializados en género son muy recientes). También benefició directamente al feminismo de la diferencia, como puede comprobarse en el respaldo económico que prestó a las exposiciones, encuentros y publicaciones realizados desde esta óptica.¹³

12. Sobre críticas y comisarias, vid. Piedad Solans, «Feminismos y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial», y Rocío de la Villa, «Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género», en *Mujeres en el sistema del arte en España*, op. cit.

13. Sobre este argumento, cfr. Patricia Mayayo, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes para una historia en busca de autor(a)», en Xabier Arakistain y Lourdes Méndez (eds.), *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, op. cit., p. 119. Y Lourdes Méndez, «Una connivencia implícita: 'perspectiva de género', 'empoderamiento' y 'feminismo institucional'», en R. Andrieu y C. Mozo, (coords.), *Antropología feminista y/o del género. Legitimidad, poder y usos políticos*, Sevilla, ediciones El Monte, FAAE, 2005, pp. 203-226.

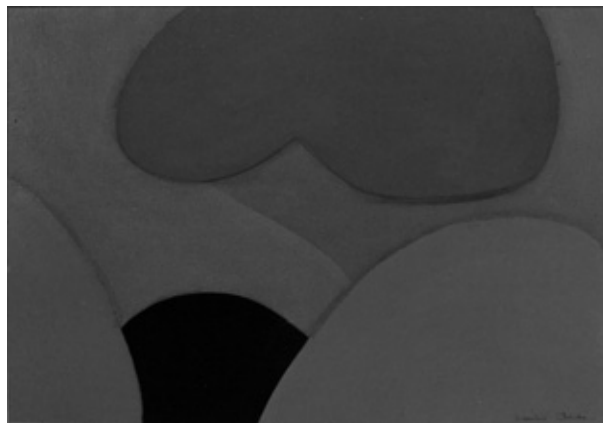
Por otra parte, la semilla de posicionamientos feministas aislados, casi personales en focos locales, será irrigada por el trasvase periódico de experiencias y aprendizajes foráneos. Como la coincidencia a finales de los ochenta en Nueva York de las artistas Victoria Civera —que nunca reconocerá su obra como «feminista», pero que tendrá presencia y mucha influencia en las jóvenes artistas durante los noventa—; y Patricia Gadea, que se reafirma y profundiza allí en su concienciación y denuncia siempre lúcida de los roles de sumisión asignados a las mujeres. Y la crítica y comisaria Mar Villaespesa, quien se encargaría de la exposición «inaugural» *100%*, celebrada en 1993. También la historiadora y crítica de arte Estrella de Diego, una firma recurrente en este y otros catálogos de los noventa, había disfrutado de una beca Fulbright, con la que armó la primera parte introductoria de *La mujer y la pintura del XIX español*, publicado en 1987, pionero de la historia del arte desde la perspectiva de género en nuestro país, y que con su siguiente ensayo publicado en 1992, *El andrógino sexuado*, reforzaría a quienes se posicionaban en la *diferencia*. Además, creo que es interesante destacar las estancias breves y más o menos prolongadas, importantes para su formación, en encuentros y centros extranjeros de buen número de artistas de los noventa, como Cabello/Carceller, Mau Monleón, Marina Núñez, Virginia Villaplana, María Zárraga, por poner algunos ejemplos, y Eulàlia Valldosera, Alicia Framis, Dora García, que prácticamente residieron en Holanda y Bélgica durante este periodo. Otras, como Elena del Rivero y, como ya hemos mencionado, Ana Busto y Victoria Civera, se afincarán en Nueva York.

En 1998 se marcará un momento de inflexión importante con la exposición *Transgénéric@s*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, la primera de una serie de exposiciones *feministas* en nuestro país protagonizada por artistas de ambos sexos, hasta estas *Genealogías*, lo que sin duda presta un elemento distintivo respecto a las colectivas y otras iniciativas feministas en el panorama internacional. La insólita inversión de los conceptos «género» y «feminismo» a partir de entonces en España, hasta la reducción del «feminismo» a la noción de «transgénero», a pesar de propiciar el crecimiento de las estéticas *queer*, no ha sido una estrategia eficaz para el empoderamiento de las mujeres en el sistema del arte en España.¹⁴

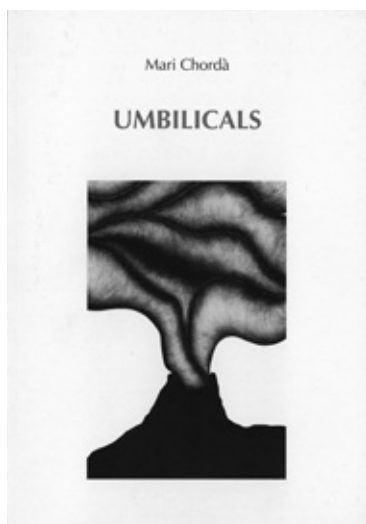
14. Sobre este argumento, cfr. Juan Vicente Aliaga, «Paradoxe du genre. Le cas espagnol», en *elles@centrepompidou*, París, Centre Pompidou, 2009, pp. 296-299; y recientemente, «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español», *Desacuerdos* 7, op. cit.; ibíd., Laura Trafi-Prats, «De la cultura feminista en la institución arte», p. 214 y ss.; y Marta Mantecón, «Mujeres, feminismo y género en España», *EXIT Express*, n.º 58, abril-mayo 2011.







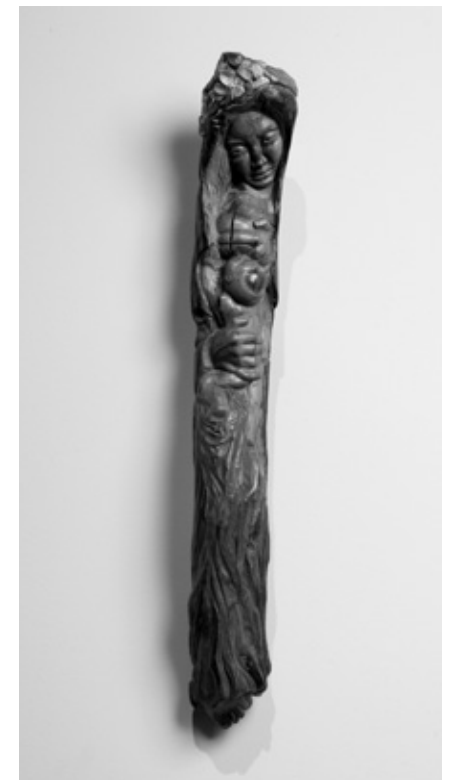
Mari Chordà
Autoretrat embarassada:
setè mes, 1966
Autoretrat embarassada:
novè mes, 1967
 Gouache barnizado sobre
 cartón y vinilo sobre muro
 25 x 35 cm c/u
 Cortesía de la artista



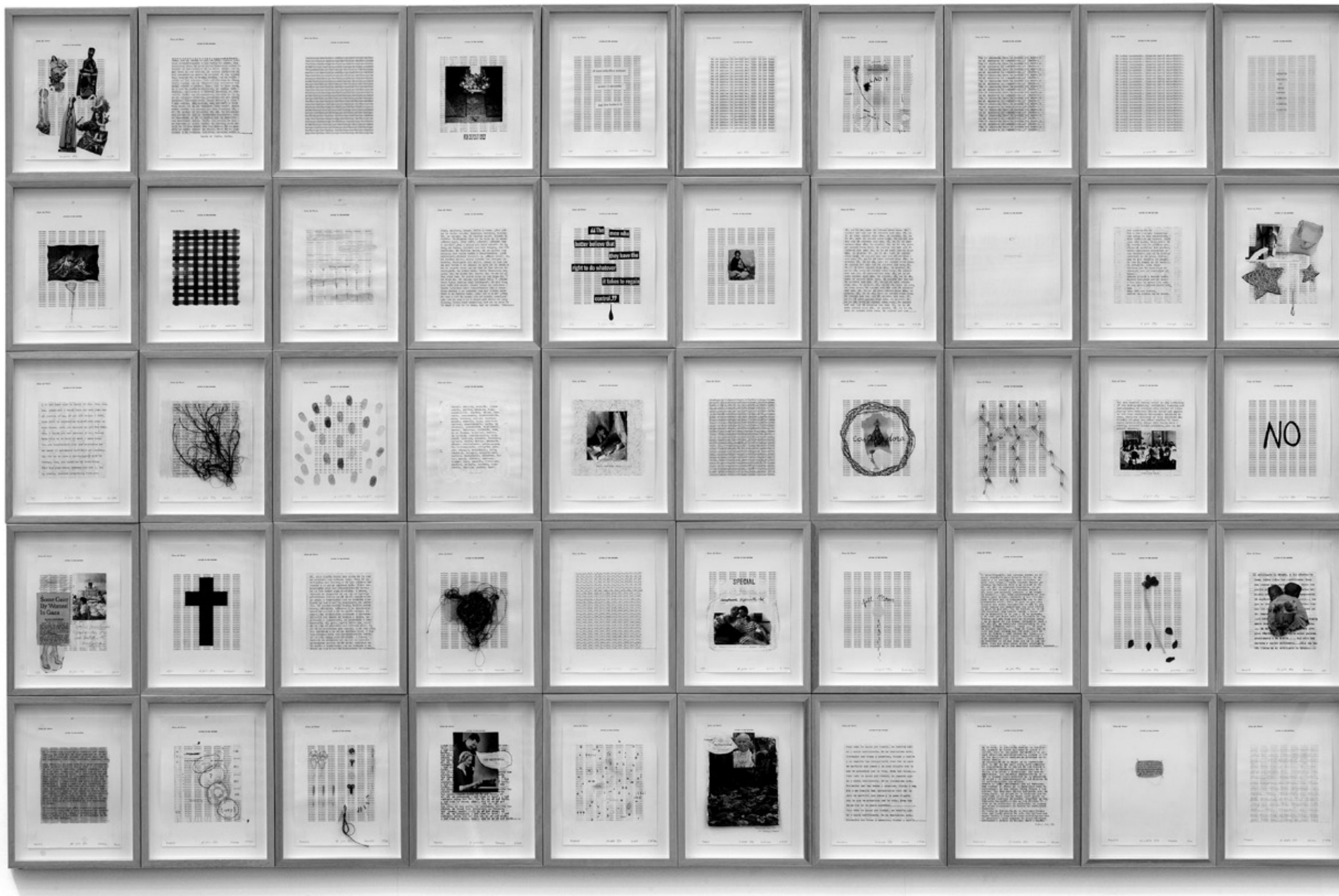
Mari Chordà
Umbilicals, 2000
 Amposta
 (Barcelona, 2000)
 Cortesía de la artista



Isabel Villar
Embarazada en un
campo verde, 1972
 Acrílico sobre tabla
 70 x 91 cm
 Cortesía de la artista



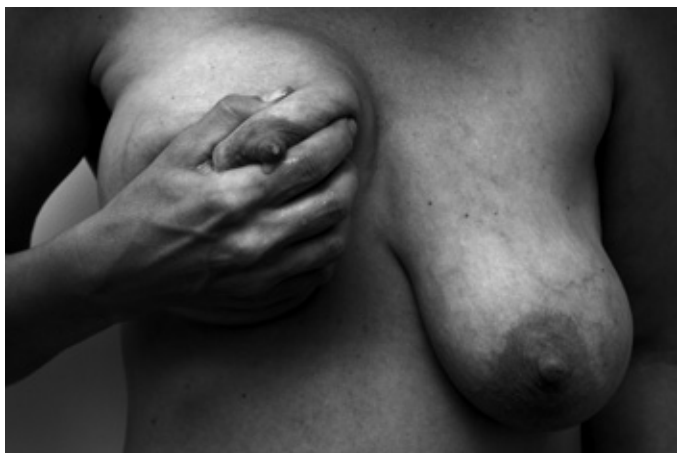
Castorina
Maternidad, 1965
 Madera de raíz de peral
 62 x 14 x 10 cm
 Cortesía de la artista



Elena del Rivero
Letter to the Mother (Conversations), 1994
 Instalación, 100 dibujos sobre papel. 18 x 23 cm c/u
 Colección Juan Varez, Madrid.



Ana Casas Broda
Lucio y yo, julio-octubre
 2008 (del proyecto
Kinderwunsch), 2006-2011
Leche I, 11 octubre
 2008 (del proyecto
Kinderwunsch), 2006-2011
Ana, 19 de febrero 2010
 (de la serie *Cuarto de*
juegos, del proyecto
Kinderwunsch), 2006-2011
 Fotografía color
 30 x 50 cm c/u
 Cortesía de la artista





OCCUPY SEX

Notas desde la revolución feministapornopunk



Beatriz Preciado



El verano de 2012 recuerda extrañamente al de 1976. Calor y crisis económica sobre fondo de reforma neoliberal. El cuerpo de la multitud a punto de explotar. En 1976, los jóvenes negros de Soweto se rebelaban contra el régimen de segregación racial del Apartheid en Sudáfrica. Más de 500 morirían en los disturbios. En 1976, la minoría negra se enfrentaba a la policía en las calles de Londres mientras los periódicos británicos definían la aparición de los Sex Pistols en el festival del One Hundred Club de Soho como una oleada de «pánico moral». Ese mismo verano, en Nueva York, Patti Smith gritaba con una guitarra eléctrica: «Jesús murió por los pecados de alguien, pero no por los míos», mientras Adrian Piper convertida en Mythic Being se paseaba por las calles con un bigote y una peluca afro con la misión etnográfica de experimentar las relaciones entre racismo y género en el espacio urbano. En 2012, 38 mineros negros fueron asesinados a balazos por la policía en una manifestación de protesta contra la miseria de los salarios de las minas de platino de Johannesburgo. En Siria, el ejército extermina a la población civil para reprimir el levantamiento contra el régimen de Bashar el-Asad. Las revueltas que comenzaron en 2008 en Atenas se extienden ahora por la mayoría de las ciudades europeas cuyas poblaciones se ven atrapadas por el doble proceso de privatización de los servicios públicos y de socialización de las pérdidas del capitalismo financiero.

El 20 de agosto de 2012, tres jóvenes rusas componentes de la banda Pussy Riot son condenadas a dos años de encierro penitenciario por un tribunal ruso por haber irrumpido en la iglesia ortodoxa de Cristo Salvador de Moscú y haber cantado la «oración *punk*»: «Virgin Mary, Mother of God, put Putin away (bis). Virgin Mary, Mother of God, become a feminist» (Virgen María, madre de Dios, líbranos de Putin (bis). Virgen María, Madre de Dios, conviértete en feminista). La *performance*, realizada el 21 de febrero de 2012, denunciaba las relaciones de connivencia entre el poder político y la iglesia ortodoxa, representadas por el apoyo del patriarca Kiril a la última campaña de Putin. En los días que precedieron la condena, el colectivo ruso fue objeto de un proceso de mediatización a escala global y recibió el apoyo de numerosos figuras políticas y culturales. Los medios de comunicación occidentales no dudaron en criticar la represión de la oposición en el régimen de Putin y en defender la libertad de expresión, pero la insistencia en que se trataba simplemente de «tres chicas inocentes» contribuyó a eclipsar el discurso feminista, *queer* y antisistema del colectivo.

Frente a la despolitización de la recepción mediática de Pussy Riot parece urgente resituar sus acciones en la historia latente de lo que Walter Benjamin

llamaba el «archivo político de los oprimidos».¹ El activismo de Pussy Riot puede ser inscrito en una genealogía de resistencia micropolítica que va desde las *performances* feministas de la WomanHouseProjet, hasta el pasamontañas zapatista del subcomandante Marcos, pasando por el activismo pornopolítico de Voïna, por los movimientos de punk lesbiano (Tribe8) y grrrl riot (Bikini Kill o Chicks on Speed), el activismo sexopolítico (ACT UP, Lesbian Avengers, LSD), el terrorismo cultural y la guerrilla-comunicación (grupo Luther Blisset) o las nuevas estrategias feministas (Femen en Ucrania, Mujeres Creando en Bolivia, PorNo PorSi en Colombia, Nadia Granados AKA La Fulminante en Brasil, Girls who like porno, Diana J. Torres, PostOp, Quimera Rosa o Medeak en el territorio español o VideoArmsIdea² y Phag Off³ en Italia). Se dibuja así el contorno de un movimiento feministapornopunk transfronterizo que junto con la Primavera Árabe y el movimiento de Indignados-Occupy indica la aparición de nuevas formas de rebelión y de resistencia en el contexto del neoliberalismo ultraconservador y bélico global.

Comenzaré por proponer una hipótesis para entender la proliferación de un conjunto de prácticas de disidencia de género y sexual que se expresan haciendo uso de códigos de representación de la sexualidad aparentemente pornográficos, al mismo tiempo que denuncian las nuevas relaciones de complicidad entre las estrategias biopolíticas heterosexistas, los aparatos gubernamentales del neoliberalismo, los lenguajes coloniales, nacionalistas y los discursos neoconservadores de carácter religioso.

Los activismos feministapornopunk podrían verse como una serie de respuestas diferenciadas a las nuevas e inesperadas alianzas entre las estrategias de gobierno neoliberales y aquellas que provienen de regímenes dictatoriales militarizados, tanto nacionalcatólicos como comunistas, que comparten prácticas de poder oligárquico y de burocracia autoritaria, así como procesos de represión

política que implican vigilancia, tortura, desaparición y muerte, y que en términos políticos buscan alianzas con los discursos teocráticos o mesiánicos como formas de legitimación social. Podríamos decir que todos estos regímenes (éste es el caso de Colombia, Brasil, Bolivia, Ucrania, Rusia y del Estado Español), a pesar de sus diferencias, se han caracterizado por una práctica de gobierno tánto-biopolítico que ha consistido en hacer la guerra a la población, distribuyendo las condiciones de supervivencia y las técnicas de muerte de acuerdo a líneas de clase, de raza, de sexo, de sexualidad o de discapacidad. Así define Pussy Riot la situación político-sexual en Rusia: «es una dictadura del Tercer Mundo con todo su mierdoso *glamour*: una economía horrible basada en recursos naturales, niveles de corrupción escandalosos, falta de independencia parlamentaria y un sistema político disfuncional. Bajo Putin nos enfrentamos a otra década de sexismo brutal y de conformismo respecto a la política oficial del gobierno».⁴ Es interesante notar que muchas de estas estrategias feministapornopunk aparecen (después de la caída del muro) en contextos de desgaste de los mecanismos de legitimación dictatorial, en regímenes autoritarios o nacionalistas que han perdido buena parte de su fuerza de represión militar y de opacidad simbólica dejando al descubierto su esqueleto corrupto como una parodia del régimen (como en el caso de Rusia o de Ucrania), o en contextos post-dictatoriales en los que la transición democrática no ha impedido la perennidad de las prácticas de gobierno de la dictadura y en los que la represión (democrática) sexual o de género busca refugio semiótico en las retóricas religiosas neoconservadoras (católicas, ortodoxas, judías o musulmanas). En contextos donde la estabilidad democrática parece mayor, el activismo feministapornopunk es una reacción al agotamiento de las técnicas de intervención de la izquierda tradicional frente al neoliberalismo, así como de las políticas de identidad feministas y gais y lesbianas que buscaban la integración de la «diferencia» en la sociedad heteronormativa. Si la crítica, nos enseña Foucault, es el persistente cuestionamiento de los dispositivos a través de los cuales aceptamos colectivamente ser gobernados; la crítica feministapornopunk viene a cuestionar y a reconfigurar las relaciones de gobierno que nos determinan como cuerpos vivos, deseantes y (re-)productivos.

La intensidad de las prácticas activistas de Femen, Mujeres Creando, Pussy Riot, Diana J. Torres, VideoArmsIdea, PostOp, Quimera Rosa, Medeak o PorNo PorSi responden a la violencia de estos regímenes autoritarios, (post-) dictatoriales y de desgaste democrático, abriéndose paso en un contexto semiótico-material sobrecodificado en el que los signos y los cuerpos han sido violentamente marcados en términos de clase, de raza, de género, de sexo, de

1. Este trabajo podría inscribirse en lo que Marcelo Expósito ha llamado una «historia política del arte». Véase Marcelo Expósito, «Diferencias y antagonismo. Protocolos para una historia política del arte en el Estado Español», en *Desacuerdos 1*, Arteleku, MACBA, Unia, 2003, pp. 113-129.
2. VideoArmsIdea es un colectivo italiano compuesto por Chiara Schiavon, Giulia Perli, Elena Cadoré y Jordana Canova que se define como «Asociación cultural de militancia poética y activismo educativo». Formado en Valencia, el colectivo ha establecido relaciones de colaboración con los colectivos barceloneses PostOp, Diana J. Torres y Quimera Rosa. <http://ideadestroyingmuros.blogspot.fr/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=15>
3. Phag Off fue un colectivo *queer* postporno de Roma fundado en 2003 por Warbear (Francesco Macarone Palmieri) cuyo trabajo (a través de la música, el audiovisual o la producción de eventos) se ha centrado en la crítica de la producción de masculinidades normativas LGBT y la elaboración de una cultura «post-gay». El colectivo se disolvió en 2008 aunque Warbear continúa trabajando de forma individual y en otras redes *queer*.

4. <http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>

sexualidad, de disidencia política o religiosa. No se trata de que haya una identidad ideológica entre los diferentes grupos activistas, sino de resaltar la aparición por primera vez de una red de contestación económico-político-sexual transnacional. Esta será mi hipótesis: El movimiento feministapornopunk es más que una serie de grupos que escriben, performan o se manifiestan, es el proceso recompositivo y constituyente del nuevo cuerpo colectivo posfordista. No podré aquí dibujar ni una cartografía ni una cronología completa de estas redes, simplemente daré algunos ejemplos que, como huellas recientes o vectores móviles, sirvan para apuntar la dirección de un movimiento en marcha.

Comenzaré con el colectivo Mujeres Creando, fundado en La Paz, Bolivia, por María Galindo, Mónica Mendoza y Julieta Paredes en 1992. María Galindo define Mujeres Creando como una reacción a la «izquierda arrogante, homofóbica y totalitaria de los ochenta, donde el modelo era el heterosexismo y donde el feminismo se entendía como un elemento divisor». La aparición del colectivo coincide también con la creación de redes indígenas de resistencia comunitaria frente a la irrupción de la economía neoliberal en Bolivia. «Nuestro feminismo», afirma María Galindo, «es un feminismo de exiliadas del neoliberalismo. Somos un movimiento de indias, putas y lesbianas, revueltas y hermanadas».⁵ Las acciones de Mujeres Creando se caracterizan por la utilización de técnicas de comunicación-guerrilla (presentes también en otros grupos antisistema como en el colectivo Luther Blisset, Yes Men o en Clandestine Insurgent Rebel Clown), que buscan desestabilizar la «gramática cultural de la dominación»⁶ en la que las relaciones de poder de clase, género, raza o sexualidad están naturalizadas.

Sus grafitis («El príncipe azul no existe, el macho violento y posesivo sí», «Democracia en el país, democracia en la casa y democracia en la cama», «No saldrá Eva de la costilla de Evo», «Ser maricón es una opción, ser corrupto es la degeneración») y sus acciones callejeras denuncian públicamente la penalización del aborto, la violencia policial contra las minorías, la homofobia, la discriminación de lxs trabajadorxs sexuales o el sexismo nacional-indigenista del gobierno de Evo Morales.⁷ Se trata aquí de producir un contra-espacio público que permita pensar la vida fuera de las coordenadas de la opresión sexual, colonial o neoliberal. La guerrilla semiótica (cuyos principales instrumentos son el lenguaje y el cuerpo entendidos como máquinas monstruosas) forma parte

de un proceso más amplio de puesta en cuestión de la estética de la dominación: modificar el imaginario político supone transformar la estructura de la sensibilidad. «Estamos instaladas en el centro de las sensibilidades sociales», dice María Galindo, «comunicándonos desde las zonas de placer y de dolor de la sociedad con todos los sectores sociales imaginables».⁸

Junto a la comunicación-guerrilla, el trabajo de Mujeres Creando se ha centrado en la invención de prácticas de vida que excedan la territorialidad neoliberal y nacional-indigenista a través de producción de saberes minoritarios, la creación de redes de educación (como el centro *Mi Mamá Trabaja*), de apoyo económico (desde la oficina *Contra la usura bancaria que lucha contra el endeudamiento por microcrédito*), de difusión de saber (como la *Radio Deseo*), la autogestión (desde la *Casa Virgen de los Deseos*) y la construcción de un contra-archivo de historias disidentes de la sociedad boliviana (desde la revista *Mujer Pública*).

También en el contexto latinoamericano aparece en 2010 el proyecto performativo y videoactivista de colaboración PorNo PorSi («colectivo nómada intensificador de demandas fulminantes anti-hegemónicas») en el que están implicados varios colectivos de Argentina, Brasil y Colombia. El proyecto pretende «ser un puente entre realizadorxs que buscan (re)significar el uso de la sexualidad y del sexo en las expresiones artísticas y en las formas de vida. Además de documentar y registrar, es un proyecto de realización en sí mismo, conectado a movimientos como el post-porno, el pornofeminismo, el eco-porno, el pornoterro-rismo, el BDSM, el movimiento *queer* y a la experimentación de una sexualidad alejada de categorizaciones de los deseos y cuerpos asignados biopolíticamente. El proyecto quiere conocer a quien hoy se dedica a crear desde afuera de la industria del porno *mainstream* y del mercado del arte erótico, reconociendo la diversidad en las representaciones de la sexualidad por medio de la fotografía, del vídeo, del cine, del *performance*, de la literatura, de la web y del cruce de esos lenguajes. Nos interesa el diálogo del cuerpo con los nuevos medios como herramienta de realización y difusión en los procesos creativos. PorNo PorSi busca generar el encuentro entre grupos y artistas con trabajos afines en Latinoamérica».⁹

En 2011, el colectivo PorNo PorSi lleva a cabo una «ocupación sexual» de la calle 26 o Avenida del Dorado que recorre («penetra», dirán ellxs) la ciudad de Bogotá. La calle 26 fue construida en 1952 (aunque sigue perpetuamente en obras) y es hoy una de las avenidas más transitadas de Bogotá, en la que se ubican muchos de los edificios de instituciones públicas y privadas de Colombia. Utilizando los códigos de las culturas pornográficas, trans-*queer*, manga, ciborg, e implicando

5. María Galindo, «Un Feminismo de Impuras», en *Carta 1*, Madrid, MNCARS, primavera-verano de 2010, p. 11.

6. Autonomie a.f.r.i.k.a.-groupe Luther Blissett, Sonja Brünzels, *Manuel de Communication-Guérilla*, París, Zone, 2011, p. 20.

7. Véase María Galindo y Julieta Paredes, *Machos, varones y maricones. Manual para conocer tu sexualidad por ti mismo*, La Paz, Ediciones Mujeres Creando, 2000.

8. María Galindo, op. cit.

9. <http://proyectopornoporsi.wordpress.com/>

referencias que provienen de las culturas del mestizaje (maracatu, mulatxs, ca-fusxs, caboclx, gitanxs, umbanda, candombe, candomblé, carimbó, cumbia, ca-poeira o quilombo), lxs activistas de PorNo PorSi recorren la carretera denunciando la corrupción política, el clientelismo, el sexismo, la homofobia, el racismo y la destrucción neocolonial del suelo latinoamericano. El vídeo y el «calentario» *Chicas de la 26* funcionan después como documentos-ficción de la *okupación*.

Por su parte, el grupo ucraniano Femen surgió en Kiev en 2008, al mismo tiempo que la «crisis» de la economía financiera sacudía Europa. El estilo performativo de Femen se caracteriza por la resignificación paródica y crítica de la representación pornográfica normativa del cuerpo femenino como instrumento de la economía nacional ucraniana. Femen utiliza el *topless* en sus acciones como una forma de protesta frente a las agencias de «turismo sexual y matrimonial» que proliferan en Ucrania y en la que el cuerpo es promocionado como una mercancía heterosexual.

El colectivo Pussy Riot se formó a finales de septiembre 2011, pocas semanas después de que Vladimir Putin retomara la presidencia del gobierno ruso tras cuatro años de mandato de Medvédev, puesto que que la constitución impedía más de dos mandatos consecutivos. Tyurga, una de los miembros del colectivo, explica a *The Guardian*: «Sentíamos cólera frente a la arrogancia de Putin con respecto a los ciudadanos y decidimos que teníamos que hacer algo».¹⁰ Otro miembro del colectivo añade: «Sí, en ese momento nos dimos cuenta de que este país necesitaba un grupo militante, punk y feminista que se moviera por calles y plazas, movilizándolo toda la energía pública acumulada contra los corruptos malvados de la junta de Putin. Y enriquecer así la oposición cultural y política rusa con temas que nos importan: los derechos de la mujer, y de gais, lesbianas y transexuales, así como denunciar la ausencia de un mensaje político valiente en las escenas musicales y artísticas, y la dominación masculina en todas las áreas del discurso público».¹¹ Cuando Pussy Riot habla de sus referencias cita el movimiento punk-oï (The Angelic Upstarts, Cockney Rejects, Sham 69) y riot girrl (Bikini Kill), por supuesto, pero también otras influencias tan heterogéneas como *«El segundo sexo»* de Simone de Beauvoir, Dvorking, Pankhurst y sus valientes acciones sufragistas, Michel Foucault, Firestone y sus locas teorías reproductivas, Millet, el pensamiento nómada de Braidotti, la parodia académica de Judith Butler».¹² Algunos de sus miembros (como Nadezhda Tolokonnikova) habían participado en el colectivo

artístico Voina (Guerra) que se dio a conocer entre 2001 y 2008 por sus acciones. Orquestadas teatralmente, las acciones de Voina utilizaban ya los códigos de la pornografía (como en la orgía del museo zoológico de Moscú o en el grafiti de un pene gigante en la fachada de la dirección general de los servicios de Seguridad del FSD en San Petersburgo) para, a través de la parodia, denunciar la violencia, la corrupción y el sexismo de las instituciones gubernamentales y culturales rusas.

Los primeros vídeos de Pussy Riot, difundidos en internet el 7 de noviembre 2011, aniversario de la revolución bolchevique de 1917, funcionaron como un mensaje multimedia de toma feminista de la ciudad: se trataba del registro de una serie de acciones en el metro y los autobuses de Moscú. En «Kropotkin vodka» cantan (para sorpresa de los viajeros) sobre el techo en movimiento de un autobús urbano, utilizando extintores y lanzando humo de colores, prendiendo fuego y masturbándose al tiempo que enarbolan una bandera morada con el puño feminista. Del mismo modo que la electricidad de las guitarras crea una atmósfera acústica, el fuego o el humo de colores crean una atmósfera visual, produciendo una microecología de sonido y color que contrasta con la impuesta homogeneidad de las calles de la ciudad rusa. Luego, en una secuencia que recuerda las acciones del colectivo Yo Mango,¹³ asaltan una tienda de ropa en Moscú y utilizan el escaparate como un escenario público en el que se masturban mientras los vigilantes llaman a la policía —varios miembros del colectivo serán arrestados por disturbio público y liberados más tarde—.

Cuando el líder de la oposición Alexei Navalny fue arrestado y encarcelado junto con otros activistas el 5 de diciembre de 2011, Pussy Riot dio un concierto sobre el tejado del centro de detención de Moscú. En enero de 2012 volvieron a actuar sobre una fuente helada de la plaza Roja llamando a la «revuelta» con el eslogan «Putin está cagado de miedo».¹⁴ Esta insistencia en transformar los tejados y los monumentos públicos en escenarios parece indicar que el colectivo busca situarse en un nivel distinto al del suelo (definido por las normas del nacionalismo autoritario ruso) para trazar una cartografía urbana paralela y abrir una brecha en la historia oficial en la que sea posible actuar.

En Barcelona, los diversos agentes y redes del movimiento feministaporno-punk emergieron en los márgenes de los debates y las acciones anti-globalización que tuvieron lugar en 2001 en torno a la cumbre del Banco Mundial. El trabajo crítico de Las Agencias, la cultura *okupa* y las intervenciones en el espacio público de grupos como Yo Mango fueron la antesala del movimiento

10. Miriam Elder, «Pussy riot trial: 'We are representative of our generation'», en *The Guardian*, 17 de agosto de 2012.

11. <http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>

12. Miriam Elder, op. cit.

13. Ver: <http://www.sindominio.net/fiambrera/007/ymng/herramientas.htm>

14. Miriam Elder, op. cit.

feministapornopunk en Barcelona.¹⁵ La *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de la representación sexual*, organizada en el MACBA en junio de 2003, fue el lugar de encuentro de muchos de los actores que de un modo u otro estaban ya participando en los debates y en las asambleas locales. En torno a la presencia de Annie Sprinkle,¹⁶ se reunieron entre otros Majo Pulido y Elena Pérez (futurxs miembros de PostOp¹⁷), Alex Brahim, Desirée Rodrigo (futuros miembros de Corpus Delecti), Tatiana Sentamans (miembro del colectivo valenciano O.R.G.I.A.¹⁸), Itziar Ziga, Helena Torres o Miriam Cameros. Es posible interpretar las tempranas intervenciones callejeras abiertamente sexuales de Girls who like porno,¹⁹ Go Fist Foundation,²⁰ Itziar Ziga, Helena Torres, PostOp, Diana J. Torres AKA Pornoterrorista o Quimera Rosa²¹ como una respuesta a la incapacidad de los movimientos antis-

tema de articular una crítica feminista y queer a la forma de gestión neoliberal de la ciudad de Barcelona —una incapacidad que señalaría el agotamiento del propio movimiento antisistema y su parálisis frente al Fórum Universal de las Culturas en 2004—.

Al mismo tiempo, en el doble margen de los debates de la izquierda independentista y de las políticas feministas, gays y lesbianas institucionalizadas en el País Vasco emerge el colectivo Medeak que se define como un «grupo radical de múltiples etiquetas: bolleras, transexuales, feministas, travestis, cuentacuentos, *queers*, degeneradas, perversas y activistas/militantes». ²² Medeak establece una conexión inédita entre los discursos feministas de la izquierda *abertzale* y las críticas *queer/trans* a la naturalización de la identidad (tanto sexual como nacional), haciendo del cuerpo y de la sexualidad centros de reivindicación política en el espacio público (históricas han sido en Donostia las *performances drag king* y BDSM del colectivo en diversas manifestaciones públicas).

El texto *Teoría King Kong*, de la escritora francesa Virginie Despentes, traducido al castellano en 2007,²³ se convertirá en una suerte de manifiesto del feminismo-pornopunk al que le seguirán después, en el territorio español, las publicaciones de *Devenir Perra*, de Itziar Ziga; *El postporno era esto*, de María Llopis;²⁴ *Autopsia de una langosta* de Helena Torres;²⁵ *Pornoterrorismo* de Diana J. Torres,²⁶ el *Manifiesto Puta* de Beatriz Espejo²⁷ o el *Manifiesto para la insurrección TransFeminista* de Medeak.²⁸ Escritos a menudo en primera persona y desafiando la escisión entre teoría y ficción, los textos del feminismo-pornopunk construyen un nuevo lenguaje, emancipado tanto de la ortodoxia semántica como del feminismo ilustrado y liberal que había dominado el contexto académico, de las retóricas heterosexuales de la igualdad y la diferencia, y de los lenguajes desexualizados del feminismo de izquierda.

Si todos estos grupos y actores forman un movimiento no es sin duda porque todos ellos compartan un único lenguaje feminista (son notables las diferencias teóricas y performativas entre las posiciones de Itziar Ziga, Helena Torres, María Llopis, Diana J. Torres, PostOp o Medeak), sino porque han inventado, a través de la colaboración, formas de relación, sociabilidad y acción inéditas en el contexto del neoliberalismo nacionalcatólico español.

15. En Madrid, en términos sexopolíticos, los antecedentes más claros habrían sido las acciones y fanzines de los colectivos LSD y La Radical Gai. Véase Fefa Vila: LSD, *Desacuerdos 1*, Arteleku, MACBA, Unia, 2003, pp. 161-166.

16. Annie Sprinkle, *Hardcore from the Heart. The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*, Gabrielle Cody (ed.), Continuum, Londres, 2001.

17. <http://www.postop.es/indice.php#item1>

18. O.R.G.I.A., Géneros Intermedios y Artísticos, «O.R.G.I.A. es en la actualidad un monstruo de cuatro cabezas (las de Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans), que desde el año 2001 plantea su investigación y creación artística en torno a cuestiones relativas al género, al sexo, y a la sexualidad, desde un posicionamiento feminista y queer. Se trata de una identidad fluctuante, inestable y bastarda, que transita a su antojo y en base a sus posibilidades por diferentes disciplinas metodológicas sin importarle el reto que ello pueda suponer. En definitiva O.R.G.I.A. es un espacio heterotópico en el que cuando se entra, las leyes, los tiempos, y los placeres son marcados por el propio ser amorfo que se conforma». Ver: <http://besameelintro.blogspot.com/> Véase también O.R.G.I.A., «Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española», en VV. AA., *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005, pp. 84-95.

19. El grupo GWLP (Girls who like porno, Barcelona 2002-2007) fundado por Águeda Bañón y María Llopis buscaba según su propia definición «ofrecer una visión del porno y de la sexualidad propia, cuestionando y subvirtiendo la construcción de identidades y reivindicando la creación de otra pornografía hecha por nosotras mismas». Más importantes que las producciones audiovisuales del colectivo fueron sus prácticas de producción basadas en estrategias feministas y punk como talleres porno DIY, horizontales y de distribución con licencia Creative Commons en los que la autorepresentación de las sexualidades minoritarias se acompaña de una reflexión sobre la emancipación de género y sexual, sobre la violación, la maternidad disidente, la condición seropositiva o sobre el empoderamiento de las mujeres en el contexto urbano. <http://girlswholikeporno.com/>

20. Go fist foundation se define como «un proyecto donde, desde diferentes formas de expresión (vídeos, perfos, charlas...) tratamos de crear debate sobre la diversidad sexual». <http://gofistfoundation.pimienta.org/>

21. Quimera Rosa se define como «un laboratorio de experimentación e investigación sobre sexo y género. Desde una perspectiva multidisciplinar, queremos desarrollar prácticas productoras de identidades *cyborgs* y no naturalizantes. Partimos de la noción de *cyborgs* desarrollada por Donna Haraway, quien los define como 'quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo'. Nuestro trabajo hace del cuerpo una plataforma de intervención pública y concibe la sexualidad como una creación artística y tecnológica. Creación que pretendemos libre de patentes y códigos propietarios». <http://laquimerarosa.blogspot.com>

22. <http://medeak.blogspot.com>

23. Virginie Despentes, *Teoría King Kong*, traducción de Beatriz Preciado, Barcelona, Melusina, 2007.

24. María Llopis, *El postporno era esto*, Barcelona, Melusina, 2010.

25. Helena Torres, *Autopsia de una langosta*, Barcelona, Melusina, 2010.

26. Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, Nafarroa, Txalaparta, 2011.

27. Beatriz Espejo, *Manifiesto Puta*, Barcelona, Bellaterra, 2009.

28. Medeak, 2010. <http://medeak.blogspot.fr/2009/12/manifiesto-para-la-insurreccion.html>

En el activismo feminismopornopunk, la acción feminista asume las características sensibles de las culturas porno y punk para hacer de ellas el lugar material en el que se opera la crítica de la opresión política de género y sexual: a la dimensión iconoclasta, blasfematoria y DIY del lenguaje punk (la mención directa de los nombres de Putin, Evo Morales, Rajoy o el rey Juan Carlos I, el uso irreverente de símbolos religiosos, la utilización del grito o del ruido, así como de fluidos orgánicos —como en el *squirting*²⁹ en las *performances* de Diana J. Torres o de la Quimera Rosa—) se añade el bricolaje crítico de una multiplicidad de códigos de representación de la sexualidad que provienen de diferentes géneros de la cultura popular, tanto de la pornografía dominante como de las culturas *queer*, BDSM y trans.

Lo que caracteriza las acciones de Femen, por ejemplo, como algunas de las acciones y *performances* de Girls who like porno/María Llopis, PorNo PorSi, PostOp o de Diana J. Torres, es invertir el carácter reaccionario del universo simbólico del porno hegemónico (tanto heterosexual como gay) para convertirlo en punto de lanza del activismo contracultural y político. Evidentemente esta es una tarea semiótico-material de alto riesgo. Se trata de producir agencia sin poder abandonar por completo las formas materiales de violencia del discurso dominante o, por decirlo con Judith Butler, de «repudiar la ley en forma de acatamiento paródico»³⁰. Estas contradicciones son patentes en la utilización de animales muertos (cabezas de cerdo o sangre) o de imágenes de tortura en el caso de Diana J. Torres o en el uso de las técnicas de retrato porno publicitarias en el caso de María Llopis. De ahí que sea posible leer estas acciones a lo «Tarantino»,³¹ como la estetización del sexismo o del especismo dentro de los marcos de la mirada (hetero)normativa. Sin embargo, el sujeto de la enunciación ha cambiado. Es posible también entenderlas como una sacudida de las relaciones entre visualidad y poder, una interrupción de prácticas normativas de producción de placer. Dando una segunda vuelta a las hipótesis

29. Eyaculación femenina.

30. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, traducción de Alcira Visio, Barcelona, Paidós, 2002, p. 180.

31. Una de las miembros de Pussy Riot (seudónimo Serafima) habla de este modo de su relación con *Femen*: «Nuestra opinión acerca de Femen es una historia complicada. Por un lado explotan una retórica muy masculina y sexista en sus protestas —los hombres quieren ver a chicas agresivas y desnudas siendo atacadas por polis—. Por otro lado, su energía y su habilidad para seguir adelante a pesar de todo, es toda una inspiración. Un día están en Suecia escalando la valla del Foro Económico Mundial y al día siguiente están en Moscú atacando el cuartel general del productor de gas más grande de Rusia. E incluso después de ser torturadas y humilladas por agentes del KGB en Bielorrusia, juraron seguir luchando. La energía es muy importante en estos tiempos; a menudo les falta poder a los grupos de agitación callejera de Europa o América, pero estas chicas realmente lo tienen». <http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>

de Joan Riviere, las activistas de Femen parecen utilizar los códigos pornográficos (largas cabelleras rubias, pechos desnudos, pantalones cortos, piernas esculturales...) como una máscara o incluso como un reclamo, una trampa en la que el ojo normativo no puede sino caer, para verse después embarcado en un proceso de autocritica.

Del mismo modo que el punk «reproducía toda la gama de estilos vestimentarios de la clase obrera de la posguerra a través de la técnica del *cut-up*»,³² podríamos decir que lxs activistxs feministas contemporáneos someten a los diferentes lenguajes del feminismo y del punk a un *cut-up* aleatorio que resulta insoportable para los adeptos tradicionales de esos diferentes lenguajes.³³ Poniendo en contacto la crítica feminista de la opresión sexista y patriarcal, la *performance* punk y las estéticas provenientes de la cultura porno, Femen, Medeak, Quimera Rosa, PorNo PorSi, Mujeres Creando, VideoArmsIdea o PostOp, llevan a cabo una confrontación de discursos y prácticas que hasta ahora eran percibidos como antagónicos, exponiendo los límites de cada uno de esos lenguajes críticos (normalización sexual, proxenetismo gubernamental, homofobia, transfobia y clasismo del feminismo tradicional, sexismo y homofobia de la cultura punk, etc.) provocando una «alianza improbable de tradiciones heterogéneas»³⁴ para «evitar la atomización de fuerzas disidentes».³⁵

Las acciones del feminismopornopunk se caracterizan por un uso disidente del cuerpo en el espacio urbano. Actuar es sobre todo salir a la calle. Actuar es sobre todo poner el cuerpo. Y tanto el cuerpo como la calle son espacios de creación colectiva. «La calle», afirman Mujeres Creando, «como el lugar y el centro de la vitalidad social, la calle como el espacio de encuentro, la calle como lugar de sentido. Por eso somos grafiteras y por eso también hacemos acciones que plantean a fin de cuentas que la toma del espacio público en la sociedad por parte de las mujeres es la toma de la calle. Por eso en boca de la vendedora ambulante leemos su silencio con el siguiente grafiti: la calle es mi casa sin marido, la calle es mi trabajo sin patrones».³⁶

El feminismopornopunk expone y desata las contradicciones entre la hipervisibilidad de la vigilancia y el imperativo de invisibilidad del cuerpo sexual disidente en la ciudad contemporánea. «Para esto hay una acción pornoterrorista

32. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Londres, Methuen & Co., 1979, p. 58.

33. Ver, por ejemplo, las críticas de las feministas radicales antipornografía en Estados Unidos contra lo que denominan la «pornificación» del activismo de Pussy Riot. <http://blog.iblamepatriarchy.com/> (consultado el 23/8/2012).

34. Dick Hebdige, op. cit., p. 64.

35. Autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe Luther Blissett, Sonja Brünzels, op. cit., p. 8.

36. María Galindo, op. cit., p. 11.

muy buena y sencilla de realizar», afirma Diana J. Torres. «Se localizan dónde están situadas estas cámaras (no será difícil, están por todas partes: metro, calles, parques...) y aprovechando la cobertura y la tecnología se realiza una peli porno en vivo ante ellas. Importante que las caras no sean reconocibles. Para esto se pueden usar pelucas, toneladas de maquillaje o simplemente máscaras. Luego todo es empezar a follar y ya».³⁷ Frente al modelo «burocrático de ciudad» y en un contexto de «militarización urbana» en el que el movimiento del cuerpo está regulado por criterios de género, sexuales y raciales, el activismo de guerrilla feministapornopunk funciona interrumpiendo la naturalidad de los rituales y las convenciones sociales, imprimiendo textos efímeros en la ciudad y haciendo visibles los cuerpos excluidos de la retícula urbana neoliberal.

En el caso de Medeak, Diana J. Torres, Quimera Rosa, VideoArmsIdea o PostOp, las acciones pornopunk callejeras critican la transformación del espacio público de Barcelona en un enclave privatizado, objeto de transacciones económicas, «labelizaciones» turísticas y programas sanitarios de gentrificación y exclusión de minorías. Diana J. Torres, por ejemplo, reivindica la desnudez en el espacio público como una técnica «pornoterrorista», un modo de luchar contra las políticas del higienismo neoliberal-turístico que Barcelona despliega a partir de los años noventa según las que «la imagen de la gente en bañador —si no llevan camiseta— no contribuye a reforzar la imagen que Barcelona ha consolidado como marca».³⁸

Pornobrujería 2.0

Resulta significativo que la mayoría de los colectivos feministas contemporáneos hagan de la iconografía y de la arquitectura religiosa uno de los lugares privilegiados de acción y de protesta pornopunk. Mujeres Creando, por ejemplo, desestabilizan y deshacen el poder de la iconografía católico-colonial a través de la *performance*, pero sin recurrir a la mitificación o a la naturalización de un imaginario indigenista o al populismo sexista de izquierda. Con ocasión de la participación en la exposición *Principio Potosí* en 2010, Mujeres Creando produce la vídeo-*performance* *Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena* en la que (como después Pussy Riot) invocan a la Virgen («Ave María llena eres de rebeldía»). El monólogo de la Virgen del Cerro (escrito por María

Galindo) podría leerse como una versión descolonial de un posible manifiesto feministapornopunk:

«Ya no quiero ser la Virgen Barbie. Ya no quiero ser la patrona del racismo ni la protectora del capitalismo... No quiero enseñar a las niñas a odiar sus cuerpos morenos... Que detrás de mí el capitalismo se derrumbe y pierda hasta los dioses y las vírgenes que lo sustentan. Que detrás de mí se desmorone el racismo y el color blanco que lo sustenta. Que los úteros de las mujeres blancas puedan parir hijas morenas. Que las morenas tengan hijos rubios. Y que el amor y el placer nos mezcle y nos mezcle y nos mezcle. Hasta diluir todas las estirpes de nobles, de patrones y de dueños del mundo... No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los púlpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz solo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo».³⁹

Para Diana J. Torres, en el pornoterrorismo, «una de las acciones 'estrella' es el pornoasalto de edificios religiosos o gubernamentales. [...] Queríamos hacer alguna acción en Roma y Chiara Schiavon tuvo una iluminación divina (o satánica) y se lo ocurrió una idea maravillosa: esconder grabadoras con gemidos y otros ruidos sexuales en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano. Desde el primer momento nos pareció una idea digna de guerrillaxs, un mazazo directo a la cabeza del enemigo, el golpe perfecto. [...] Grabamos en dos grabadoras una cinta (de bajo coste, diez euros, de segunda mano) con gemidos, cachetes y a nosotras mismas mientras echábamos un polvo. Dejamos al comienzo de la cinta unos cinco o diez minutos de silencio, muy importante para que la grabadora no nos sonara en la mano justo en el momento de ponerla, para cubrirnos las espaldas y que nos diera tiempo a escapar. Chiara colocó en el altar de la Virgen del Santo Socorro y yo en la tumba de Pío XII. El resto de las chicas se quedaron para grabar la escena. Y lo que sucedió fue que el altar se puso a gemir, sin más».⁴⁰ El colectivo barcelonés Go Fist Foundation explica de este modo las razones del «pornoasalto» a los símbolos de poder católico:

37. Diana J. Torres, op. cit., pp. 101-102.

38. Jordi Clos, presidente del gremio hotelero de Barcelona en 2008, citado por Diana J. Torres, op. cit., p. 101.

39. María Galindo, *Monólogo de la Virgen Barbie*, «Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena», producción realizada para la exposición *Principio Potosí*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, mayo-septiembre 2010.

40. Diana J. Torres, pp. 105-106.

«Experimentamos con el dolor como forma de transformar el odio que nos llega desde la sociedad.

Estamos en contra de este sistema patriarcal capitalista donde la diversidad sexual y de género también están reprimidas.

MUERTE AL CLERO!!»⁴¹

Aunque mucho menos mediatizada que la de Pussy Riot, una acción de protesta semejante tuvo lugar en el Estado español el 10 de marzo de 2011. Un grupo de cincuenta estudiantes de la Universidad de Madrid realizaron un acto de protesta en la capilla del campus de Somosaguas. La acción había sido pensada como una *performance* para ser grabada en vídeo y difundida después por internet. Los estudiantes (miembros de los colectivos Contrapoder y Representantes de lesbianas, gays, transexuales y bisexuales) entraron en la capilla con pañuelos violetas como antifaces (sin duda una referencia al grupo lesbiano Lavender Menace de los setenta), cantando «contra el Vaticano poder clitoridiano», «menos rosarios y más bolas chinas», al mismo tiempo que dos estudiantes, desnudas de cintura para arriba, se besaban en el altar. Otros habían escrito sobre sus cuerpos «deseante», «bollera» o «bisexual», o llevaban imágenes del Papa sobre las que habían inscrito una cruz gamada. La *performance* fue reivindicada como parte de una serie de «actos corporales subversivos» de «acción política revolucionaria» de carácter «feminista» que buscaban, según los participantes, denunciar el «papel que la iglesia otorga a mujeres y homosexuales».⁴² La acción fue calificada de «profanación» por el Arzobispado y tras la denuncia del sindicato de ultraderecha Manos Limpias apoyada por la secretaria general del Partido Popular María Dolores de Cospedal y por el equipo de gobierno autonómico de Esperanza Aguirre, cuatro de los activistas fueron arrestados (aunque no condenados) por «delito contra la libertad de conciencia y los sentimientos religiosos». En el caso de Pussy Riot, la iglesia Ortodoxa declaró haber visto «un grupo de mujeres que invocaban al diablo con sus vestidos de colores llamativos y sus pasamontañas» y, como durante la Inquisición, definieron el juicio como la «obra de la justicia divina».⁴³

Por su parte, Femen responde a la condena de Pussy Riot el 20 de agosto de 2012 con una acción de comunicación-guerrilla: una activista en *topless*, con inscripciones de Free Riot en el cuerpo y armada de una sierra eléctrica (que parece remplazar aquí a la guitarra) y una corona de flores corta una cruz de más de dos

metros en un cementerio de la ciudad de Kiev, situado junto al Centro de arte y cultura de la ciudad Oktyabrsky Palace.⁴⁴ Si la acción fue breve y clandestina, su difusión en internet generará un contra-público global. Para los nuevos colectivos, internet se ha convertido no solo en un espacio de difusión comunicativa y de configuración de públicos, sino en el *medio* mismo a través del que se estructura y se organiza la acción, el territorio virtual de un aquelarre feministaspor-nopunk global. Como en el caso de Pussy Riot y de lxs activistas del campus de Somosaguas, Femen serán perseguidas por el estado ucraniano por «vandalismo» y «blasfemia.» En todos estos casos, la fricción irreverente entre los códigos dominantes de la pornografía y la iconografía religiosa pone de manifiesto la complicidad heterorepresiva de ambos discursos aparentemente contradictorios.

Sería posible entender la represión gubernamental actual de las prácticas activistas feministaspor-nopunk como la versión contemporánea de la caza de brujas que surgió durante la transición medieval al capitalismo y la colonización de América y que estaba destinada a expropiar y deslegitimar el saber de las minorías político-sexuales que resistían a la imposición de las nuevas formas de poder y producción. Silvia Federici nos recuerda que la caza de brujas no acabó en el siglo XVII, sino que continúa funcionando hoy como una auténtica máquina persecutoria contra toda forma de intervención de las mujeres y las minorías sexuales o raciales en los ámbitos del poder político o económico.⁴⁵

Este aparato represivo somete al cuerpo disidente al control económico y político estigmatizándolo a través de las acusaciones de «brujería», «blasfemia» y «profanación», en los que la vigilancia biopolítica se ve recubierta por un discurso teológico. Es interesante constatar que en el siglo XXI el «crimen exceptum» es protagonizado a menudo por disidentes sexuales y políticos y calificado de «terrorismo». Para Federici, esta es una «guerra contra los cuerpos» que busca transformar el cuerpo masculino en fuerza de trabajo y el cuerpo femenino en fuerza de reproducción sexual. Resulta significativo que el veredicto que condena a las tres miembros de Pussy Riot incluya junto al «vandalismo» y a la «incitación al odio religioso», la acusación de «propaganda homosexual», o que las activistas de Femen sean acusadas al mismo tiempo de «blasfemia», de «indecoro público» y de «prostitución». Las mujeres, los homosexuales, transexuales,

41. <http://gofistfoundation.pimienta.org/temas/index.html>

42. Véase Pilar Álvarez, «La Complutense Investiga la 'profanación' de una capilla», *El País*, 12 de marzo de 2011.

43. Elder, op. cit..

44. La cruz estaba situada en el memorial de las víctimas de las represiones NKVD de los años veinte-treinta y al parecer no era ortodoxa, sino católica. Femen admite que hubo un error, pero dice no sentirse responsable, porque «no hay cruces que sean mejores que otras». <http://www.interfax-religion.com/?act=news&div=9749>

45. Silvia Federici, *Calibán y la Bruja, Mujeres, Cuerpos y Acumulación Originaria*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010. Véase también Silvia Federici, «Witch-Hunting, Globalization and Feminist Solidarity in Africa Today», *The Commoner*, 2008. <http://www.commoner.org.uk/?p=60>

trabajadores sexuales, inmigrantes... son las nuevas «criaturas del demonio», los nuevos herejes y las nuevas brujas del neoliberalismo global.⁴⁶

En reacción a esta persecución, los colectivos Quimera Rosa y Transnoise preparan un *Akelarre Cyborg* en Bolivia en octubre de 2012 que definen de este modo: «Si consideramos, desde una perspectiva *queer*/feminista, las pretensiones de las últimas vanguardias artísticas de suprimir la frontera entre arte y vida, podemos considerar los akelarres como *performances* colectivas de arte total. El conjunto de las prácticas de las brujas, que ellas llamaban ‘las artes’ o ‘el arte’, necesita hoy de un sinfín de categorías como arte, política, filosofía, técnica, ciencia, sexualidad, para poder ser abarcado. *Akelarre Cyborg 2.0.* es un proyecto de investigación y *performance* que quiere reapropiarse de esta visión de la brujería para ver cuáles son las posibilidades de dar a una *performance* las características de un akelarre. El proyecto se basa tanto en la documentación del proceso de experimentación e investigación como en la realización de la *performance*. Queremos juntar la experiencia y las inquietudes de Transnoise y Quimera Rosa para preparar una *performance* basada en la deconstrucción de las identidades de sexo y género, en la interacción entre cuerpo y tecnología, entre las máquinas y las plantas, en el *noise DIY* como alteración de la construcción identitaria, en la mezcla entre presencia física y telepresencia, entre realidad y ficción. Una *performance* que estudie cuáles son las potencialidades del arte brujo en la época del biopoder. Una ficción-ciencia donde las plantas cantan, los cuerpos mutan y las máquinas follan».⁴⁷

Por último, y frente a la ironía y el pesimismo que había caracterizado las prácticas posmodernas, las redes feministaspornopunk se distinguen por la invención de nuevos imaginarios políticos de carácter utópico que, sin embargo, no se nutren de grandes narraciones mesiánicas o de progreso. Pussy Riot afirman ser capaces de derrocar el gobierno de Putin a golpe de guitarra eléctrica, y Femen dicen prepararse para la celebración festiva de la revolución bolchevique con un levantamiento feminista transnacional sin precedentes en 2017, una revolución que excedería la lucha de las «mujeres» y que aspiraría a reinventar la totalidad semiótico-material del mundo. Por decirlo con Mujeres Creando: «Queremos todo el paraíso, no solamente el 30, el 40 o 50% del infierno neoliberal».⁴⁸

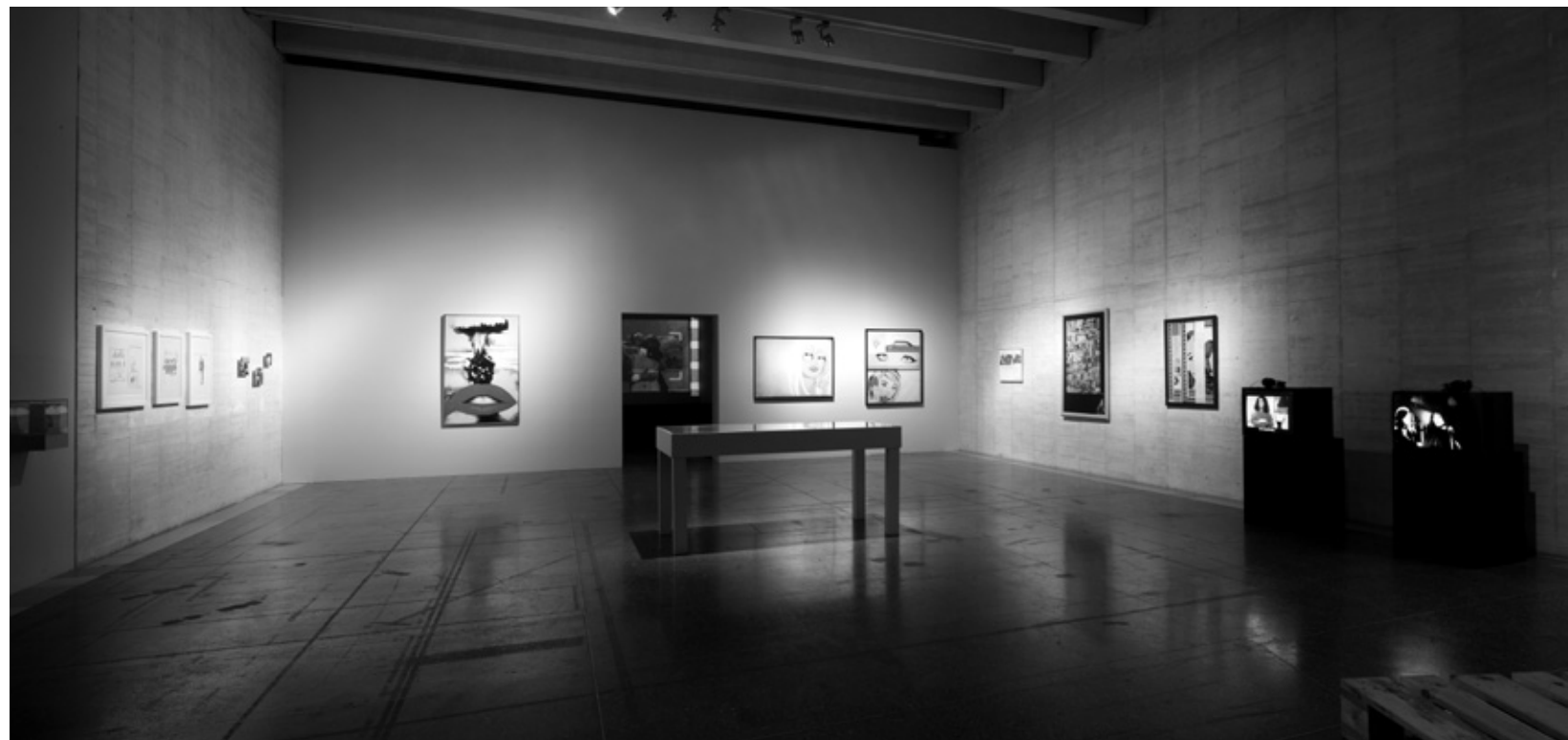
París, 28 de agosto de 2012

46. Véase <http://akellarrecyborg.tumblr.com>

47. <http://www.verkami.com/projects/3011-akelarre-2-0-de-quimera-rosa-transnoise>

48. María Galindo, «Un Feminismo de Impuras», *Carta 1*, Madrid, MNCARS, primavera-verano 2010, p. 11.







Azucena Vieites
Elastica. Album Sleeve, 1995
 Serigrafía sobre papel
 50 x 65 cm
 Cortesía de la artista

*Shakespeare Sister,
 Hormonally Yours*, 2004
 Serigrafía sobre papel
 55 x 36,5 cm
 Cortesía de la artista

Peaches, 2004
 Tinta sobre papel
 70 x 58 cm
 Colección permanente CGAC,
 Santiago de Compostela.
 Fotografía: Mark Ritchie (Ourense)



O.R.G.I.A.
 (Organización Reversible de
 Géneros Intermedios y Artísticos)
Serie Verde, 2004-2005
Secuencia 1 #4
Secuencia 2 #2
Secuencia 3 #4
 Fotografía color
 22,5 x 30 cm c/u
 Cortesía de las artistas





Fina Miralles
Standard, acción realizada en la
 Galería G de Barcelona en
 octubre de 1976, 1976
 Instalación, 63 diapositivas
 Medidas variables
 Colección Ajuntament de Sabadell,
 Museu d'Art de Sabadell



Erreakzioa-Reacción nº 4: NowHere,
sección?, 1996

Edición del fanzine en un contexto
 de publicaciones sobre "mujer
 y medios de comunicación"
 comisariado por Ute Meta Bauer
 Louisiana Museum of Modern Art
 (Humlebaek, Dinamarca, mayo 1996)
 Cortesía de las artistas

*Erreakzioa-Reacción nº 5: El factor
 feminista en relación a las nuevas
 tecnologías de la imagen, 1996*
 (Bilbao, 1996)
 Cortesía de las artistas





Ana Peters
Victoria, 1966
 Papel sobre táblex
 100 x 130 cm
 Colección privada

Cuentaquilómetros 1.
Rosa azul, 1966
 Papel sobre madera
 130 x 100 cm
 Colección privada



Ángela García Codoñer
Las hadas y el bordado
 (de la serie *Misses*), 1975
 Acrílico y collage sobre tela
 100 x 75 cm
 Cortesía de la artista



Simeón Saiz Ruiz
Masculino-femenino, 1990
 Instalación, 3 monitores,
 vídeo color y sonido
 Medidas variables
 Cortesía del artista
 y galería Fúcares
 Fotografía: Imagen MAS



Cecilia Barriga
*Encuentro entre dos
 reinas*, 1991
 Vídeo B/N y sonido. 14'

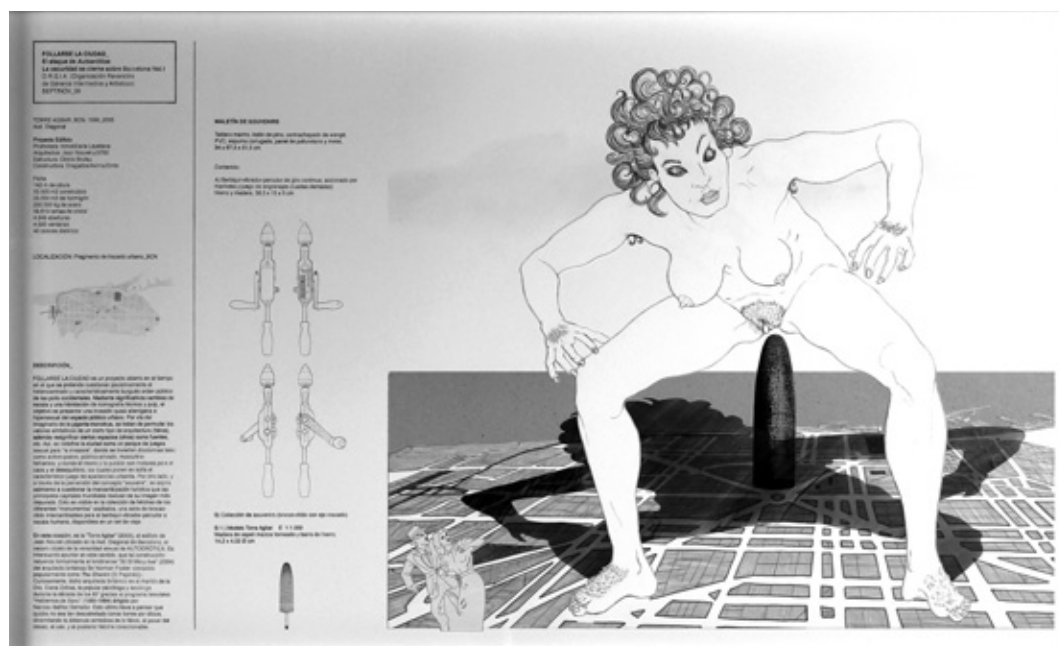






O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos)
Follarse la ciudad, 2009
Escultura-caja, técnica mixta
34 x 67,5 x 51,5 cm
Cortesía de las artistas

Follarse la ciudad. El ataque de Autoerótica. La oscuridad se cierne sobre Barcelona vol. 1, 2009
Técnica mixta sobre papel
70 x 100 cm
Cortesía de las artistas



Lucía Egaña Rojas
Mi sexualidad es una creación artística, 2011
Vídeo color y sonido. 46'

Medeak
FeminismoPornopunk, 2008
Vídeo color y sonido. 2' 39"
Cortesía de las artistas

María Llopis /
Girlswholikeporno
La bestia 2005
Vídeo color y sonido. 2' 15"
Cortesía de la artista





Mónica Cabo
De la serie *Ridy to pley*, 2007
6 carteles, impresión sobre papel
52 x 36,5 cm c/u
Cortesía de la artista

ideadestroyingmuros
Las malasmundo, 2008
Vídeo color y sonido
2' 31"
Cortesía de
ideadestroyingmuros



Post-Op
Implantes, 2005
Vídeo color y sonido. 4' 58"
Cortesía de las artistas

Entrevista para la revista *Piratte*, 2008
Vídeo color y sonido. 23' 33"
Cortesía de las artistas



ideadestroyingmuros
Pornodrama. Cartel del 17 de noviembre de 2009, 2009
Impresión sobre papel
42 x 25,5 cm
Cortesía de ideadestroyingmuros





Mariana Echeverri
Cartel *La muestra marrana 4*.
Barcelona, julio 2011, 2011
Impresión sobre papel
30 x 42 cm
Cortesía de la artista



POST-OP
Cooperativa Dis-puta, 2010
Vídeo color y sonido. 6' 58"
Cortesía de las artistas

Itziar Bilbao Urrutia
The Urban Chick Supremacy Cell - UC-SC, 2001
Work in progress. Página web de carácter adulto, con contenido accesible mediante suscripción
Vídeo, fotografía, diseño gráfico y de web en plantilla WordPress customizada
Cortesía de la artista



Artistas y obras en la exposición

Pilar Albarracín
Sin título (Sangre en la calle), 1992
Tortilla a la española, 1999
Espejito, 2001

Xoán Anleo y Uqui Permui
Asuntos internos, 2007

Pilar Aymerich
Jornades catalanes de la Dona. Performance de NYAKA, 1976
Manifestación pidiendo la despenalización del adulterio, 1976

Manifestación contra la violación y el maltrato, 1976

Encierro de las mujeres de los trabajadores de Motor Ibérica en la iglesia de Sant Andreu del Palomar, 1976

Manifestación contra la violación y asesinato de Antonia España en Sabadell, Barcelona, 1977

Eugènia Balcells
Re-prise, 1977
Anar i tornar, 1978
Performance Álbum portátil, 1993

Cecilia Barriga
Encuentro entre dos reinas, 1991
5.000 feminismos más, 2010

María José Belbel
No pienso arrugarme con los años, 1993
RED MY LIPS n.º 1, 1993

Miguel Benlloch
Desidentíficate, 2010

Itziar Bilbao Urrutia
The Urban Chick Supremacy Cell - UC-SC, 2001

Esther Boix
Planxadora III, 1963
Dona que frega, 1965

La desesperada lluita per sortir de la carcassa I, 1971

Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui
Contenedor de feminismos, 2009

Cabello/Carceller
Un beso, 1996
Casting: James Dean (Rebelde sin causa), 2004

Mónica Cabo
Ridy tu pley, 2007

Mar Caldas
Diálogo con un hijo ausente, 1995

Carmen Calvo
Sin título, 1969

Nuria Canal
Basic Kit, 1994

Ana Casas Broda
Serie Cuadernos de dieta 80,5 kg (del libro Álbum), 1986

Serie Cuadernos de dieta 56 kg (del libro Álbum), 1989

Serie Cuadernos de dieta 68 kg (del libro Álbum), 1991

Serie Cuadernos de dieta 73 kg (del libro Álbum), 1992

Lucio y yo, julio-octubre 2008 (del proyecto Kinderwunsch), 2006-2011

Leche I, 11 octubre 2008 (del proyecto Kinderwunsch), 2006-2011

Ana, 19 de febrero 2010 (de la serie Cuarto de juegos, del proyecto Kinderwunsch), 2006-2011

Castorina
Apuntes de pescadoras gallegas, 1962-1964
Maternidad, 1965

Mari Chordà
Vaginal 1, 1966
Autoretrat embarassada: setè mes, 1966
Autoretrat embarassada: novè mes, 1967

Montse Clavé
Doble jornada, 1977

María Antonia Dans
El Encuentro o Vendedoras, 1965
Mujer en el umbral, 1975

Mariana Echeverri
Cartel *La muestra marrana 4*.
Barcelona, julio 2011, 2011

Lucía Egaña Rojas
Mi sexualidad es una creación artística, 2011

Itziar Elejalde
Penélope, 1980

Equipo Butifarra
Revista Butifarra, número especial dedicado a la lucha de las mujeres, 1975

Erreakzioa-Reacción
Erreakzioa-Reacción n.º 2: Construcciones del cuerpo femenino, 1995
Erreakzioa-Reacción n.º 4: NowHere, sección?, 1996
Erreakzioa-Reacción n.º 5: El factor feminista en relación a las nuevas tecnologías de la imagen, 1996
Erreakzioa-Reacción n.º 7: Videofanzine, 1997
Erreakzioa-Reacción n.º 10: Música y feminismo, 2000

Esther Ferrer
Antigua (serie), 1973
Íntimo y personal Documentación de la acción realizada en París, Studio Lerin, 1977

Íntimo y personal.

Documentación de la acción realizada en el MACBA, 1998

Íntimo y personal.

Documentación de la acción realizada en Metz, FRAC, 2007

El libro del sexo. La caída. La serpiente era el animal más astuto de todos los animales que dios había creado, 1981

B-52 (de la serie *Juguetes educativos*), 1996-1997

Soldados en acción (de la serie *Juguetes educativos*), 1996-1997

Alicia Framis

SECRET STRIKE. 5 minutos pensando en ella, archivo de un momento, 2005

Carmela García

Mentiras, 2001-2004

Ángela García Codoñer

Las hadas y el bordado (de la serie *Misses*), 1975

María Gómez

Sonia, 1981

Lo inexplicable, 1981

Lo explicado, 1981

Lo fundamental,1981

Lo celestial, 1981

El bosque, 1981

El salto, 1981

Lo inverosímil, 1981

El infinito, 1981

Lo ridículo, 1981

Miguel Gómez

Javier Utray como Rrose Sélavy, 1977

Marisa González

La violación, 1972-1993

De la serie *Maternidad*, 1975

De la serie *Violencia mujer*, 1975-1977

De la serie *Son de ellas*, 2002

Aires y gases 1

Extintor 1

Eulàlia Grau

Aspiradora, 1973

Donetes i polis, 1973

Discriminació de la dona, 1977

Gabriela Gutiérrez Dewar y Sally Gutiérrez Dewar

Manola coge el autobús, 2005

Yolanda Herranz

Caídas/Fallen Women, 1997

Juan Hidalgo

Biozaj apolíneo y biozaj dionisiaco, 1977

ideadestroyingmuros

Las malasmundo, 2008

Pornodrama. Cartel del 17 de noviembre de 2009, 2009

María Llopis / Girlswholikeporno

La bestia, 2005

Eva Lootz

A-B, 1971

Lengua de tierra, 1983

Ellas (María Zambrano), 2009

LSD

Revista *Non grata* (números 0 a 3), 1993-1997

De la serie *Es-cultura lesbiana*, 1994

Queerpos que mutan

Es-cultura lesbiana

Sub-jetas

De la serie *Menstruosidades*, 1994-1995

Retroalimentación, 1998

Cristina Lucas

La anarquista (de la serie *El viejo orden*), 2004

Rousseau y Sophie, 2008

Jesús Martínez Oliva

S/T, 1998

Chelo Matesanz

Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo, 2002

Medeak

FeminismoPornopunk, 2008

Miralda

Poitrine bien ferme et haute, 1964

Fina Miralles

Translacions. Dona-Arbre, acción realizada en Sant Llorenç del Munt en noviembre de 1973, 1973

Relacions del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla, acción realizada en Sabadell en enero de 1975, 1975

Petjades, acción realizada en Sabadell en enero de 1976, 1976

Standard, acción realizada en la Galería G de Barcelona en octubre de 1976, 1976

Enmascarats, diciembre de 1976, 1976

Mau Monleón

Contrageografías humanas (campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España), 2008

Begoña Montalbán

Desviación, 1995

Paz Muro

William Shakespeare-Paz Muro (de la serie *Fotos de textos-textos de fotos*), 1974

La burra cargada de medallas, 1975

Las preciosas y Molino Rojo, 1983

Paseos improvisados por El Retiro (Como Paz/Pez en el agua), 1985

William Shakespeare, Corín Tellado, 1985

Paloma Navares

Els Banyets. A Virginia Woolf 1987

Elígete: Implantes Productos Navares 1993-1999

Ana Navarrete

Indispensable para las mujeres, 1994

Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas.

Muerte, represión y exilio, 1931-1941, 2010

Carmen Navarrete

Decálogo. Peep Show Rue Saint-Denis, 1991

La bella (in)diferencia, 1996

Con vosotras nunca / Zuekin inoiz ez, 2006

Marina Núñez

De la serie *Locura*, 1996

De la serie *Monstruas*, 1998

Itziar Okariz

Variations sur le même t'aime, 1992

Mear en espacios públicos o privados, 2002

Isabel Oliver

Sin título (de la serie *La Mujer*), 1971

O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos)

Serie Verde, 2004-2005

Secuencia 1 #4

Secuencia 2 #2

Secuencia 3 #4

Follarse la ciudad, 2009

Follarse la ciudad. El ataque de Autoerótica. La oscuridad se cierne sobre Barcelona vol. 1, 2009

Carlos Pazos

Ni se compra ni se vende, 1972

(Transcripción de) El Sueño de Beatriz (de D. G. Rossetti), 1974

Uqui Permui

Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo, 2010

Ana Peters

Victoria, 1966

Cuentaquilómetros 1. Rosa azul, 1966

Olga L. Pijoan

Acción en TRA-73. Colegio de Arquitectos, Barcelona, 1973

Núria Pompeia

Calendari per la Cooperativa laSal, 1980

Por un divorcio que no discrimine a la mujer, 1981

Post-Op

Implantes, 2005

Entrevista para la revista Piratte, 2008

Cooperativa Dis-puta, 2010

Precarias a la deriva

A la deriva por los circuitos de la precariedad, 2004

Joan Rabascall

Mass Media, 1967

Atomic Kiss, 1968

Amèlia Riera

Dona silenciosa, sin fecha

Elena del Rivero

Letter to the Mother

(Conversations), 1994

Les amoureuses (Elena & Rrose), 2001

María Ruido

Cronología, 1997

La voz humana, 1997

Ficciones anfibias, 2005

Estibaliz Sadaba

A mi manera (2), 1999

Step (paso a paso), 2003

Simeón Saiz Ruiz

Masculino-femenino, 1990

Dorothée Selz

MIMÉTISME RELATIF-Femme panthère, 1973

Carmen F. Sigler

Des-medidas, 1998

Diana J. Torres AKA Pornoterrorista

La virgen pornoterrorista. Palau de la Virreina. Mayo de 2010. Barcelona, 2010

Selección de fragmentos

del libro *Pornoterrorismo*, Txalaparta, 2011

Laura Torrado

To L.B. (tears), 1994

Eulàlia Valldosera

Dependencia mutua, 2009-2010

Dependencia mutua, 2009

Liuba, 2010

I Mujer-semilla [Dona-llavor]

(de la serie *Envasos: el culto a la mare*), 1996

Video-Nou/José Pérez Ocaña

Actuació d'Ocaña i Camilo, 1977

Azucena Vieites

Elastica. Album Sleeve, 1995

Shakespeare Sister, Hormonally Yours, 2004

Peaches, 2004

Cartel *Jornadas feministas de Granada*, 2009

Virginia Villaplana

Mujer-trama, 1997

Isabel Villar

Embarazada en un campo verde, 1972

Exposición

Comisarios
Juan Vicente Aliaga
Patricia Mayayo

Coordinación General
Carlos Ordás

Registro
Raquel Álvarez
Koré Escobar
Josefina Manzanal

Montaje
Artefacto Producciones

Transporte
Antonio Lencero
Artefacto Producciones
Feltro
Servicio móvil

Seguros
XL Insurance

Publicación

Editado por
This Side Up

Coordinación editorial
Juan Vicente Aliaga
Patricia Mayayo
Carlos Ordás

Diseño
This Side Up

Textos
Juan Vicente Aliaga
Assumpta Bassas Vila
Olga Fernández López
Noemí de Haro García
Patricia Mayayo
Agustín Pérez Rubio
Beatriz Preciado
Isabel Tejeda Martín
Rocío de la Villa

Edición y corrección de textos
Juan Vicente Aliaga
Patricia Mayayo
Carlos Ordás

Impresión
Gráficas Varona

Quienes tengan en sus manos este volumen habrán caído en la cuenta de que el número de obras que figuran en la lista que incluimos a continuación y que se expusieron en la muestra *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (MUSAC, León, 2012) no corresponde con la relación de obras reproducidas, notablemente inferior. La razón estriba en la negativa por parte de VEGAP, la entidad responsable de la gestión de los derechos de reproducción de las obras mencionadas, de permitir que las artistas que representan cedan gratuitamente los derechos de reproducción de sus trabajos. A pesar de que la mayoría de las artistas nos dio amablemente su acuerdo para que sus obras figurasen en este libro, no ha sido posible incorporarlas en esta publicación.

Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo

© de los textos: sus autores
© de las obras: las artistas
© This Side Up, 2013
Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida por proceso alguno, en ninguna forma ni por ningún medio, sin permiso previo por escrito del editor.

ISBN: 978-84-934916-6-6
DL: M-5277-2013

This Side Up
Almadén, 16
28014 Madrid
tsulibros.com