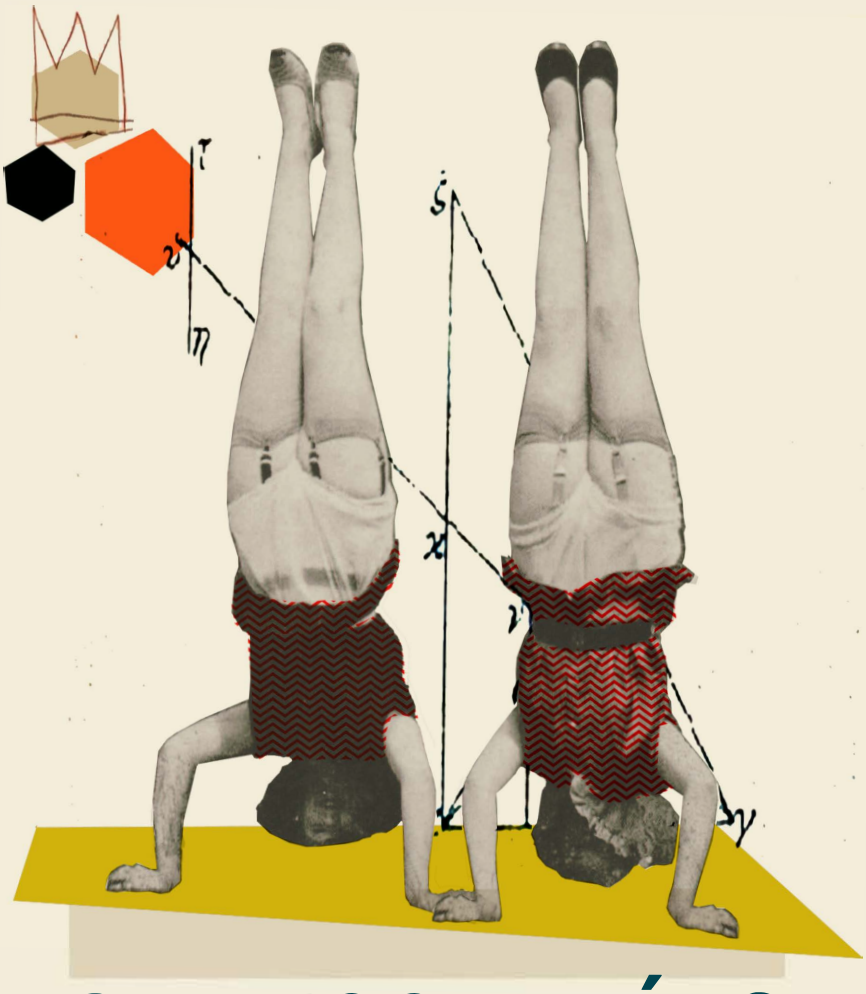


CARTOGRAFÍAS DE GÉNERO

EN LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Editoras.
Cintia Gutiérrez Reyes
Inmaculada Hurtado Suárez

Dykinson, S.L.

CARTOGRAFÍAS DE GÉNERO EN LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Editoras

CINTIA GUTIÉRREZ REYES - INMACULADA HURTADO SUÁREZ

Dykinson, S.L.

CARTOGRAFÍAS DE GÉNERO EN LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Con el apoyo financiero del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación (PEICTI):

Proyecto I+D+i: Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea. PID2020-115157GB-I00. Agencia Estatal de Investigación. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades



Diseño de cubierta y maquetación: Cintia Gutiérrez Reyes

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2024

1ª edición, 2024

ISBN: 978-84-1170-943-9

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

ÍNDICE

PRÓLOGO. CARTOGRAFÍAS DEL DESNORTAMIENTO 9
CINTIA GUTIÉRREZ REYES
INMACULADA HURTADO SUÁREZ

PIONEERING FEMALE MUSEUM DIRECTORS: A TRANSNTATIONAL COMPARISON 14
LAIA ANGUIX-VILCHES

PARAMUSEOS, PARALIMPIADAS: LORENZA BÖTTNER Y LA INCLUSIÓN-EXCLUYENTE 39
JÚLIA AYERBE

CARLA LONZI: ELOGIO DEL MARGINE. GLI ANNI NOVANTA IN ITALIA. APPUNTI PER UNA STORIA DIMENTICATA 59
GRETA BOLDORINI

¿QUÉ HARÍA FRANK? CÓMO LA ULTRADERECHA Y LAS FUERZAS DEL ESTADO PERSONIFICAN UN ANTIHÉROE 74
OLATZ REBECA BUESA AGUIRRE

DEL GÉNERO EN LA CRÍTICA DE ARTE A LA CULTURA *MAINSTREAM*: UN ANÁLISIS POSTFEMINISTA DE ROSALÍA Y BAD GYAL.....99
MARÍA DEL MAR CABEZA JIMÉNEZ

OCAÑA, BENLLOCH Y LAS DEMÁS. MANUAL DE INSTRUCCIONES SITUACIONISTAS PARA UN ARTE DISIDENTE ANDALUZ 120
IRENE CAMPOS PÉREZ

PRIVATE DANCERS, POSITIONINGS, AND THE POSSIBILITIES OF AUTOTHEORY IN THE HUMANITIES 140
DAVID CARRILLO RANGEL

ARTE MODERNO Y ESOTERISMO QUEER. LA ANDROGINIA COMO PUENTE ENTRE LA CULTURA SÁFICA Y EL OCULTISMO.....156
ELISA DÁVILA

DE LA CALLE AL MUSEO. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LOS FEMINISMOS EN "LA PLAZA. PENSAR DESDE LO COLECTIVO" DEL MNCARS.....189
CLAUDIA DESILE ABRAHAM
STARTING FROM ONESELF: AUTOCOSCIENZA AS A NON-HEGEMONIC RESEARCH PRACTICE 210
FABIOLA FIOCCO
HUMOR (ES) FEMINISTA(S): PUNTOS EN COMÚN Y DESENCUENTROS 231
SABELA FRAGA COSTA
AUTORREPRESENTACIÓN DE LA TRANSEXUALIDAD MAH EN LA FOTOGRAFÍA DE EEUU Y CANADÁ 252
VALLE GALERA
INICIAR LOCUCIÓN/ CARGAR MUNICIÓN. *DEL MANIFIESTO S.C.U.M. DE VALERIE SOLANAS AL ARTE QUE COMBATE EL OLVIDO*.....278
ALBA GUSANO SÁNCHEZ
EL TIEMPO A TRAVÉS DEL TIEMPO. LA FOTOGRAFÍA ANTIGUA COMO HERRAMIENTA ARTÍSTICA.....298
CINTIA GUTIÉRREZ REYES
GENEALOGÍAS BOLLERAS: PRÁCTICAS Y POLÍTICAS DEL SUJETO LESBIANO QUEER 313
MALENA HIDALGO GARCÍA-BRAVO
ANNI ALBERS Y ALEX REED: EN BUSCA DE LA BELLEZA EN LA FORMA DELOBJETOINÚTIL.....334
INMACULADA HURTADO SUÁREZ
PERFORMAR (EN) LA VIRTUALIDAD: EXPONER U OCULTAR ONLINE.....383
IRENE MACHUGO AMARO
MIGUEL BENLLOCH O CÓMO EXPONER UNCUERPO 407
PEDRO MERCHÁN MATEOS

MIRADA DOCUMENTAL Y GÉNERO EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO. TRES VISIONES DE MUJERES BAJO LA LENTE DE PATRICIA ARIDJIS.....431
EUNICE MIRANDA TAPIA
MUJERES EN LA RED: APUNTES SOBRE ARTE Y (POST)CIBERFEMINISMO. 459
ÁNGELA MONTESINOS LAPUENTE
IDENTIFICACIÓN Y LESBIANISMO: SEMILLA DEL CINE LÉSBICO INDEPENDIENTE 481
LLEDÓ MORALES ROIG
DEL ÁLBUM ILUSTRADO AL MICROENSAYO SOBRE ARTE: LA PARODIA PEDAGÓGICA EN *WE GO TO THE GALLERY* DE MIRIAM Y EZRA ELIA.....508
ESTHER MORILLAS
TRAUMA, MEMORIA Y TESTIMONIO: SOBRE MONA HATOUM Y LA CONEXIÓN DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CON LO SINIESTRO.....529
CRISTINA MUÑOZ DEL ÁGUILA
CAPRI META DEL ALMA.....546
BIANCA PELLIGRA
LAS MUJERES MAGREBÍES BAJO LA MIRADA DE LAS ARTISTAS FRANCESAS EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS.....572
EVA RAMOS FRENDO
DESORDENAR LO ORDENADO. ENSEÑAR Y APRENDER ARTE DESDE UNA MIRADA INTERSECCIONAL.....603
EUGENIO RIVAS
EL ACUARELISMO FEMENINO. RECEPCIÓN DE UN GÉNERO CURSI, CUANDO ERA PINTADO POR MUJERES (O POR INGLESAS).626
ISABEL RODRIGO VILLENA
SOBRE LO QUE ESTÁ POR DEBAJO, Y POR ENCIMA DE LA PIEL..... 655
AICHA JOSEFA TRINIDAD GOUOUI

PRÓLOGO. CARTOGRAFÍAS DEL DESNORTAMIENTO

DRA. INMACULADO HURTADO SUÁREZ
Departamento de Historia del arte.
DRA. CINTIA GUTIÉRREZ REYES
Facultad de Bellas artes
Universidad de Málaga

La presente publicación reúne las diferentes contribuciones leídas en el marco del "Congreso Internacional Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea", organizado por la Universidad de Málaga. Que, con base en la denominación del congreso, este EPUB lleve por título *Cartografías de Género en la Expresión Artística Contemporánea* pudiera parecer un principio de contradicción al conectar dos términos como el del "desnortamiento" y "cartografía" que, semánticamente, parecen excluirse entre sí. "Desnortar" implica, por un lado, perder el norte, la dirección, desorientar; "cartografía", por otro, se refiere a la técnica de trazar mapas o cartas geográficas. La falta de orientación que introduce el "desnorte" suspende los puntos fijos de referencia; la función de la cartografía, por otro lado, es fijar puntos inmóviles sobre el mapa para procurar la orientación, el desplazamiento con sentido. Desde una perspectiva feminista y LGTBIQ+, repensar el amplio espectro de las praxis artísticas contemporáneas exige la desobediencia de las "rutas de sentido" determinadas por las coordenadas de navegación del sistema patriarcal. La lógica espacial heredada de la cultura euclidiana salta por los aires cuando se borran las marcas de certidumbre inscritas por el pensamiento hegemónico occidental. Toda vez que la concepción binaria del espacio -centro/margen, arriba/abajo, dentro/fuera- entra en crisis, el mapa deja de ser la expresión simbólica de una jerarquización de la experiencia.

"Desnortar" quiere decir, a este respecto, diseminar el sentido en múltiples posibilidades, ninguna de las cuales prioriza una verdad sobre las restantes. Un punto ya no define su posición en el espacio mediante un

sistema de coordenadas normativo y convencional, sino con respecto a la red *precaria* de relaciones que singulariza una determinada relación. El mapa deja, de este modo, de funcionar como el plano isomórfico y unidimensional en el que se *paralizan* y se *regulan* puntos de sentido; antes bien, se convierte en una superficie quebrada, multidimensional, en el que lo trazado no es una categoría o imagen fija, sino una situación. Cuando una cartografía se traza desde el "desnorte", ya no crea un universal sujeto a leyes invariables. Ante la ausencia de norte, ningún desplazamiento se considera correcto o desviado; la dirección elegida por unos deja de implicar a la totalidad: se trata de específicos que no abocan a generalidades, que no *obligan* al conjunto. De ahí que el término "cartografía" cese de ser útil en singular, y que solo la superposición dimensional de infinitas cartografías sirva para ofrecer un panorama más justo de la experiencia contemporánea. En ningún caso, las "cartografías" que dan título a esta publicación totalizan por separado; en rigor, aquello que permiten es pensar el presente desde la merma de la norma, desde la precariedad de los recorridos teleológicos interrumpidos. Esta es la clave: la *interrupción* -o, en el vocabulario derridiano, el "corte", la "cesura" del relato-. Aquello que las posiciones feministas y LGTBIQ+ han operado es precisamente el quiebre de los relatos hegemónicos de sentido. Desde el momento en que no hay un norte que actúe como esa exterioridad inmóvil y común a todos, los cuerpos ya no se muestran subordinados a un destino determinado por la estructura de poder heteropatriarcal. Cada corporeidad es una cartografía en sí misma; un trazado insobornable que, relacionado con otros, superpuestos entre sí, genera un mapa rizomático, sin centro, carente de bordes y de identidades fuertes.

Las cartografías compiladas en esta publicación abordan la cuestión de género desde prismas que evidencian la complejidad del panorama artístico, cultural y social actual. La visibilización del papel de la mujer en la historia del arte es una estrategia que comenzó a urdirse en el feminismo de la década de 1970 y que, en el momento presente, ha alcanzado un importante protagonismo. Así, Greta Baldorini examina la figura de la escritora y crítica de arte Carla Lonzi y su posición referencial en el movimiento feminista italiano (capítulo 3); Cintia G. Reyes

se vale del concepto de "memoria ajena" para, a través de sus fotografías, asimilar los recuerdos no vividos de la actriz Lina Cavalieri (cap. 14); Cristina Muñoz del Águila pone el foco en la artista libanesa Mona Hatoum a través del análisis de la relación entre trauma y memoria (cap. 22); Blanca Pelligra rescata un caso excepcional de disidencia femenina en el tránsito del siglo XIX al XX: el de las mujeres de la localidad italiana de Capri, que definieron un modelo de libertad a través de la exaltación de la creatividad y del placer hedonista (cap. 23); e Isabel Rodrigo Villena explora el importante papel que jugaron las mujeres en el florecimiento de la acuarela, el cual no fue tomado en consideración por la historiografía artística hasta la década de 1980 (cap. 26).

La capacidad de las instituciones para ensanchar sus límites y acoger en su engranaje a la mujer y a los cuerpos no normativos constituye otra línea de investigación que se refleja en el texto de Laia Anguix Vilches sobre las pioneras que accedieron a la dirección de museos (cap. 1); en el de Julia Ayerbe que, desde el marco de los *Disability Studies*, aborda el caso de Lorenza Bottner y el reflejo de los cuerpos con diversidad funcional en las instituciones (cap. 2); y en el de Pedro Merchán, que analiza un caso específico de proyecto curatorial: el de la exposición que el IVAM de Valencia dedicó a la figura de Miguel Benlloch (cap. 18).

Sin duda alguna, uno de los asuntos que mayor atención recibe por parte de los investigadores del género es el atinente a la implementación de nuevas estrategias representacionales capaces de visualizar las identidades no normativas. El señalamiento de intersticios experienciales en los que llevar a efecto un colapso del modelo binario es lo que persigue Elisa Dávila en su estudio del "esoterismo queer" (cap. 8); Valle Galera de Uliere se centra en la autorrepresentación de la transexualidad MaH en la fotografía de EE.UU. y Canadá (cap. 12); Irene Mahugo Amaro reflexiona sobre las redes sociales en tanto que espacios de oportunidades y empoderamiento para las identidades disidentes (cap. 17); el universo visual de la mujer confeccionado por la fotógrafa mexicana Patricia Aridjis es el tema de estudio de Eunice Miranda Tapia (cap. 19); por su parte, Ángela Montesinos Lapuente elige la vía del (post)ciber-

feminismo para plantear una "desmaculinización" de las nuevas tecnologías (cap. 20); Lledó Morales Roig profundiza en el deseo lésbico dentro del contexto del cine *indie* (cap. 21); la representación de mujeres magrebíes por pintoras francesas durante el periodo de entreguerras es el objeto de investigación propuesto por Eva María Ramos Frendo (cap. 24); y Aicha Josefa Trinidad Gououi analiza estrategias de "descolonización estética", conducentes a cortocircuitar el canon de representación reduccionista de Occidente (cap. 27).

El tránsito desde el espacio privado al público, por parte de las subjetividades disidentes, es otro asunto de enorme interés en los estudios de género que, en la presente publicación, encuentra interesantes aportaciones en el tratamiento que Irene Campos Pérez hace de las figuras de los míticos José Pérez Ocaña y Miguel Benlloch (cap. 6); y en el texto que Desile Abraham dedica a la musealización de los feminismos y los movimientos sociales de "La Plaza" en la última reordenación de la colección del MNCARS (cap. 9).

El cuestionamiento del propio feminismo como disciplina -en una suerte de pulsión autocrítica que siempre vehiculó el proyecto vanguardista- es una vía de análisis que, en este libro, ha sido transitada por una autora como María del Mar Cabezas Jiménez, la cual se sirve de los casos de Rosalía y Bad Gyal para profundizar en las contradicciones del posfeminismo y la sexualización de la mujer (cap. 5). En otros casos, asistimos a una redefinición de diferentes aspectos del feminismo, con el objetivo de potenciar su capacidad de intervención social o de limpiarlo de determinados sesgos patriarcales que han contribuido a su malinterpretación. Menciónense, en este sentido, la aportación de Fabiola Fiocco, quien, por medio de la reivindicación de un feminismo materialista, pone de manifiesto la necesidad de conectar el ideario feminista con procesos de compromiso social (cap. 10); Sabela Fraga Costa, por su parte, se muestra partidaria de incorporar el humor como un instrumento idóneo para la desnaturalización de los esquemas patriarcales (cap. 11); y Esther Morillas, en esta misma línea, nos describe el trabajo de Miram Elia y su hermano Ezra quienes parodian los manuales de lectura de la editorial Ladybird para hablar sobre arte contemporáneo (cap.22). Alba Gusano Sánchez vuelve al Manifiesto

S.C.O.U.M., de Valerie Solanas, con el propósito de contrarrestar las interpretaciones aviesas que de él se han realizado desde posiciones patriarcales y que lo han convertido en carnaza para alentar el odio hacia el feminismo (cap. 13). En consonancia con el interés que, desde el posfeminismo, existió por expandir la lucha por la igualdad de las mujeres hacia otros colectivos marginados, Olatz Buesa Aguirre estudia una figura del universo Marvel como la del Castigador, con el fin de constatar su asimilación por parte de las estructuras de violencia contra la población afrodescendiente (cap. 4). Asimismo, la erosión del eurocentrismo que atraviesa el posfeminismo se atisba en el texto que Inmaculada Hurtado Suárez ha dedicado a analizar la influencia de las culturas indígenas en los ornamentos creados por Annie Albers y Alexander Reed (cap.16)

La manera en que el pensamiento feminista y *queer* ha permeado en los procesos cognitivos y de enseñanza no ha escapado a autores como David Carrilo Rangel -quien defiende la fusión de autobiografía y teoría como un modo de acercar los postulados del feminismo y del *queer* a las humanidades (cap. 7)- o Eugenio Rivas Herencia -defensor de una enseñanza y aprendizaje del arte basado en una mirada interseccional (cap. 25).

La suma de todas estas contribuciones convierte a *Cartografías de Género en la Expresión Artística Contemporánea* en un espacio rizomático de reflexión, en el que la ausencia de un "norte de sentido" permite la construcción de itinerarios no marcados por topografías de poder, culpa y dominación. "Desnortar" nunca fue tanto una manera de visibilizar "microsentidos" capaces de configurar comunidades más democráticas y liberadas del escalofrío de los paradigmas seculares de disciplinamiento.

PIONEERING FEMALE MUSEUM DIRECTORS: A TRANSNATIONAL COMPARISON

DR LAIA ANGUIX-VILCHES
Department of Modern Languages and Cultures.
Radboud Institute for Culture and History
Faculty of Arts.
Radboud University, Nijmegen

1. INTRODUCTION AND CONTEXT

Between the late nineteenth century and the 1960s, women started accessing managerial roles in museums across Europe.[1] Amongst the multiple countries making part of the continent, there were at that time – as there are still nowadays - obvious cultural, social, economic, historical, political, legal, and even religious differences. Without disregarding such differences, the present chapter explores the potentialities of a transnational comparison of the careers of pioneering female museum

[1] For the purpose of this book chapter, a museum management role is understood as the full-time job of a museum professional in paid employment, who has received an official job appointment as either chief curator, museum director, museum manager, or its local equivalent. Because of the large geographical extension covered in this study, and the enormous number of museums located within it, determining the earliest example of a woman matching the description above is challenging. The study of secondary literature, combined with the analysis of the legal framework of women's rights in different European countries, points towards Johanna Mestorf (1829-1909) as a possible earliest example. Mestorf started volunteering at the Museum of National Antiquities in Kiel in 1868, obtaining a job as a curator (*Kustodin*) in 1873, and becoming the director of the museum in 1891 (Mertens in Koch and Mertens, eds, 2002). Likewise, it is worth highlighting that this text focuses on women who trained and developed most of their careers as museum professionals. As such, it does not include women who became museum directors late in their lives, as a societal recognition for previous achievements in other areas. This is the case, for instance, of several women scientists, who became museum directors at an older age, mainly on honorary roles meant as an award to their previous careers in science.

managers. To do so, it analyses similarities and connexions between key aspects such as female access to education and professional museum training in different countries, career progression strategies, the cultural prejudices and legal limitations that female curators faced in their respective countries, their personal and professional choices, and the way they developed their museum practice within the complex background circumstances of the early to mid-twentieth-century European history and society.

Because of archival accessibility reasons, most of the case studies selected for this article correspond to Western-European countries, with an emphasis on France, Italy, Spain and the UK (hereby referred as Britain).[2] They focus on the time period comprised between the 1910s and the 1950s, when women in these countries started being appointed in paid and officially recognised decision-making roles in the museum sector.[3] This timeframe is contextually significant on different levels. Firstly, it marks a crucial moment in the history of the disciplines of museography and museology, which started to develop into their current form in the interwar period, and in whose advancement, women played a significant – yet almost unexplored – role.[4] Secondly, but most importantly, the arrival of women to museum management roles intertwines closely with the dramatic historical circumstances of 1910s-1950s Europe. These circumstances included events such as the two World Wars, the Holocaust tragedy, the Spanish Civil War, the fascist

[2] The choice of these particular countries as case studies has been determined mainly by language accessibility, on the grounds that an in-depth analysis of archival documents is the main data source for this research project. Therefore, sufficient language knowledge, without recurring to AI translation tools, was a crucial requirement.

[3] Although there are multiple earlier examples of women's work in museums - featuring different degrees of agency -, such examples could not be included within the frame of this research, on the grounds that those women lacked either a salary or a formal recognition as managerial positions (and sometimes, both). An overview of the earliest roles played by women in museums – albeit limited to the British context – can be found on Hill (2016).

[4] A first milestone was the establishment, in 1926, of the International Office of Museums, understood as an organ of cultural cooperation within the League of Nations. Another key step took place with the celebration of the so-called Madrid Conference of 1934, when sixty-nine experts from nineteen different nationalities gathered together to sanction the criteria on which to build a new idea of museum. Their inspiration drew closely from the concept of the "living museums", as already defined by Henri Focillon in 1921 (Jamin, 2017).

dictatorships in Italy, Portugal, Greece and Spain, and the establishment of communist political regimes in multiple Central and Eastern European countries. At the same time, those years featured decisive victories in women's rights in several countries, starting with the achievement of women's suffrage and continuing till the gradual removal of discriminatory work laws and the progressive achievement of equal pay rights. As this chapter will briefly discuss, all those aspects were key in either facilitating or hindering the access of women to the direction of museums across the continent.

Methodologically, the research features a combination of literature reviews and archival documentation, with the latter having been retrieved either from the museums where the different women worked, or from regional archives. Further data has been obtained from primary literature, such as periodicals, early twentieth century museological publications, and catalogues and research monographs authored by female curators. These primary sources have provided meaningful connexions between individual archival sources and the bigger picture of early twentieth-century museology. Secondary literature has then been employed, in order to frame women's work in museums with the social and historical context of their era. This contextual information has enhanced the understanding of training paths and career development options, whilst bringing to light the impact of gender-related difficulties - such as 'marriage bars', salary gaps and other legal restrictions, cultural prejudices, and limitations to decision-making - in shaping women's everyday work as museum managers. In a few rare occasions, it has been possible to trace descendants or acquaintances of the women studied: such encounters have provided exceptional opportunities to introduce oral history sources, thus covering archival gaps, and adding biographical details that have been key in enlivening the personal stories of those museum pioneers.

The narrative that emerges from this combination of sources is one of gendered-based challenges, but also one of resilient decision-making, which gives women's curatorial practices a distinctive shape regarding collecting practices, art research, and exhibition strategies. By highlighting these transnational similarities, this book chapter aims to move both

the difficulties and the accomplishments of early women administrators away from their historical peripheries and into the centre of the curatorial analysis. By doing so, it aims to shine a historical light into the current, persisting 'glass ceiling' in the museum sector.

2. TRAINING PATHS

Access to training and education is a logical starting point for a transnational comparison of women in the museum profession, on the grounds that either a subject-specific higher education degree, or a professional diploma, was a compulsory entry requirement for museum curators in three of the four countries analysed for this article - with Britain remaining an exception in this aspect. In early twentieth-century Europe, female presence in higher education was still minoritarian, and hindered by legal restrictions in several countries.[5] As a consequence, many of the women who would later become the earliest museum managers congregated under just a few universities, and trained together with other future museum managers. These circumstances fostered the appearance of close-knit networks since an early moment in the careers of those female pioneers.

Female training circles for aspiring art historians in both Italian and Spanish universities orbited around the figure of male senior scholars, who often continued exerting active influence as mentors and tutors later in the women's professional lives. In Italy, Luisa Becherucci (1904-1988, future director of the Galleria degli Uffizi in Florence), Palma Bucarelli (1910-1998, future director of the Galleria Nazionale di Arte Moderna in Rome) and Paola della Pergola (1909-1992, future director of the Galleria Borghese in Rome) were classmates between the late 1920s and early 1930s, at the Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici at the "Sapienza", University in Rome.[6] There, they

[5] For an overview of the legal limitations in female access to higher education, and a quantitative comparison of the percentage of women studying at the universities of different European countries at the start of the twentieth century, see: Ringer in Rüegg, ed. (2004, p. 248).

[6] For an in-depth analysis of the training period of these curators, see: Mignini (2009, pp. 47-180).

trained with the capital figure of Adolfo Venturi (1856-1941), who has been widely considered as the founder of art history as a higher education discipline in Italy.[7]

In those same years, Spain hosted 1,681 female university students (compared to 38,114 men), most of whom studied either Pharmacy, or the umbrella-degree of Filosofía y Letras, which acted as a mishmash of disciplines in the field of the Humanities.[8] The main hub for students of the latter was the Universidad Central of Madrid, the institution preceding the current Universidad Complutense. There, Professor Manuel Gómez-Moreno Martínez's (1870-1970) mentoring role amongst his female students somehow sets him in parallel with aforementioned Professor Adolfo Venturi. Gomez-Moreno, however, displayed a more eclectic range of academic expertise than his Italian colleague, with research interests ranging from Islamic culture to literature, history and archaeology.[9] The latter exerted a crucial influence in his students, several of whom would become directors of archaeological museums later in their lives.

Among those, we can find pioneering women managers such as Ursicina Martínez Gallego (1906-2004, future director of the Museo Arqueológico de León), Concepción Blanco Mínguez (1907-1994, future director of the Museo Arqueológico de Cádiz) and Pilar Fernandez Vega (1895-1973, future director of the Museo de América and the Museo Nacional de Artes Decorativas, and the earliest female curator in Spain).[10] Other groundbreaking women training under Gómez-Moreno were museum curator Felipa Niño Mas (1902-1992), archaeologist Encarnación Cabré Herreros (1911-2005), and archivist Teresa Andrés Zamora (1907-1946). Gomez-Moreno's influence even reached his own three daughters, two of whom would as well become museum managers. They were Carmen Gómez-Moreno Rodríguez (1914–2008),

[7] Venturi's career and contributions to art history have been widely studied in his home country. See, for instance: Agosti (1996), Valeri (1996), Valeri (2006).
[8] Data for the class of 1927-1930 according to Capel Martínez (1986, p. 381).
[9] For more details on Gómez-Moreno's professional career and background, see Gómez-Moreno Calera (2016).
[10] For more details on the careers of these pre-Francoism curators, see Azor Lacasta (2023).

who became a curator at the Metropolitan Museum of New York, and her sister Maria Elena Gómez-Moreno Rodríguez (1907-1998), who directed the Fundación Valle-Inclán, a joint partnership that comprised the Casa y Museo del Greco in Toledo, the Casa Cervantes in Valladolid and the Museo del Romanticismo in Madrid. The third daughter, Natividad Gómez-Moreno Rodríguez (1908-2008), would become an arts teacher and artist (Gómez-Moreno Calera, 2016).

In France, education for aspiring museum professionals followed a more hands-on approach than for their Italian and Spanish counterparts, with most future curators attending museum-specific vocational training at the École du Louvre, instead of obtaining Art History degrees. Between its foundation in 1882 and the late 1930s, this professional school witnessed a progressive feminisation of its student cohort. Whilst prior to 1914, only six women had obtained its diploma, by 1929 there were already more female students (27) than male students (19), which makes these numbers comparable to those of Adolfo Venturi's classes at la Sapienza (Mignini 2009: 225). By the time the last cohort before the outbreak of the Second World War graduated (1938/39), women made a total of ten out of the seventeen students.

If the lack of gender barriers attracted women towards the École du Louvre, its lack of post-graduation professional opportunities acted as a detractor of female students originating from lower class backgrounds, who needed to earn a living from their work. Already in 1923, Bourdeaux discouraged women from joining the École, on the grounds that there were no guarantees of finding paid jobs in the museum profession afterwards. As Mignini (2009, pp. 226-238) explains, women were often expected to work on unpaid or voluntary roles, in contrast with their male colleagues, who generally were offered only paid positions, on the idea that men were the breadwinners for their families. Although this situation did not discourage women from attending the École, it did have a significant impact on the social profile of those female students, who have been described as "mainly Parisians, from wealthy, bourgeois or aristocratic classes" (Foucher Zarmanian, 2016). On the same grounds, the École du Louvre was described as "a breeding ground for young girls of good family ready to marry". This perception

of female museum work as an easy, leisurely pastime for unmarried girls can be listed as one of the reasons why the arrival of women to the curatorial profession in France occurred decades later than in any of the surrounding countries.

The upper-class background of female museum students in France contrasts with that of fellow young curators in Spain and Italy, who came mainly from a low or mid-bourgeois, albeit culturally engaged, milieu (Capel Martínez, 1986, p. 491; Azor Lacasta, 2023, p. 218). Although the initial goal of those families in encouraging their daughters to obtain higher education diplomas may have been optimising their marriage perspectives, as the century advanced it became increasingly common to provide women with alternatives that allowed them to continue in the job market after marriage, in case the instable 1930s economic circumstances required them to do so. An example of this willingness to secure themselves paid jobs is provided by the fact that three of the five pre-Civil War curators in Spain researched by Azor Lacasta (2023) obtained side teaching diplomas (a traditional career option for women), besides their main university degrees.

The social background of British female curators can be correlated with those of their Spanish and Italian colleagues, although their training paths differ significantly. As aforementioned, in the early twentieth century, museums in Britain did not require a subject-specific higher education degree nor a professional diploma to access the curatorial profession. Indeed, none of the ten British pre-Second World War female curators researched for this book chapter had attended academic courses nor had they received specialised professional training before starting to work in museums.[11] In many cases, their museum careers

[11] They are, in order of arrival to museum management roles: Kate Marion Hall (1861–1918, curator of the Borough of Stepney Museum), Marian Frost (1873-1936, curator of Worthing Museum and Art Gallery), Bertha Hindshaw (1874-1966, curator of the Manchester Art Museum), Margaret Grant (1879 – 1954, curator of the Wimbledon Museum), Elaine Tankard (1901-1969, curator of the Liverpool Museum), Genevieve Pilley (1878–1958), acting curator at Ruskin Museum in Sheffield), Marjorie Quennell (1884–1972, curator of the Geffrye Museum), Ethel Gerard (n.d., curator of Worthing Museum and Art Gallery); Gladys Violet Barnard (c.1887-1972, curator of Norwich Castle Museum) and Violet Rodgers (1914-1978, curator of the York Castle Museum).

began in lower-ranking roles, such as secretaries, "typists" or assistants to male curators (Pearson, 2008, p. 16). As such, they acquired their curatorial skills on site, mainly by observation and everyday practice.

However, at different points in their careers, all of these ten women became members of the Museums' Association, the professional body of the museum sector in Britain, where they actively networked with fellow curators, and took part in the annual meetings. In the interwar years, the Museums' Association started its official training programme, the Museums' Association Diploma, which required a previous practical museum experience of at least three years, and was therefore addressed to those already in the museum profession.[12] It was the highest curatorial qualification available at that time, and women were quick to pursue it. Amongst the 53 graduates of the first cohort (1935), there were already two women curators: Marian Frost (1873-1936), and Berta Hindshaw (1874-1966).[13] By 1938, half of the candidates registered for the Diploma were women, even though they represented only a seven per cent of the Museums' Association's total membership at that time. As Pearson & Keene, (2017, p. 57) have pointed out, the Diploma meant for them an opportunity to consolidate their often temporary and precarious curatorial positions, obtaining better salaries for their jobs.

3. PROFESSIONAL CAREERS

After receiving the required training, the following logical step regarding access to museum careers for women was obtaining a job appointment. In Italy and Spain, together with the obligation to possess a subject-specific university diploma, candidates to museum jobs had to pass

[12] Details about the contents and structure of the training programme can be found on the *Museums' Journal*, published by the Association. See, for instance: *Museums' Journal* 35:1, p.16; *Museums' Journal* 38:12, p. 578.

[13] Museums' Association Council Minutes (15/11/1935). HK 2/6. National Archives, Kew, United Kingdom.

a public concourse.[14] In Britain and France, the access to the museum profession operated, instead, by direct nomination. It is worth having a look at the number of women directing museums in these four countries, to determine whether the different methods of appointment had any impact on their arrival to museum management roles. Taking 1950 as a sample year, we can observe that, by that time, the Spanish Government had already appointed 27 female museum directors (albeit, within the country's political turmoil, several of them had only stayed in their roles for very brief periods). In Britain, 32 women had achieved equivalent roles by that date, whilst in Italy there had been only eight. Chronologically, France would be the last of these countries to incorporate women to the museum profession. It would also be the lowest-ranking country in quantitative terms, with only four women documented as having held paid curatorial positions by 1950. Of them, only two, Élisa Maillard (1885-n.d.), at the Musée de Cluny, and Marie-Lucie Cornillot (1905-2003), at the Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, had achieved the role of chief curators or museum directors (Cosnuau et Royer, 2023). This disparity in numbers between the four countries does not reveal, thus, any direct correlation between the number of women in charge and the method of appointment. It suggests, instead a more complex combination of circumstances, which will be analysed in the following paragraphs.

Indeed, despite these quantitative differences, a comparative pattern emerges when observing the circumstances in which the appointment of pioneering female curators took place in different countries. It is noticeable, for instance, that, in the first half of the twentieth century, women were mainly appointed in small and peripheral museums and galleries. In Spain, this is the case, for example, of Ursicina Martínez Gallego, appointed at the Museo Arqueológico Provincial of the small northern, provincial city of León, and of Concepción Blanco Mínguez, who worked at the Museo Arqueológico de Cádiz, in one of the country's southernmost cities. Likewise, in early twentieth century-Britain,

[14] In Spain, the legal framework regulating the access to the Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios (CFABA) was established via a Royal Decree approved on July 22, 1922 (Gazette of July 27, 1922).

we can find women managing museums in similarly peripheral locations. There is, for instance, curator Margaret MacDougall (n.d-1960), who ran the Inverness Public Museum, in the Scottish Highlands - later merged with the Inverness County and Burgh Library - until her death. On the other extreme of the country, in the small southern seaside town of Worthing, Marian Frost managed the Worthing Museum and Library between 1918 and 1936, being succeeded by another female director, Ethel Gerard, who was in charge until 1949. When appointed in more central locations, such as London, women generally managed small museums, often located in working-class areas. This was the case of Kate Marion Hall (1861–1918), curator of the Borough of Stepney Museum between 1894 and 1909, as well as the "curatorial dynasty" formed by Marjorie Quennell (1884–1972) and Molly Harrison (1909-2002), curators of the Geffrey Museum between 1935-1940 and 1940-1969 respectively. Both museums were located in the then impoverished area of London's East End.[15]

In contrast, the few women who reached museum-management roles in early twentieth-century Italy worked for bigger - albeit often peripheral - museums and galleries. For instance, Jole Marconi Bovio (1897-1986) directed Palermo's Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas from 1937 till her retirement in 1963. On the other end of the country, but almost simultaneously, Bruna Tamaro Forlati (1897-1987), became the director of Venice's Museo Archeologico, a position that she held until 1952. In Genova, Caterina Marcenaro (1906-1976) started directing the Office of Fine Arts of the municipality in 1950, which led her to manage all the council-owned museums of the city for over 20 years (Spesso, 2011). The earliest female-led museum in the capital was the Galleria Nazionale di Arte Moderna. Its direction was assumed by Palma Bucarelli during wartime, thanks to a clever use of personal and political influences in order to obtain a relocation from her assigned destination in Naples.

As hinted earlier, France's combination of heavily centralised administration, gender discrimination and direct methods of appointment was

[15] For details on Kate Marion Hall's work, see: Hill (2016, pp. 22-38).

decisive in hindering the arrival of women to the museum profession, making this country an outlier for the purpose and context of this book chapter. Élisa Maillard's case study offers a perfect example of the difficulties that French women encountered in achieving managerial roles in museums. Graduated from the École du Louvre in 1918, she was appointed on a voluntary role for the National Museums in Paris the following year, remaining an unpaid curatorial assistant for nearly seven years (Mignini, 2009, p. 41). Her situation was so blatantly unfair that journalist and feminist activist Jane Misme (1865-1935) chose it as an example of gender discrimination within French museums in her article *Conservatrices* (1925). The plea had a certain success, as the following year Maillard obtained her first paid role as a curatorial assistant ("attaché") at the Musée de Cluny, in what was one of the only four paid jobs in that category offered in 1926.

Climbing the next step (that of "conservateur-adjoint"), however, would take Maillard another 12 years and multiple discriminating rejections, such as the one taken place in 1933, when her application for a curatorial role at the Museum of Versailles was rejected on the claim that – after 13 years in the profession - she lacked "administrative experience" (Mignini 2009, p. 272). It was only until the post-war reopening of the Musée de Cluny that she was finally allowed to become a chief curator. Already in her fifties - as getting to manage the museum had cost her 20 years of her career - she was nonetheless full of energy and innovative ideas. She completely redesigned the visitor circuit, displaying works from the Antiquity in the *frigidarium* of the building's thermal baths, and arranging the medieval collection thematically, as inspired by Étienne Boileau's (c.1210-1270) *Livre des Métiers*. However, although the originality of her curatorial choices is presently acknowledged on the museum's website, her authorship of the same still remains undisclosed to this day, – unlike those of her preceding male colleagues - thus offering evidence of the urgency of a gendered revision of current narratives regarding the history of museums.[16]

[16] Anon (n.d.). *La creation du Musée*. Musée de Cluny. https://bit.ly/3LAHiNa. Accessed: 20th September, 2023.

This creative vision of the museum space, together with the focus towards museum inclusion and education, and with the preference towards less mainstream collecting practices, are further key elements connecting women's curatorial work across national borders. The comparative analysis of these interrelated, transnational curatorial practices deserves to be covered in depth, and as such is due to become the topic of an upcoming article. However, it is worth outlining a couple of examples here. Regarding museum restructuring, a notable case study is the one posed by the extensive programme of renovation and post-war reconstruction of Genovese museums, carried out by Caterina Marcenaro during the 1950s, in coordination with rationalist architect Franco Albini (1907-1977).[17]

Women curators did not only play a crucial role in bringing forward new concepts in museum design, but they also shared an interest in widening the accessibility of collections. As Pearson (2008, p. 18) has pointed out, museums run by women curators were amongst the earliest to implement educational services and interactive approaches to the collections in Britain. For instance, Violet Rodgers (1914-1978) completely renovated the educational service at York Castle Museum, developing an interactive approach to the collections, where visitors were for the first time allowed to handle museum artifacts. Similarly, Molly Harrison used her previous experience as a schoolteacher to favour the inclusion of disadvantaged children in London's East End. This kind of initiatives were groundbreaking for the time, as they put into practice the state-of-the-art museological theories that were just starting to be discussed in international expert forums such as the Madrid Conference of 1934 (Jamin, 2017).

Several scholars (Díaz-Andreu and Stig Sorensen, 1998; Hill, 2016; Pearson and Keene, 2017) have wondered about the extent to which those specific choices may have been linked to gender stereotypes, on the grounds that women in the museum profession were often encouraged towards traditionally "female" roles, such as children's education.

[17] The topic has been analysed by authors such as Fontanarossa (2015), Spesso (2011), Huber (1997) and Bucci and Rossari, eds. (2005).

A further element pointing towards that direction would be the interest that many female curators showed towards less mainstream and "more feminine" (or feminised) collection-making practices. Indeed, several female curators of the early twentieth century became leading experts in the creation, enhancement and research of museum collections of costumes, jewellery, house equipment and pottery. Continuing with British examples, we can highlight the work carried out by Anne Buck (1910-2005), curator of costume at Platt Hall in Manchester between 1947 and 1972, where she established the Museum of English Costume (Levitt, Halls & Bentley, 2013). It is perhaps not coincidental that in the *Handbook for Museum Curators*, published by the Museums' Association in 1960, the two only chapters authored by women are the ones dedicated to costume (written by Anne Buck), and children's education (authored by Renee Marcouse and Barbara Winstanley).

We cannot conclude this section without highlighting the recurrence of teaming efforts amongst female staff members, which took place in several of the museums studied. It was not uncommon for women managers to appoint other women as assistants, or to choose a woman to succeed them upon their retirement, thus creating what can be considered as "matriarchies", or "dynasties" of women curators. The most significant example of this trend would be the Worthing Museum and Library, where curator Marian Frost appointed exclusively other women as assistants for over 18 years. Her staff tended to marry at an early age, and marriage bars - the practice through which women were required to retire from paid employment upon marriage - prevailed in Britain at the time. Consequently, Frost and her all-male committee had to be constantly in search of new female attendants. These difficulties did not discourage her: throughout her career, she actively campaigned in favour of women's suitability for museum, and particularly for library jobs, on the grounds that the profession required "tact, good temper, neatness, and care for detail", qualities that, in Frost's opinion, were "woman's strong points in business life" (Frost, 1908, p. 183).

4. CONNECTED PERSONAL LIVES

Despite the obvious cultural, political, social and even religious differences amongst European countries in the early twentieth century, a shared prejudice against female leadership can be traced. For women in museum management roles, this prejudice often materialised in criticisms against curatorial decisions, enhanced surveillance of their everyday duties, lack of trust in their preparedness for management jobs, or even direct confrontations with male hierarchical figures such as committee members, work inspectors or political authorities.

A suitable example mixing several of the issues above can be found on the 1952 denounce against the redesign of exhibition spaces carried out at the Museo Cerralbo (Madrid) by its then director, Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola (1916-2014). Sanz-Pastor had a PhD in History, and would later become the first female president of ICOM Spain (1984) as well as the author of *Museos y Colecciones de España* (1969) - the so-called "Red Book of Museums", capital reference guidebook for museum curators in that country. Despite her qualifications and skills, she was accused of having "destroyed, broken and ruined" multiple artworks in the Cerralbo permanent collection, "almost emptied" its exhibition rooms, "invented fake period rooms", "shown proof of dreadful taste and ignorance regarding museography", and even "built a palace for her own use using government funds".[18] As the subsequent Government investigation demonstrated, the accusations were unfounded. However, with Francoist's long-winded bureaucracy, the whole issue took two years to be cleared.

Similar gender biases seem to underpin the abundant complaints against the "difficult" personalities of female museum managers. A well-documented case study on this regard is offered by the figure of Palma Bucarelli, who, on her 30-year career at the front of the Galleria Nazionale di Arte Moderna, gained an ample stock of enemies amongst Italian cultural elites, politicians, critics and artists. In two occasions, she had

[18] Nombramiento del Sr. Vázquez de Parga para informar sobre la actuación de la Directora del Museo Cerralbo (1958-48 MAN). Archivo del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Spain.

to endure parliamentary interrogations regarding her promotion of foreign, abstract art. Although her modern rearrangement of the exhibition galleries, her educational programming and her collection-making choices received international praise, in Italy they gained her the hostility of famous artists such as Giorgio de Chirico (1888-1978), who renamed the Galleria Nazionale di Arte Moderna as "the Museum of Horrors."[19] Upon her retirement in 1975, journalist Luigi Cavicchioli pointed at the gender prejudices of

> intellectuals and politicians who found intolerable that a woman (moreover beautiful, superb and with precise personal opinions in terms of modern art) held such an important position, a position which in practice allowed her to exercise a decisive influence on the pictorial orientations of our country.[20]

Likewise, societal gender norms and prejudices can explain another significantly overlapping aspect in the biographies of female museum managers: the difficult balance between personal and professional lives. As hinted earlier, until at least the second half of the twentieth century, marriage bars prevailed in several countries across Europe (such as Britain, Greece, Ireland and the Netherlands) whilst in others, customs and tradition entailed an almost equivalent effect. This legal and cultural context, together with the demographic gap produced by the mass death of a generation of men in conflicts such as the two World Wars and the Spanish Civil War, may partially explain why most of the women mentioned in this book chapter remained single and did not have children.[21]

The choice between personal life and professional career, thus, often became a dichotomy for this early generation of female museum managers. Consequently, many of them developed tenacious levels of attachment to their jobs. The cases of women moving to live inside the museums they managed are common, with well-known examples such

[19] Palma Bucarelli's work and biography have been well researched. See, for instance, de Angelis (2011), Cantatore (2011 and 2016, Cordisco (2004), Fanti (2006), Ferrario (2010), Margozzi (2009), Mastrogiacomo (2009).

[20] Cavicchioli, 1975.

[21] A similar phenomenon has been found with women in the archaeological profession. See: Díaz-Andreu and Stig Sorensen (1998, pp.19-23).

as Caterina Marcenaro at the Palazzo Rosso in Genova, Consuelo Sanz-Pastor at the Museo Cerralbo, and Palma Bucarelli at the Galleria Nazionale di Arte Moderna. The most eloquent summary of the closeness between personal and professional identities can perhaps be found on the sentence attributed to Palma Bucarelli: "The Gallery is me!" (Ferrario, 2010).

5. WOMEN'S STORIES, MUSEUMS' STORIES AND TWENTIETH-CENTURY HISTORY

As the examples above have aimed to demonstrate, the professional and life stories of women curators are closely linked to the histories of the museums they managed. In turn, both of them intertwine, overlap and link with the wider, complex history of twentieth-century Europe. An example of these overlapping links can be obtained by observing the role played by female curators in safeguarding the cultural heritage of their respective countries during wartime. Heroic stories of resistance, such as the one led by Rose Valland (1894-1980), unpaid assistant curator at the Jeu de Paume museum in Nazi-occupied Paris, have been well researched.[22]

However, the involvement of provincial female museum managers in wartime heritage protection is lesser known. For instance, Ethel Gerard, curator of the Worthing Museum, was part of the team in charge of hiding British art treasures in coalmines to protect them from a potential Nazi invasion. Female assistant curators in Britain's regional museums also played major roles by taking over management duties during the Second World War, and thus successfully replacing their conscripted managers in their curatorial duties. This was the case of Violet Rodgers, who was effectively left in charge of the entire York Castle Museum during wartime.[23] Similarly, at the Galleria di Brera, in Milan, Fernanda

[22] See, for instance: Bouchoux (2006), Jouan (2019), Polack et Dagen (2011), Destremau (2008).

[23] For more details on Rodgers' wartime work, see: Anon. (n.d.) *Celebrating 80 years of York Castle Museum – Violet Rodgers, our first female curator.* York Museums Trust, https://bit.ly/46aQmAI. Accessed: September 20th, 2023.

Wittgens (1903-1957), who had been employed as an "adventitious worker" since 1928, took over the directorship after her Hebrew, anti-fascist manager, Ettore Modigliani (1873-1947), was firstly interned in L'Aquila and later forced to flee the country (Ginex, 2018). Although Wittgens specifically rejected political commitments, her strong moral convictions led her to spend seven months in prison (1944-1945) for having helped Italian Jews escape to Switzerland. Upon her release, she was fundamental in rebuilding the bombed art gallery, opening new exhibition rooms, designing a didactic programme, securing new donations and promoting the whole refurbishment through events such as the evening opening "Visitate Brera la notte" and the cultural events "Fiori a Brera" (Ginex, 2018).

Whilst the dramatic wartime circumstances brought professional development opportunities for some female curators, for others they meant an abrupt break, or even the end of their museum careers. This was the case of Paola della Pergola, who because of her Hebrew origins was forced to quit her job at the Galleria Borghese between 1938 and 1944 (Dragoni, 2022). In León (Spain), Ursicina Martínez became an impotent witness of the transformation of the Museo Arqueológico into a major Francoist prisoner camp, before being ultimately closed. Those circumstances brought her to abandon the museum profession altogether (Azor Lacasta, 2020).

On a positive note, the relationship between female curators and the museums they led evolved in parallel to the evolution of women's rights along the century, with their degrees of agency increasing gradually, in consonance with the achievement of milestones such as the right to vote, the end of marriage bars, and the attainment of equal pay. An example of this evolution can be found at the Museo Arqueológico de Granada, in southern Spain. There, director, university professor and eminent Arabist Joaquina Eguarás Ibáñez (1897-1981) had to endure during her whole directorship (1932-1967) the paternalism of her assigned governmental surveyor, Joaquín María de Navascués y de Juan (1900-1975), who sent her friendly, albeit officially timbered letters featuring terms such as "I must scold you a little bit, but I know you are

willing to obey...".[24] Joaquina's niece, Ángela Mendoza Eguarás (1924-1998), who succeeded her in the museum direction between 1967-1989, witnessed the 1970s Spanish transition to democracy and the museum's takeover by the newly created regional council of Andalusia. Under those evolving historical circumstances, Mendoza was able to negotiate with local and central authorities in more open, assertive terms, and also to make different personal choices to those of her aunt, which allowed her to stay in charge of the museum after getting married and having children.[25]

6. NATIONAL DIFFERENCES

Whilst this book chapter has focused on exploring and analysing transnational connections, it would not be complete without alluding to the existence of significant contrasts across countries. The text has already pointed at differences on the women's social background, as well as on the training and education required in order to access the profession in different countries. However, the most remarkable of these transnational differences would regard levels of work agency and autonomy. Those ranged from the heavily bureaucratical Spanish museum system - where provincial museums endured constant inspections, and where their directors had to write tri-monthly reports and annual accounts on their activities - to the more autonomous British panorama, where curators were usually only expected to report to the members of their (often non-specialised) museum boards.

Although in both countries curators had to request funds and to obtain approval for the acquisition of new items for the museum collections, the process tended to be more consensual and less hierarchical in British galleries than in Italian, French or Spanish ones. As committee minutes from women-led museums such as the Worthing Museum and

[24] J. Navascués to J. Eguarás, September 19th, 1942. Correspondencia Joaquina Eguarás (1.8.1). Archivo del Museo Arqueológico de Granada. Granada, Spain.
[25] Expediente personal Ángela Mendoza (2.3.3). Archivo del Museo Arqueológico de Granada. Granada, Spain.

Art Gallery, the Wimbledon Museum, the Geffrey Museum and the Luton Museum evidence, women curators regularly attended the meetings of their boards and actively participated in the discussions. Their opinions in policymaking and acquisitions were heard and recorded, even if their expert advice was not always followed, in ways that do not differ radically from museums led by male curators. In Spanish provincial museums, instead, the decision-making processes were much more unilateral, with curators sending their petitions via letters to a central Inspector in Madrid, who was the person in charge of giving the approval. Although the system operated in the same way for both male and female curators, the amount of correspondence and the contents of letters kept at the archives of the Museo Arqueológico Nacional (whose director was also in charge of surveying provincial museums) suggest a closer vigilance upon female curators.[26]

Another diverging element across countries were women's levels of representation in sectorial organisations. In Britain, women curators were members of the Museums' Association since its inception, taking an active part in the annual conferences from a very early stage in the history of the association. Volume 1 of the *Museums' Journal*, which acted as a voice for the profession, already collects Kate Marion Hall's paper about 'the Smallest Museum", which she presented in the 1901 Annual Conference, in Edinburgh (Hall, 1901, pp. 38-45). Likewise, in Worthing, Marian Frost became the host and organiser of the Museums' Association annual Conference in 1929, in what meant a true feat for a small local, peripheral museum. The early-twentieth century absence of any similar professional associations in Spain in Italy, instead, did not allow comparable opportunities of engagement nor visibility for female museum professionals in those countries. Even at key groundbreaking events, such as the international Conference of Museums, which took place in Madrid in 1934, there is no record of the participation of women curators (Azor Lacasta, 2023, p. 222). In France, the Association Generale des Conservateurs existed since 1920, but the later arrival of

[26] Inspección General de Museos. Correspondencia. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

women to managing roles in that country meant that the association's bulletin did not collect any female contribution amongst its early volumes.

A further transnational difference worth considering was that of salaries. We have already discussed the difficulties experienced by French female curators in getting paid for their jobs. In Italy and Spain, in contrast, all museum workers were appointed according to specific professional categories, which were strictly graded according to the size of the museum in which the curators worked, and according to the role they had been appointed to perform. As such, there is no evidence of salary gaps between men and women working for museums within the same category. In Britain, instead, women were often appointed on the expectation that their work would require a lower salary than that of their male colleagues (Hill, 2016). As an example, in the early 1940s, a male provincial curator with a below-average salary, such as Charles Bernard Stevenson (1874-1957, curator of the Laing Art Gallery, in Newcastle-upon-Tyne), was earning £850 per year, whilst Violet Rodgers was receiving £225 annually to run a similarly sized museum.[27] In today's money, Rodgers' salary would be the equivalent of less than £9,000 per year, at a time in which the Museums' Association was advising a salary equivalent to that of secondary school teachers for museum curators.[28]

7. CONCLUSIONS

This book chapter has aimed to offer a transnational exploration of the arrival of women to museum management roles in early to mid-twentieth-century Europe. This was an especially significant time period, both

[27] Anon. (n.d.) *Celebrating 80 years of York Castle Museum – Violet Rodgers, our first female curator*. York Museums Trust https://bit.ly/46aQmAI. Accessed: September 20th, 2023. For detailed information on the evolution of Stevenson's salary at the Laing, see: Anguix Vilches (2020: 152-200).

[28] Anon (n.d.) *Currency converter: 1270-2017*. National Archives. https://bit.ly/3RvxV59 . For the Museums' Association debate: Museums' Association Council Minutes (11/1945). HK 2/8, p. 696. National Archives, Kew, United Kingdom.

because of the advancements in the museological discipline, and because of the exceptional historical difficulties faced not only by museums, but by society more generally.

By establishing transnational connections within the legacy and the experiences of a pioneering generation of female heritage leaders, the chapter has brought to light women's achievements in museum-making, art historical research, and exhibition strategies, whilst also ascertaining historical gender inequalities in the profession. In doing so, it has hopefully nurtured a reflection on excluded narratives in the historical shaping of public museums and their collections. Writing a history of gender in the museum sector becomes especially significant in the fully current context of social demand for fair representation in arts and cultural management. This new historical light into the current, persisting 'glass ceiling' in the museum sector aims to ultimately contribute to create more inclusive museums, that collect the voices of everyone who currently makes - or who once made - part of them. Only by listening to this plurality of voices, can these institutions become agents of empowerment and role models for the whole society they aim to represent.

8. ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank the multiple museums and archives that have so generously opened their doors to allow this research to take place. Amongst them I am especially indebted to the curators, archivists and librarians at the Museo Arqueólogico de Granada, Museo Arqueólogico de Málaga, Museo Arqueólogico Nacional, Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Worthing Council Library, Wardown Museum (former Luton Museum), Museum of the Home (former Geffrey Museum), West Sussex Archives, National Archives at Kew, Biblioteca Nacional de Espana.

I would also like to send my heartfelt thanks to Ana Azor Lacasta, Rachel Esner, Lara Perry and Montserrat Comas i Guell for the inspiring conversations about women in the museum profession.

This research was carried out thanks to the generous support provided by the Radboud Institute for Culture and History, which funds my current postdoctoral project “Women managing Museums.”

9. REFERENCES

Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*. Marsilio.

Anguix Vilches, L. (2020). *From wood shavings to an art collection: the early history of the Laing Art Gallery (Newcastle) and the creation of its permanent collection.* [Doctoral Thesis]. Northumbria University.

Anon (n.d.) *Currency converter: 1270-2017.* The National Archives. https://bit.ly/3RvxV59. Accessed: September 20th, 2023.

Anon. (n.d.) *Celebrating 80 years of York Castle Museum – Violet Rodgers, our first female curator.* York Museums Trust. https://bit.ly/46aQmAI. Accessed: September 20th, 2023.

Anon. (n.d.) *La creation du Musée*. Musée de Cluny https://bit.ly/3LAHiNa. Accessed: 2023, 20th September.

Azor Lacasta, A. (2020) Ursicina Martínez Gallego (1906-2004), una pionera en el Museo Arqueológico de León (1931-1941). *Brigecio,* 30, 87-112.

Azor Lacasta, A. (enero-junio 2023) Pioneras de la museología en España. Cinco mujeres que abrieron la puerta de los museos arqueológicos. *Arenal*, 30:1, 211-244. https://doi.org/10.30827/arenal.v30i1.17032

Bertelli, C. (26 luglio 1998). Addio a Palma Bucarelli, la grande signora dell'arte italiana. *Corriere della Sera.*

Bouchoux, C. (2016). *Rose Valland, Resistance at the Museum*. Laurel Publishing, Llc.

Bourdeaux, J. (1923). *Les carrières féminines intellectuelles. Guide complet de toutes les situations ouvertes actuellement aux jeunes filles : chemins de fer, établissements financiers, professions libérales, enseignement, ministères, administrations (ville de Paris, départements), etc. Ecole préparant à ces diverses carrières.* France Edition.

Bucci, F. e Augusto Rossari, eds. (2005). *I musei e gli allestimenti di Franco Albini.* Electa.

Cantatore, L. e Giuliana Zagra, eds. (2011). Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita. Giornata di studi, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. *Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*; 16.

Cantatore, L. ed Edoardo Sassi (2011) *Palma Bucarelli. Immagini di una vita.* Palombi.

Capel Martínez, R. M. (1986). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930).* Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural.

Cavicchioli, L. (May 8th, 1975). Volevano bruciarmi in piazza dentro un sacco. *Domenica del Corriere.*

Cordisco, R. (2004). *L'attività didattica di Palma Bucarelli e il Neoclassicismo di Giulio Carlo Argan* [Tesi di Laurea]. Università degli Studi "Roma Tre".

Cosnuau, J. et Amandine Royer (2023). *La Grande Mademoiselle : Marie-Lucie Cornillot, une vie de musées à Besançon*. Silvana Editoriale.

de Angelis, S. (2011) *Palma Bucarelli: il museo è vivo* [Tesi di Laurea]. Università degli studi della Tuscia.

Destremau, F. (2008). *Rose Valland, résistante pour l'art.* Conservation Du Patrimoine En Isère Musée Dauphinois.

Díaz-Andreu, M. and Marie Louise Stig Sorensen, eds. (1998) *Excavating Women. A History of Women in European Archaeology.* Routledge.

Dragoni P. (2022) Paola della Pergola, la "signorina" Direttrice della Galleria Borghese / Paola della Pergola, the "Miss" Director of the Borghese Gallery. *Il capitale culturale*, Supplemento 13, 715-730. https://doi.org/10.13138/2039-2362/3063

Fanti, L. (November 2006). La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli. *Nuova Museologia*, (15), 16-20.

Ferrario, R. (2010). *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli.* Mondadori.

Fontanarossa, R. (2015). *La Capostipite di sé.* Etgraphiae

Foucher Zarmanian, C. (2016). Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposés à l'égard des femmes dans les musées en France au xix^{e} siècle. *Romantisme*, 173, 56-67. https://doi.org/10.3917/rom.173.0056

Frezzotti, S, P. Rosazza-Ferraris (2011). *La Galleria nazionale d'arte moderna: cronache e storia 1911-2011.* Palombi.

Frost, M. (1908). Dress in the library. *The Library World*, vol. XI, (29). Libraco Ltd.

Ginex, G. (2018). "*Sono Fernanda Wittgens". Una vita per Brera.* Skira.

Gómez-Moreno Calera, J.M. (2016). *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970).* Maestros de la Historia del Arte. Atrio S. L.

Hill, K. (2016). *Women and Museums, 1850-1914. Modernity and the gendering of knowledge*. Manchester University Press.

Huber, A. (1997). *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50.* Lybra immagine.

Jamin J.B. (2017) La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne. *Il Capitale Culturale*, n. 15, 73-101. https://doi.org/10.13138/2039-2362/1439.

Jouan, O (2019). *Rose Valland, Une vie à l'œuvre.* Conservation du Patrimoine en Isère Musée Dauphinois

Koch, J.K. and Eva-Maria Mertens, eds, (2002). Eine Dame zwischen 500 Herren. Johanna Mestorf – Werk und Wirkung. *Frauen - Forschung – Archäologie*, 4. Waxmann.

Levitt, S., Zillah Halls & Elizabeth Bentley (2013) Anne Buck, OBE 14 May 1910–12 May 2005. *Costume*, 40 (1), 118-128. https://doi.org/10.1179/174963006X99556.

Margozzi, M. (2009) *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia.* Electa.

Mastrogiacomo, S. (2010) *Palma Bucarelli: una vita per l'arte.* Mondadori.

Mignini, M. (2009). *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40).* Carocci Editore.

Misme, J. (12/08/1925). Conservatrices. *L'Oeuvre.*

Pearson, C. (2008*). Curators, culture and conflict. The effects of the Second World War on Museums in Britain, 1926-1965*. [Doctoral Thesis]. UCL, London, U.K.

Pearson, C., & Keene, S. (2017). *Museums in the Second World War: curators, culture and change.* Routledge.

Polack, E. et Philippe Dagen (2011). *Les Carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale.* Éditions Fage.

Rüegg, W. (2004). *A History of the University in Europe: Volume 3, Universities in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries (1800–1945).* Cambridge University Press.

Spesso, M. (2011). *Caterina Marcenaro. Musei a Genova 1948-1971.* Edizioni ETS.

Valeri, S. (2006). *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte.* Bagatto Libri.

Valeri, S. ed (1996). *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte. Atti del convegno*. Lithos.

Valland, R. (2014). *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945.* RMN.

VV.AA. (1901-1950). *Museums' Journal.* Vols 1 to 50. Museums' Association.

VV.AA. (1960) *Handbook for Museum Curators.* Museums' Association.

PARAMUSEOS, PARALIMPÍADAS: LORENZA BÖTTNER Y LA INCLUSIÓN- EXCLUYENTE

JÚLIA AYERBE
Universidad Complutense de Madrid (UCM)

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

Este artículo trata de formular preguntas sobre la relación entre las instituciones de arte contemporáneo y los cuerpos con diversidad funcional.[1] Se acerca a la historia de las Paralimpiadas y su cultura visual por ser este un modelo moderno de inclusión, que divide los cuerpos por nacionalidad, género y capacidad. La intersección entre las Paralimpiadas y el mundo del arte ocurre de manera literal con la participación de la artista germano-chilena Lorenza Böttner en la inauguración de los Juegos Paralímpicos de Barcelona de 1992, cuando performó la mascota Petra. Por medio de la trayectoria artística de Böttner, una corporalidad considerada diversa por su discapacidad y disidencia de género, se rescata la metodología del feminismo de la segunda ola en relación a las barreras que enfrentaron las mujeres

[1] En este artículo se utilizarán los términos "discapacidad", "diversidad funcional" y "tullido". Discapacidad es el término utilizado por los órganos administrativos de España, a ejemplo del Grado de Discapacidad. "Discapacitado" también se refiere a que una persona es discapacitada, pierde capacidad, por consecuencia del entorno capacitista y no por las características de su corporalidad. "Diversidad funcional" es un término acuñado por el Foro de Vida Independiente y Divertad (FVID) en 2005, en contraposición a designaciones como *discapacidad* o *minusvalía* que denotaban negativamente la diferencia (García-Santesmases, 2023, p. 21). En la actualidad, la nueva generación de activistas reivindican el término discapacidad y rescatan el tullido como una manera de apropiarse del insulto para promover una reivindicación política. "Tullido" es una de las traducciones de *crip*, término utilizado en inglés y que ganó notoriedad con la publicación del libro *Crip Theory* (McRuer, 2006) que en castellano también se conoce como "teoría tullida".

artistas (blancas y capaces) en la historia del arte para por medio de esa metodología cuestionar la relación de esa disciplina y sus instituciones con los cuerpos discapacitados. Este artículo también se apoya en las contribuciones de los Disability Studies y la formulación de inclusión-excluyente realizada por Paul B. Preciado a respecto de las otredades en los museos.

2. "TAKE A LOOK, WHAT DO YOU SEE?"

En 2016, el canal de televisión británico Channel 4 creó el video publicitario *We're the Superhumans* (4Creative, 2016) para promocionar en cadena nacional la transmisión de los Juegos Paralímpicos que se celebrarían en aquel año en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil. La campaña, que tiene alrededor de 3:12 minutos, fue ganadora del premio de cine en el Cannes Lions International Festival of Creativity de 2017.

El video inicia en un plano cerrado, donde vemos a dos palillos de batería tocando el inicio de una música. En un movimiento un poco a las escondidas, el plano empieza a abrirse y enseña que aquellos palillos están "a manos" de los pies de un baterista que no tiene brazos, y que con habilidad toca un solo que se vuelve un jazz animado. Se suman metales e instrumentos de cuerda, y la cámara acelera: un brazo con prótesis punteando un contrabajo, un saxofonista en sillas de ruedas, un trompetista con Síndrome de Down. El piano y su pianista ciega. En plano abierto vemos a un glamuroso palco estilo años 1960, con un gran equipo de músicos tullidos que se completa con el cantante, que surge por último deslizando en su silla de ruedas manual. Su voz aterciopelada canta *Yes, I can*, de Sammy Davis Jr.

> Yes, I can, suddenly / Yes, I can / Gee I'm afraid to go on, has turn into / Yes, I can / Take a look what do you see / 133 pounds of confidence me / Got the feeling I can do anything / Yes, I can / Something that sings in my blood / Is telling me / Yes, I can / I was just born today / I can go all the way / Yes, I can / Yes, I can / Yes, I can / Yeah, yes, I can / Yes, I can / Wind me up then watch me fly / A regular sort of sunburned Superman I / Are you ready, I can climb Everest / Yes, I can / I can fight here all night and never rest / Yes I can / I have just found the key / Hay

> doors swing wide for me / I was just born today /I can go all the way / Yes, I can (Davis Jr., S., 1965).

La música estimula con su mensaje y ritmo, y va acompañada de un veloz colaje de escenas de atletas de distintos orígenes y discapacidades compitiendo –y ganando– en modalidades deportivas. Esas performances se intercalan con escenas de personas comunes realizando actividades cotidianas: un niño en la escuela levantando su mano prostética para sacar una duda; un hombre con brazos muy cortitos cepillando los dientes con la camiseta de la selección brasileña; una mujer trabajando en la oficina atendiendo el teléfono con sus pies, entre muchas otras situaciones. Reaparecen los músicos, algunas prótesis y tullidos a bailar: es el mundo deportivo, el cotidiano de la discapacidad combinados con el glamur del jazz clásico. La fantasía de un planeta donde la simetría, la normalidad quedan en segundo plano; la opresión capacitista desaparece frente a ese sofisticado equipo de super humanos que de repitir una y otra vez "Yes, I can" te convencen de que todo es posible.

La canción narra en primera persona un sujeto con ganas de vencer el mundo. El compositor Sammy Davis Jr., el "one-eyed Negro Jew" en sus propias palabras,[2] nos pregunta: "Take a look what do you see?". "133 pounds of confidence me", contesta. "Take a look, what do you see?" también es la incansable pregunta del labor de la historia del arte, ya que, cómo diría John Berger "The way we see things is affected by what we know or what we believe" (Berger, 1972, p. 5). Los modos de ver también constituyen un problema central en los Disability Studies, disciplina que desde su surgimiento trata de cuestionar la representación de los cuerpos con diversidad funcional y las miradas normalizadoras y discapacitantes hacía esos cuerpos, sea en la cultura visual, la literatura o el arte. Esa pregunta tan grande, cuya respuesta es tan obvia para Sammy Davis Jr. en su canción en aquella publicidad de las

[2] Según el artículo *Religion: Jewish Negro* en la revista *Time* de 1960: "Song-and-Dance-Man Sammy Davis Jr. was teeing off on the golf course one day when his opponent asked him what his handicap was. 'Handicap?' wisecracked Davis. 'Talk about handicap—I'm a one-eyed Negro Jew.' Talented Performer Davis, son of a Negro vaudeville headliner of the '20s, is one-eyed as the result of an auto accident in 1954. And in the February issue of the Negro picture magazine Ebony, he tells how he became a Jew. Disponible en https://acortar.link/JyMO2h

Paralimpiadas, nos ayudará a reflexionar qué pasa con las instituciones de arte cuando miran a los cuerpos con diversidad funcional.

3. LAS PARALIMPIADAS Y LORENZA BÖTTNER

En 1944 en Inglaterra, se organizaron los International Stoke Mandeville Games, considerados el punto de partida de lo que hoy se conocen como Paralimpiadas. Estos juegos fueron impulsados por el Dr. Ludwig Guttmann, un neurólogo judío de origen alemán refugiado en Reino Unido que trabajaba en el Hospital Stoke Mandeville, un centro de rehabilitación para veteranos de guerra con lesiones medulares, amputaciones y otras discapacidades graves. Como médico, Guttmann creía en la actividad física y en el deporte como parte de la rehabilitación de personas con discapacidad. El trabajo que realizó con sus pacientes sentó las bases para el Movimiento Paralímpico, que a lo largo de las décadas siguientes creció en tamaño y diversidad, pasando a incorporar modalidades deportivas y categorías para atletas con otras discapacidades, como las de nascimiento. En 1988, se firmó un acuerdo entre el Comité Olímpico Internacional (COI) y el Comité Paralímpico Internacional (IPC) para formalizar la relación entre los Juegos Olímpicos y Paralímpicos, estableciendo así el término "Paralimpiadas", que hace referencia tanto al prefijo griego *para*, que significa proximidad o similitud con los Juegos Olímpicos, como a la parálisis o paraplejia (Juegos Paralímpicos, 2023).

Las Paralimpiadas mantienen una estructura similar con los Juegos Olímpicos: ambos eventos conllevan categorías modernas que dividen los atletas por nacionalidad, género y capacidad a la vez que clasifican y cuantifican el éxito y el rendimiento, procedimientos que asignan quienes obtienen más prestigio. Los participantes de las Paralimpiadas obligatoriamente tienen "una serie de discapacidades, entre las que se incluyen alteraciones de la fuerza muscular, alteraciones de la amplitud de movimiento pasivo, deficiencia de extremidades, diferencia de longitud de piernas, baja estatura, hipertonía, ataxia, atetosis, deficiencia visual y deficiencia intelectual..." (Juegos Paralímpicos, 2023). Cuentan con un gran equipo de médicos y expertos que analizan informes y testean los atletas para medir sus capacidades.

Es común que alrededor de ese evento se expresen por distintos medios sentimientos relacionados con la inclusión e inspiración, acciones que *alterizan* los participantes de las Paralimpiadas por su corporalidad diversa. *Yes, I can.* Siguiendo esa lógica, su bandera está compuesta por formas denominadas *agitos*, que en latín significa "Me muevo". En la bandera Olímpica encontramos la intersección de cinco círculos, que representan la unión de los cinco continentes, sin hacer ninguna mención a la corporalidad de los atletas. Al fin, se trata del juego de los normales.

> Despite the fact that homosexuality and disability clearly share a pathologized past, and despite a growing awareness of the intersection between queer theory and disability studies, little notice has been taken of the connection between heterosexuality and able-bodied identity. Able-bodiedness, even more than heterosexuality, still largely masquerades as a nonidentity, as the natural order of things (McRuer, 2006, p. 3)

De los casi ochenta años de historia Paralímpica, me gustaría volver a su novena edición, en 1992, cuando el mundo le prestaba mucha atención a España, más específicamente a la ciudad de Barcelona, que se había transformado para recibir las Olimpiadas y su público internacional. Nos interesa aquí el post-evento, o sea, la inauguración de los Juegos Paralímpicos, celebrada en el estadio de Montjuic pasados los Juegos Olímpicos. La Televisión Española (TVE) transmitía y comentada en vivo la ceremonia. Pasadas dos horas y media del evento, surge en el escenario el motociclista de trial Gabino Renales que sube las curvas del estadio con maniobras arriesgadas hasta llegar en su ápice, el gran reloj. "Algo le espera" dice intrigado el comentador de la TVE. "¿Qué le espera a Gabino ahí arriba? Debe ser algo muy especial" Baterías veloces anuncian que el misterio se desvelará. Vuelve Renales al escenario:

> Con Petra, la mascota paralímpica, todo un carácter, no se arredra ante el peligro. Allí viene intrépida, simpática, la mascota creada por Mariscal viene pegada con sus arneses a Gabino para acompañar a todos los atletas paralímpicos […] Petra está encarnada en esta ocasión por Lorenza Böttner, un verdadero deportista, pintor y artista del espectáculo que ha hecho gira por Europa y por América con gran éxito. Lorenzo es chileno y Petra así de simpática. Böttner practica la natación, los saltos, los 100m de lanzamiento de peso, el sky, el patinaje sobre ruedas y hielo. Petra es alta, muy deportista, ágil, capaz de practicar muchos deportes, valiente (Televisión Nacional Española, 1992).

Mientras se escucha la narración de la TVE, Petra y Renales descienden el estadio, Petra saludando el público desde la motocicleta. Terminado el trayecto, Renales detiene el vehículo, desarma el arnés que los sujetaba juntos. De pie, Petra mira alrededor, salta de la motocicleta y aterriza en el piso con mucha destreza. Presenta un baile, recibe flores de un caballero, a las que ofrece a Renales, que las toma saludando el público; los dos se despiden.

El artista español Javier Mariscal fue el creador de la identidad visual de los Juegos Olímpicos de Barcelona, incluidas las mascotas Petra y Cobi, que se convirtieron en los suvenires más vendidos de la historia de las Olimpiadas, y que tuvo una versión en dibujos animados, *La Troupe Cobi*, transmitidos internacionalmente. El personaje Petra surge de la relación de amistad entre Mariscal y la artista Lorenza Böttner. No podría ser otra que la propia Lorenza a darle vida a Petra en la ceremonia de inauguración, en una performance que no alcanza los 10 minutos, pero que terminó por constituirse como un importante y controvertido archivo sobre la artista. Un pequeño espectáculo que también se constituye como un archivo de las miradas que una corporalidad como la suja –de mujer transexual discapacitada latina– recibían en aquel entonces. "Lorenzo, un verdadero deportista, pintor y artista. Lorenzo es chileno y Petra así de simpática" comentan los presentadores de la TVE quienes, más allá de emplear un capacitismo y unas lógicas de superación tan comunes en ese contexto, tratan de aclarar donde termina el género femenino de Petra y empieza el masculino de Lorenza. Expresiones similares están descritas en el relato del deportista Gabino Renales sobre su participación en las Paralimpiadas de Barcelona y sobre su relación con el *chico argentino*:

> Gloria Rognoni, actriz del grupo "Els Joglars" se vio postrada en una silla de ruedas para el resto de sus días debido a un desgraciado accidente en el backstage de una de las representaciones de su obra teatral Alias de Serrallonga. Gloria fue la elegida como guionista y directora de las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Paralímpicos de Barcelona. Ese traumático accidente y el hecho de verse obligada a utilizar un elemento mecánico como la silla de ruedas le hizo reflexionar en cómo la mecánica podría ayudar al mundo de los disminuidos físicos y por lo tanto en los Paralímpicos. […]

A mediados del mes de mayo, en mi primer encuentro con Gloria entendí que aunque en un principio los Juegos Paralímpicos parecían algo secundario, en la mente de Gloria no era para nada así y lo que se pretendía era utilizar la ceremonia de apertura como la ante sala de los que luego serían los mejores Juegos Paralímpicos de la historia.

Gloria fue muy directa: Gabino, quiero que la moto haga aparecer a la mascota desde el reloj del Estadio y la bajes a la pista!!!!... ¿lo ves posible???? Uuppsss, silencio.... muchas preguntas en mi mente: el reloj del Estadio!!! Llevar a una persona detrás en la moto!! A una persona sin brazos!!!!.... Era evidente que mis dudas no las podía reflejar a Gloria y mi respuesta fue rotunda....SI. A trabajar!!!

Primer encuentro con "Petra": un chico de origen argentino y residente en Alemania que perdió sus brazos a los 8 años al colgarse de un cable eléctrico. Actor de teatro de profesión, ha conseguido dotar a sus pies de una elasticidad que le permiten incluso utilizar los cubiertos para comer!!

Impresionante. Eso era la antesala de todo lo que me quedaba por descubrir del apasionante mundo de los Minusválidos. Gente con un espíritu de lucha y superación admirables!!!

El primer problema fue convencer a "Petra" del proyecto y de que no era para nada peligroso y que realizaríamos todos los entrenos y pruebas necesarias para que se sintiera cómodo. Trabajamos con los técnicos y mecánicos de Montesa para anclar unas estriberas sólidas y con estabilidad, sin evidentemente limitar la posición y movilidad del piloto. Esa primera prueba fue muy positiva, pero salieron un montón de cuestiones e interrogantes: si Petra no tiene brazos, ¿cómo se sujeta al piloto?, ¿se puede atar al piloto sin limitar el movimiento de éste?, ¿se pueden anclar las rodillas de Petra a la moto?, ¿cómo se bajaría después?

Llegó el momento de recoger al pasajero "Petra". Salí del túnel de entrada Este del Estadio y tras recorrer en wheely la recta de la pista frente a la Tribuna de Honor, subí por el escenario de la puerta Norte y seguidamente las rampas que por encima de los asientos llevaban a la parte alta del reloj. Allí estaba Petra y un asistente que le ayudó a subir a la moto y a abrochar el cinturón que le unía a mí para evitar que sus movimientos me hicieran desequilibrar...¿estás preparado?...SI (respondió)..a partir de ahí los dos éramos uno sólo y ya no se podían poner pies en el suelo!!.

> Salida, pasarela de 1 metro de ancho...giro a la izquierda, en frente todo el Estadio a unos 50 metros debajo de nosotros!!! Inmediatamente giro a la derecha y primera rampa de unos 15 metros de longitud... frenada en 1 metro y giro a izquierda para coger 2ª rampa de unos 20 metros hasta el escenario.
>
> Primer respiro, lo más difícil ya había pasado....seguimos ya por el escenario mucho más ancho hasta llegar de nuevo al tartan...respiro final y alegría por haberlo conseguido!!!!!
>
> Finalmente, el 3 de septiembre de 1992, más de 50.000 espectadores en directo y cientos de millones de telespectadores en todo el Mundo fueron testigos de cómo una moto de Trial pudo ayudar a un Minusválido a aparecer en la escena de la Ceremonia de los Juegos Paralímpicos de Barcelona 92 (Bonaiga Trial).

¿Quién era ese *chico minusválido* que generaba tanta fascinación y torpeza en su pasaje fulminante por el pódium Paralímpico? Sobre ella, nos cuenta un poco el artista y escritor chileno Pedro Lemebel en el capítulo "Lorenza (las alas de la manca)" en su antología *Loco afán: crónicas de sidario*:

> Hasta los diez años, Ernst Böttner vivía en Punta Arenas como cualquier hijo de inmigrantes. Era un niño rubio y delicado que perseguía los pájaros, tratando de agarrarse al vuelo escarchado de sus alas. Pero las aves eran huidizas y el pequeño Ernst se quedaba con las manos vacías, sin alcanzar las plumas grises que tiznaban el cielo austral. Un día vio un pájaro en un alambre, tan cerca, que sólo bastaba estirar las manos para cogerlo. Pero Ernst nunca supo que ese alambre era un cable de alta tensión, y la descarga eléctrica revolcó en el suelo su frágil cuerpo. El accidente carbonizó sus brazos, y a m edida que fue pasando el tiempo, el guante de la gangrena trepó por sus manos hasta que debieron amputárselas. Y después el antebrazo y luego los codos. Pero la gangrena seguía subiendo y la medicina rural no podía detener el proceso de putrefacción. Entonces la madre decidió vender lo que tenía, y apelando a la doble nacionalidad del niño, lo llevó a Alemania para curarlo (Lemebel, 2018, p. 113).

Lorenza y su madre emigraron a Alemania en 1973, mismo año del Golpe Militar de Chile. Como nos cuenta Lemebel, fueron en búsqueda de mejores tratamientos. En el contexto germánico se encuentran con los niños Contergan (Preciado, 2019b), una generación que nasció con otras morfologías a causa de que sus madres habían ingerido por prescripción médica el fármaco Talidomida. Aunque ese no fuese el

caso de Böttner, en esa época se desarrolló en aquel contexto protocolos y tratamientos que intentaban normalizar las corporalidades de esos niños disidentes por conducta médica. Böttner fue sometida a una serie de procedimientos pero rechazó las prótesis para los brazos, decidiéndose por mantener su corporalidad adquirida a raíz del accidente. Estudió ballet clásico y otras modalidades de danza, y aprendió a pintar con los pies y boca. Ingresó en la Escuela Superior de Arte de Kassel, momento en que cambia su nombre de Ernst Lorenz para Lorenza y toma el género femenino. Se gradua como artista en 1984 con la tesis *Behindert?* [¿Discapacitada?], donde ahondó la genealogía de los *freaks* y de los artistas que pintan con la boca y los pies. Su tesis hasta hoy está disponible solo en alemán.

Lo que hoy conocemos de su obra artística son performances y pinturas, la mayoría autorretratos en los que se representa ocupando diferentes posiciones sociales y de género, como pueden ser una señora victoriana, una mujer amamantando, un musculoso joven con brazos de cristal, una bailarina, una chica punk, miss mundo, trabajadora sexual… En el contexto de la Documenta de Kassel de 1982, a la cuál no participó como artista invitada, realiza cerca del edificio principal de la muestra, el Fridericianum, una de sus frecuentes pinturas performativas frente a los peatones: lienzo en el piso, pincel en los pies. Nos cuenta ella sobre su relación con el público:

> De alguna manera, yo soy una exhibicionista y me gusta. Me beneficio de ello. Pero no siempre yo fui una exhibicionista, eso surgió como resultado de mi discapacidad. Porque la gente me mira si me visto de manera conservadora o de manera muy exuberante. Pero es una diversión para mí. Me gusta abrirles lo ojos a la gente y mostrar cómo de estúpido es esto de esconderse por detrás de una fachada burguesa (Stahlberg, 1991).

En 1988, Böttner se trasladó a Barcelona y, en 1992, como vimos, se convirtió en la encarnación de Petra, la mascota paralímpica diseñada por Mariscal. Falleció en 1994 por complicaciones relacionadas con el VIH. En vida, Lorenza volvió pocas veces a Chile, por temas burocráticos. En uno de esos viajes, presenta una performance en Santiago. Nos vuelve a contar Pedro Lemebel:

> La acción de Lorenza en Chile se realizó una calurosa tarde de domingo en la galería Bucci, ante un escaso público y la mirada ociosa de las parejas que salen a vitrinear los días festivos. Alguien preguntó si era parte de la Teletón, y lo hicieron callar mientras la bella manca proyectaba su sombra etrusca en los muros de la galería. También hizo los dibujos de un hombre y una mujer y se puso en medio. Después, todos se fueron a bailar a una disco gay donde Lorenza batió sus alas hasta la madrugada. A la salida, al pasar por un regimiento, los milicos de guardia le tiraron besos y algo le gritaron. Y ella, sin incomodarse, abrió de par en par su capa y les contesto que bueno, pero de a uno (Lemebel, 2018, p. 115).

Sería imposible referirse a Lorenza –o investigar su obra– sin mencionar al filósofo Paul B. Preciado, que en la última década se dedicó a investigar su historia por medio de una serie de muestras donde el público y el medio artístico se confrontan con su producción por primera vez. Lorenza retorna a Kassel, ciudad donde estudió y presentó performances en la calle, en 2016 con una sala dedicada a ella en la Documenta 14. A Barcelona retorna en 2019, ocupando el edificio de La Virreina con una retrospectiva, ambas muestras comisariadas por Preciado. La madre de Lorenza fue la responsable por conservar su producción; los recursos de la Documenta 14 permitieron que sus obras fuesen revisadas y restauradas para exhibición. Lo poco que conocemos sobre Lorenza se debe a su madre que conservó todo su archivo, a la labor de Preciado, y a los pequeños rastros que dejó en su tierra natal, Chile, presentes en la obra de Pedro Lemebel, de Roberto Bolaño (Bolaño, 1996), y actualmente en algunos estudios realizados por investigadores iberoamericanos (Fischer, 2014; Ángeles, 2019). El otro brazo de la huella de Lorenza indudablemente son las Paralimpiadas de Barcelona. Sobre eso, comenta Preciado en el folleto de la muestra en la Virreina en 2017:

> Si esta exposición retrospectiva arranca en Barcelona, para desplazarse más tarde a la Kunstverein de Stuttgart, es por la importancia que esta ciudad tuvo en la vida de la artista. Lorenza llega por primera vez a Barcelona en los años ochenta, y establece vínculos con muchos de los artistas de la ciudad. Es así como en 1992 se convierte en Petra, la mascota de los Juegos Paralímpicos diseñada por Mariscal. De nuevo vemos a Lorenza en la tensión entre ser objeto de la representación de la mirada disciplinaria y resistir a esa mirada a través de una performance disidente. El cuerpo con diversidad funcional de Lorenza, que las paralimpiadas pretenden representar, desaparece paradójicamente bajo el voluminoso disfraz de Petra. Es Petra quien discapacita a Lorenza y la convierte en inválida. Si Petra es en sí misma infantilizante y desubjetivizante, pues oculta el cuerpo y el rostro, Lorenza ve en Petra,

> una vez más, la posibilidad de subvertir la identidad discapacitada a través de la encarnación trans (Preciado, 2018, p. 21).

Nunca podremos saber cómo se sintió Lorenza en esa performance bajo la máscara de Petra frente al espectáculo de masas Paralímpico. Lo que nos enseña su historia y práctica es que ella era una exhibicionista y jugaba con eso. Por medio de su obra se convertía en distintos personajes, y tal vez Petra podría ser uno más de esos personajes. Su investigación sobre artistas considerados *freaks* y su asociación con la Disabled Artists Network demuestra que su visión de la discapacidad es distinta a aquella de las Paralimpiadas de 1992, que miraba con paternalismo a aquellos cuerpos entonces nombrados como *minusválidos*. Pero parece ser que Lorenza estaba más allá de su época, y desde adentro del disfraz de Petra, miraba a su alrededor y resignificaba todo aquel alboroto que se formaba con su paso, tal vez disfrutando de ese paseo, existiendo a su manera, casi futurista, aunque el mundo, sin entenderla, trataba de codificarla, sin éxito, en sus ideas antiguas sobre género y capacidad.

4. PARAMUSEOS: PREGUNTARON SI LA OBRA ERA PARTE DE LA TELETÓN

Lorenza Böttner presentó su tesis *Behindert?* [¿Discapacitada?] en la Escuela Superior de Arte de Kassel en 1984. Una década antes, también en el contexto anglo-sajón, historiadoras del arte se preguntaban por la presencia de sus cuerpos, de mujeres blancas capaces, en la narrativa canónica de la Historia del Arte. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? cuestiona la estadounidense Linda Nochlin en 1971, en el título de un artículo para *Artnews* que se convirtió en una de las más incómodas preguntas a las que la historia del arte ha tenido que enfrentarse, así como un punto de partida para las lecturas feministas en ese campo.

> ¿Qué pasaba en la historia del arte que se enseñaba en colegios y universidades, que se mostraba en museos y galerías? ¿Por qué no había mujeres presentes en esa historia? ¿Quién las había excluido y, fundamentalmente, por qué habían sido borradas de la rutina de la historia del arte? Más aun: ¿es que esas mujeres no habían existido o no habían tenido entidad suficiente para ser incluidas en los manuales y la

> historia? [...] Como parecería evidente, se trataba de preguntas esencialmente políticas, en primer lugar, porque las formulaban mujeres insertas en un momento que replanteaba la historia, revisándola y reescribiéndola; y, segundo, porque contestar a esa pregunta suponía formular muchas otras preguntas necesarias que ya entonces enfrentaban al historiador/a con asuntos que disciplinas afines, también en boga durante esos años, habían puesto sobre el tapete: la importancia de cuestiones como la clase a la hora de analizar la producción y el consumo del hecho artístico. (De Diego, 1999, p. 434)

Esas preguntas que se empezaron a plantear en la década de 1970 del siglo pasado terminaron por ampliarse geopolítica y corporalmente en las décadas siguientes. Adentrado el siglo XXI, se observa esfuerzos por parte de las instituciones de arte occidentales en debatir e incluir perspectivas de género, raciales y LGBTQIA+ en su programación y personal. Y en los últimos años, han surgido esfuerzos por incorporar a los cuerpos con diversidad funcional, como podemos escuchar de Alice Wexler y John Derbi en la introducción de su reciente publicación *Contemporary Art and Disability Studies*, donde establecen paralelos entre la discapacidad y la pregunta de Nochlin de 1971:

> While most of [Linda] Nochlin's points are applicable to contemporary art and disability studies, some key differences exist. For one, the status of disability in contemporary art in many societies is arguably lower than that of other minorities, which Nochlin did not believe to be the case for women in 1971. Critical and cultural minority perspectives of gender, race, sexuality, ethnicity, geography, religion, body composition, socio-economic status, and so on are disproportionately represented in contemporary Western art compared to disability. Likewise, considering the percentage of disabled people to other minorities, disability is under-represented among arts professionals, including artists, art historians, and art educators. This is not to suggest that other minorities have achieved artistic or academic equality but that disabled artists and disability art relatively have not benefitted from the civil rights movement and the increased acceptance of diversity within Western culture. (Wexler, A. y John, D, 2020, p. 2)

Es importante subrayar que Wexler y Derbi hablan desde el contexto estadunidense, donde en la década de 1990 se promulgó los Americans with Disabilities Act (ADA), movimiento iniciado en 1960 por personas con diversidad funcional por un reconocimiento de la necesidad de

abordar la accesibilidad a nivel de legislación y en contra el encarcelamiento de personas con discapacidad en instituciones, apostando por el Movimiento de Vida Independiente.[3] Y es en Estados Unidos donde, en los años 1980, se inauguran en la academia los llamados Disability Studies [Estudios de la Discapacidad] un campo interdisciplinario que se enfoca en el estudio de la discapacidad como una experiencia social, cultural y política, disciplina que hasta los días de hoy no se ha extendido mucho a otros contextos. En el caso de España, son pocos los datos que nos permitan reflexionar sobre cómo el sector cultural mira y acoge a los cuerpos discapacitados, a diferencia de lo que encontramos en relación a género, donde se percibe una reivindicación, en su mayoría por parte de trabajadoras de la cultura, en hacer visibles y públicos los porcentajes ocupados por mujeres y hombres en exposiciones, personal de museos, o ferias de arte.[4] En esos datos, poco sabemos sobre la raza, sexualidad y capacidad de esos cuerpos femeninos.

A la falta de datos en el ámbito cultural, nos aporta en la reflexión el estudio de 2022 titulado *Situación del Personal Docente e Investigador con Discapacidad en el Sistema Universitario Español*, publicado por el Cermi, la Fundación Once, Fundación Derecho y Discapacidad, Universidad Autónoma de Madrid, Ediciones Cinca. La publicación presenta datos y un diagnóstico sobre el acceso de personas con discapacidad a la docencia académica:

> Uno de los entornos laborales donde las personas con discapacidad se encuentran más infrarrepresentadas es el sistema de educación superior. Como se ha señalado en investigaciones anteriores, las universidades españolas, públicas y privadas, no están cumpliendo con el compromiso legal de garantizar la incorporación de personas con discapacidad a las categorías profesionales de personal docente e investigador (en adelante, PDI), entre otras. Según recoge el último informe de Fundación Universia (2021), el porcentaje de PDI con discapacidad en el sistema universitario español ha descendido de forma continuada en los últimos años y, en la actualidad, se reduce al 0,6 % del total de PDI en las

[3] Para más información sobre la historia del ADA, se recomienda el documentario *Crip Camp: A Disability Revolution* (Lebrecht, J y Newnham, N., 2020).

[4] En el contexto español, subrayo el trabajo de la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV) por medio de sus observatorios. Más información en https://acortar.link/ocAEd3.

> universidades públicas y al 0,2 % en las universidades privadas (Velázquez, 2022, p. 11).

Teniendo en cuenta el panorama académico mencionado, donde menos de 1% del personal docente tiene diversidad funcional, podríamos hacer un ejercicio de imaginación y tomar las preguntas de Nochlin y sus compañeras historiadoras del arte sobre el proceso de formación de las mujeres artistas y lo que había significado la prohibición de que realizaran estudios de desnudo en los siglos anteriores; cuando escudriñaron juicios que operaban en la crítica de arte, como el genio, y valores que se consideraban neutros, ahistóricos, sin género, clase o raza, aunque claramente privilegiaban a los hombres, de clase media y blancos. Si pensamos en el cuerpo discapacitado y analizamos los procesos de formación artística (universidad, escuelas libres, asistencia a otras artistas, etc.), los mecanismos de inserción en el campo (residencias, becas para artistas o comisarios, etc.) y de éxito (estar vinculado profesionalmente a una institución, representada por una galería, participar en el circuito internacional, ferias de arte, etc.) concluiremos que esas instituciones y sus dinámicas tienen como base, en términos conceptuales, arquitectónicos y administrativos, el cuerpo capaz. Y tal como pasó con las mujeres artistas, es posible rescatar algunos pocos ejemplos que consiguieron adentrar la historia del arte, probablemente trabajando el triple, ideando sus propias metodologías y por medio de la construcción de atajos para atravesar el capacitismo estructural.

> Cuándo el virreina se plantea cuántos hombres o cuántas mujeres se exponen en la institución, está muy bien pero ¿cómo caracterizamos a Lorenza? ¿Tiene sentido seguir hablando que hay tantas mujeres y tantos hombres que han expuesto en el espacio institucional? O más bien se trata de transformar la historia, el relato, la epistemología, los marcos epistemológicos, es decir, el conjunto que regla la visibilidad de un espacio para dejar de pensar esos espacios en términos binarios, de masculinidad y feminidad, de capacidad y discapacidad, o términos de clase y diferencia racial. Por eso insisto que el proyecto de Lorenza es transversal y revolucionario, no es un proyecto de inclusión en la historia del arte tal como la conocemos. A pesar que es verdad que hay una cierta sorpresa en el descubrimiento de la figura de Lorenza me parece más interesante pensar que el museo y la historia del arte tal como están pensados hasta ahora, precisamente, impiden que existan Lorenzas, por lo tanto no es que Lorenza sea una figura absolutamente excepcional, pero que hay muchas Lorenzas que hasta el día de hoy siguen desconocidas (Preciado, 2019b).

Esta cita de Preciado cuestiona cómo se podría encajar una figura como la de Lorenza en una historia del arte y en una práctica institucional construidas bajo estructuras binarias. Al hecho de que Lorenza sea una artista desconocida y rescatada, él propone que nos hagamos la pregunta contraria a la enunciada por Nochlin: ¿cuántas Lorenzas han quedado de afuera? Así el ejercicio no sería reivindicar un espacio para artistas disidentes en la Historia del Arte y en la práctica institucional, pero replantear cómo se podrían realizar relatos sobre prácticas disidentes de manera a que esos relatos –y más importante, los cuerpos de esas artistas– modifiquen las instituciones. Como mencionado anteriormente, es notable el trabajo que se viene haciendo en incorporar las llamadas *minorías* en las instituciones y en sus relatos. No se trata aquí de deslegitimar tales acciones, pero preguntarnos de qué manera se desarrollan y a quien sirven tales acciones. Nos comenta la artista y activista estadunidense Carolyn Lazard en su documento *Accessibility in the Arts: A Promise and a Practice* sobre el problema de accesibilidad:

> Arts institutions without considered accessibility measures are facing significantly diminished audience members and visitors. According to the U.S Census Bureau, one-fifth of the U.S population is disabled. Investing in accessibility is a surefire way for any small-scale arts organization to expand its viewership. It can include a wide variety of actions and policies from making a physical space wheelchair accessible and ensuring ASL interpretation for public events, to all-gender restrooms and sliding-scale ticketing. Prioritizing accessibility in arts spaces begins with asking oneself some basic questions: Who comes to our events? Why do those people come to our events? Who doesn't come to our events? Why do those people not come to our events? (2019, p. 7).

El 13 de diciembre de 2006 la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU) aprobó la Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, ratificada por España el 3 de diciembre de 2007. Esa Convención considera a las personas con discapacidad como sujetos titulares de derechos y los poderes públicos están obligados a garantizar que el ejercicio de esos derechos sea pleno y efectivo (Real Decreto Legislativo, 2013). Parte del cumplimiento de dicha Convención es garantizar que los espacios sean accesibles, y ahí es donde empieza el problema. En general, encontramos prácticas cuyo

objetivo es cubrir el expediente,[5] o sea, se adaptan los espacios, se modifican las barreras mínimamente para que los discapacitados puedan literalmente entrar, sin tener en cuenta la experiencia generada en el acceso. Un ejemplo común es la entrada de los edificios mediante escaleras y la posibilidad de accederlos por caminos secundarios y vigilados: ascensores escondidos, cerrado por llaves, montacargas, la necesidad de ser escoltado por un profesional de seguridad. El hecho de que los baños accesibles sean escasos, de que no haya espacios de descanso, que las exposiciones sean concebidas desde la altura idealizada de una persona bípeda,[6] haciendo con que el público en silla de ruedas tenga una experiencia inferior, y que muchas veces no puede acceder a ciertos contenidos, como las vitrinas. Otra acción común es ofrecer como única opción de accesibilidad una visita guiada, con recorridos preestablecidos que dejan poca margen a la autonomía.

Esta manera de generar inclusión también se expande al mundo de la educación, donde los artistas discapacitados enfrentan obstáculos arquitectónicos y se suelen encontrar con un personal docente poco formado, que trabaja a partir de conceptos conservadores de habilidad y capacidad. No es casualidad que muchos artistas con diversidad funcional son autodidactas o busquen otros espacios de formación. Con relación a personas neurodivergentes y con discapacidad intelectual, se suele entender que deberían asistir a espacios de arteterapia y no formarse como artistas.[7] En el mundo profesional, es común que personas discapacitadas adentren a las instituciones solamente por medio de cuotas, normalmente destinadas exclusivamente a áreas como seguridad, atención al público, limpieza, todos ellas de baja cualificación y sin posibilidad de ascensión.

Los ejemplos mencionados es un pequeño panorama de la experiencia de lo que en general significa acceso en esos contextos. Está claro que las personas discapacitadas necesitan políticas de inclusión porque sin

[5] Se recomienda la visita *Cubrir el expediente*, ideada por la artista Costa Badía en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en la que se revisa la accesibilidad del museo problematizando la normatividad del cuerpo desde la institución museística. Más información en https://acortar.link/A8px7F

[6] Entre los usuarios de silla de ruedas se denomina “bípedos” a las personas que caminan.

[7] Sobre el tema de discapacidad intelectual y arte se recomienda el documental *Qué tienes debajo del sombrero*, (Peñafiel, I. y Barrera D., 2007).

ellas el panorama sería mucho peor. Sin embargo no podemos olvidar que la mayoría de esas políticas acaban fortaleciendo la interpretación de que este colectivo es el "otro".

> Es urgente repensar la institución museo dentro de la red de instituciones que fueron inventadas en la modernidad temprana y que funcionaron como operadores en la construcción del sujeto dominante occidental de la modernidad: el sujeto burgués, patriarcal y colonial. Ese proceso comienza con la expansión colonial de Europa en el siglo XV, y cristaliza en torno al siglo XIX, con la construcción de eso que Foucault va a llamar un archipiélago de instituciones totales. Foucault llama totales o totalizantes a esas instituciones porque, dice, son instituciones que funcionan a través de la lógica de la exclusión incluyente. No se trata de que el otro esté excluido, sino de que el otro es incluido como "otro." El museo es un dispositivo de alterización que construye identidad y diferencia. Creo que esta es una de las cuestiones absolutamente claves para entender la complejidad de los públicos y a qué nos referimos cuando hablamos de la supuesta diversidad en el museo. (Preciado, 2019, p. 19)

El concepto de inclusión-excluyente es una síntesis de las ideas aquí presentadas. Por un lado, encontramos pocos relatos afuera de los Disability Studies o del activismo que realizan lecturas no basadas en ideas modernas del cuerpo capaz/incapaz, sano/enfermo, generalmente dotadas de tonos de tragedia y superación personal. Por otro lado, la decisión de parte de las instituciones en no tomar la accesibilidad como un concepto eje en la gestión conlleva a que no se pueda acceder a los espacios, y por consecuencia, usarlos y modificarlos. En ese sentido, no se trata que el cuerpo con diversidad funcional esté excluido, pero incluido como otro.

5. CONCLUSIONES: AUNQUE EL FUTBOL SE JUEGUE CON LOS PIES, LOS JUGADORES DEBEN TENER BRAZOS

> Más que de travestismo, convendría hablar de prácticas de transición como técnicas de contra-aprendizaje mediante las cuales el cuerpo y la subjetividad considerados como "discapacitados" o "enfermos" reclaman su derecho a representarse y a inventar sus propias prácticas de vida. Por ello no sería adecuado decir que Lorenza traviste los pies y la boca en manos, o que se traviste simplemente en mujer, sino que inventa otro cuerpo, otra práctica artística y de género: ni discapacitada ni normal, ni femenina ni masculina, ni pintura ni danza. (Erjil, 2019)

Este texto inicia mencionando el anuncio publicitario Paralímpico de 2016 *We're the Superhumans*, un musical sofisticado, acelerado y seductor en el que el cuerpo discapacitado es un cuerpo más allá de capaz. *Yes, I can.* Aunque aterrizando en la vida cotidiana sabemos que aquelles atletas, aquellas familias y niñes que participan del anuncio son una excepción de lo que es el cotidiano de la discapacidad, también entendemos que una de las funciones de las Paralimpíadas es inspirar. No deja de ser un evento surgido y creado adentro de las lógicas binarias de las Olimpiadas, a raíz de que hombres capacitados perdieron habilidades y miembros luchando en defensa de su patria en la guerra. En la inauguración de las Paralimpíadas de 1992 encontramos uno de los pocos archivos de la artista Lorenza Böttner, que delante de un público masivo, performa la mascota Petra. Arte y deporte unidos en su corporalidad; el deporte en la labor de definir qué es un cuerpo, qué es un género, cómo se hacen las cosas. Porque aunque el futbol se juegue con los pies, los jugadores deben tener brazos. Qué es un cuerpo, qué es un género, cómo se hacen las obras. Qué pasa si trasladamos esas preguntas para el medio del arte. ¿Estará en contra los binarismos o perpetuará sus lógicas de una manera menos visible, con sus *paramuseos*, *paraartistas*, *parauniversidades*?

6. BIBLIOGRAFIA

4Creative (2016). *We're Superhumans*. Channel 4, desde https://acortar.link/ROc1p7

Arnau Ripollés, S. (2019). *Estudios críticos desde la diversidad funcional* [Tesis Doctoral no Publicada]. Programa de Doctorado en Filosofía UNED.

Barrera, M. (2018). *VII Bienal de Arte Contemporáneo Fundación Once*. Fundación Once.

Berger, J (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

BOE https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2013-12632

Bolaño, R. (1996). *Estrella distante*. Anagrama.

Bonaiga Trial (octubre 2023). Gabino Renales. https://acortar.link/xZJDka

Davis Jr., S. (1965). *Yes, I can* [If I Ruled the World]. Warner Brothers.

De Diego Otero, E. (1999). Figuras de la diferencia. En Bozal, V. (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (pp. 434-451). Visor.

Del Pino, A. M. (2019). Subjetividad tranStullida. El cuerpo/*corpus* de Lorenza Böttner. *Anclajes*, vol. XXIII, n.° 3, pp. 37-57. DOI: 10.19137/anclajes-2019-2334

Erlij, E. (2019). Lorenza Böttner: la inspiración chilena de Paul B. Preciado. *La Tercera*. https://acortar.link/GSB00f

Fischer, C. (2014). Lorenza Böttner: From Chilean Exceptionalism to Queer Inclusion. *American Quarterly* vol. 66, núm. 3, pp. 749-765. Doi: 10.1353/ aq.2014.0054

García-Santesmases, A. (2023). *El cuerpo deseado: la conversación pendiente entre feminismo y anticapacitismo*. Kaótica Libros.

Garland Thomson, R. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press.

Juegos Paralímpicos. (15 de octubre de 2023). En *Wikipedia*. https://acortar.link/9QJ5J7

Lazard, C. (2019). *Accessibility in the Arts: A Promise and a Practice*. Common Field. promiseandpractice.art.

Lebrecht, J y Newnham, N. (dir.). (2020). *Crip Camp*. *A Disability Revolution.* Netflix, desde https://www.netflix.com/title/81001496

Lemebel, P. (2018). *Loco afán: Crónicas de sidario*. Epub Gertdelpozo

MacRuer R. (2006). *Crip Theory*. New York University Press.

Preciado, P. B. (2017). Lives and Works of Lorenza Böttner. *South as a State of Mind*. Issue #9, documenta 14 #4, disponible en http://www.documenta14.de/en/south/25298_lives_and_works_of_lorenza_boettner.

Preciado, P. B. (2018). *Lorenza Böttner: Requiém por la norma*. La Virreina Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona.

Preciado, P. B. (2019a). Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional. En Solas Pizarro, B., *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica* (pp. 15-26). Los Libros de la Catarata.

Preciado, P. B. (2019b). Historia del pie: arte y diversidad funcional según Lorenza Böttner. *Lorenza Böttner: Requiém por la norma*. Conferencia. La Virreina Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona. https://acortar.link/Gau478

Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social (BOE núm. 289, de 03/12/2013). https://www.boe.es/eli/es/rdlg/2013/11/29/1/con

Reilly, M. (2015). *Women Artists: The Linda Nochlin Reader.* Thames and Hudson

Stahlberg, M. (1991). *Lorenza. Portrait of an Artist. Docu Short*. Hochschule für Fernsehen und Film in Zusammenarbeit mit Seed Pictures. Disponible *https:// vimeo.com/29793957*.

Televisión Nacional Española (3 de septiembre de 1992). *Inauguración Juegos Paralímpicos*. https://acortar.link/sB85xj

Vázquez, C. M. (dir. 2022). *Situación del personal docente e investigador con discapacidad en el sistema universitario español*. Cermi, Fundación Once, Fundación Derecho y Discapacidad, UAM, Ediciones Cinca. Disponible en https://acortar.link/p0bJTw

Wexler, A. y John, D. (org. 2020). *Contemporary Art and Disability Studies*. Taylor and Francis

CARLA LONZI: ELOGIO DEL MARGINE[1] GLI ANNI NOVANTA IN ITALIA. APPUNTI PER UNA STORIA DIMENTICATA

GRETA BOLDORINI
Università degli Studi di Padova

1. INTRODUZIONE

Ogni storia dell'arte che, in Italia, voglia occuparsi delle sue relazioni con il femminismo non può prescindere dal confronto necessario con la figura di Carla Lonzi e con quello iato da lei esperito come incolmabile tra l'esperienza di critica d'arte e quella di femminista:

> Carla Lonzi costituisce infatti un passaggio obbligato, e per molto tempo un nesso perduto, dell'indagine attorno al mancato incontro tra arte e femminismo. A differenza di altri contesti come la Gran Bretagna e gli Stati Uniti dove le artiste svolsero un ruolo centrale nel movimento delle donne fin dagli inizi, l'anomalia italiana ha le sue radici nella frattura che si apre tra i luoghi della pratica femminista e quelli della pratica artistica e critica (Zapperi, 2017, p.5)

Nata a Firenze nel 1931, dove si laurea in storia dell'arte nel 1956 sotto la guida di Roberto Longhi, Carla Lonzi inizia nel 1959 a lavorare come critica d'arte, scrivendo su riviste come *Marcatrè* e *L'approdo letterario* e collaborando con crescente intensità con la galleria torinese *Notizie* di Luciano Pistoi. Nel 1969 viene pubblicato *Autoritratto* dall'editore De Donato di Bari; nel 1970, la pubblicazione di un celebre saggio dal titolo *La critica è potere* sancisce definitivamente il suo abbandono del mondo dell'arte per dedicarsi al femminismo, di cui diventerà una delle prime protagoniste con la fondazione nello stesso anno del gruppo *Rivolta*

[1] Il titolo è un esplicito riferimento a *Elogio del margine* di Bell Hooks

femminile. L'abbandono repentino e drastico dell'attività di critica d'arte ha rappresentato una frattura traumatica per quelle artiste e critiche d'arte che invece, quelle due istanze, artistica e femminista, hanno provato e voluto tenerle insieme. Emblematico e fondamentale per dipanare la complessa questione del rapporto tra arte e femminismo per Carla Lonzi è il suo rapporto con Carla Accardi, anche quest'ultima parte del gruppo di *Rivolta femminile*. L'amicizia tra le "due Carle" si snoda nel corso degli anni Sessanta, a partire dal loro incontro all'inizio del decennio dovuto a Pietro Consagra, fino all'insanabile rottura avvenuta nel 1973, riconducibile alla mancata rinuncia all'attività di artista in nome del femminismo da parte di Accardi.[2] L'artista torna a parlare di quella stagione in occasione di *Rrragazze*, libro che sarò oggetto di analisi più avanti in queste pagine, a distanza di più di vent'anni:

> Naturalmente, la donna ha sempre il problema dei figli, della famiglia, e allora deve accettare che storicamente questa parola "parità", non esiste, perché c'è la differenza. Ma io non appartengo a quelle che di questa differenza ne vogliono fare una bandiera, perché quando nei gruppi negli anni Sessanta e Settanta si diceva che la differenza era importantissima, io ero in disaccordo, anche con Carla Lonzi…perché la differenza nei gruppi femminili andava sempre a finire nell'artigianato in cui l'esperienza della donna è maggiore. Allora io restavo delusissima. Tant'è vero che poi sono uscita da un gruppo una prima volta, e poi da un altro che aveva aperto una galleria. Sono uscita perché mi deludevano, perché il lavoro creativo è fatto di velocità. Io oggi faccio un quadro e il giorno dopo un altro o un libro, o qualsiasi altra cosa. La dinamica è molto veloce, invece in quello che tradizionalmente ha espresso la donna la pratica è lentissima, passa attraverso generazioni (Mulatero, Parola, 1996, p. 74)

Per queste ragioni, e per la sua prematura scomparsa nel 1982, un lungo oblio ha reso difficile la trasmissione e la ricezione del pensiero di Carla Lonzi tanto in ambito artistico quanto in quello del femminismo, come ricorda Liliana Ellena: "Molto citata, ma assai poco studiata, soprattutto dalle storiche, se si pensa che per molto tempo il lavoro di Maria Luisa Boccia uscito nel 1990 ha costituito l'unico tentativo di interpretazione di ampio respiro" (Conte, Fiorino,

[2] Per approfondire la relazione e poi la rottura tra Carla Lonzi e Carla Accardi, rimando a Zapperi (2017), Conte, L., Fiorino, V., Martini, V., (2011); Lonzi, C. (1978); Lonzi, C., (1980).

Martini, 2011, p. 117).[3] Nello stesso saggio la storica segnala come il recupero di interesse intorno alla sua figura sia arrivato dalla critica d'arte più che dalle storiche del femminismo: "Sono state infatti le critiche d'arte e le storiche d'arte di giovane generazione a riaprire la ricerca a partire dal nodo che è allo stesso tempo teorico e storico chiamato in causa dal caso italiano" (Conte, Fiorino, Martini, 2011, p. 117).

2. OBIETTIVI

Da circa quindici anni si è cominciato, con sempre maggior vivacità, a restituire spessore e tridimensionalità alla radicalità di Carla Lonzi, a partire da una giornata di studi nel 2009[4] dal titolo, appunto, *Carla Lonzi. La duplice radicalità*[5]. A stretto giro è seguita, su iniziativa della casa editrice milanese *et al.*, la ripubblicazione di tutti i suoi scritti: *Sputiamo su Hegel* e *Autoritratto* nel 2010, *Scritti sull'arte* nel 2011 e, ancora, i suoi testi più personali e intimi: *Taci anzi parla* nel 2010, *Vai pure* nel 2011. Proprio durante la stesura di questa ricerca è arrivata la notizia di una nuova pubblicazione di tutti i testi di Carla Lonzi da parte della casa editrice *La Tartaruga*, storica casa editrice dedita a libri scritti da donne, rilevata da *La Nave di Teseo* in seguito alla morte della sua fondatrice, Laura Lepetit, e che si avvale della curatela di Claudia Durastanti. La riedizione degli scritti lonziani è curata da Annarosa Buttarelli e la prima uscita è *Sputiamo su Hegel*, testo fondamentale che nel 1970 aveva inaugurato l'attività della casa

[3] Il riferimento è al testo *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi* pubblicato dalla casa editrice La Tartaruga. Da segnalare, della stessa autrice, tra le pubblicazioni più recenti sintomatiche della nuova fortuna critica che riguarda Carla Lonzi, anche il testo *Con Carla Lonzi: la mia vita è la mia opera* edito nel 2014 da Ediesse.

[4] Da ricordare anche il convegno *Taci, anzi parla. Carla Lonzi e l'arte del femminismo* che si è tenuto nel 2010 presso la Casa Internazionale delle Donne di Roma.

[5] Giornata di studi tenutasi a Pisa il 18 marzo 2009 presso la Gipsoteca di San Paolo all'Orto e organizzata dai Dipartimenti di Storia e di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, dal Centro interuniversitario di Storia Culturale (CSC – Pisa) e dall'Associazione Casa della Donna di Pisa.

editrice *Scritti di Rivolta Femminile*. In ambito strettamente artistico, che è quello preso in considerazione in questa sede, si assiste inoltre da qualche anno ad un vivissimo e rinnovato interesse per la sua figura. Numerose, infatti, le mostre recenti che, già a partire dai titoli, si sono fatte ispirare da Carla Lonzi, tra cui *Autoritratti* (2013), *Il soggetto imprevisto* (2019), *Deculturalize* (2020), *Autoritratto* (2021), *Io dico io* (2021); molte le artiste della nuova generazione che hanno esplicitamente inserito i suoi pensieri e le sue idee all'interno delle loro pratiche, su tutte Chiara Fumai, Silvia Giambrone e Claire Fontaine. La finalità di queste pagine è di indagare, prima di questa riscoperta, la sua presenza e influenza nel mondo dell'arte italiano nel decennio degli anni Novanta. Si prenderanno in considerazione due casi studio: la sala a lei dedicata in occasione della Biennale d'arte del 1993 e il libro *Rrragazze* pubblicato nel 1996. In entrambi le occasioni, il riferimento a cui si guarda è il già citato testo *Autoritratto*, che può senza dubbio essere considerato il più importante contributo e lascito di Carla Lonzi alla storia dell'arte. Si tratta di un vero e proprio collage di diverse conversazioni avute con alcuni artisti nel corso di anni, riunite in un ideale convivio. Il metodo utilizzato dalla critica d'arte, assolutamente rivoluzionario per quella data, prevedeva l'uso del registratore, la successiva sbobinatura delle singole interviste che venivano poi tessute insieme in un dialogo collettivo che non aveva mai realmente avuto luogo in quella forma. Il tentativo è di essere il più fedele possibile alle parole degli artisti, al loro registro linguistico, alle loro pause, in un discorso che non vuole assumere la forma del testo critico ma mantenere la realtà, la credibilità e verità della parola orale.

3. LA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1993

In occasione della Biennale d'arte di Venezia del 1993 dal titolo *Punti cardinali dell'arte* il curatore Achille Bonito Oliva incarica Anne Marie Sauzeau-Boetti di realizzare una mostra in memoria di

Carla Lonzi. Delle "due Carla Lonzi", la critica d'arte e la femminista, si decide prevedibilmente di privilegiare la prima:

> Dei due tempi – la presenza poi l'assenza, il convivio poi la sottrazione – un luogo come la Biennale non può che privilegiare il primo e documentarlo con elementi concreti e visibili: con estratti dei suoi scritti sull'arte e dei suoi straordinari dialoghi con i singoli artisti; con le sue opere preferite, tra cui alcune composte alla sua attenzione o diventate di sua proprietà; infine con alcune delle tante fotografie che amava guardare poi offrire allo sguardo altrui come tracce di vita e di verità sul conto dei suoi interlocutori, e su se stessa (Bonito Oliva, 1993, p. 36)

Dalle foto dell'allestimento conservate nell'archivio Asac possiamo trovare conferma di quanto dichiarato da Anne Marie Sauzeau-Boetti nella corrispondenza relativa all'organizzazione della mostra, in cui scrive: "vorrei che l'insieme risultasse a quadreria, allegramente accumulato, con osmosi tra arte e vita, riflessione e cordialità – come fu la breve carriera della Lonzi" (Boetti, 1993).

La sala è costituita da tre pareti, più una quarta che funge da divisorio sulla quale è affissa una grande fotografia in bianco e nero di Carla Lonzi seduta alla scrivania, scattatale dall'artista, e suo compagno, Pietro Consagra in occasione di un soggiorno a Minneapolis nel 1967, durante il quale la critica aveva lungamente lavorato alla stesura di *Autoritratto*. Sulla parete accanto una selezione di alcune fotografie che restituiscono bene quel superamento tra arte e vita che per lei era centrale nel lavoro di critica. Alla fine della parete si riconosce poi *l'Autoritratto con il Doganiere* di Giulio Paolini, opera del 1968. Sulle altre due pareti si vedono, procedendo secondo l'ordine di allestimento, ancora un'opera di Giulio Paolini, Pinot Gallizio, Carla Accardi, Luciano Fabbro, Giulio Turcato, Mario Nigro, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Mimmo Rotella, Lucio Fontana, Cy Twombly, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Salvatore Scarpitta, Pietro Consagra.[6] Si tratta di tutti i 13 artisti e dell'unica artista donna che erano confluiti in *Autoritratto*, con l'unica

[6] Le opere esposte sono quelle indicate e parzialmente riprodotte nel catalogo della Biennale di Venezia, ad eccezione di Giulio Turcato di cui è riprodotta *Viola* del 1964 che però non compare nelle foto dell'allestimento.

eccezione di Pinot Gallizio, artista con cui Carla Lonzi aveva lavorato in diverse occasioni e che però era scomparso prematuramente nel 1963. Accanto alle opere, oltre alla didascalia, sono riproposti alcuni passaggi estrapolati da *Autoritratto* o dai suoi articoli dedicati agli artisti. Analizzando lo scambio epistolare relativo all'organizzazione della mostra, possiamo però notare come l'idea iniziale della curatrice fosse abbastanza diversa da quanto poi effettivamente realizzato. In uno schizzo dell'allestimento fatto dalla stessa Sauzeau-Boetti si percepisce chiaramente la volontà di sottolineare ed enfatizzare la rottura con il mondo dell'arte compiuta da Carla Lonzi e il suo successivo coinvolgimento nel femminismo: la prima parete era, come poi nella versione finale del progetto, allestita con foto private degli artisti; la parete principale, quella dedicata alle opere degli artisti, nominata nello schizzo "Anni sessanta: quadreria", era contrapposta ad un'altra parete che nel disegno è identificata con la dicitura "Anni Settanta. Muro vuoto con lunga scritta "negativa"". La quarta parete, doveva includere *L'autoritratto* di Paolini, l'omonimo libro di Carla Lonzi e il ritratto realizzato da Pietro Consagra a Minneapolis. La cesura netta nella vita di Lonzi, con un prima rappresentato dalla sua attività di critica e un dopo rappresentato dal femminismo veniva così simboleggiata dalle due pareti poste uno di fronte all'altro a dimostrare violentemente tutta la loro incomunicabilità e impermeabilità. Emblematica e ulteriormente chiarificatrice della percezione di Sauzeau-Boetti è la sua descrizione circa la presenza di Lonzi nel mondo dell'arte "una fonte ossigenante e fertile che scorre lungo gli anni sessanta, poi, nel decennio, successivo, una sprezzante assenza dal paesaggio dell'arte, con il suo riemergere, qui e là, in alcune circostanze" (Bonito Oliva, 1993, p. 36). La forte cesura e la mancata saldatura tra l'attività critica e quella di femminista sono ulteriormente ribadite ancora dalla critica in un articolo di molti anni dopo in cui è tornata a ragionare sulla sala dedicata a Lonzi nella Biennale del 1993:

> Oggi Laura Iamurri, nella sua prefazione alla riedizione del libro, mi fa la cortesia di ricordare quella sala, ma nel '93 non credo sia stata molto apprezzata da Rivolta Femminile! Ero passata decisamente dalla parte

del nemico, complice della contorta strumentalizzazione delle sue intuizioni (Sauzeau-Boetti, 2014)

FIGURA 1. *Veduta della Sala dedicata a Carla Lonzi,* Biennale d'arte di Venezia, 1993, ©.



Fuente: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fotografia di Giorgio Zucchiatti

FIGURA 2. *Veduta della Sala dedicata a Carla Lonzi,* Biennale d'arte di Venezia, 1993, ©.



Fuente: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fotografia di Giorgio Zucchiatti

FIGURA 2. *Veduta della Sala dedicata a Carla Lonzi,* Biennale d'arte di Venezia, 1993, ©.



Fuente: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fotografia di Giorgio Zucchiatti

FIGURA 4. *Carla Lonzi al registratore mentre trascrive le interviste per il suo libro Autoritratto,* Minneapolis, 1967, foto di Pietro Consagra ©.



Fuente: Archivio Pietro Consagra, Milano.

4. RRRAGAZZE

Altro episodio emblematico, nel corso del decennio, della presenza carsica di Carla Lonzi nella storia dell'arte è costituito dalla pubblicazione di *Rrragazze* nel 1996, un libro curato da Elisa Parolo e Ivana Mulatero. Anche in questo caso si tratta di un rifacimento del lonziano *Autoritratto*, il cui riferimento è esplicitato dalle autrici nell'introduzione:

> Il nostro punto di partenza è Autoritratto, il testo di Carla Lonzi che riunisce in forma discorsiva la testimonianza di alcuni artisti degli anni Sessanta. […] "Autoritratto" perché la Lonzi ha fatto una serie di colloqui con ognuno di loro, in anni diversi, poi li ha montanti in modo tale che sembri una sorta di incontro a più voci nello stesso momento, anche se di fatto l'unità di luogo e tempo non era la stessa. Però c'era una freschezza di linguaggio che lei ha voluto mantenere…per noi è un avvio…Un modo di approcciarsi all'arte che non è solo quello di scrivere un testo per un catalogo, spesso poco letto, perché lo legge l'artista, forse il gallerista e qualcun altro (Mulatero, Parola, 1996, p.9)

Parimenti allo scritto lonziano, anche *Rrragazze* mantiene lo stesso metodo: interviste condotte a tu per tu con le artiste tramite l'uso del registratore[7] e poi ricucite insieme per restituire una fittizia unità di spazio e tempo. Simile è anche la scelta di coinvolgere artiste appartenenti a diverse generazioni ed eterogenee nel linguaggio adottato, come facilmente appurabile con una rapida scorsa all'elenco di artiste presenti nel testo: Carla Accardi, Betty Bee, Enrica Borghi, Giulia Caira, Monica Carocci, Dadamaino, Chiara Dynys, Matilde Domestico, Giosetta Fioroni, Alessandra Galbiati, Luisa Lambri, Antonella Mazzoni, Anna Muskardin, Carol Rama, Paola Risoli, Luisa Valentini, Elke Warth. La grande novità rispetto al testo di Lonzi risiede tuttavia proprio nella scelta delle artiste da coinvolgere, una compagine tutta femminile laddove in *Autoritratto* era di Carla Accardi l'unica voce fuori da un coro esclusivamente maschile. Una pagina selezionata in modo casuale dalle molte che compongono il volume permette di evidenziare una ripresa pedissequa del testo di Lonzi: le diverse voci prendono la parola e si alternano in un simposio virtuale; ad arricchire il

[7] Come si legge in apertura, il testo è il risultato di oltre 30 ore di registrazione effettuate tra marzo e luglio 1996.

testo è presente una ricca sequenza di immagini. Come nel caso di *Autoritratto*, tuttavia, non si tratta esclusivamente di riproduzioni di opere d'arte come ci si aspetterebbe in un canonico testo di critica d'arte ma anche, e soprattutto, di immagini personali, ascrivibili all'ambito privato e familiare delle artiste[8]. Se nel testo lonziano mancavano espliciti riferimenti alla condizione femminile e al femminismo, interesse che diventerà centrale, come visto, nella seconda parte della sua biografia, in *Rrragazze* non mancano, al contrario, lunghi passaggi su questi temi che ci consentono anche di comprendere meglio il punto di vista delle artiste coinvolte.

Molte, infatti, le pagine dedicate alla condizione dell'artista donna del sistema dell'arte e, più in generale, nella società contemporanea, in uno scambio di opinioni e battute che si rivela un vero caleidoscopio di idee e punti di vista eterogenei. Colpisce, ad esempio, l'opinione forte, oserei direi violenta, di Alessandra Galbiati che ritiene il problema femminile come ormai appartenente, a quella data, unicamente ad una sfera privata dei rapporti e il femminismo, come qualcosa che ha compiuto il suo scopo:

> Non mi sono mai sentita discriminata… questo è fuori di dubbio… Il problema se c'è è ormai un problema privato. Io ringrazio il femminismo di tutte le battaglie che ha fatto, delle battaglie che ha vinto, sono state fondamentali. Però adesso il problema è diventato un problema privato. Nel senso che se adesso c'è la donna che si fa menare da suo marito a me non è che faccia pena… mi fa arrabbiare perché ormai la legge ce l'hai, il divorzio ce l'hai, sono un po' cazzi tuoi, non so come dire… non lo riesco più a concepire come un problema sociale. Occorre emanciparsi nelle problematiche quotidiane (Mulatero, Parola, 1996, p. 58)

Diverso il punto di vista di Giulia Caira che vede alla produzione femminile come a una creatività che finalmente riesce a sbocciare e esprimersi:

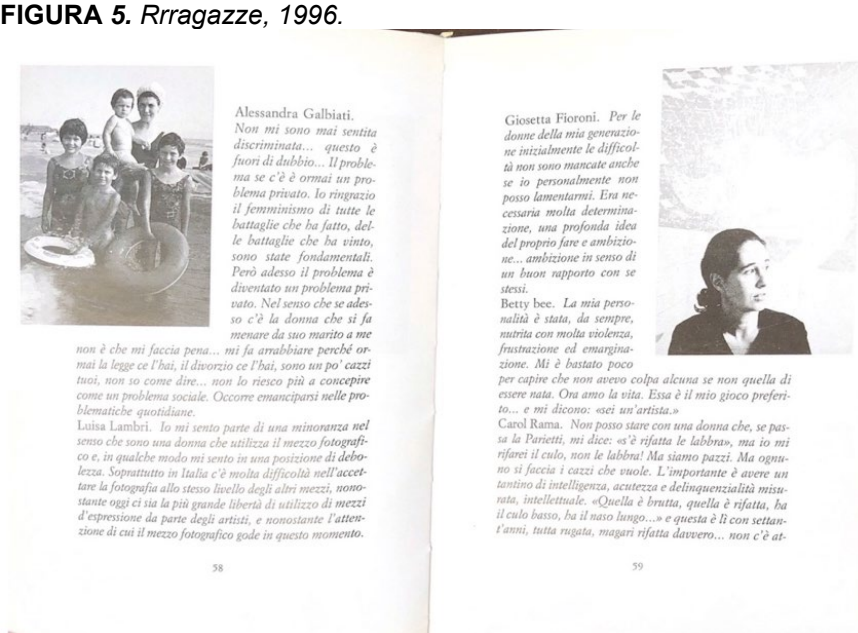
> Credo che questo sia un discorso sulla valorizzazione del lavoro delle donne e mi piace perché nella storia non è mai stato valorizzato…adesso c'è questa opportunità di iniziare a concentrarsi sul lavoro femminile che è, oggi, anche la parte più interessante in tutti i settori: musica, fotografia, l'arte in generale…il cinema. In Italia le cose più interessanti,

[8] Sul ruolo delle foto di famiglia in *Autoritratto* rimando al saggio di Teresa Kittler in Ventrella F., Zapperi G. 2022

> i nuovi linguaggi, comunque vengono dalle donne…quasi mai dagli uomini, anche se poi ci sono alcune donne che utilizzano dei clichés, delle cose… e io mi arrabbio molto quando vedo riproporre dei modelli maschili, da alcune donne. Credo che il "lavoro delle donne" debba esser considerato come "lavoro delle persone", cioè espressione di una metà del mondo. Questo non deve risultare solo un fenomeno ma diventare parte fondamentale dell'emancipazione sociale, non femminile ma sociale (Mulatero, Parola, 1996, p. 56)

L'attenzione esclusiva per la produzione di artiste donne potrebbe essere vista come un'adesione da parte delle due autrici alle istanze femministe, cosa che invece viene prontamente esclusa nell'introduzione del testo: "Ci sono due o tre cose su cui noi puntiamo: uno è il dialogo, due l'ascolto attento, tre il lavoro delle artiste donne, ma non per ricreare dinamiche consumate, vecchie battaglie riconosciute da noi ma che non ci appartengono più" (Mulatero, Parola, 1996, p. 10). Nonostante la netta presa di distanza dalla fase di attivismo femminista, *Rrragazze* resta uno dei pochissimi casi di ripresa esplicita della figura di Carla Lonzi e del suo innovativo metodo nel corso del decennio esaminato.

FIGURA *5.* *Rrragazze, 1996.*



Alessandra Galbiati. *Non mi sono mai sentita discriminata... questo è fuori di dubbio... Il problema se c'è è ormai un problema privato. Io ringrazio il femminismo di tutte le battaglie che ha fatto, delle battaglie che ha vinto, sono state fondamentali. Però adesso il problema è diventato un problema privato. Nel senso che se adesso c'è la donna che si fa menare da suo marito a me non è che mi faccia pena... mi fa arrabbiare perché ormai la legge ce l'hai, il divorzio ce l'hai, sono un po' cazzi tuoi, non so come dire... non lo riesco più a concepire come un problema sociale. Occorre emanciparsi nelle problematiche quotidiane.*

Luisa Lambri. *Io mi sento parte di una minoranza nel senso che sono una donna che utilizza il mezzo fotografico e, in qualche modo mi sento in una posizione di debolezza. Soprattutto in Italia c'è molta difficoltà nell'accettare la fotografia allo stesso livello degli altri mezzi, nonostante oggi ci sia la più grande libertà di utilizzo di mezzi d'espressione da parte degli artisti, e nonostante l'attenzione di cui il mezzo fotografico gode in questo momento.*

58

Giosetta Fioroni. *Per le donne della mia generazione inizialmente le difficoltà non sono mancate anche se io personalmente non posso lamentarmi. Era necessaria molta determinazione, una profonda idea del proprio fare e ambizione... ambizione in senso di un buon rapporto con se stessi.*

Betty bee. *La mia personalità è stata, da sempre, nutrita con molta violenza, frustrazione ed emarginazione. Mi è bastato poco per capire che non avevo colpa alcuna se non quella di essere nata. Ora amo la vita. Essa è il mio gioco preferito... e mi dicono: «sei un'artista.»*

Carol Rama. *Non posso stare con una donna che, se passa la Parietti, mi dice: «s'è rifatta le labbra», ma io mi rifarei il culo, non le labbra! Ma siamo pazzi. Ma ognuno si faccia i cazzi che vuole. L'importante è avere un tantino di intelligenza, acutezza e delinquenzialità misurata, intellettuale. «Quella è brutta, quella è rifatta, ha il culo basso, ha il naso lungo...» e questa è lì con settant'anni, tutta rugata, magari rifatta davvero... non c'è at-*

59

5. CONCLUSIONI

La centralità sin qui mostrata nel recupero di *Autoritratto*, dimostra che l'interesse per Carla Lonzi da parte del mondo dell'arte si indirizza esclusivamente verso la sua attività di critica d'arte e non verso quella di teorica ed attivista femminista. I due momenti biografici di Carla Lonzi vengono percepiti come incompatibili e in contrasto: nel recupero di Carla Lonzi critica d'arte, Carla Lonzi femminista viene lasciata inevitabilmente e volutamente in disparte. Se quindi la mancata ricezione di Lonzi femminista si può spiegare in un più ampio clima di distanza verso le istanze femministe, risulta al contempo degno di interesse il recupero e la ricezione di Lonzi critica d'arte, in anni in cui si credeva che il pensiero e la sua attività nel mondo dell'arte fossero ancora lontani dall'esser riscoperti. La conoscenza e trasmissione di Carla Lonzi, può esser stata facilitata probabilmente dalla circolazione in ambienti ristretti dei suoi testi come, ad esempio, all'Accademia di Belle Arti di Milano dove Luciano Fabro faceva leggere i suoi testi ai suoi allievi, come ricordato recentemente da una delle sue allieve, Liliana Moro, in un'intervista in occasione della mostra *Io dico Io*: "*Autoritratto* io l'ho letto all'Accademia, anche perché ho studiato con Luciano Fabro ed è stato uno dei testi fondamentali" (Moro, 2021). È proprio Fabro in un passaggio del suo intervento in occasione di un convegno tenutosi a Brera nel 1994 a evidenziare la conoscenza condivisa e quasi ovvia della figura di Carla Lonzi. Parlando della presenza delle donne nel sistema dell'arte, dice:

> Come mi sarebbe piaciuto, invece che sentire l'interpretazione di quello che ha fatto o non ha fatto Carla Lonzi, sentire cosa pensate che succeda oggi, dal momento in cui il 90 per cento delle attività nel campo dell'arte sono svolte da donne. Questo mi interessa! Perché quella che era la situazione degli anni settanta è una vecchia situazione di cui conosco sia i volti che i risvolti, ma tutto quello che sta cambiando…A me fa impressione, ad esempio, che alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove la direttrice è una donna[9], siamo già all'ennesima mostra sulla moda. E ci sono casi analoghi (Fabro, 1999, p. 211)

[9] La Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dal 1988 e fino al 1994, è stata Augusta Monferrini.

Luciano Fabro sta qui condividendo due informazioni particolarmente interessanti: il fatto che Carla Lonzi fosse in quegli anni una figura studiata e scandagliata e non, come si credeva, dimenticata e sconosciuta; la percezione, a dire il vero in parte distorta, che il mondo dell'arte fosse in quegli anni quasi esclusivamente in mani femminili. La perplessità di fronte "all'ennesima mostra sulla moda" testimonia, forse, l'idea che si trattasse di argomenti prettamente femminili, quasi a voler denunciare una sorta di monopolio nella scelta di temi da affrontare. Lontana, tuttavia, da canali ufficiali e da occasioni espositive di ampia visibilità, la trasmissione di Carla Lonzi critica d'arte si è mossa parallelamente alla ricezione dei suoi testi femministi e ha probabilmente operato sotto traccia, grazie a lezioni accademiche, scambi fortuiti, relazioni private, come ben confermato dalla critica d'arte Francesca Pasini:

> Ho conosciuto Carla Lonzi prima come femminista e dopo come critica d'arte. Il gallerista Franco Toselli mi regala Autoritratto, "penso che sia un libro che ti interessa", è stata la prima cosa sull'arte di Carla Lonzi che ho letto. Una folgorazione (Pasini, 2021, p. 26)

Risulta così allora decostruita, almeno parzialmente, la credenza secondo la quale il pensiero di Lonzi critica d'arte abbia subito un oblio di circa due decenni, prima di esser riscoperto negli ultimi dieci anni. La mancanza di una ricezione in ambito artistico della sua attività, viene confermata anche da Giovanna Zapperi che proprio in quel decennio era una studentessa di storia dell'arte:

> Negli anni Novanta, mentre studiavo storia dell'arte all'università, ho cominciato a interessarmi al femminismo e alle sue diramazioni nelle arti visive. In quegli anni, il nome di Carla Lonzi era del tutto assente dall'insegnamento della storia dell'arte dell'Italia del dopoguerra. Avevo sentito parlare dei suoi scritti femministi, ma ignoravo il fatto che fosse stata anche una critica d'arte (Zapperi, 2017, p. 5)

Una delle più grandi eredità di Carla Lonzi, che reputo ancora molto attuale, è stata la sua capacità di parlare con gli artisti e non degli artisti, di sostituire ad un discorso critico calato dall'alto, un dialogo autentico

con l'altro. Ecco allora l'importanza del registratore, e cito le parole di Laura Iamurri[10] nella postfazione *di Autoritratto*:

> l'uso del registratore, per quanto oggi possa apparire banale, introduceva all'epoca un elemento di assoluta novità: le parole dell'artista non venivano più depurate dalla personalità e dalla lingua del critico che ne aveva preso nota, ma avevano diritto di circolazione in quanto tali, anche con le espressioni gergali e le eventuali sgrammaticature; il filtro linguistico, e dunque il filtro del pensiero, del critico veniva di fatto abolito, o quantomeno fortemente compresso, per lasciare spazio alla voce autentica dell'artista (Lonzi, 2017, p. 291)

Se la figura di Carla Lonzi appare ormai pienamente recuperata all'interno di un discorso di storia e critica dell'arte, quel che può apparire interessante è provare a ricostruire le tracce nascoste che il suo pensiero e la sua pratica hanno avuto anche nella generazione di artisti attivi negli anni Novanta. Alcune studiose hanno recentemente tentato di operare una sintesi tra le due fasi della sua vita invece di considerarle irrevocabilmente separate da una netta cesura, intravedendo così nella Lonzi critica d'arte alcuni aspetti che saranno fondanti nella Lonzi femminista e viceversa. Le modalità pionieristiche del suo fare critica d'arte contengono *in nuce* alcune delle pratiche che diventeranno centrali nella storia del femminismo, e possono costituire delle basi per rileggere e decostruire la storia dell'arte italiana di quel decennio, così come è stata fin qui raccontata. Come ricorda Giovanna Zapperi:

> Il racconto di sé, il primato della soggettività, il piacere della conversazione possono essere interpretate come una serie di pratiche capaci di porre le basi per una storia alternativa dell'arte, femminista e sessuata, che procede attraverso una serie di azioni ai margini delle narrazioni dominanti (Zapperi, 2017, p. 38)

Al di là di questi espliciti episodi di ripresa della pratica e dell'attività di Carla Lonzi, la sua è una presenza carsica che compare come uno dei riferimenti irrinunciabili per chi si interessava al femminismo. La sua figura è del resto emblematica del doppio binario che attraversa per tutto

[10] Laura Iamurri, oltre a curare la riedizione di *Autoritratto* nel 2017 ad opera della casa editrice Abscondita, è una delle storiche dell'arte che più si è occupata della figura e dell'attività di Carla Lonzi. Ha collaborato alla riedizione di tutti i testi lonziani da parte della casa editrice et al. già menzionata ed ha curato il convegno del 2010 *Taci, anzi parla. Carla Lonzi e l'arte del femminismo,* oltre alla pubblicazione di numerosi articoli e saggi.

il decennio la relazione tra l'arte e i femminismi: il reciproco guardarsi e implicarsi con distanza e diffidenza.

7. BIBLIOGRAFIA

AAVV (a c. di). (2013). *Autoritratti: Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*. Corraini; MAMbo, Museo d'arte moderna di Bologna

Bonito Oliva, A. (1993). *45. Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte*. Esposizione internazionale d'arte, Marsilio

Canziani, C., Conte, L., Ugolini, P., (a c. di). (2021). *Io dico io*. Silvana editoriale

Conte, L., Fiorino, V., & Martini, V. (a c. di). (2011). *Carla Lonzi: La duplice radicalità; dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Ed. ETS

Fabro, L. (1999). *Arte torna arte. lezioni e conferenze 1981-1997*. Einaudi

Iamurri, L. (2016). *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970.* Quodlibet

Lafer, I., (a c. di). (2020). *Deculturalize*. Mousse Publishing

Lonzi, C. (1970). «La critica è potere», *NAC, 3*

Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla: Diario di una femminista.* Scritti di rivolta femminile

Lonzi, C. (1980). *Vai pure: Dialogo con Pietro Consagra*. Scritti di rivolta femminile

Lonzi, C. (2017). *Autoritratto,* Abscondita

Moro, L., (2021). Intervista: https://www.youtube.com/watch?v=xdjTIFSxL4U

Mulatero, I., Parola, L. (1996). *Rrragazze*. F. Masoero edizioni d'arte.

Perna, R., & Scotini, M. (2019). *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia*. Flash Art

Sauzeau-Boetti, A.M., (1993). Lettera a Gabriella Barbini, 5/4/1993, ASAC

Sauzeau-Boetti, A.M. (2014). «Carla Lonzi. Una presenza alle mie spalle», *Arte e critica*

Sileo, D., Douglas, F. (a c. di). (2021). *Luisa Lambri: Autoritratto.* Silvana editoriale.

Zapperi, G. (2017). *Carla Lonzi. Un'arte della vita.* DeriveApprodi

¿QUÉ HARÍA FRANK? CÓMO LA ULTRADERECHA Y LAS FUERZAS DEL ESTADO PERSONIFICAN UN ANTIHÉROE

OLATZ BUESA AGUIRRE
UPV/EHU

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente texto surge a partir de las investigaciones realizadas para un proyecto de fin de máster. Mientras que en dicho trabajo el contenido sirvió como caso de estudio junto a otros ejemplos similares, este capítulo presenta una investigación bastante más amplia y exhaustiva entorno al tema.

Brevemente, el siguiente capítulo es una recopilación de sucesos que parten de la formación en 2004 del grupo The Punishers, un pelotón destinado en Irak liderado por Chris Kyle, el cual pasará a convertirse en un ídolo de masas. Kyle no será el único en tener la idea de usar al Punisher, el Castigador, un exveterano de Vietnam, antihéroe de Marvel Comics, como su símbolo, pero sí será uno de los principales promotores. A partir de este momento, el Castigador aparece en varios cuerpos de seguridad de Estados Unidos, y más adelante pasará a organizaciones paramilitares de ultraderecha, grupos de nazis y supremacistas blancos, culminando en las manifestaciones del movimiento Black Lives Matter de 2020[1]. Es en este punto que el personaje ha empezado a perder todo valor metafórico original y ha pasado a ser completamente resignificado, dejando a sus creadores

[1]Traducido como *#LasVidasNegrasImportan*, aunque internacionalmente generalmente solo se usa la versión inglesa.
Para más información, subscripción o ayuda: https://blacklivesmatter.com

y al resto de sociedad la tarea de averiguar qué hacer una vez se pierde un icono.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto es estudiar el vínculo entre el personaje del Castigador de Marvel Comics y diversas organizaciones militares y paramilitares, especialmente de Estados Unidos y España. Para ello, se parte de las investigaciones previas y se le suma una navegación bibliográfica bastante centrada en el periodismo y los recursos web.

Además de esto, se desglosan algunos objetivos más específicos, como el de analizar los elementos narrativos del personaje, tanto en cómic como en la televisión y en el cine, para poder observar cuáles son sus dinámicas principales y más distinguibles. Se observarán cuáles son las líneas argumentales más frecuentemente adaptadas, y qué es aquello que define al personaje, tanto narrativa como estéticamente, además de consultar las intenciones y opiniones de sus creadores.

Además de eso, también se pretenden hallar patrones ideológicos entre aquellos grupos de personas que, de una manera o de otra, se han apropiado de la imagen del Castigador. Se pretende buscar un posible punto de origen en el uso (fuera de un ámbito de ocio) del logo y/o nombre del personaje, y partiendo de ese punto, intentar seguir una (o varias) líneas de sucesos en los que dichos elementos hayan estado presentes, observando la demografía que está haciendo uso del icono.

Una vez estos dos objetivos se hayan cumplido, se pretende estudiar la relación entre los elementos fundamentales del personaje y las inclinaciones de quienes lo usan como emblema, para poder entender si éste (así como otros elementos provenientes de la cultura popular o el internet) está siendo usado como un código visual.

Asimismo, se pretende informar en torno a la existencia tanto de estos lenguajes, como al auge de grupos de odio, para facilitar su identificación. Este objetivo, aunque más específico, es crucial en este proyecto, ya que es mediante la difusión de este tipo de información que cualquier persona puede lograr los recursos necesarios para poder ser plenamente conscientes del estado sociopolítico actual.

3. METODOLOGÍA

Como se ha mencionado anteriormente, este proyecto parte de una investigación previa realizada para un proyecto de fin de máster. El caso de estudio que se presenta a continuación se estudiaba dentro del marco general de la evolución histórica, filosófica, social y cultural de la figura del villano, y cómo ésta ha pasado a aparecer en distintos sectores como las redes sociales, las manifestaciones públicas o la imaginería general de grupos de odio. Dentro de este contexto, el caso que es objeto de este capítulo, véase, el uso de la imagen del Castigador por parte de grupos militares y paramilitares, fue estudiado por un lado junto a el caso más general del uso de personajes provenientes de la cultura popular en discursos de odio en redes sociales, y por otro junto al caso del uso paradójico del personaje del Patriota en manifestaciones públicas.

Por lo tanto, para el siguiente trabajo, el primer paso ha sido partir de esa investigación previa y analizar qué partes resultaban más interesantes de desarrollar. El texto se ha dividido en tres apartados (además de un corto prólogo y un epílogo conclusivo), denominados “Carga”, “Apunta” y “Dispara”. El prólogo es una breve introducción histórica. Puesto que el uso del personaje del Castigador a menudo se presenta en contextos vinculados a la discriminación racial, se ha partido de una investigación en torno a la reciente historia de la lucha por los derechos de las personas racializadas. Para ello, las fuentes principales han sido tanto artículos en línea como las páginas web de

las propias asociaciones, como la del movimiento Black Lives Matter, o bases de datos, como las de The Washington Post.

El primer apartado, "Carga", no ha requerido un gran proceso de investigación, puesto que consiste en una descripción bastante general de la creación del personaje del Castigador y de sus aspectos narrativos principales.

El segundo apartado, "Apunta", es considerablemente más amplio, puesto que consiste en una recopilación de casos en los que la calavera del Castigador ha sido usada por grupos militares y paramilitares. Para ello, ha sido necesaria una exhaustiva exploración tanto de libros, artículos, páginas web, redes sociales e incluso películas. Una vez encontrados suficientes ejemplos, el resto de la investigación se ha centrado en tratar de buscar una línea que pudiese conectarlos. El caso del veterano de guerra Chris Kyle ha sido particularmente relevante, no solo por la cantidad de recursos en torno a él y su experiencia con el Castigador (su propio libro, American Sniper. The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History, entrevistas, artículos…) sino porque parece haber sido el punto de partida para muchos de los casos posteriores.

El último, "Dispara", es una combinación de los temas tratados en los apartados anteriores, explorando las repercusiones de estos sucesos en el proceso creativo más reciente de Marvel Comics y las maneras en las que se puede afrontar la pérdida simbólica de un producto cultural. No se requiere una investigación bibliográfica muy profunda, es más un ejercicio de reflexión en torno a la codificación del mensaje y la importancia de ser capaces de reconocerlo.

Por último, el epílogo es un apartado que presenta las conclusiones extraídas de la propia investigación, por lo que no requiere de mucha bibliografía, pero sí de recursos como la ADL (Anti-Difamation League) o el cómic About Face de Nate Powell.

Es preciso añadir que, aunque el principal recurso metodológico de este proyecto haya sido la investigación bibliográfica, la gran

mayoría de los recursos que se citan provienen de artículos en línea, páginas red o incluso redes sociales. A pesar de que estas fuentes puedan ser a menudo sospechosas (en especial las dos últimas) debido a que no pasar por ningún proceso de revisión o de filtraje, no se debe de obviar el hecho de que muchos de los temas aquí tratados nacen en internet, por lo que también es ahí el primer sitio donde la gente va a empezar a hablar e informar de ello. Las redes sociales y las webs divulgativas son un medio fácil, accesible, cercano y gratuito donde todo el mundo, especialmente la gente joven, que no tiene acceso a otros medios de comunicar sus mensajes. También es en internet donde la apropiación de estos iconos culturales va a tener la mayor audiencia (mediante fotos de perfil, memes, expresiones…) por lo que el vocabulario que incumbe a todos estos temas va a estar irremediablemente ligado al mundo digital.

4. PRÓLOGO: LA GOTA QUE COLMA EL VASO

La tarde del 26 de febrero de 2012 George Zimmerman vuelve a casa en la zona residencial de Twin Lakes cuando ve algo que lo pone nervioso. Zimmerman ha sido elegido coordinador del grupo de vigilancia vecinal por su comunidad, papel que se toma muy en serio, especialmente en los últimos años, en los que el número de robos y allanamientos ha aumentado considerablemente. En consecuencia, cuando Zimmerman ve a Trayvon Martin, un joven afroamericano de 17 años, llama a la policía alegando que está viendo a una persona de aspecto sospechoso. A pesar de las peticiones de la policía de no intervenir, Zimmerman sigue a Martin, a quien termina disparando desde 64 metros (Francescani, 2012).

A pesar de que el juicio de Zimmerman ponga sobre la mesa debates en torno a las leyes de defensa propia y el uso de armas, finalmente es absuelto el 13 de julio de 2013. La indignación ante el veredicto provoca un movimiento de masas a nivel global, creando primero el hashtag #BlackLivesMatter , y poco después la organización Black Lives Matter , fundada por Alicia Garza, Patrisse Cullors y Opal

Tometi. El movimiento pretende principalmente visibilizar la violencia que sufren las comunidades negras por parte del estado y los vigilantes. Las marchas empezarán al año siguiente, en el Día del Trabajo de 2014, y a día de hoy siguen siendo incluso más populares y relevantes.

Actualmente es casi imposible conocer el número de víctimas mortales por motivos raciales. Una investigación llevada a cabo en 2014 en Estados Unidos demostró que más de la mitad de casos en los que agentes de policía habían herido de muerte a personas de color no eran reportados al FBI, y esta diferencia no ha hecho más que aumentar con los años, siendo reducida a un tercio en 2021. A raíz de ese descubrimiento, el Washington Post ha mantenido activa una base de datos desde 2015 en los que recoge cada víctima mortal de agentes de servicio, así como los datos de las agencias involucradas en cada caso. Desde ese año, actualmente[2] la base de datos cuenta con un total de 8373 víctimas (Police Shootings Database, s.f.).

Sin embargo, esta lucha ha provocado grandes debates entre grupos reaccionarios, lo cual ha llevado a la creación de contra-movimientos como el All Lives Matter, el cual no ve la necesidad de distinguir razas (ni otro tipo de luchas como sexualidad, identidad de género o capacidades físicas o mentales) a la hora de protestar contra los derechos humanos. Esta ignorancia de luchas que no son individuales, sino transversales, provoca que grupos como All Lives Matter se conviertan más en un foco de discusión que en un movimiento de lucha social.

Aunque hay un contra-movimiento aún más popular. El 20 de diciembre de 2014 se produce una ola de protestas a raíz de los asesinatos de Eric Garner y Michael Brown por parte de la policía ese mismo año. En el fervor de la manifestación en Nueva York, Ismaaiyl Brinsley dispara a los agentes de policía Rafael Ramos y Wenjian

[2] A fecha del 10 de abril de 2023.

Liu, después de lo cual comete suicidio. Como respuesta, los agentes Joseph Imperatrice, Chris Brinkley y Carlos Delgado crean Blue Lives Matter, un movimiento que pretende poner el foco en la violencia que sufren los agentes de policía por su oficio, y tratar todos los ataques a agentes de policía como crímenes de odio.

Tanto el All Lives Matter como El Blue Lives Matter son bastante directos a la hora de presentarse en contraposición al Black Lives Matter, no hay más que fijarse en el nombre y en su manera de funcionar, lo que despierta la pregunta: ¿qué significa exactamente que el movimiento oficial de las fuerzas de seguridad del estado exista en directa oposición al movimiento por los derechos de las personas negras?

I: CARGA

El número 129 de The Amazing Spider-Man introduce por primera vez a un nuevo personaje: el Castigador (Fig.1). Creado en 1974 por el escritor Gerry Conway y los artistas John Romita Sr. y Ross Andru, el Castigador se plantea como el principal antagonista de Spider-Man, un vigilante violento y sediento de sangre que parece ir en contra de todo lo que representa el protagonista. Sin embargo, el personaje empieza a atraer a muchos lectores, hasta que consigue empezar a tener sus propias líneas narrativas dentro del Universo Marvel.

Aunque algunas versiones planteen diferentes variaciones, el trasfondo del Castigador es el siguiente: Francis Castoglione, más conocido como Frank Castle, es un exmarine veterano (originalmente de la guerra de Vietnam, pero con el paso del tiempo ese dato se ha ido adaptando) cuya mujer e hijos son asesinados por La Cosa Nostra al ser testigos de un crimen. Ansioso de venganza, Castle se lanza en una misión en solitario contra la mafia. Sin embargo, una vez ve cumplido su objetivo, se da cuenta de que no ha quedado satisfecho, por lo que decide emprender él solo una guerra contra el crimen or-

ganizado. Desde su creación, Castle ha luchado contra numerosas organizaciones criminales, así como criminales de otros tipos o incluso agentes del orden corruptos. Con el tiempo, Castle entra en un bucle de justicia retributiva, en el que cada vez que acaba con una organización criminal, otra nueva aparece. Esta reinvención del Castigador como un Sísifo moderno y militarizado representa cómo la violencia selectiva e individualista de la justicia punitiva realmente no consigue grandes cambios a nivel social. Sin embargo, no todo el mundo parece haber recibido este mensaje.

Aunque la popularidad del Castigador haya tenido varios picos desde 1974, alcanzará su mayor número de fans gracias a la adaptación de 2017 de Netflix. Durante un tiempo, Netflix se dedica a adaptar *The Defenders,* un grupo de héroes de Nueva York de Marvel Comics. Para ello, lanza la propia serie *The Defenders* (2017), así como varios proyectos individuales de cada uno de los integrantes, como *Daredevil* (2015-2018), *Iron Fist* (2017-2018), *Luke Cage* (2016-2018), *Jessica Jones* (2015-2019) y por supuesto, *The Punisher* (2017-2019). La iniciativa no dura mucho tiempo, en parte por el fracaso en audiencia de la mayoría de las series y en parte porque a Disney le interesa tener el control de todos los proyectos de Marvel. Antes de tener su propia serie, el Castigador, interpretado por Jon Bernthal ya hace su aparición en la segunda temporada de *Daredevil*, personaje con el que mantiene una relación tensa debido a sus métodos violentos, ya que Daredevil se rige por la norma de no matar a sus adversarios.

FIGURA 1. *Primera aparición del Castigador en The Amazing Spider-Man n°129 (1974).*



Fuente: https://tinyurl.com/bdhau62x

La serie de The Punisher muestra a Frank Castle diseñando su famoso chaleco antibalas con una calavera en medio, la cual toma de una radiografía de su propio cráneo. La calavera, originalmente diseñada por el propio Gerry Conway, se ha vuelto el símbolo más reconocible del personaje, y aunque la adaptación de Netflix haya podido ayudar a viralizarla aún más, el icono ya estaba siendo absorbido por varios colectivos. Más concretamente la policía, el ejército, y el *alt-right.*

II: APUNTA

Del mismo modo que una ardilla puede cruzar la Península Ibérica saltando de árbol en árbol, también puede pasar por la historia de organizaciones de ultraderecha de los últimos 20 años saltando de calavera en calavera. En el corazón de una marea de soldados y agentes decorados con la insignia del Castigador hay un nombre: Chris Kyle, veterano de Irak y miembro de los SEAL de la Armada de los Estados Unidos, ha dejado constancia de las primeras apariciones de la calavera blanca en el ejército. En su autobiografía de 2012 American Sniper, Kyle narra cómo su unidad la pintaba con spray durante la batalla de Fallujah de 2004.

> Nuestro pelotón tenía su propio apodo (…). Nos llamábamos "the Punishers". (…) Todos pensábamos que lo que hacía el Castigador molaba: corregía errores. Mataba a los malos. Hacía que los malhechores lo temieran. De eso se trataba lo que hacíamos. Así que adaptamos su símbolo (una calavera) y lo hicimos nuestro, con algunas modificaciones. Lo pintamos en nuestros Hummers y armaduras, y en nuestros cascos y todas nuestras armas. Y lo pintamos en cada edificio o pared que podíamos. Queríamos que la gente supiera "estamos aquí para joderos". Era nuestra versión de psyops[3]. (Kyle; McEwen y DeFelice, 2012, p. 210)[4].

Debido al éxito del libro, el famoso director y miembro de la NRA Clint Eastwood lleva a Kyle a la gran pantalla en 2014 en la película homónima Anerican Sniper (El Francotirador). El film incluye la calavera del Castigador, la cual va a empezar a asociarse notoriamente con la guerra de Irak, apareciendo tanto en películas como Range 15 (2016) o 13 Horas: Los Soldados Secretos de Bengasi (2016), como en otros grupos militares de Irak (Fig.2). Según el investigador Aymenn al-Tamimi, a pesar de ser un símbolo

americano, la calavera blanca se ha vuelto popular entre la milicia chiita y las fuerzas de seguridad iraquíes (Collard, 2015). El símbolo también ha sido usado en otros conflictos como la guerra de Afganistán. Además, Chris Kyle también se vuelve muy popular

[3] *Psychological operations*.

[4] Traducción hecha para este texto.

entre sindicatos de policía, amantes de las armas y neo-Nazis, especialmente después del rumor de que había disparado a unos 30 saqueadores después del huracán Katrina. Aunque Kyle muere en 2013 por el disparo de un compañero, a día de hoy aún se mantiene en pie la estatua que le hicieron a modo de homenaje en Odessa, Texas, en la que Kyle ondea la bandera estadounidense con el chaleco con la calavera blanca al pecho

FIGURA 2. *El logo del Castigador en el chaleco de un paramilitar Sunni de Mosul. Tikrit, 2015.*



Fuente: https://tinyurl.com/ym2xf5wd

El legado de Kyle cala hondo, y para mediados de la década de 2010 la calavera ya marcha por las calles de Estados Unidos. Uno de los casos más antiguos se remonta a 2004, cuando un grupo de policías del Departamento de Policía de Milwaukee empieza a operar en solitario haciéndose llamar "the Punishers". Según el informe, los miembros visten con guantes y gorros negros, uno de ellos incluso tiene un tatuaje con la calavera. El grupo se empieza a investigar después de que varios miembros, estando fuera de servicio, peguen una paliza a Frank Jude Jr. Jude. La víctima se encontraba en una fiesta donde estaban los agentes, acompañado por su amigo Lovell Harris, un hombre de raza negra a quien los policías empiezan a amenazar de muerte usando insultos racistas. Después de que uno de ellos le corte la cara, Harris logra huir,

pero Jude no tiene tanta suerte. El caso se mantendrá abierto durante años (Diedrich, 2011).

El departamento de Policía de Milwaukee no es el último en usar la calavera, sino que ésta pasa a ser absorbida por el ya mencionado Blue Lives Matter. En este momento, la calavera se fusiona con "the thin blue line" "la delgada línea azul", una metáfora de cómo (el uniforme azul de) la policía es lo único que separa a la sociedad del caos. Este símbolo, ya difundido por todo el mundo, se puede encontrar tanto como una simple fina línea sobre un fondo típicamente negro, superpuesto con una versión en blanco y negro del país correspondiente, o una versión de cualquiera de ambas fusionada con la calavera del Castigador. Uno de los casos más conocidos es el del departamento de policía de Cattlesburg, Kentucky, el cual decora 8 de sus coches en 2017 con la calavera, la bandera, la delgada línea azul y el eslogan del Blue Lives Matter (Fig.3). Después de varias llamadas de ciudadanos preocupados, al final el departamento quita las calaveras de los coches. "Estamos recibiendo muchas llamadas, y dicen que el logo del Castigador significa que queremos matar a gente, pero no es lo que queremos decir. Ni se me había ocurrido" cuenta el jefe de policía Cameron Logan a io9 (Elderkin, 2017), confuso ante la idea de que la gente tema que las fuerzas armadas de seguridad se identifiquen con un vigilante que mata a cualquiera que él considere un criminal.

FIGURA 3. *Coches de policía de Cattletsburg, Kentucky, 2017.*



Fuente: https://tinyurl.com/5a42zw72

Todo esto queda eclipsado tan solo unos meses después, cuando distintos grupos de ultraderecha dejan a un lado sus diferencias para marchar juntos en la manifestación Unite the Right[5] el 11 y 12 de agosto de 2017 en Charlottesville, Virginia. Una muchedumbre compuesta por neonazis, supremacistas blancos, antisemitas, miembros del Klan, confederados y muchos otros grupos de odio marcha con antorchas, unidos después de varios intentos, en una manifestación que se televisa a todo el mundo y que provoca algunos intentos de réplica, entre otras, la Unite the Right 2 al año siguiente en Washington D.C. Además de los daños materiales y psicológicos, la marcha de Charlottesville provoca varias víctimas, una de ellas mortal, cuando el neonazi de 21 años James Alex Fields Jr. atropella a 36 contra-protestantes, asesinando entre ellos a Heather Heyer. Fields había conducido desde Ohio para unirse a la protesta contra la eliminación de la estatua del líder confederado Robert E. Lee (Romo, 2018). Una vez allí, se une a la variopinta manifestación. El Washington Post ha publicado un desglose de los distintos símbolos visibles entre los manifestantes, dentro de los cuales se pueden encontrar la bandera confederada, la cruz de hierro, la cruz de Deus Vult, símbolos de hermandades arias como el Valknot, la bandera de Kekistán o el sonnenrad, el logo de Identity Evropa y una bandera negra con una calavera blanca que recuerda mucho al logo del Castigador (Deconstructing the Symbols and Slogans Spotted in Charlottesville, 2017). No se ha llegado a confirmar que el logo fuese exactamente el del Castigador, ya que se trata de una renderización bastante minimalista. Sin embargo, sí está confirmada la presencia en la marcha de un grupo con una estrecha relación con la calavera del Castigador: los Three Percenters.

Los 3 Percenters, 3%ers o III%ers son una de las milicias más fuertes y peligrosas de Estados Unidos y Canadá. El concepto se basa en su reivindicación de que, durante la Guerra de Independencia, tan solo un 3% de los colonos se unió a Washington, y ahora son ellos los que defienden el uso de las armas y se oponen a un gobierno federal. El grupo se origina en 2008, parcialmente como respuesta a la victoria de

[5] Unificar la Derecha.

Barack Obama en las elecciones presidenciales, y desde entonces ha sido uno de los vocales más notorios del suprematismo blanco y el racismo. Por su parte, las unidades canadienses, que consiguen visibilidad tras la victoria de Justin Trudeau en 2015, han formado milicias que, aunque no sean ilegales per se, se han involucrado en actividades criminales como el entrenamiento paramilitar. Aunque los Three Percenters se identifiquen como una organización abierta a aceptar a cualquier persona que quiera unirse, sus miembros han mostrado actitudes violentamente discriminatorias, especialmente contra el colectivo musulmán. El mismo Beau Welling, presidente de los Three Percenters de Alberta, ha llegado a publicar que "el único musulmán bueno es un musulmán muerto" (Hutter, 2018). Welling ha llegado a lucir, junto a su parche de presidente, la versión personalizada de los Three Percenters de la calavera del Castigador, que tiene el símbolo "III" en la frente (Fig.4).

FIGURA 4. *Beau Welling, presidente de los Three Percenters de Alberta.*



Fuente: https://tinyurl.com/2epaa5sa

Por el momento, la calavera ha aparecido en unidades militares de distintas guerras, departamentos de policía de varios estados y grupos de odio y paramilitares. ¿Cómo es posible que ninguno de esos grupos se haya dado cuenta de que el personaje del Castigador es una alegoría de que estos métodos están destinados al fracaso? Como dice Corinne

Engber, al fascismo no le importan la exactitud o la consistencia, y es este desapego lo que mejor funciona como herramienta de reclutamiento. No sirve discutir con neo-Nazis porque su mentalidad no está arraigada en la lógica sino en el odio y el miedo, que son las principales emociones que conforman al Castigador (Engber, 2021). No es que no entiendan al personaje, es que no les interesa entenderlo. No es más que un catalizador de sus sentimientos, y como ya se ha visto, los movimientos fascistas son emocionales. Solo hay que leer lo testimonios que algunos oficiales dan a Vulture, como el oficial Jesse Murrieta, que ha trabajado con el Departamento de Seguridad Nacional y con los US Marshals que dice que "Castle no ve sombras de gris, de las que, desafortunadamente, el sistema de justicia estadounidense está plagado y que tiende a ralentizar y, a veces, incluso a impedir que las víctimas de delitos obtengan la justicia que merecen"; o el veterano Russell Gallaway, que declara "Mi amor por el personaje fue sin duda un factor importante en mi decisión de unirme al ejército, y durante mi estancia, cada vez que me enfrentaba a algún tipo de problema, podía preguntarme: '¿Qué haría Frank?' mientras la respuesta no fuera 'matar a todos', sabía que era lo correcto para ayudarme a seguir adelante" (Riesman, 2020).

La calavera va a ser un fuego que se propaga como la pólvora, hasta que la gran explosión llega en 2020. El 25 de mayo, el agente Derek Chauvin del departamento de policía de Minneapolis asesina a George Floyd, un hombre negro de 46 años, cuya muerte por asfixia queda grabada y se viraliza por todo el mundo. El movimiento Black Lives Matter se lanza a las calles con una fuerza sin precedente, aunque no solo protesta por la muerte de Floyd. Solo unos meses antes, el 13 de marzo, Breonna Taylor había sido tiroteada en su apartamento de Louisville por una orden de registro sin aviso previo. Entre las peticiones que se reclaman en las manifestaciones se encuentra el desfinanciamiento y la disolución del sistema policial, llegando a prender fuego a la estación policial de Minneapolis.

Las manifestaciones del Black Lives Matter por los asesinatos de George Floyd y Breonna Taylor van a ser tan visualizadas y compartidas que van a crear un nuevo paradigma. Las imágenes marcan el inicio de

identificación de manifestantes en diferido. La policía de Nueva York usa un software de reconocimiento facial para identificar activistas, algo que lleva haciendo desde 2011 (Vincent, 2020), pero el peligro que esto supone para los manifestantes en 2020 cambia la manera en la que éstos tienen que presentarse en los actos públicos a partir de este momento[6]. Esto se verá claro en protestas posteriores como el asalto al Capitolio el 6 de enero de 2021, en la que se ve un enorme aumento de protestantes disfrazados, enmascarados o cubiertos.

Mientras que los protestantes tienen que empezar a buscar nuevas maneras de esconderse, otro tipo de máscara aparece en las protestas. Aunque los manifestantes comienzan a ser más cuidadosos con subir fotos o vídeos a internet, ya que eso podría incriminar a algún compañero, sí se llegan a filtrar varias imágenes de antidisturbios con la calavera del Castigador en sus uniformes y chalecos, especialmente en Detroit (Fig.5).

FIGURA 5. *Beau Welling, presidente de los Three Percenters de Alberta.*



Fuente: https://tinyurl.com/2epaa5sa

[6] Principalmente en Estados Unidos.

Aunque no haya tantas imágenes, la calavera consigue abrirse camino fuera de las manifestaciones, y más allá de las redes sociales, ya que su siguiente gran aparición es al día siguiente en la solapa de Sean Hannity. El presentador conservador de Fox News, conocido por dar voz a varias teorías de conspiración y favorecer la campaña y mandato de Donald Trump, luce la calavera con la bandera del Blue Lives Matter superpuesta mientras cubre los sucesos de las protestas.

¿Qué pasa cuando las figuras de autoridad directamente relacionadas con la oposición al movimiento por los derechos de las personas racializadas se identifican públicamente con un vigilante que entiende la violencia como justicia?

Que la gente de a pie recibe el mensaje de que el fin justifica los medios.

Que aquellos que comparten esos mismos ideales entienden que el racismo es una causa que se puede defender de manera violenta.

Que gente como Kyle Rittenhouse sale impune de asesinar a dos personas durante las protestas del Black Lives Matter de 2021, mientras Tucker Carlson lo alaba en Fox News.

Tampoco hay que caer en el error de pensar que esta situación no ha salido del contexto norteamericano. Las UIP (Unidades de Intervención Policial) hace un tiempo ya que adoptaron la calavera (Fig.6). Particularmente presente parece haber estado esta imagen entre los "uiperos" de La Enira (Jaén)[7], donde habrían sido entrenados los antidisturbios que el 7 de abril de 2021 cargan contra los protestantes (y periodistas) que claman contra el mitin no autorizado que da el líder de Vox, Santiago Abascal en Vallecas (Bayo, 2021).

[7] Centro de entrenamiento de las Unidades de Intervención Policial.

FIGURA 6. *Parche con escudo y eslogan de las UIP, con calavera del Castigador.*



Fuente: https://tinyurl.com/54yry3yv

Además de las UIP, hay más organizaciones de las FCSE (Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado) que han adoptado la calavera, como la versión española de "la delgada línea azul", la cual ya ha sacado merchandising vinculado a los distintos cuerpos policiales. "La delgada línea azul" también ha sido relacionada en numerosas ocasiones con miembros de Jusapol, una asociación teóricamente apolítica que busca la igualdad salarial dentro de la policía, pero que mantiene fuertes vínculos con la extrema derecha. Jusapol nace en 2017 a la sombra de Ciudadanos, y tanto esta asociación como dos de sus sindicatos (Jupol y Jucil) nunca se ha separado demasiado de las ideas del partido. Varios miembros de partidos políticos derechistas han apoyado públicamente a la organización (Fig.7).

FIGURA 7. *Albert Rivera (Ciudadanos) y Javier Ortega Smith (VOX) haciendo el gesto de la "J" de Jusapol.*



Fuente: https://tinyurl.com/4k2sdrwj

La calavera del Castigador no es ni el responsable ni el único indicador del auge de la ultraderecha, pero es un factor indispensable a la hora de reconocerla.

III: DISPARA

"Un silbido de perro [conocido como dog whistle] es un tipo de estrategia de comunicación que manda un mensaje del que la población general extraerá cierto significado, pero un cierto grupo que entienda extraerá el mensaje secreto intencionado. A menudo incluye palabras en clave" (magnummanager, 2011)[8].

[8] Traducción hecha para este texto.

Es decir, los dog whistles son frases, símbolos, palabras, gestos u otro tipo de comunicadores que a simple vista parecen inocuos, de manera que cuando alguien los reconoce y señala, el portador puede escudarse de manera sencilla. A quién denuncie que un manifestante lleve un parche del Castigador y lo tache de persona peligrosa se le puede acusar de exagerar o inventar, y un tercer espectador que no entienda del tema razonablemente se posicionaría a favor de esas acusaciones. La denuncia suena ridícula porque tiene que resultar absurda, porque tiene que servir de escudo. Estos símbolos tienen varios propósitos: por un lado, no ser fácilmente reconocibles por la población general; por otro, ser fácilmente reconocibles para las personas del círculo; por otro, aunque estos movimientos cuentan con miembros en política, prensa, ejércitos y casi todos los aspectos de la sociedad, al fascismo le conviene no tener líderes claros, y dejar los mayores altercados en manos de las masas enfurecidas, y estas necesitan máscaras detrás de las cuales puedan mantener su anonimato, y al mismo tiempo lancen un mensaje político. De ahí que no se pueda señalar a "una persona" tras los altercados en las manifestaciones del Black Lives Matter o el asalto al capitolio, pero gente como Donald Trump lanzaba pequeños mensajes de apoyo y enaltecimiento.

Cuando estos núcleos absorben un símbolo de este tipo, es prácticamente imposible despojarlo de este nuevo significado. Gerry Conway, cocreador del personaje, ha hecho varios intentos de recoger cable. En 2022, Conway cuenta a Forbes que el Castigador representa a aquellas personas que se sienten abandonadas por el sistema legal, y que le parece estúpido e irónico que miembros de la policía se identifiquen con eso (Voytko, 2020). Dos años antes, Conway había intentado reclamar la calavera mediante una campaña llamada Skulls for Justice, en la que invitaba a artistas racializados a crear obras que involucraran el símbolo. Conway, que nunca pretendió que su personaje se convirtiera en la cara de la opresión, buscaba darle ese poder al Black Lives Matter, pero ya era tarde. En 2022, Marvel rediseña el logo del Castigador para parecerse a un oni, una especie de demonio de la mitología japonesa, en un intento de distanciar al personaje de los movimientos que se han apropiado de su símbolo. Parece difícil que el personaje vuelva a la

pantalla, dadas las preocupaciones de Conway y el actor Jon Bernthal (el cual a menudo se ha posicionado a favor de movimientos como el BLM o la lucha LGTB).

Además de esto, en julio de 2019 el escritor de cómics Matthew Rossenberg crea un panel para el número 13 de Punisher en el que intenta enfrentarse a esta situación (Fig.8). En él, un grupo de agentes de policía se encuentran con Frank Castle y empiezan a alabarlo, a decirle lo mucho que lo admiran y que creen en él. Como respuesta, Castle les arranca la pegatina de la calavera del coche, y mientras la rompe les dice que no son iguales, que ellos han hecho un juramento de seguir la ley y ayudar a la gente, y que si necesitan un modelo de conducta miren al Capitán América. Después, les advierte que si descubre que están intentando imitarle irá a por ellos.

FIGURA 8. *Paneles de Punisher #13, Matthew Rosenberg.*



Fuente: https://tinyurl.com/3hsbhd2b

El diálogo del último panel resulta muy relevante. Cuando el policía dice "te guste o no, has empezado algo. Nos has enseñado cómo se hace. ¿Ahora no te gusta que otros sigan tu ejemplo? Mala suerte, tío duro" casi se puede oír al propio Matthew Rosenberg decírselo a Gerry Conway. La intención original no es tan importante, el símbolo ya ha

visto la luz, otros han aprendido y ya están imitando, y ahora no se puede esperar que las cosas dejen de ser así.

Reinventar un símbolo para darle un significado opuesto al que ya ha adoptado es casi imposible. Sustituirlo está bien, pero no cambia la realidad del icono anterior, solo resignificas lo que es tuyo. Y cancelar lo que esté en tu mano solo hace que no eches más leña a un fuego que ya está encendido.

Hay cierta responsabilidad que hay que tomar como creadores, y Conway parece haber hecho todo lo posible, y no ha sido suficiente.

Al final del día, la bala ha sido disparada. El fascismo se ha apropiado del icono y lo ha remodelado a su imagen y semejanza.

5. EPÍLOGO: ¿QUÉ HACEMOS AHORA?

En su cómic About Face (Fig.9), el artista Nate Powell habla del mito de la eterna inocencia, mediante el cual miembros de ideologías conservadoras (en especial estadounidenses) ha sido capaz de crearse identidades militarizadas escudadas detrás de iconos de la cultura popular. Este anonimato, escondido detrás de caras de personas que no son condenadas por sus actos, concede la capacidad de actuar por encima de la ley manteniendo una eterna inocencia, que acaba convirtiéndose en una eterna licencia.

FIGURA 9. *Panel de About Face, Nate Powell*



Fuente: https://tinyurl.com/mpwhu3mh

El mensaje resulta fatalista. El fascismo consume a grandes bocados y no deja nada a su paso. Aquello que apropia no se puede recuperar. Coge lo que quiere, lo reinterpreta y hace que lo vea solo la gente que le interesa, pero de manera que su mensaje se haga cada vez un poco más fuerte. ¿Cómo va a poder pararse algo así?

Un símbolo es un símbolo es un símbolo.

Es importante identificarlos y entenderlos, pero son una máscara. Aunque se quite uno, van a encontrar más, porque lo verdaderamente importante es el mensaje que está detrás. Para parar los pies al fascismo, al suprematismo blanco, al patriarcado, la LGBT-fobia, hay que saber identificar las máscaras detrás de las que se ocultan, pero no hay que detenerse en querellas sin salida. Intentar reapropiar todos sus símbolos es un gasto de energía que no lleva a nada tan relevante, igual que tampoco hay que perder el tiempo discutiendo con ellos en redes sociales, en podcasts o en la prensa. Al fascismo se lo para quitándole micrófonos, no dando ni un solo espacio para que crezca, y concienciando a la población de lo que está pasando.

Eso es lo importante de reconocer los símbolos. Saber quién los está usando, qué mensaje intentan transmitir y, en cierta medida, cómo ese mensaje está relacionado con su discurso. Ponerle cara, todas las caras, para que cuando miremos a una multitud, sepamos exactamente qué estamos viendo.

El Castigador no está ni cerca de ser el único personaje de la cultura popular que se ha convertido en un escudo del fascismo. Ni siquiera la cultura popular como tal es su única herramienta. La ADL (Anti-Difamation League) lleva años conformando una base de datos que recopila todos los símbolos de odio posibles, ya sean frases, imágenes, números o gestos, y ofrece recursos para que cualquiera pueda aportar conocimientos, y que éstos puedan llegar a centros educativos (Hate on Display™ Hate Symbols Database, s.f.).

La ultraderecha lleva años volviéndose más fuerte, y ya tiene un pie en senados, juzgados y prensa. La respuesta no puede ser derrotista, debe estar basada en comunicación, educación y hermandad. Contra la singularidad del fascismo, vence la transversalidad.

6. AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a todas las personas que me han ayudado durante todo este proceso, mis padres, mis amigos, mi pareja y mi tutora, ya que todos y cada uno de ellos han estado disponibles para cualquier cosa que he necesitado en todo momento.
Pero, sobre todo, quiero dar las gracias a todas aquellas personas que han luchado y siguen luchando por la igualdad y los derechos humanos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bayo, C. E. (2021, 10 de abril). Los Antidisturbios que Actuaron en Vallecas Reciben Formación en Linares que Exalta la Moral y Disciplina Paramilitar. Público. https://t.ly/wym82

Collard, R. (2015, 13 de abril). How a Marvel Comic Hero Became the Icon of the Fight Against ISIS. Time. https://t.ly/4duWm

Diedrich, J. (2011, 5 de enero). Milwaukee Police Looked into 'Punishers' Group. Milwaukee Journal Sentinel. https://t.ly/7iBu0

Elderkin, B. (2017, 24 de febrero). Kentucky Police Remove Punisher Logo From Cop Cars After People Rightfully Point Out He's a Murderer. Gizmodo. https://t.ly/_tU9H

Engber, C. (2021, 12 de enero). Neo-Nazis, the Punisher and Cognitive Dissonance. Jewish Boston. https://t.ly/_ovEi

Francescani, C. (2012, 25 de abril). George Zimmerman: Prelude to a Shooting. Reuters. https://tinyurl.com/yc5jsfrb

Hutter, K. (2018, 10 de mayo). Three Percenters are Canada's 'Most Dangerous' Extremist Group, Say Some Experts. CBC. https://tinyurl.com/2epaa5sa

Kyle, C.; McEwen, S. y DeFelice, J. (2012). American Sniper. The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History. HarperCollins.

Magnummanager (2011, 23 de julio). Dog Whistle. Urban Dictionary. https://tinyurl.com/z63sfxpp

Hate on Display™ Hate Symbols Database (s.f.). ADL. https://tinyurl.com/t37y8b99

Riesman, A. (2020, 2 de junio). Why Cops and Soldiers Love the Punisher. Vulture. https://tinyurl.com/3eu8cvdy

Romo, V. (2018, 7 de diciembre). Charlottesville Jury Convicts 'Unite The Right' Protester Who Killed Woman. NPR. https://tinyurl.com/389xzaru

Deconstructing the Symbols and Slogans Spotted in Charlottesville (2017, 18 de agosto). The Washington Post. https://tinyurl.com/5xcxm76n

Police Shootings Database (s.f.). The Washington Post. https://tinyurl.com/5f7t2csx

Vincent, J. (2020, 18 de agosto). NYPD Used Facial Recognition to Track Down Black Lives Matter Activist. The Verge. https://tinyurl.com/mpdh85kx

Voytko, L. (2020, 12 de junio). The Creator of ‘The Punisher’ Wants To Reclaim The Iconic Skull From Police And Fringe Admirers. Forbes. https://tinyurl.com/ckkpstsh AAVV (a c. di). (2013). *Autoritratti: Iscrizioni del femminile nell’arte italiana contemporanea*. Corraini; MAMbo, Museo d’arte moderna di Bologna

DEL GÉNERO EN LA CRÍTICA DE ARTE A LA CULTURA *MAINSTREAM*: UN ANÁLISIS POSTFEMINISTA DE ROSALÍA Y BAD GYAL

MARÍA DEL MAR CABEZAS JIMÉNEZ
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

El feminismo ha constituido una de las fuerzas de renovación más poderosas de la crítica contemporánea de arte en las últimas décadas. A partir de la década de los setenta, la aparición gradual de mujeres con propuestas artísticas alternativas a la pintura abstracta, predominantemente masculina, y con un discurso netamente feminista, permitió encontrar en el arte un espacio en el que rebelarse, auto descubrirse, reconocerse y reivindicar el valor tanto de técnicas como de subjetividades consideradas y denostadas hasta ese momento por femeninas. Pero no sólo eso, a día de hoy, ciertas prácticas artísticas y la crítica de arte construyen el feminismo y alimentan sus debates. La capacidad de construir otras identidades de género no patriarcales de estas artistas si lo comparamos con el poder, por su alcance, que tiene la cultura mediática (o *mainstream*) queda parcialmente ensombrecida. Por eso, desde una reflexión sobre la importancia de la crítica de arte feminista, queremos llegar a analizar la construcción del género en las producciones musicales de Rosalía y Bad Gyal, bajo el marco teórico del postfeminismo.

Desde que Judith Butler escribiera en 1990 *El género en disputa*, el feminismo se encuentra en un brete semejante a las disputas medievales sobre la Santísima Trinidad: "¿qué es una mujer?" Fue la pregunta que le lanzó a la Ministra de Igualdad Irene Montero una de las activistas

que interrumpieron su discurso en el Teatro Pavón de Madrid este pasado 8 de marzo, como protesta ante la una ley trans que parte de una concepción del género emancipada de cualquier realidad orgánica. Al menos así lo cree un sector dentro del feminismo. Es el feminismo de las llamadas TERF (Trans-Exclusionary Radical Feminist), insulto que teme incluso quién no sabe muy bien de qué va la cosa, y que de forma muy simplificada, ya nos detendremos más tarde en ello, defienden que "no es lo mismo afirmar que cualquier mujer es también una construcción cultural, que afirmar que es sólo y exclusivamente una construcción cultural, como es el caso de las teorías queer*"*. Mientras, consignas como "todo lo personal es político", nacidas en los años setenta, parece que al fin están teniendo calado entre la población, transformadas en la conciencia de que los tentáculos del patriarcado te los encuentras en tu cama, en el Congreso de los Diputados, o agarrándole la cabeza con las dos manos para darte un beso después de ganar la Copa Mundial de Fútbol. Pero ante el auge del feminismo como un proyecto antagónico al neoliberal, este último extiende mecanismos de neutralización por todos los medios de los que dispone; así, en los últimos años, en los productos culturales *mainstream* ha hecho su aparición un régimen de subjetividad femenina de proyección global, intrínsecamente conectado con el capitalismo y el *ethos* neoliberal, que incorpora la feminidad espectacular e hipersexualización, y que en vez de desestabilizarlo, refuerza al patriarcado (Giraldo, 2020, p. 1).

La modernidad hegemónica está basada en un régimen que articula violentas exclusiones, especialmente sobre otras identidades basadas en el género, raza, clase, sexualidad, etc. La configuración de la identidad personal es un fenómeno muy complejo en el que intervienen diversos factores, desde predisposiciones individuales hasta la adquisición de diversas capacidades suscitadas en el proceso de socialización y educación, pero sin duda un factor clave en la constitución de la subjetividad es la determinación de género, eje fundamental sobre el que se organiza la identidad del sujeto (Mayobre Rodríguez, 2007). Desde que Simone de Beauvoir escribiera *El segundo sexo,* ya nadie duda de que "no se nace mujer, se llega a serlo". En este camino de

conformar lo que es *ser mujer,* el arte nunca ha estado al servicio de un sujeto femenino. Las mujeres primero hemos sido objeto artístico, para después ya como artistas ser invisibilizadas, porque el arte "no es una actividad libre y autónoma, sino que la naturaleza y cualidad del trabajo del arte acaece en una situación social [...] y está mediado y determinado por específicas y definibles instituciones: academias de arte, sistemas de patrocinio, etc.", tal y cómo apuntaba Linda Nochlin en su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (Nochlin, 1988). No se trata sólo de reivindicar un lugar propio dentro de los marcos existentes, se trata, de pensar el valor de dichos marcos, y de pensar "lo femenino" con nuevas herramientas teóricas, en diálogo con las principales corrientes de nuestra época.

De la misma forma, debemos asumir la complejidad de cómo operan las imágenes a la hora de representarnos, siguiendo a Griselda Pollock, esto implica trascender la idea de que las representaciones son síntomas de causas externas a ellas mismas (como el patriarcado, el racismo o el colonialismo) *y* "aprender que las imágenes producen significados al tiempo que representan un mundo cargado ya de significación" (Pollock, 1991, pp. 84-85). La realidad del poder de las imágenes y las industrias culturales en un mundo cada vez más globalizado parte también de la base de que las mujeres consumimos imágenes identificándonos con ellas, y obteniendo placer al identificarnos con las mujeres que vemos ahí representadas. La imagen de género construida a través de los productos culturales *mainstream*, son interpretados a partir de la tercera ola feminista, también como espacios para la posibilidad de subversión de los mismos valores que se muestran. Se trata, como queremos hacer aquí, de cuestionarlos.

Parece que el factor clave en la lucha por la construcción de una imagen de la feminidad es que las mujeres constituimos sujetos primordiales para la (re) producción simbólica y material del capitalismo neoliberal, debido a la importancia de nuestros muchos roles. De tal forma que la definición de feminidad es un espacio y una experiencia a conquistar por los intereses del capitalismo, generando algo así como una interioridad específica, a la que se le ha venido a llamar postfeminismo, que integra parcial y de forma perversa las demandas de igualdad e

independencia, a la vez que no impiden la continuidad del capitalismo neoliberal (Martínez Jiménez, 2021, p. 371).

1.1. La cultura mediática y el feminismo.

La configuración social del género se produce mediante los mecanismos de la ideología en el que la feminidad se erige como formato normativo de género para las mujeres. La ideología es aquel sistema de creencias y suposiciones que representa "las relaciones imaginarias entre los individuos y sus condiciones reales de existencia" (Althusser, 1974) y además, y esto es menos obvio, las personas "no perciben la ideología de su representación del mundo como ideología, no conocen ni su estructura ni sus mecanismos; practican su ideología" (Althusser, 1974, p. 50), o bien, que "los hombres "viven" su ideología (…) en absoluto como una forma de conciencia, sino como un objeto de su "mundo" como su "mundo" mismo" (Althusser, 1967, p. 193). Nadie discutirá que los productos propios de la cultura mediática, como las series, canciones, shows, series, están cargados de ideología de género. Pero no se limita a transmitir la ideología, al igual que el arte, la crea, es una fuerza que influye sobre la sociedad y le da forma.

McRobbie, destacada teórica cultural, socióloga y feminista británica, apunta a que el cambio de siglo en Occidente trajo consigo un cambio en la ideología de las mujeres, mediante un "nuevo acuerdo sexual" que animaba a las mujeres jóvenes a aprovechar las oportunidades disponibles, como empleo, educación, control sobre la fertilidad y acceso a salarios adecuados, facilitando así su integración plena en la cultura de consumo. Esta participación termina convirtiéndose en un rasgo distintivo de la ciudadanía femenina (McRobbie, 2009, p. 54), articulada en un artefacto socioeconómico más brillante, cómodo y sugerente para multitud de mujeres, frente a los propuestos convencionalmente por el feminismo, que exige compromiso y revisión de nuestra forma de vida, y el cuestionamiento de nosotras mismas. Pero menos ilusionante al carecer de la fuerza de transformación social necesaria. Así, la lógica neoliberal ofrecería "un cambio sensato para que nada cambie*",* en el que ser feminista se remite a parecerlo y reconocerlo, pero queda muy lejos de pensar prácticas de

despatriarcalización o alternativas al capitalismo que subviertan cualquier orden establecido (Martínez Jiménez, 2021, p. 379). Este cambio de representación de las mujeres se vio reproducido en los medios de comunicación y en la televisión. La cultura mediática es el transmisor perfecto de esta ideología, productos culturales tan conocidos como Ally McBeal, Sex and the City o Desperate Housewive, han sido estudiados desde el análisis crítico postfeminista. Representan mujeres que tienen éxito en el mundo laboral, tienen acceso a la propiedad, son independientes y viven libremente su sexualidad, establecen redes de apoyo femenino a través de la amistad, a la vez que sufren las tensiones propias de una generación que se debate entre el éxito de la vida profesional y las renuncias y fracasos en el ámbito privado, y en muchos casos amoroso (Chicharro Merayo, 2013, p. 17).

1.2. El concepto de postfeminismo y su relación con la tercera ola feminista.

Millet estableció definitivamente el término "patriarcal" como categoría analítica válida. Su intención era crear un marco conceptual de crítica del patriarcado basado en la definición de política sexual. Por política entiende "el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo" (Millet, 1969, p. 32). Su "teoría del patriarcado" se propone demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de política. Según Amelia Valcárcel, la definición de Millet se da en clave de sistema: "El patriarcado es el sistema de dominación genérico en el cual las mujeres permanecen genéricamente bajo la autoridad a su vez genérica de los varones" (Valcárcel, 1990, p. 61).

El marco metodológico del artículo se encuadra dentro del concepto de postfeminismo: “una cultura e ideología que simultáneamente incorpora, revisa y despolitiza muchos de los asuntos fundamentales avanzados por el feminismo" (Rosenfelt y Stacey, 1987, p.77 citado en Gill, 2017, p. 228). Un concepto clave en los estudios feministas contemporáneos desde el que analizar el género en la cultura mediática.

Es un término que ha tenido usos múltiples y contradictorios en el circuito académico y los medios angloamericanos (para una discusión histórica del término recomendamos leer a Stainton-Rogers & Stainton-Rogers, 2001 y Baret-Weiser, 2018) desde su primera definición en un artículo publicado en *Feminist Review* en 1987.

En una generosa producción teórica sobre el postfeminismo destacan las siguientes autoras: Ángela McRobbie, Rosalind Grill, Diane Negra y Stéphanie Genz, que llevan décadas exponiendo en la literatura especializada como opera la ambigüedad de una política cultural promujeres, íntimamente ligada a la ideología neoliberal y muy extendida en la cultura popular, mediática y de consumo en las democracias occidentales. Estos estudios culturales feministas intentan entender críticamente la multidimensionalidad del postfeminismo en tanto que opera en un plano político-cultural, y también identitario, atrayendo particularmente a las "nuevas feminidades": mujeres-cis, formadas, educadas en el principio de igualdad que tienen que resolver, aun así, las tensiones ocasionadas por identificarse entre la feminidad neo-tradicional (una mujer cuidadora, complaciente y dependiente), la feminidad neoliberalizada o masculinizada (emprendedora de sí misma, autosuficiente, e hiperindividualista) y la feminidad feminista (libre, interdependiente, igualitaria y empoderada). Se trata en palabras de Rosalind Grill, de una "sensibilidad distintiva" conectada con el neoliberalismo contemporáneo en el que se promociona el individualismo, la libre elección, el (auto) empoderamiento, la transición femenina de objeto sexual deseado a sujeto sexual deseante, que pasa también por un monitoreo del cuerpo y la concepción del mismo con un espacio para rentabilizarse, todo ello aparejado de una renaturalización y aceptación de la diferencia sexual (Martínez Jiménez, 2021, p. 373).

Debemos entender el postfeminismo dentro del contexto complejo de los feminismos de la tercera ola. Si bien en la segunda ola del movimiento feminista, entre los sesenta y setenta del siglo XX, se trabajó por lograr una equiparación con los hombres en diferentes terrenos como el familiar, el laboral y el sexual, superando las barreras que imponía la sociedad heteropatriarcal y definía que la

autorrealización de la mujer pasaba por su presencia en el espacio público, la tercera ola del feminismo, iniciada en los años noventa se caracterizó por su sentido crítico o postfeminista. Han sido muchas las autoras que han puesto en cuestión la existencia de un único discurso, y su vocación casi de filosofía universalista, que caracterizó a los movimientos de la segunda ola. Por otro lado, criticaron que los valores eran los propios de los hombres, no valorando las tareas de cuidados reproductivos que hasta entonces habían sido la principal ocupación de las mujeres, y limitando la capacidad de elegir de estas al establecer unas ocupaciones de primera y de segunda clase. Las feministas de la tercera ola abren diferentes perspectivas de cómo vivir la feminidad, poniendo de relieve la dificultad de establecer generalizaciones, y canalizan sus reclamos no solo a través de la protesta pública, también la parodia, la diversión, y la subversión de los roles de género -como, por ejemplo, entiende que supone que es el travestismo- son estrategias de resistencia a la dominación. Y lo más importante para nuestro posterior análisis, el sexo, la estética y el erotismo son vistos cómo vías de emancipación femenina y acceso al poder (Cervantes, 2010). Junto con actrices, cantantes pop, estrellas televisivas y mass media contribuyeron a exaltar el valor del cuerpo de la mujer en los procesos de movilidad social ascendente (McRobbie, 1994; Holmlund, 2002).

1.3. La tradición de la crítica de arte feminista en España.

Somos conscientes del poder de las imágenes dominantes que relatan el cuerpo de la mujer -el cuerpo como sujeto privado, pero también como objeto social -. Los cuerpos femeninos acaban por ser lo que la mirada del poder quiere: un conjunto más o menos logrado por las fracciones de cuerpo que la mirada dominante baraja según sus necesidades, desposeyendo a las mujeres de aquello que supuestamente es lo único que han poseído, de aquello que la historia les ha dicho que es su misma esencia.

En el mundo del arte esto ha sido así hasta hace muy poco tiempo. A día de hoy a pesar de que las escuelas de arte atraen mayormente a mujeres en la mayoría de los países occidentales, incluida España, las estadísticas revelan una predominancia masculina en la representación

en museos y galerías. Ejemplos ilustrativos incluyen exposiciones como las realizadas en el MOMA de Nueva York, donde una cantidad significativamente baja de exposiciones individuales fueron dedicadas a mujeres en comparación con los hombres. A lo largo de los años, la proporción de exposiciones de artistas femeninas sigue siendo significativamente menor en comparación con las masculinas en casi todos los grandes museos. Para contrarrestar esta tendencia, artistas, historiadoras y teóricas del arte han empleado diferentes estrategias, la más importante ha sido establecer una crítica de arte feminista. A través de sus esfuerzos, se ha logrado un cambio progresivo en la representación de mujeres en museos, galerías y exposiciones colectivas. Por ejemplo, el WAR (*Women Art in Resistance*) surgió en Nueva York en 1969 como respuesta a una exposición colectiva en el Museo Whitney que contaba con una proporción muy baja de artistas mujeres. Este grupo y otros similares presionaron con éxito para incrementar la presencia de artistas mujeres. En décadas posteriores, grupos como las Guerrilla Girls realizaron acciones más provocativas, denunciando el sexismo en el arte a través de mensajes escritos que fijaban en puertas de museos y galerías. Estos esfuerzos también se han replicado en otros países, como Inglaterra, Holanda y Alemania, con la creación de espacios alternativos que no solo albergaban exposiciones, sino que también servían como centros para el intercambio de ideas y estudios.

A pesar de estos avances notables en la representación y el reconocimiento del discurso feminista en el ámbito artístico, en España no se han desarrollado hasta fechas recientes acciones reivindicativas similares a las de otros países, a pesar de afrontar los mismos desafíos, agravados por legados de desigualdad y por las secuelas de la dictadura. Hubo expresiones artísticas realizadas por mujeres que reflejaban su conciencia de género, sin embargo, el entorno era limitado y no facilitaba el desarrollo de un corpus teórico sólido que respaldara un discurso feminista amplio en el ámbito de las artes plásticas hasta fechas recientes. La publicación, en 1993, de 100%, por parte de la Junta de Andalucía, una antología de los principales textos críticos feministas

sobre arte, junto a una retrospectiva a diferentes artistas españolas, supuso un antes y un después (Villaespesa, 1993).

2. OBJETIVOS

Uno de nuestros objetivos al elegir como caso de estudio la obra de dos artistas pertenecientes a la industria musical española, exitosas, y con una carrera internacional es acercarnos al discurso de la feminidad postfeminista que se ofrece a las mujeres jóvenes a través de estos productos culturales englobados en la cultura mediática. realizaremos el análisis, eminentemente cualitativo, de la noción y representación de género presente en las canciones y videoclips de Rosalía y Bad Gyal, con el fin de discutirlos, y ver hasta qué punto su propuesta artística subvierte los roles de género más tradicionales o los reproduce en su intertextualidad.

Por último, pretendemos rastrear cómo posturas defendidas en un principio por minorías intelectuales en torno al feminismo han calado en la cultura popular contemporánea.

3. METODOLOGÍA

Al igual que el artículo que aborda el análisis postfeminista de la masculinidad en Bad Bunny (Díaz Fernández, 2021), para estudiar las letras y los videoclips nos valdremos del análisis crítico del discurso (ACD) que se centra en identificar las relaciones de dominación y poder presentes en el lenguaje (incluido el audiovisual). Según este, la música, en cuanto es una producción cultural tiene una relación dialéctica con la estructura social, y es construida por esta, a la vez que tiene la capacidad de sostener y reproducir el orden social, pero también de subvertir y transformarlo (Stecher, 2010, citado en Díaz Fernández, 2021).

Orientaremos este análisis con una perspectiva feminista para analizar de qué forma la feminidad propuesta por el postfeminismo está presente. Utilizaremos las características del postfeminismo establecidas por Rosalind Grill (2007), en su célebre artículo

Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility, en el que entiende el postfeminismo como una sensibilidad que opera a partir de una serie de temas interconectados, y lo más importante aquí, puede ser utilizado como concepto para analizar productos culturales contemporáneos.

Vamos a sintetizar aquí las ocho características distintivas del postfeminismo que la autora propone -influida por perspectivas construccionistas y posestructuralistas-, que nos servirán algunas para nuestra lectura interpretativa y que son las siguientes: primero, la feminidad se concibe como una propiedad corporal, destacando la obsesión por el cuerpo como un proyecto personal que define la identidad femenina; segundo, la sexualización en la cultura, tanto por la presencia de discursos acerca del sexo como por la erotización de las mujeres en los espacios públicos; tercero, el desplazamiento de la mujer de objeto a sujeto sexual, este desplazamiento constituye uno de los puntos centrales del postfeminismo, pues implica pasar de una mirada masculina externa (que además no desaparece) a una mirada narcisista de autovigilancia que juzga y regula; cuarto, individualismo, elección y empoderamiento, todas ideas pertenecientes al *ethnos neoliberal* que supone que todas las prácticas son elecciones libres, despolitizando nuestras decisiones, y suponiendo que las mujeres se asumen empoderadas desde el principio, remitiendo este empoderamiento (o no) principalmente a la esfera sexual; quinto, la disciplina y autovigilancia; séptimo, la reproducción histórica de la dicotomía entre feminidad y masculinidad como valores contrarios; octavo, la ironía al servicio de la cultura posmoderna, lo que hace poder expresar opiniones sexistas, racistas o discriminatorias, desde la ironía.

Para realizar el análisis he hecho una selección de canciones y vídeos siguiendo los siguientes criterios de selección: 1) que las canciones fueran sacadas como sencillos con vídeo para poder analizar la letra y el videoclip; 2) que las canciones pertenecieran a un momento de sus carreras en las que ya fueran famosas fuera de la escena musical urbana, es decir, que tuviesen un público más mainstream. En el caso de Rosalía elegiremos canciones a partir del disco el Mal querer (2018), igualmente para Bad Gyal, año en el que le hacen la entrevista en el programa de

La Resistencia de Movistar Plus; 3) Canciones escritas por las artistas, excluyendo las versiones; 4) Elegiremos las canciones que mejor ilustren los puntos que vamos a analizar.

En base a eso hemos seleccionado diez canciones y vídeos de las artistas teniendo en cuenta su popularidad.

Referencia en texto	Canción/ Vídeo
T1	*Flow 2000*
T2	*The Weeknd-La Fama*
T3	*Hentai*
T4	*Zorra Remix con con Rauw Alejandro*
T5	*Bizcochito*
T6	*Despechá*
T7	*Alocao*

Tabla 1. Elaboración propia.

4. UN ANÁLISIS POSTFEMINISTA EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS DE ROSALÍA Y BAD GYAL.

Primavera Sound, 2023, primera edición del multitudinario festival de música en Madrid y en la cartelera programan a Rosalía para la noche fuerte, el sábado, tras ella actúa Bad Gyal. Esta relación no es coincidencia, ni en este artículo ni en el festival: hemos elegido a dos artistas con trayectorias paralelas, en la cima de sus carreras en la actualidad, aunque con propuestas e influencias musicales diferentes, ambas poseen millones de visualizaciones y escuchas en sus vídeos y canciones. La producción musical de ambas está atravesada por temas como el amor en las relaciones heterosexuales, la sexualidad y el cuerpo entendido como capital sexual; el consumo, la estética y la moda como indicador de éxito y estatus, a la vez que de instrumento para expresar la individualidad y la feminidad (dentro de unos patrones rígidos como ya veremos). Tampoco es casualidad que a las dos les hayan preguntado en diversas entrevistas su postura en relación al feminismo y es habitual que los medios de comunicación tomen algunas de sus declaraciones, sus vídeos, o su misma estética como respuestas a los debates más actuales sobre el género, extrayendo de los mismos una posición de la mujer "aparentemente" empoderante. Solo hay que leer algunos titulares para darse cuenta de este hecho; "Las catalanas Rosalía y Bad Gyal arrasan en un Primavera Sound Madrid marcado por el empoderamiento femenino" (Artuñedo, 2023), "Bad Gyal, La Zowi y el poder subversivo de llamarse zorra" (Fajardo & Navarrete, 2020), Bad Gyal: “Dicen Que Me Sexualizo Para Vender Y Que Soy Machista. Es Una Locura” (Peláez, 2019) "Rosalía, sexo y feminismo" (Zas, 2022), "Rosalía: "Sigue siendo incómodo que una mujer se exprese libremente en el terreno sexual" (Roca & Vendrell, 2022).

4.1. Entre la hipersexualización y la mujer como sujeto agente de su sexualidad.

Extracto 1:

> T7 Desde el primer día tú querías hacérmelo (o oh)/ Y hace tiempo que sé que tú estás intentándolo (o oh)/ Te tengo en espera por si luego me arrepiento (puh, hmm)/ Sé que en el amor tu especialidad es hacer daño (pra, pra)
>
> Y sé que quieres chingarme bajo e' la luna/ Si tú estás bellaco yo tengo la cura/ Tu bicho en mi totito pierde cobertura (a ah)
>
> (Gyal, 2020, 0:48-3:33).

Extracto 2:

> T3 Enamorá' de tu pistola/ Roja amapola/ Crash, esa ola/ Casi me controla.
>
> (Rosalía, 2022, 1:10-2:43)

Extracto 3:

> T5 Yo ya no voy a ser tu bizcochito/ Pero tengo to´lo que tiene delito.
>
> (Rosalía, 2020, 0:06-0:08)

En los últimos años han aflorado dos requisitos para el sexo satisfactorio: consentimiento y autoconocimiento. Según Katherine Angel estamos en la cultura del consentimiento en la cual "la verbalización explícita de la mujer sobre su deseo se exige tanto como se idealiza" (2021). Siendo así, no es extraño que cuando estas artistas abordan esta temática, como en estos fragmentos, lo hagan de una forma mucho más explícita. Este puede ser uno de los puntos menos obvios que explique la hipersexualización femenina.

Extracto 4:

> T4 El otro día tú me llamaba' / Decía' que extrañaba' cómo te tocaba /Tú quería' que me pasara por tu casa / Y yo ya no puedo dormir en tu almohada.
>
> (Gyal y Rauw Alejandro, 2020, 0:36-0:44)

A lo largo del siglo XX un nuevo modelo de sexualidad ligado a la industria de la belleza, la noción de la sexualidad como un instinto

biológico, a la vez que desligado de la ética, y de otros poderes históricos como la iglesia, llevaron a una consideración del sexo dentro del régimen del placer. A la vez, la industria del ocio y el entretenimiento unió el atractivo corporal y la estética, con el atractivo personal y el bienestar, asegurándose de que el mensaje que llegaba era que era cuestión de cada uno lograrlo, y que el medio para ello era el consumo. Por lo que, lo que habían imaginado que sería la sexualidad libre el feminismo de los sesenta, una faceta de la persona desligada del comercio pasó a enriquecer diversas industrias controladas por hombres. Lo único que tuvo que hacer fue transformar el cuerpo femenino en una unidad visual comercializable.

La hipersexualización en los productos culturales modernos es un asunto ampliamente problematizado dentro de los debates feministas ¿hasta qué punto la liberación sexual de la mujer ha sido impuesta por un modelo de sexualidad masculino? ¿Se puede decir esto sin caer en posiciones esencialistas o tradicionalistas? ¿Qué diferencia hay entre la sexualización y la sexualidad "sana"? Eva Illouz, define el término sexualización partiendo de la caracterización que hace la Asociación Psicológica Estadounidense, que parte de la aparición de alguno de estos rasgos: (1) el atractivo sexual es el único factor que determina el valor de una persona (2) el atractivo sexual se basa en la belleza física, definida con escaso margen (3) al menos uno de los participantes está sexualmente cosificado, o (4) la sexualidad es tan invasiva que puede ser impuesta a la fuerza. Illouz entiende que el principal problema que acarrea la sexualización es que el cuerpo se convierte "en el terreno de interacción por excelencia" en detrimento de otras formas de conocimiento más emocional o de intercambios (Illouz, 2020, B, p. 198).

Quizás la forma más fácil para abordar si se presentan sexualizadas o sus canciones expresan su propia sexualidad, sería estudiar si hay una discordancia entre la temática de sus canciones y la puesta en escena, de tal forma que si, así fuese, sería evidente la cosificación. En el caso de Bad Gyal, casi todas sus letras tienen que ver de forma explícita con su sexualidad, por lo que la puesta en escena, bailes, ropas, actitudes, es un despliegue de la misma. El consumo y éxito de sus canciones y

vídeos nos estaría hablando de la importancia que tiene la sexualidad en la sociedad, más que de su cosificación. Otra cosa es cuestionar los valores en los que se basa esa sexualidad: ¿desde dónde se construye el deseo? A día de hoy claramente desde un imaginario heteropatriarcal.

4.2. Sororidad femenina y empoderamiento.

Extracto 3.

> T4 Tú te clavaste a todas nosotras/ Pensabas que no nos lo diríamos unas a otras/ Tú querías estar a to'as, no te daban las horas/ Diste mucha cotorra y estás llorando ahora/ Viendo a otras mujeres cuando yo estoy fuera/ ¿Cómo es que te jode que yo haga lo que quiera?/ Tú no puedes pasar por nuestro corner/ Porque tú sabes que te vas sin Jordan/ Te has chinga'o a cada una de nosotras/ Y ahora queremos matarte to'as
>
> (Gyal y Rauw Alejandro, 2020, 2:12-2:51)

Esta canción es un remix con el cantante Raw Alejandro, la canción original es de Bad Gyal. La letra trata de una ruptura entre dos amantes en el que ella le reprocha que es infiel a él. Es evidente que hay una conciencia de una sororidad femenina, tanto por el uso del lenguaje: Tú te clavaste a todas nosotras (cuando podía haber dicho a todas ellas), y luego continúa: Tú no puedes pasar por nuestro corner/ Y ahora queremos matarte to'as. Durante todo el videoclip la ropa, los gestos y el baile apoyan la noción de percepción del propio valor como algo vinculado con el capital sexual, de ahí que tenga sentido ante una discusión por la infidelidad de éste, en el que probablemente su autoestima se haya visto dañada, y recurrir al cuerpo como elemento de estatus y valor propio (bajo esta lógica) restituye el valor perdido. Y es que el cuerpo, es la fuente de empoderamiento, vinculada al ethnos neoliberal, supone que todas las prácticas son elecciones libres, despolitizando nuestras decisiones, y suponiendo que las mujeres se asumen empoderadas desde el principio, remitiendo este empoderamiento (o no) principalmente a la esfera sexual.

Extracto 4.

> T6. Baby, no me llame'/ Que yo estoy ocupá' olvidando tus male'/ Ya decidí que esta noche se sale/ Con toda' mis motomami', con toda' mis gyale'.
>
> (Rosalía, 2020, 0:08-0:22)

Son varias las canciones de ambas artistas, más allá de las analizadas aquí, en las que aparecen de fiesta bailando rodeadas de mujeres exclusivamente. La amistad, ante la dificultad de establecer y mantener relaciones sexoafectivas en la sociedad actual, supone un pilar afectuoso imprescindible en la vida de muchas mujeres.

Extracto 5.

> T2. Yo tenía mi bebé/ Era algo bien especial/ Pero me obsesioné/ Con algo que a él le hacía mal/ Miles de cancione' en mi mente/ Y él me lo notaba/ Y él tanta' vece' que me lo decía/ Y yo como si nada.
>
> (Rosalía, 2022, 2:12-2:51)

En esta canción Rosalía habla sobre la fama, consecuencia natural de su éxito, según se deduce en la canción le ha costado una relación sexoafectiva, a la que ella se refiere como bebé. Esta situación en la que una mujer tiene que elegir entre una relación afectiva o su carrera profesional, es más común de lo que parece, y ha quedado reflejada en la literatura, el cine, la música. Lo novedoso aquí, es el enfoque, ella canta esto mientras en el vídeo ella hace una actuación que parece dirigida especialmente a un hombre sentado, al que parece que seduce, pero la lectura correcta bien podría ser que "ese hombre" fuera su público, y ella seduce a la vez que es seducida por la fama que de esa relación resulta.

4.3. La moda y el cuerpo sexuado como fuente de valor social.

> T1: Me dice que me veo cara/ Baby, eso e' la percha, lo llevo con arte (mmm)/ Me dice que soy como rara/ Podría ser modelo de un video de ante' (mmm)/ Flow 2000 (¿y?)/ Yo vestida flow 2000 (ah-ah-ah-ah) [...]/ Conjuntito Emilio Pucci (ah)/ Soy una muñeca, soy un pussy exclusive/ Uñas que brillan como el diamante de Lil Uzi (ah). [...]

> Encima una joyería (wow)/ Conmigo no hay tontería (wow)/ Encima una joyería (wow)/ Parezco una joyería (wow)
>
> (Gyal, 2020, 00:03-0:42)

La moda es percibida en la sociedad neoliberal como un elemento que te confiere identidad diferencial, pero sigue siendo así mucho más para las mujeres que para los hombres. La propia capacidad de compra puede convertirse en un atractivo sexual. Pero la moda, las uñas largas, y otras conductas de consumo también crean espacios de socialización, tradicionalmente femeninos, aparte de ser indicadores de un determinado poder adquisitivo y por tanto fuente de valor social. El caso de las uñas en el trap y la música urbana es paradigmático y fue muy bien analizado como un espacio y momento de socialización entre mujeres en la obra sobre música urbana Making Flus (El bloque, 2021).

El cuerpo siempre es un cuerpo sexuado, según la teoría queer, el "sexo" es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. “No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el "sexo" y logran la materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. En otras palabras, el "sexo" es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante unas prácticas sumamente reguladas” (Butler, 2022, p. 19). Es evidente que en los vídeos de ambas artistas perciben el cuerpo como un elemento de prestigio, basado en su poder sexual; juventud, disponibilidad sexual, autoconocimiento sexual (expresan qué quieren y que les gusta) y belleza. Esta última, entendida desde unos estándares establecidos y rígidos. Mientras que los hombres siguen basando su prestigio mayoritariamente en la relación a su trabajo, su estatus económico, su nivel educativo, todo ello cosas que pueden incrementar con el tiempo. Mientras para la mujer, sigue construyendo el valor personal (y ahora social) la belleza, un rasgo poco controlable y normalmente decreciente con el tiempo (Illouz, 2020, p. 178).

5. CONCLUSIONES

Aunque los estudios culturales postfeministas analizan los productos culturales mainstream como reproductores y reforzadores de la cultura heteropatriarcal hegemónica dominante, sus discursos son mucho más que declaraciones de antifeminismo y están plenamente imbricados con los debates abiertos por el feminismo de la tercera ola. Por las características propias del postfeminismo hemos observado las entrecruzadas y contradictorias muestras de feminismo y antifemisnismo que apuntan los vídeos y letras de las artistas. Por otra parte, el alcance de la cultura mediática en la construcción del género merece un interés académico que todavía no ha alcanzado, pero del que sí es consciente la prensa.

Es necesario reflexionar sobre una nueva mística femenina que, de la mano de la libertad sexual, la sí cual celebramos, se representa bajo esquemas normativos y supeditados a unos estándares de belleza muy concretos. Hace de artistas, famosas, actrices, etc., personajes ficcionales canónicos que son integrados «exitosamente en el mercado de las medicinas del deseo y de las disciplinas del cuerpo» (Guerra Palmero, 2012,). Esta feminidad, no deja de ser un instrumento neoliberal al servicio del patriarcado pues, bajo el paraguas del postfeminismo, se fomentan relatos supuestamente liberadores, especialmente en lo relativo a lo sexual, pero que lleva aparejado una hiperfeminidad definidos desde la heteronormatividad, en base a atributos de atributos antagónicos. El arte como espacio de cuestionamiento radical, en el que construir nuestras identidades desde subjetividades más personales, junto a la crítica de arte con perspectiva de género, nos ayuda a realizar análisis como el realizado en este artículo.

En conclusión, en el postfeminismo contrariamente a los postulados del feminismo más clásico, la estética y el cuerpo de la mujer, aunque sea a través del deseo del hombre, son sinónimos de autoestima y poder frente al otro género. Algo que nos parece injusto a las que cada vez somos más conscientes de la violencia que implica vivir en un sistema que nos trata como el otro, un sistema que nos obliga a curarnos una

rozadura permanente, cuando no a ignorarla, si queremos caminar o crear

6. REFERENCIAS

Althusser, L. (1967). Contradicción y sobredeterminación y Marxismo y humanismo en *La revolución teórica de Marx.* Siglo XXI, Caps. 3 y 7.

Althusser, L. (1974). Práctica teórica y lucha ideológica e Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado, en *La filosofía como arma de la revolución*. Pasado y Presente.

Angel, K. (2021). *El bueno sexo mañana: mujer y deseo en la era del consentimiento.* EDICIONES ALPHA DECAY S.A.

Artuñedo, S. (11 de junio de 2023). Las catalanas Rosalía y Bad Gyal arrasan en un Primavera Sound Madrid marcado por el empoderamiento femenino. *SPORT*. https://www.sport.es/es/noticias/fuera-de-juego/catalanas-rosalia-bad-gyal-arrasan-primavera-sound-dv-88567980

Baret-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Duke University Press.

Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan*. Ediciones Paidós.

Cervantes, A. C. (n.d.). De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla. *Folios*, *24*, 81-98.

Chicharro Merayo, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewive. *Revista de Sociología*, 98 (1), 11-31.

Díaz Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Investigaciones Feministas*, 12 (2), 663-675.

EL BLOQUE. (2021). *Making fluS: La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural.* Plaza & Janes.

Fajardo, J., & Navarrete, Á. (6 de enero de 2020). Bad Gyal, La Zowi y el poder subversivo de llamarse zorra. *El Mundo*. https://www.elmundo.es/cultura/musica/2020/01/06/5e120bd2fdddff36aa8b45f2.html

Giraldo, I. (2020, enero-junio). Posfeminismo/ Genealogía, geografía y contornos de un concepto. *Debate Feminista*, (59), 1-30.

Grill, R. (2007). Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, *10* (2), 147-166.

Grill, R. (2017). Afterword: Girls: Notes on Authenticity, Ambivalance and Imperfection. In *Reading Lena Dunham´s Girls* (pp. 225-242). Springer.

Guerra Palmero, M. J. (2012). In *El cuerpo en mente: Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*. Editorial UOC, S.L.

Holmlund, C. (2007). *Imposible Bodies: Feminity and Masculinity at the Movies.* Routledge.

Illouz, E. (2020). *El fin del amor: una sociología de las relaciones negativas* (L. Mosconi, Trans.). Katz.

Martínez Jiménez, L. (2021). Postfeminismo neoliberal: una propuesta de (re)conceptualización desde los estudios culturales feministas. *Investigaciones Feministas*, (12), 371-381.

Mayobre Rodríguez, P. (2007). La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, *12*(28), 35-62. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4135148

McRobbie, Á. (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. Routledge.

McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. SAGE Publications Ltd.

Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artist? In *Women, Art and Power and Other Essays*. Harper&Row Publishers.

Peláez, R. (20 de agosto de 2019). Bad Gyal: "Dicen que me sexualizo para vender y que soy machista. Es una locura". *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/08/19/actualidad/1566235136_284552.html

Pollock, G. (1991). Mujeres ausentes: un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer. *Revista Occidente*, (127), 84-85.

Roca, J. L., & Vendrell, R. (18 de marzo de 2022). Rosalía: "Sigue siendo incómodo que una mujer se exprese libremente en el terreno sexual". *El Periódico*. https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220317/entrevista-rosalia-disco-motomami-13388440

Stainton-Rogers, W., & Stainton-Rogers, R. (2001). *The psychology of gender and sexuality*. Buckingham. Open University Press.

Stecher, A. (2010). El análisis crítico del discurso como herramienta de investigación psicosocial del mundo del trabajo. Discusiones desde América Latina. *Critical Discourse Analysis as a Tool in Psychosocial Research on the World Of Work. Discussions from Latin America*, 9 (1), 93-107.

Villaespesa, M. (1993). *100: exposición, Museo de arte contemporáneo, Sevilla, 23 de septiembre a 7 de noviembre de 1993, Salas del Palacio espiscopal, Malaga, 18 de noviembre a 31 de diciembre de 1993*. Junta de Andalucia, Consejeria de cultura y medio ambiente.

Zas, M. (2022, March 17). Una 'motomami' es la evolución de la mujer que sufrió un mal querer. *El Diario*. https://www.eldiario.es/cultura/musica/rosalia-motomami-evolucion-mal-querer_1_8829648.html

Canciones

Gyal, B. (2023). Flow 2000 [Canción]. En *Temazos mítico Vol.6.* UME - Global Clearing House.

– (2021). Zorra [Canción]. En *Warm Up.* Interscope / Aftercluv.

Rosalía (2022). La fama [Canción]. En *Motomami.* Columbia Records.

– (2022). Hentai [Canción]. En *Motomami.* Columbia Records.

– (2022). Bizcochito [Canción]. En *Motomami.* Columbia Records.

– (2022). Despechá [Canción]. En *Motomami.* Columbia Records.

OCAÑA, BENLLOCH Y LAS DEMÁS. MANUAL DE INSTRUCCIONES SITUACIONISTA PARA UN ARTE DISIDENTE ANDALUZ

IRENE CAMPOS PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El Lunes Santo de 2023, en una fiesta de cumpleaños, conocí a una joven cuyo padre se encarga desde hace décadas de los adornos florales de varias cofradías de Málaga. Cuando encuentra tiempo, le ayuda, y atesora una larga lista de anécdotas, rumores e historias que fueron aflorando a lo largo del día.

Al atardecer varias amigas, entre las que se encontraba la hija del florista, decidimos ir al centro a ver procesiones. Estuvimos deambulando hasta pasada la medianoche; abriéndonos camino entre callejuelas para ver pasar en el último momento al Cautivo; planeando amplios rodeos para evitar embotellamientos; parándonos a orientar a una forastera despistada y, por fin, penetrando en la inexpugnable Plaza de la Merced para asistir al encuentro, justo antes de su encierro, de Jesús de la Columna y María de la O entre los cantes y las palmas de los/as gitanos/as.

Cuando todo terminó y, exhaustas, emprendimos el camino de vuelta a casa, se me ocurrió preguntar a nuestra nueva amiga qué era lo que más le gustaba de la Semana Santa. Esperaba que rememorara alguna anécdota infantil o que mencionara alguna cofradía a la que su familia tuviera devoción. Sin embargo, sin necesidad de pararse a pensar, extendió los brazos, abarcando la vía por la que caminábamos – cortada al tráfico, llena de niños a la madrugada – y respondió: la libertad con la que podemos movernos por la calle.

Aquella frase insufló vida a una serie de ideas que venía rumiando desde hacía meses sobre la reivindicación del espacio público a través de la fiesta popular; sobre las maneras que tiene la ciudadanía de habitar la ciudad desde su singularidad. El grueso de este texto está dedicado a dos artistas que colocaron sus identidades antinormativas en medio de la calle y que se dedicaron a pensarla y cuestionarla desde un folclore que asfixia y deja volar la imaginación a partes iguales: José Pérez Ocaña y Miguel Benlloch. Su trabajo despejó el camino para una constelación de artistas y activistas andaluces que vuelven una y otra vez a la cultura popular como campo de experimentación para impugnar un orden socioeconómico inoperante. Lejos de proponer un recorrido exhaustivo, nos centraremos apenas en un par de ejemplos que tienden un puente entre las obras de Ocaña y Benlloch y el actual debate sobre lo vernáculo como antídoto antiglobalización y su reverso: la amenaza reaccionaria que palpita en la nostalgia.

La propuesta de un análisis comparativo entre Ocaña y Benlloch no es gratuita, puesto que ambos comparten insoslayables puntos en común: sus orígenes en el medio rural andaluz de posguerra, a los que vuelven reiteradamente para encauzar una reflexión crítica sobre la construcción de la propia subjetividad; su identificación con los sujetos marginales, modulada a través de sus adscripciones políticas – anarquista en el caso de Ocaña; comunista en el de Benlloch, heterodoxa en ambos –, y su implicación en una lucha LGTBI+ que, más allá del encaje complaciente de los homosexuales en el orden social predeterminado, cuestionaba la homonormatividad y el binarismo de género. Sus obras, vistas desde el presente, discurren en paralelo al pasado reciente de nuestro país. Ambos formaron su conciencia política a partir de los últimos años de vida de Franco, pero fue Ocaña quien desarrolló su peculiar trayectoria durante la década de los setenta. Su espíritu contestatario y exuberante formaba parte de un período de apasionada búsqueda de la utopía. Esta murió prácticamente a la par que el propio Ocaña, en 1983. Es entonces cuando Benlloch, como si tomara su relevo, arranca una práctica artística centrada en los afectos, lo queer y otros nuevos ejes de una izquierda que ahora se disponía a sacudirse las decepciones de la Transición (Vilarós, 2018).

Los desbordantes y vehementes textos situacionistas nos brindan un vocabulario con el que diagnosticar experiencias y esbozar una tentativa de investigación, cuestionamiento y habitación del espacio público desde nuestros propios presupuestos. Se hace evidente, pues, que esta aproximación profana rehúye tanto de las disquisiciones teóricas como del recorrido historiográfico y no aspira más que a proveernos de una caja de herramientas con la que imaginar nuevas formas de vivir libre y autónomamente desde nuestra perspectiva situada y desnortada. Haremos nuestra la máxima de que "no puede haber pintura ni música situacionista, sino un uso situacionista de estos medios" ("glosario situacionista", 1958/2001, 18). Este breve estudio, por tanto, no quiere más que ser una guía orientativa e inconclusa de prácticas artístico-políticas contrahegemónicas para las que subvertir nuestra presencia en las calles pasa por reinterpretar los parámetros culturales en los que se conforma nuestra subjetividad.

2. OBJETIVOS

Como acabamos de apuntar, el principal objetivo de este artículo es analizar, desde un prisma situacionista, una serie de intervenciones político-artísticas que cuestionan el desigual reparto del derecho a la presencia en el espacio público a través de la fiesta y otras expresiones culturales vernáculas. Prestar atención a ciertos postulados de la Internacional Situacionista nos permitirá incidir en aspectos de las obras de Ocaña y Benlloch que no siempre ocupan el primer plano. A través de su visión de lo popular, que anticipa acciones nacidas al albor del 15M y de los movimientos feministas, nos permitiremos invocar formas contrahegemónicas de habitar la calle y de reivindicar, frente a la imposición del capitalismo globalizado, una cotidianidad insuflada de juego y vida plena. Para los artistas que hemos escogido, la herramienta con la que explorar esas posibilidades emancipatorias es el folclore andaluz. Ecos de esta visión resuenan en el auge actual de una ola identitaria andaluza que, de momento, más que en iniciativas políticas se ha traducido en una prolífica producción cultural más o menos oportunista. Nuestro abordaje de los particularismos y saberes populares, que con-

sideramos aquí cruciales para enfrentarnos a la estandarización impuesta por el mercado global y a la ofuscante velocidad del espectáculo y el capital, no soslayará los aspectos problemáticos de un fenómeno cultural al alza: la sublimación de ritos y fiestas ligadas al poder, el esencialismo nacionalista y, en definitiva, la suspensión de cualquier juicio crítico. Sondear las contradicciones que plantea esta cuestión e invitar a la apertura de un debate de mayor calado es otro de los objetivos de este capítulo.

3. METODOLOGÍA

Lo escrito hasta ahora delata que en el origen primero de este texto se encuentra la experiencia personal; una relación poliédrica, de conflictividad intermitente, con las propias raíces, y una preocupación insistente por la forma de liberar nuestro habitar la ciudad de las imposiciones de la mercancía y del espectáculo. Es célebre la máxima que afirma que la Semana Santa en Andalucía, si no se ha experimentado, no se puede entender. Podríamos argüir, siguiendo el tono ácido de Arenas Posadas (2022), que esa incognoscible emotividad era y es una herramienta de gran utilidad para que el pueblo se sume como espectador imprescindible a un despliegue de boato destinado a exteriorizar el poder eclesiástico y municipal. No obstante, ya en época tridentina las cofradías se convirtieron en espacios de confraternización y jolgorio en ocasiones bastante ajenos a las labores piadosas, mal que le pesara a la Iglesia. La fascinación que despiertan las profundas paradojas de las hermandades y la sentimentalidad que suscitan incluso en personas no creyentes no tiene, todavía, visos de agotarse.

Nuestra aproximación a los artistas que centran este breve estudio, José Pérez Ocaña y Miguel Benlloch, ha sido eminentemente (auto)biográfica. En el caso del primero, la pieza clave para acercarnos a su figura la constituye el documental *Ocaña, retrato intermitente* (Pons, 1978), una larga entrevista rodada en la casa-taller del sevillano en Barcelona, apenas interrumpida por fragmentos de sus estrambóticas apariciones públicas. En el caso de Benlloch, resultan imprescindibles una serie de

textos escritos por él mismo y compendiados en dos volúmenes: *Acaeció en Granada* (2013) y *Mirar de frente* (2019). La mayor parte son autobiográficos, centrados en su infancia y su actividad política, y dieron lugar a intervenciones como conferencias performativas y pregones. En segundo plano queda un análisis exhaustivo de las implicaciones LGBTI+ de ambas trayectorias, el aspecto más destacado y analizado de su trabajo. Somos plenamente conscientes de esta falta, pero consideramos que ya existe una nutrida bibliografía que aborda su labor de dislocación de los géneros y una apresurada y superficial aproximación por nuestra parte en este texto, cuyos objetivos son otros, resultaría fútil.

El motivo por el que nuestro estudio de los dos artistas y de otras acciones de carácter artístico-político sea tamizado por ciertos postulados situacionistas es que vemos en ellos una estructura epistemológica para construir una tentativa de análisis de los ejemplos de disturbio del espacio urbano que nos interesan. Se trata, por tanto y como ya habíamos señalado, de un uso de lo más heterodoxo. Nos centraremos en la aplicación a las acciones artísticas que nos proponemos analizar de las ya conocidas nociones de deriva, desvío y situación construida. Por otro lado, también será capital la interpretación que los situacionistas hicieron del juego como una actividad creativa, exenta de competitividad, que desbordaba una franja de tiempo determinada para empapar la vida entera; o las invectivas de Debord contra el envilecimiento de la vida cotidiana, que debería constituir el motor de una existencia plena y placentera.

4. EXPOSICIÓN Y DESARROLLO

4.1. Situación cutre en plan cachondo

El principal recurso que la Internacional Situacionista activó para combatir el modelo de existencia que imponía el sistema capitalista fue la situación. La situación se concibe como un acontecimiento pergeñado de forma deliberada para conectar a los/as participantes con una vida auténtica, independiente y activa; en contraposición a la existencia abotargada que la mercancía y el espectáculo modela para nosotros/as. La

situación tiene la virtud de cortocircuitar la sumisión ante el cumplimiento obligatorio de los designios socioeconómicos del capital y nos sacude de encima la pasividad inoculada por la cultura del espectáculo. Su objetivo es generar una comunidad de seres libres que no se resigna y que procura imponer el goce y la creatividad en la experiencia cotidiana.

Han sobrevivido pocos ejemplos de situaciones construidas por los miembros de la IS, probablemente para esquivar la imitación y favorecer que cada experiencia fuese verdaderamente autónoma y naciera de la acción imaginativa de sus participantes. Ello facilitaba la aplicación flexible y desprejuiciada de la idea a todo tipo de vivencias, tal y como proponemos hacer aquí.

En el contexto que le tocó en suerte a Ocaña, el mundo gris y paralizante al que urgía oponerse venía procurado por la agonizante moral nacionalcatólica. Durante décadas la imposición de un orden social basado en la fe católica, la familia y el nacionalismo fue ornamentada por los recursos estéticos que procuraba la indiscriminada mezcla de folclore andaluz y cultura gitana: una cosmogonía de mantillas, toreros, gitanas y devoción en clave kitsch perfiló una identidad pretendidamente monolítica que sirvió tanto para aplastar la plurinacionalidad del Estado como para ignorar la supeditación económica de Andalucía con respecto a otros territorios (Preciado, 2011). Atrapado en esta realidad, Ocaña puso en acción, a lo largo de su trayectoria, un juego de desvíos – sobre el que nos detendremos en el próximo apartado – que explosionaron en acontecimientos como los de las Jornadas Libertarias organizadas por la CNT en Barcelona en el verano de 1977, que auparon a Ocaña a la celebridad a escala nacional.

De esta forma describía el autor anónimo de un extenso artículo que la revista Ajoblanco dedicó a las Jornadas el ambiente que se respiraba en las fiestas de clausura del Parque Güell:

> En el transcurso de aquellas [Jornadas] se dio a ver una notable escisión entre la "seriedad" de los debates que tuvieron lugar en el Saló Diana, y el Güell, espacio abierto a la diversión, al delirio colectivo, al debate

> espontáneo y amistoso y, por qué no, al exorcismo colectivo de los demonios del individualismo, el aislamiento y la "utilidad" a los cuales estamos cotidianamente sometidos (1977, p. 36).

Se recurre aquí a un imaginario que remite a los movimientos emancipadores y anticapitalistas de los años sesenta y setenta del pasado siglo. Frente a la gravedad que supuestamente había de envolver la acción política, el autor o la autora elogia formas de oposición crítica que no olvidan el goce. Por supuesto, no se trata de un placer pasivo y egoísta, sino de una algarabía que refuerza el tejido comunitario y que busca alumbrar un presente diferente, de libertad y rebeldía, en el intersticio entre la dictadura reaccionaria y la globalización capitalista. Frente a una cotidianidad degradada, reducida a mediocre tiempo para el consumo, el artículo reivindica la vida cotidiana como un espacio de organización revolucionaria y creación subversiva; un motor de transformación política que debe activarse y contagiar al resto de la existencia (Debord, 1961/2001).

Karmele Marchante, que en aquella época se destacó por su militancia feminista, describía de igual forma las Jornadas como "un éxito de espontaneidad, de imaginación, de creación, de antiautoritarismo, de crítica al poder en plan cachondo" (1977, como se cita en Ribas, s/f). En el clímax de su artículo, destacaba así la irrupción de Ocaña y sus amigos en el escenario:

> Por eso cuando Pepe Ocaña, Camilo y Nazario, travestidos y traspuestos, se subieron al escenario, el orgasmo delirante se hizo colectivo. Mientras se iban quitando la ropa a los acordes de un "que se desnude y que se mee", Pepe Ocaña consiguió el micro y entonó un pasodoble […]. Lo increíble se hizo realidad en el momento en que Ocaña espetó: "No soy gitana pura, soy gitana libertaria, por eso pido amnistía para todas las mariquitas" (1977, s/p)

La frontera entre los espontáneos intérpretes y la entregada audiencia se difumina; el liderazgo de Ocaña y compañía es coyuntural, la necesaria toma de batuta para generar una situación de sinergia con un público que baila, ríe y retoza. Esta forma de proceder era, desde luego, antagónica al autoritario caudillaje perpetrado por los artífices del espectáculo; una guía porosa y momentánea, no una jerarquía (s/a,

1958/2001). Se generaba así una situación en la que la complicidad colectiva y un juego delirante y erótico se colocaban en el centro de una poderosa vindicación de libertad.

Un carácter similar penetró en el Cutre Chou, una suerte de espectáculo de variedades que Miguel Benlloch creó junto a un grupo de amigos en 1986 en la caseta del Movimiento Comunista – rebautizado cariñosamente como *Meneíllo* – como forma de recaudar dinero durante las fiestas del Corpus. El Cutre, sin embargo, nacía en un momento menos lisérgico que el contexto que vio nacer las Jornadas Libertarias: las esperanzas revolucionarias que había despertado la muerte de Franco ya habían sido aplacadas por el ingreso de España en el circuito del mercado globalizado y la fuerza de los grupos de izquierda había ido diluyéndose. Las políticas críticas se reorientaban ahora hacia el pacifismo, la ecología, el feminismo o las reivindicaciones LGTB+. El Cutre supuso un refugio afectivo para el "entrañable grupúsculo" de Benlloch, un espacio en el que la sátira política iba de la mano de la camaradería, elemento sobre el que volvería una y otra vez en toda su trayectoria artística (Benlloch, 2013, p. 70).

Al igual que las fiestas de Ocaña, los números del Cutre Chou alentaban, a través del juego y una creatividad de formas paródicas y melodramáticas, una comunidad con un público activo y cómplice. Así lo describía el granadino:

> Un canto a la resistencia hecho a base de lentejuelas, con una cabeza de pato sobresaliendo del salvavidas de plástico chillón rodeando la cintura del improvisado ballet, que se descomponía con tal desorden que causaba los aplausos y los gritos de un público entregado señalando con sus dedos las caras y los meneos de sus propios camaradas transformados (2013, p. 71).

La pobreza irrisoria de los disfraces desdeñaba el reluciente mundo de la mercancía y el refinado gusto burgués, que determina qué es merecedor de visibilidad. El Cutre era una reivindicación carnavalesca de la desinhibición, la transformación y la burla hacia una jerarquía social que se desvelaba ridícula e impotente (Stallybrass y White, 2009). Cabareteras, torpes gimnastas, cupletistas y monjas folclóricas poblaban un mundo en el que la división binaria del género se diluía en un todo

poliédrico y exuberante; en el que un humor "vulgar", punzante y descarado, vehiculaba un gesto de oposición política que emanaba de los bajos fondos para perturbar la prístina pero frágil superficie de la sociedad burguesa, y en el que el desvío malicioso del imaginario nacional de toreros y flamencas, con todos sus mitos fundacionales, hacia formas grotescas despojadas del más mínimo atisbo de sublimación o respeto, producía una interpretación vernácula de la idea de lo camp. En inglés, la palabra *camp* suena igual que el verbo *acampar*, coincidencia que resaltaba una de las drags entrevistadas por Esther Newton en el célebre volumen *Mother camp* (2016, pp. 155-156)[1]. Para ella, la acción camp estaba indisolublemente ligada a compartir con los/as demás un espacio y un determinado lapso de tiempo, a construir un punto de encuentro. En el Cutre Chou, el despliegue de espontaneidad e imaginación, la sacudida de normas y jerarquías que permitía nuevas formas de aproximarse a los/as otros/as, se convirtieron en un ariete que desestabilizaba lo que Rancière denominó el reparto de lo sensible: la distribución de la visibilidad, el reconocimiento de la existencia, la concesión de la voz (2002). La bufonada, esa fisura abierta por la risa en el orden dado, era también un altavoz para las demandas revolucionarias.

Esa instantaneidad que caracterizaba al Cutre lo convertía en un "momento de vida", por utilizar la expresión con la que era descrita la situación en el glosario situacionista del primer número de la revista del grupo (s/a, 1958/2001, p. 18). Así se articulaba el modus operandi del cabaret de Benlloch y compañía:

> Lo Cutre […] se refería ahora a la forma de crear el guion, el uso de fragmentos que se iban pegando conforme aparecían en medio de las reuniones preparatorias, que siguieron siendo escasas lo que favorecía la no excesiva búsqueda de un producto enlatado, sino vivo y fresco, lleno de cosas que nos estaban sucediendo y que se divulgaban, se contaban. En ese sentido, los números del Cutre serían acciones que huían de lo teatral, de lo ensayado (2013, p. 72).

[1] Esta observación ha sido explorada de forma algo más extensa en un artículo de la autora pendiente de publicación. Véase Campos, 2023, en prensa.

De lo espectacular, podríamos añadir. El Cutre no se configuraba como un paréntesis dentro de una existencia anodina. Aspiraba a ser un fragmento de vida entremezclado con el resto de la existencia; un gesto de alegría revitalizada y liberadora que superara los límites del restringido ocio consumista para infectarlo y repensarlo todo. El vodevil comunista de Benlloch, como las orgiásticas apariciones de Ocaña, eran destellos de vida desinhibida, imaginativa y autónoma que se derramaban por doquier. Actos de transgresión colectivamente pergeñados que situaban en el centro de la lucha política el común, el disfrute y la maravilla.

4.2. Derivas capillitas, desvíos folclóricos

Contemplamos el carrer de la Seca, una estrecha calle del Raval, desde un primer piso. Abajo se agolpa un pequeño grupo de muchachos y vecinas que, claramente, esperan algo. No tarda en hacerse oír una marcha de cornetas. Aparecen los primeros miembros de un cortejo procesional: media docena de hombres travestidos de mantilla, flamenca o una personal y apresurada mezcla de ambas. Los sigue un monaguillo, ya crecido, que azota con movimientos cadenciosos a una feligresa que gatea y se arrastra por el suelo. Tras la extraña pareja irrumpe el auténtico motivo de la fiesta: la Virgen de la Asunción... sólo que, en lugar de tratarse de una suntuosa talla barroca, nos encontramos ante una naif muñeca de papel maché. La imagen se detiene ahora ante el balcón del artífice de este hilarante despliegue: Ocaña, vestido de mantilla, un abanico en una mano y un ramillete de flores en la otra, inventándose con aire afectado historietas del pueblo junto a Camilo, también hermosamente ataviado de mantilla y con claveles en el pelo. El dúo continúa la cháchara, dedicada ahora a alabar la saya de la Virgen y lanzarle vivas; hasta que Ocaña, repentinamente serio, se santigua y entona una saeta.

Podríamos ver aquí un ejercicio de desvío, aunque esta propuesta tiene algunas limitaciones. El desvío situacionista consiste en el desplazamiento de una forma estética preexistente, que es arrebatada al contexto burgués en el que nace y retorcida para generar nuevos significados. En el caso que nos ocupa, el montaje de Ocaña constituiría un acto de sabotaje que manipula la imaginería católica para proponer una crítica en

clave marica a la moral heteropatriarcal impuesta por la Iglesia, institución parasitaria del poder que reyes y ejércitos ostentan en España desde hace siglos. No obstante, cabría introducir aquí una puntualización, puesto que este ejemplo sería muy parecido al de la misa negra que propusiera Debord: la inversión de ciertos ritos, normas o celebraciones, a pesar de suponer una crítica, las legitimaría al aprobar y perpetuar su estructura (como se cita en Bishop, 2019, pp. 137-138).

Las cofradías han sido desde el Medievo una poderosa extensión del poder eclesiástico y el aglutinante de los poderes locales; aún hoy conservan cierta influencia sobre las políticas municipales (Arenas Posadas, 2022). El boato de las procesiones estaba destinado a exhibir poder y reforzar la posición privilegiada de los estamentos político y eclesiástico en el orden local. Sin embargo, tal y como señalábamos en la introducción a este capítulo, muy pronto las cofradías se convirtieron en espacios para la fiesta que burlaban alegremente la estructura jerárquica a la que se debían. La intervención travesti de Ocaña y su reiterada celebración de la hermandad y de la festividad católica como un refugio para su sensibilidad incomprendida revela otra de las grandes paradojas cofrades: el que se convirtieran en un espacio relativamente seguro para los miembros del colectivo LGTB+ y, más concretamente, para los hombres homosexuales. El sevillano recordaba que la procesión era el único momento del año en el que un hombre se permitía llorar en público (Pons, 1978). Por tanto, la iglesia terminaba por procurar un espacio en el que explorar a través de adornos florales, lujosos rosarios y sayas bordadas en oro y plata una feminidad que fuera debía ser reprimida. Nazario, padre del cómic *underground* español y compañero de correrías de Ocaña, sevillano como él, lo narraba así en sus memorias:

> A los hombres no nos dejaban jugar con muñecas y en Andalucía muchos maricones se resarcían de esas prohibiciones dedicándose en exclusiva a vestir y adornar a las vírgenes. Pocas son las vírgenes, como la del Rocío, cuyo estilismo no corra a cargo de los maricones, y así, es fácil ver en las iglesias una extraña amalgama de curas y hombres más o menos afeminados compitiendo por la decoración y los adornos, los vestuarios y tejemanejes de muñecas sagradas, tanto masculinas como femeninas, y pasándose todo el año cambiando de sitio las imágenes (2016, p. 150).

La procesión de Ocaña, por otro lado, al igual que el resto de sus acciones en la vía pública, permite ser leída como una estrategia de deriva. Alberto Cardín, *intelectuala* del entorno del de Cantillana, afirmó en cierta ocasión que la Barcelona que le interesaba acababa en la plaza de Catalunya; frontera oficiosa entre la zona marginal, donde se desenvolvía la vida contracultural, y la parte burguesa de la ciudad (Hernández, 2011, p. 172). Cardín resumía con sencillez una experiencia del entorno urbano que bien podría ser denominada psicogeográfica y de la que participa la práctica artística de Ocaña. El artista andaluz operaba siempre dentro de los límites de la Barcelona *underground* y sus paseos travestido suponían una exploración de unas fronteras que adquirían una dimensión tanto física como psicológica. Su estrafalaria presencia maquillada, cubierta de pamelas y bisutería, engalanada con ingeniosos vestidos, era un órdago al todavía imperante orden nacionalcatólico; un desenvuelto ataque al binarismo de género y a la homonormatividad que pocos años después terminaría por marcar la hoja de ruta de las luchas LGBT+ en España y una interrogación, tan socarrona como valiente, sobre los límites de la autoexpresión en aquel país recién liberado del dictador. Era también una exploración del trazado urbano. Quienes habitaban aquel universo de artistas, prostitutas, inmigrantes y chaperos sabían qué esperar de cada café, de cada plaza, de cada boca de metro. Los tanteos de Ocaña desvelaban cómo era la vivencia del espacio público para el cuerpo desviado, marica, pobre, migrante. El latigazo de color y procacidad que ofrecía ponía en suspenso el tránsito desafecto y el acelerado ritmo urbano redibujando los parámetros en los que supuestamente ha de desarrollarse la vida diaria en la vía pública para introducir en ella gestos cotidianos de resistencia.

En el caso de Benlloch, los recuerdos de la infancia – ligados al pueblo, a las fiestas y a sus gentes – quedan consignados en varios textos, entre los que vamos a destacar el pregón que pronunció el Viernes Santo de 2017 en la Asociación de Incensarios de Loja, su pueblo natal, bajo el título *Tránsito de lo sagrado y lo profano*.

La deriva del niño Benlloch comienza temprano por la mañana, cuando abandona su casa en la Plaza de Abajo para enfilar el camino hacia la

casa de sus amigos Paquito y Rafalito, donde se engalanará para el Viernes Santo. Este primer desplazamiento marca la pauta de una jornada en la que los vecinos recorrerán el pueblo resollando, a paso rápido, parando estratégicamente en un mesón con vistas privilegiadas, bien atentos a cualquier sonido u olor que ofrezca alguna pista sobre dónde se encuentra esta u otra corría. Así lo describe el artista:

> Todos iban camino del Mesón de Arroyo, los Incensarios han recogido el cacharro y la naveta, salen en fila de uno lanzando el paso como una flecha; ya han doblado la esquina de la calle Las Tiendas, subo por los escaloncillos y están desapareciendo por la Placeta de Correos, seguirlos es correr, la calle Real es pura aceleración donde más de uno pega un brinco como una gacela para volver a coger el paso; ya aparecen por la barandilla del Mesón de Arroyo, son las nueve y algo, están entrando, doblando sus cabezas con el morrión, por la pequeña puerta de la capilla de Jesús Nazareno (2013, pp. 99-100).

La intervención en el Viernes Santo de las corrías, pequeñas cuadrillas de hombres engalanados con antiguos atavíos, oscila desacomplejadamente entre la solemnidad ritual y la algarabía profana, al igual que el emocionado pregón. La jornada comienza con los incensarios templando la voz y el ánimo con café y aguardiente en el bar o en la casa de algún amigo; allí mismo, entre el bullicio de los/as parroquianos/as, entonan las primeras sátiras, nombre que suele darse a unas atávicas saetas. Este hecho marca un cambio en el ambiente:

> Del ruido confuso de hermanos, Armaos e Incensarios, se iba pasando a la emoción de sentirse todos juntos formando parte de algo que llevaban muy dentro y los identificaba como próximos que es prójimo. Alguien empezaba a entonar el Miserere que era el temblor de la carne hecho canto en común, místico y transcendente (2013, p. 99).

Cuando los incensarios abandonan el bar y se encuentran con su imagen, forman ante ella y ejecutan una coreografía de tintes marciales haciendo bailar los quemadores de incienso entre sus manos. La estampa es descrita con fervor arrebatado por Benlloch, que se recrea en la dramática belleza de la Virgen, para acto seguido añadir: "dan fin y salen a la calle, directamente a otro bar, otro desayuno, nuevos comentarios y una gran alegría porque el sol luce" (2013, p. 100).

La fiesta transcurre así, basculando entre la liturgia y la distensión. Los incensarios aparecen y desaparecen, convirtiendo la calle en un campo

de juegos en el que el vecindario es parte activa. El pueblo evocado por Benlloch adquiere un carácter irreal, hechizado por las sonoras descripciones del artista, envuelto en la atmósfera mágica de un rito que deviene diversión y que logra que cada esquina y cada plaza adquiera una dimensión desconocida. Loja entera cobra vida a través de un ejercicio colectivo de deriva en el que los espacios cotidianos son sondeados bajo la atenta luz que procura la fiesta y donde su recorrido y sus tiempos imponen su huella en el trazado y en quienes lo experimentan. El ambiente lúdico que se construye es un motor de camaradería, creatividad y placer, a la par que huye de la competitividad del juego capitalista y desborda los límites de su contexto religioso para devenir en acontecimiento holístico. Ese carácter sincrético que recorre el pregón y toda la celebración supone una reabsorción por parte de la comunidad de la imposición católica, que queda trastocada en divertimento en común.

Estos dos ejemplos ilustran una vivencia heterodoxa de la festividad religiosa andaluza, una que privilegia la emoción y el refugio colectivo sobre la fe. La procesión desviada, pervertida, o simplemente acaparada por una masa festiva, puede instaurar una suerte de deriva que transforma la vivencia de la calle. La pugna por la propiedad de la fiesta es incierta y hace de esta experimentación una senda no exenta de contradicciones. La cofradía oscila entre el aparato eclesiástico para el reforzamiento local del poder socioeconómico y el espacio de fraternización, jolgorio e incluso amparo del diferente. Transita indefinidamente entre lo sagrado y lo profano, como el pregón de Benlloch. Proyectar en ese sentir desmesurado e inarticulado que despierta la fiesta, y aún más si cabe en la interpretación herética de Ocaña, la idea situacionista de desvío puede ser matizable; pero, de todos modos, es fructífera y seductora. Esa mezcla de sentimiento desatado y pletórica mundanidad cortocircuita la temporalidad capitalista; modifica el ritmo y el flujo cotidianos, reducidos a la circulación hacia o desde el trabajo o un establecimiento para el consumo, redibujando el uso de la vía pública (López Rodríguez, 2018). El tránsito apático se ve trastocado por la espléndida irrupción de la celebración, contaminada por una pulsión de sustracción de su sentido original que por un momento perfila otras posibilidades de disfrute de la ciudad.

4.3. FLAMENCO IS NOT A CRIME[2]

Víctor Mora señalaba en un texto dedicado a Ocaña que una figura de su fuerza transgresora no había podido más que surgir en una época de rupturas y reconfiguraciones (2018, p. 48). Benlloch, cuyas sensibilidades políticas bebían del mismo momento, desarrolló no obstante su obra en una etapa posterior, cuando España se convirtió plenamente en un Estado dentro de la red de araña del capitalismo globalizado; si sus performances incidían una y otra vez en la necesidad de reivindicar el común frente a un mundo cada vez más deshumanizado, sus textos biográficos y políticos lidiaban, de forma humorística, con la imposibilidad de la utopía. En los últimos años, al albor de la respuesta social que suscitó la crisis de 2008 primero y el auge de los feminismos poco después, surgieron artistas y colectivos ligados a Andalucía que utilizarían la cultura popular como un recurso para cuestionar el espacio público, cómo este se construye y quiénes tienen o no el derecho a ocuparlo. Ante la imposibilidad de proponer un recorrido representativo, nos detendremos en apenas un par de ejemplos que nos permitan seguir desarrollando las ideas expuestas hasta ahora.

De entre los espacios en los que en algún momento la ciudadanía ha de desenvolverse, uno de los más intimidantes son las sucursales bancarias. Por eso resulta casi ominoso contemplar cómo una de las bailaoras del colectivo Flo6x8, la Niña Ninja, se hace notar esparciendo monedas o llaves por el suelo. La sensación de intrusismo, no obstante, dura poco. La Niña empieza a bailar, ya sea sola o acompañada por un grupo de solemnes palmeros, y poco a poco el espacio a su alrededor se expande, se hace suyo. Nos damos cuenta de lo sencillo que puede llegar a ser reclamar para sí un lugar amenazante y gris, invocar el juego para conjurar la rabia y el miedo.

Las intervenciones de Flo6x8, un grupo de bailaoras y cantaoras en rebeldía, activan el flamenco como forma de vehicular la rabia por el reguero de pobreza e injusticia que dejó tras de sí la crisis de 2008. En

[2] Título tomado del proyecto de fusión flamenca y electrónica con crítica política del grupo Los Voluble.

una de sus acciones más famosas, denominada «Rumba rave "banquero"», una veintena de personas irrumpen en una señorial sede del banco Santander en Sevilla y protagonizan un flashmob flamenco al ritmo de una socarrona rumba entonada por Niño de Elche, uno de los miembros del colectivo. El cante y el baile emergen como provocadoras herramientas de queja y reivindicación, activadas en ocasiones junto con asociaciones como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca o la Corrala Utopía. El ambiente festivo y burlón se convierte en una forma de desequilibrar un reparto de lo sensible impuesto por la facción social privilegiada y deslegitimar a la todopoderosa banca. Quienes no tienen voz en este reparto social irrumpen con sus zapateados y sus palmas, haciendo añicos la imagen de respetabilidad de los poderes económicos. La fiesta se esparce por el banco, ante la incredulidad de trabajadores/as y usuarios/as; e incluso, en la que es probablemente la acción más arriesgada del colectivo, en el Parlamento de Andalucía, bajo la estupefacta e irritada mirada de los/as diputados/as. Flo6x8 nos descubre, con su tono juguetón y corrosivo, lo sencillo que puede llegar a ser reclamar un lugar tedioso y amenazante, neutralizar el temor, y convertirlo en un campo de experimentación.

Reconocemos de nuevo a la Niña Ninja en otro vídeo. Se encuentra junto con un nutrido grupo de mujeres sobrias y enlutadas. Han visitado discretamente la tumba de Gonzalo Queipo de Llano en la Basílica de la Macarena, puesto que todavía queda una década hasta que lo exhumen, y han dejado flores con el lema "las mujeres no olvidamos". Obligadas a abandonar el templo, instalan en la vía pública una réplica en madera de la lápida y, sin romper el rictus serio, zapatean sobre la tumba del asesino. Una vez más, se genera una situación efímera de impugnación de un orden social dado en el que la transgresión cobra un papel fundamental. No obstante, el hecho de que las bailaoras fueran expulsadas de la basílica supone un contratiempo, una llamada de atención sobre los límites de la acción reivindicativa. Pero probablemente el caso más flagrante sea el del Santo Chumino Rebelde.

El 8 de marzo de 2013, el mismo año del zapateado sobre la lápida de Queipo, un grupo de mujeres procesionó por las calles de Málaga una

vulva de plástico cubierta con hábitos de Virgen en protesta por el infame intento de Alberto Ruiz Gallardón de derogar la ley del aborto. Tras una denuncia interpuesta por la Asociación de Abogados Cristianos, una de las participantes fue condenada a pagar una multa de 2700€ por un delito contra los sentimientos religiosos, lo que nos devuelve de nuevo a la incómoda encrucijada. El espacio público se revela como un instrumento modelado por el poder en el que la única presencia aceptable es aquella que se rige por el civismo, que procura la armonía entre ciudadanía y capital. Quien renuncia a esa urbanidad se convierte en un sujeto irracional, violento y pueril; en mero populacho (Delgado, 2011). La procesión católica puede desviarse, pero no deja de ser un símbolo del poder religioso sujeto a su moral opresora. Caminar por sus espacios grises es todo un ejercicio de funambulismo.

5. CONCLUSIONES

En los últimos años se ha disertado largamente sobre la nostalgia, esa sibilina dolencia contemporánea. Evocar un pasado idealizado, arcádico, se ha convertido para muchas personas en un refugio frente a la incertidumbre económica y la dilución identitaria que impone la globalización. Ese sentimiento de pérdida ha sido instrumentalizado por agentes reaccionarios para resucitar en forma de bálsamo un pasado de supuesta bonanza económica sustentado por valores claramente diferenciables y presumiblemente fiables. La falacia es clara: una recuperación del orden sociocultural tradicional blanco y heteropatriarcal – que sigue aquí, en buena medida – no revertiría los efectos económicos del capitalismo. Pero también encontramos ese ensalzamiento del pasado en movimientos progresistas y, en el caso que nos ocupa, cabe reseñar la imagen romántica y autocomplaciente que las más de las veces el nuevo andalucismo ofrece de nuestra historia y nuestras costumbres vernáculas. El objetivo sería reforzar un sentimiento nacionalista que conduzca a la cristalización de políticas – por otro lado muy necesarias – para rescatar a Andalucía de su posición subalterna dentro del Estado español. No obstante, por el momento esta nueva ola de sensibilidad andalucista sólo ha alumbrado algunos proyectos periodísticos,

ensayos de crítica cultural y una pléyade de ciberactivistas que a duras penas han superado la esfera de las redes sociales.

La pregunta entonces sería si la nostalgia, o la reivindicación de lo particular, pueden abrir fisuras en el orden capitalista para imaginar formas más libres de habitar el mundo. Estas páginas no pretenden proponer una respuesta, puesto que son escritas a medida que las pesquisas de la autora avanzan. Probablemente, no exista. Lo que tratamos de imaginar es una fórmula que esquive la nostalgia complaciente y que explore la cultura vernácula con curiosidad e inventiva, pensándola como un repositorio de costumbres y saberes del que quizás sea posible extraer conocimientos útiles para enfrentarnos a un presente abúlico y un futuro apocalíptico, fusionados por la estandarización globalizadora en un espectáculo de grisura infinita.

Lo cierto es que, alrededor de las fechas en las que se desarrolló el congreso del que nace esta publicación, empecé a distanciarme de la idea de imaginar una potencia utópica en ciertas expresiones culturales populares. La sobreproducción de contenido en redes sociales, literatura arribista y cine íntimo en clave regionalista me desalentaba y reforzaban mi creciente sensación de que se estaba convirtiendo en una lucrativa fuente de ingresos para la industria cultural. El sábado 27 de mayo, sin embargo, el día de clausura del congreso, coincidió con una salida procesional de la Virgen del Rocío de Málaga por Pentecostés. Por casualidad, me topé de noche con su encierro y me quedé a verlo. En una de las paradas del cortejo se detuvieron ante mí un grupo de pequeñas monaguillas. De repente, una de las niñas sacó un paquete de patatas fritas y se dispusieron a compartirlo, sentadas en corro en la calzada.

La simpática estampa, por supuesto, me devolvió a mis notas sobre lo callejero, lo popular y lo vindicativo. Aquellas niñas, sin necesidad de leer a Debord, habían ejecutado toda una maniobra situacionista de descarada ocupación del espacio urbano. Su espontáneo deseo de compartir y estar juntas superaba graciosamente los límites del festejo religioso y municipal, constituyendo una pequeña victoria en la pugna continua por el derecho a habitar libremente la ciudad. Un germen de desviación en el interior de la cofradía, disturbando el discurso de poder que se trata de articular a través de ella. Parece que hay siempre, por más que

se intente acotar teóricamente, algo inasible en la experiencia festiva de la vía pública. La cuestión radica en si estas prácticas alegres e intuitivas de reivindicación de la calle nos permiten activar una acción transgresora que contribuya a crear ciudades insurrectas como las que imaginaban los/as situacionistas. La única forma de saberlo, a la que deberíamos aplicarnos todos/as, es saliendo a la calle.

6. REFERENCIAS

Arenas Posadas, C. (2022). *Lo andaluz. Historia de un hecho diferencial*. El Paseo.

Benlloch, M. (2013). *Acaeció en Granada*. Ciengramos.

Benlloch, M. (2017). *Tránsito de lo sagrado y lo profano*. https://bit.ly/483B02d

Benlloch, M. (2019). *Mirar de frente*. Centro-Centro.

Bishop, C. (2019). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. T-e-eoría.

Campos, I. (2023, en prensa). La prenda dialéctica. Apuntes sobre el uso de la ropa en las acciones artísticas de José Pérez Ocaña y Miguel Benlloch. *Boletín de Arte*, 44, s/p.

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Libros de la Catarata.

Flo6x8 (2011, 11 de febrero). *flo6x8 rumba rave english subttitles.avi.* https://bit.ly/44NLDDe

Flo6x8. (2011, 8 de marzo). *flo6x8 + La Casa Invisible: Seguiriya Dación en Pago.avi*. https://bit.ly/3PxkobE

Flo6x8 (2014, 26 de junio). *FLO6x8 en el Parlamento -Acortando distancias-*. https://bit.ly/3sFilJF

Luque, N. (2016). *La vida cotidiana del dibujante underground*. Anagrama.

Mérida Jiménez, R (Ed.). (2018). *Ocaña: voces, ecos y distorsiones*. Bellaterra.

−López Rodríguez, F. (2018). Ocaña: tradición sin tradicionalismo. Pp. 53-66.

−Mora, V. (2018). Identidad y resistencia como relato de vida. Memoria de un *contracuerpo* en la España de los setenta. Pp. 33-52.

Newton, E. (2016). *Mother camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Múltiplos.

Pons, V (director). (1978). *Ocaña, retrato intermitente*. Prozesa, Teide P.C.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Consorcio Salamanca.

Reguero, P. (2020, 7 de diciembre). *Condenada por la procesión del Coño Insumiso en Málaga: "Lo que ofende es una vulva en la calle"*. El Salto. https://bit.ly/44McQGs

Ribas, J (s/f). *Jornadas Libertarias*. Ajoblanco. https://bit.ly/3Lfbk8U. Consultado el 11 de septiembre de 2023.

S/A. (1977, 25 de septiembre). El Güell o la terrible ascensión de la fiesta. *Ajoblanco*, 25, pp. 36-37. https://bit.ly/3Pcvx0q

Stallybrass, P. y White, A. (2009) Política y poética de la transgresión. *Desacuerdos*, 5, 15-37. Arteleku, Diputación de Granada, Museu d´Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía.

Vilarós, T. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.

VVAA. (1958-1961/2001). *Internacional situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. I. Literatura Gris.

−s/a (1958/2001). Definiciones, p. 18.

−Debord, G. (1961/2001). Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana, pp. 187-194.

VVAA. (2011). *Ocaña. 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Polígrafa.

−Preciado, P. (2011). La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas, pp. 72-169.

−Hernández, F. (2011). Alberto Cardín sobre Ocaña. Donde termina Barcelona, pp. 172-178.

PRIVATE DANCERS, POSITIONINGS, AND THE POSSIBILITIES OF AUTOTHEORY IN THE HUMANITIES

DAVID CARRILLO RANGEL
Universitetet i Bergen

1. INTRODUCTION

In this paper, I explore the possibilities of autotheory as a research tool in the humanities by juxtaposing a first-person narration with a reflection on methodologies and my own research. I begin with a definition of the term "autotheory" and its background in knowledge production following the conventions of academic writing before properly starting to queer the genre of academic writing by inserting memories that inform my work as a researcher. My aim is to show how making this process of positioning visible enriches ethical and methodological frameworks.

Autotheory is the result of intentionally mixing two writing practices: autobiography and theory. A more accurate description could be that "it is a term that describes a self-conscious way of engaging with theory—as a discourse, frame, or mode of thinking and practice alongside lived experience and subjective embodiment" (Fournier, 2021, p.7). The term was introduced by Paul Preciado in his work *Testo Junkie* ([2009] 2020, p. 13), where the experiences of transitioning and consuming testosterone are intertwined with reflections on gender and queerness. The term started to be widely used after the publication of *The Argonauts* by Maggie Nelson (2016), in which she "inscribes a performative mode of citation alongside a post memoir, queer feminist life-writing text" (Fournier, 2021, p.7). Autotheory has its roots in feminist and queer positionings, but it is not limited to them. Its use expanded in the mid- to late 2000s and the 2010s to literary, art, and

academic contexts. It is the academic context, with dissertations and academic articles being disseminated, that informs this essay.

In 2015, Mieke Bal used the concept to describe a way to engage in documentation and methods of art practice, confronting the "shortcomings" of written documentation in understanding contemporary culture, which is still "in becoming" (2015, p. 124) She further put this idea into practice in her *Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis*, where she reflects on the ways in which her film-making practices engage with theory and position different subjects within methodologies and research (Bal, 2022). I consider this idea of reflecting on methodology and research results as a way of destabilizing the forms in which the so-called scientific method can produce authoritarian ideas leading to discrimination and marginalization. I use the term authoritarians as deriving from the concept of author and authority, which privileges hegemonic and dominant groups in society. In science, the pathologizing explanations of queerness, referring to different sexual orientations, transness, or intersexuality, are a good example of this. In the humanities, one example is the association of medieval imagery and history with far-right politics and white supremacy ideologies. However, in both cases, it is important to keep in mind that research that is not openly pathologizing or of a reactionary kind acts as subordinate research on many occasions in a fashion similar to the relation between hegemonic masculinity and other masculinities first outlined by Connell (2005).

In the following pages, I explore the use of autotheory; as autobiography, theory and reflection on methodology; rehearsing a form of awareness in the work of the researcher of the past, which leads me to understand how some discourses lead to specific normativizing knowledge production practices and to find new interpretations and narratives of both the past and the present

2. PRIVATE DANCER

And there was another fight. He was following me; I didn't want him to. There was no relationship to pursue. There was only this anxiety and

feeling of not being enough, of not being loved by anyone, of being chased by phantoms, and, in the absence of a more accurate word at that time, of trauma.[1] I was trying to get back home; he wouldn't let me. I could barely walk away from him more than a few meters, even running. People were looking at us intrigued. Were they going to do something? The only thing certain to me was that I was not going to use violence, and the more violent he became, the more I was trapped in the idea of being stronger, of winning the day. I saw a hotel and went in to ask for help. I called the police for the first time since he started bullying me.

At the same time, a woman wearing a dirty white Yves Saint Laurent suit covered in blood and big sunglasses crossed the road. She seemed to be coming from the back door of a Hilton hotel. She entered the Ramada Inn and addressed the receptionist, saying, "My name is Tina Turner. I've had a fight with my husband. Will you give me a room?" The receptionist replied, "Of course, it would be an honour". But this is happening in Dallas in 1976, and I am in Barcelona in 2019. This scene plays in my head, but the sequence is not exactly as I described it here, neither in the book nor in the film.[2] My memory, or perhaps my experience, has formed its own narrative based on the same discourse as the official, canonical-normative account. As Carolyn Dinshaw put it, queer "histories are made of affective relations" that manifest "by juxtaposition, by making entities past and present touch" (1999, p. 12). But was my experience the same as that of the black woman known as Tina Turner, described in those memories in my head? Perhaps, but at that moment, it did not feel that way. There is an image that might help explain this.

[1] In the context of this essay, trauma refers to an extremely distressing experience that impacts the subject's everyday life in various ways. Traumatic experiences are different for different persons in different contexts and are not limited to experiences of survival, like those of war veterans or sexual abuse survivors. Complex trauma leads to repetition compulsion, turning subjects into transitive objects of impossible verbs. Complex trauma occurs when different traumatic experiences combine. A good overview of complex trauma and its effects can be found in Trudy Mooren & Martin Stöfsel (2015).

[2] Turner, Tina & Kurt Loder ([1987] 2010); Gibson (1993).

I decided to study the past and become a researcher long before I met him, but it was only when I was trapped in abuse leading to more abuse that I learned why. The past was and is important to me. In the past, we seek a foundation rather than a beginning. It is the bottomness of this foundation, its abjectness as described in my religious upbringing, that oriented me towards the past to feel recognized as one of the medieval sodomites. Sodomites were not only men who had sex with men; they were also heretics and dissidents. We were and still are legion.

Figure 1. Nikita Gale, *PRIVATE DANCER*, 2020. Installation at California African American Museum, Los Angeles, 2020-2021.



Fuente: Photo by Elon Schoenholz, courtesy Nikita Gale Studio.

The image I mentioned earlier is an entirely collapsed infrastructure – difficult to describe (Figure 1). In the darkness of a room in an art gallery, a collapsed concert set appears. The only audible sound is the "squeaking of gears and whirring of electronic fans", the lighting trusses over the collapsed metallic structure still searching for the absent performer (Joseph, 2023). The piece by the artist Nikita Gale is called *PRIVATE DANCER*, the song that names Tina Turner's most successful album after parting ways with Ike Turner. And that is the sound, inaccessible to the user entering the dark room, to which the lights

respond, constructing an experience of a music concert that is not shared but individual and specific. Or, in the words of the writer Allison Conner, who reviewed the installation:

> As I circle the sculpture, my attempts at guessing the song based on the rhythmic whirring is undermined by the disorienting lights and their mechanical squeaks. Although I try to slink around the room undetected, there are moments where the lights settle on my face or body, as if daring me to sing and dance in place of the missing figure (Conner, 2021).

Were these Tina Turner's experiences when performing live? Nikita Gale talks about meditation on the creative labour of public performance or, if I may add, any performance: "I think it's very important to not lose sight of the physical exhaustion and energy that goes into performing" (Zappas, 2021). The shared experience becomes performer in the spotlight through a process of metonym, reference, representation, and identification provided by the discursive infrastructure materialized in Gale's sculpture, in which every detail of a real performance has been taken care of: the lighting designer Josephine Wand, in collaboration with Gale, programmed the lights to move in response to "Private Dancer".

"Private Dancer" (1984) is the title track of an album that was dubbed the "comeback of the decade" and a "spectacular achievement, a polished pop album of extraordinary stylistic range and emotional resonance" (Turner & Loder, [1987] 2010, p.262, p. 243.). The album credited four different producers, and none of the songs were composed by Tina Turner. Yet, it was "a high-tech dance-rock album that also sounded deeply personal" (Turner & Loder, [1987] 2010, p.244). "Private Dancer" was an odd choice for a title track and later a single and video clip, as its lyrics quite explicitly state:

> All the men come in these places
>
> And the men are all the same
>
> You don't look at their faces
>
> And you don't ask their names
>
> You don't think of them as human
>
> You don't think of them at all
>
> You keep your mind on the money

Keeping your eyes on the wall
I'm your private dancer, a dancer for money
I'll do what you want me to do
(…)
Deutsch marks or dollars
American Express will do nicely, thank you
Let me loosen up your collar
Tell me, do you want to see me do the shimmy again?[3]

The lyrics clearly talk about the experience of a prostitute, even if she can be naïvely interpreted as a strip dancer or taxi dancer. At any rate, the song is about the experience of selling the body, whatever its implications. At the time, Tina Turner did not think that the song was about a prostitute. Rather, she believed that it referred to a dancer doing a private show of the kind a musician does (Songfacts, nd). Other than its naïveté, Tina's confusion is interesting for several reasons. As a music industry product, a singer is subjected to a series of oppressive power relations or structures of domination, as Patricia Hill Collins would put it (1990, pp. 221-238), which feed on the concept of being successful, selling records, and doing what others want. This idea is implicitly present in the narration of some of the decisions made when the album was being produced. For example, Tina considered "What's Love Got to Do with It" and "Show Some Respect" wimpy and too pop for her style (Tuner and Loder, [1987] 2010, p. 240). Nonetheless, she sang them until her retirement. But there is also the uncanny parallel of being coerced into staying in an abusive relationship: if Tina Turner chose to run to a hotel instead of another solution, it is because no one around her could fully support her (Turner and Loder, [1987] 2010, pp. 187-216).

[3] The music and lyrics were written by Mark Knopfler for Dire Straits and then discarded because Knopfler did not feel comfortable signing a song from a female perspective. MASON, n.d. I have chosen to quote both Turner and Knopfler as songwriters because in this particular case and for the purposes of this essay performance is more important than authorship.

Why did Nikita Gale choose this moment in Tina's career to present a collapsed concert stage? *Private Dancer* is Tina Turner's most successful album. The ambiguity of the title track nuances the simplistic narrative of success that both the biography and the film reinforce by ignoring the consequences of unresolved trauma.[4] Tina Turner withdrew from public life in 2009. According to Gale, "this decision signaled a rejection of the extractive practices of the music industry", and *PRIVATE DANCER* recast her retirement as a refusal (Conner 2021). The materiality of the specific rhetoric and paraphernalia of live music performances is the chosen medium to intersect with the constellation of different ideas that surround the discursive concept of Tina Turner.[5] This infrastructure collapses where there is no performance, but the collapse is just a way of making that infrastructure visible in the absence of a performance that conceals what is going on: a highly aestheticized labour that works both on stage and backstage.

Why did Tina Turner choose "Private Dancer" as the title track of the album? The official version tells us that she did so after the photos for the cover were taken because she felt that it suited the "Private Dancer" character better, although she always claimed that she did not see the song's main character as a prostitute but rather as a taxi dancer, as portrayed in the video clip for the single's release (Turner & Grant 1984).[6] But if we put aside the concept of intention and interpret the choice from what we know from the film *What's Love Got to Do with It* and the book *I, Tina*, an idea closer to what Gale's art piece proposes emerges: the cover and the song together present a subject that refuses

[4] These would be more visible in both her autobiography (Turner 2018) and the documentary Tina (Lindsday and Martin 2021).

[5] "*PRIVATE DANCER* is working with a set of materials that point to an aesthetics of live pop music performance — lighting trusses, active dynamic lighting, tons of DMX cables. The feeling is a bit uncanny in the presence of materials that all point to the production and framing of sound and yet are not accompanied by any sounds beyond their own noise — the squeaking of gears and whirring of electronic fans. But silence as a condition can indicate a multitude of divergent qualities: fear, anger, an intention to do harm, exhaustion, pain, rest, fugitivity, arrest. The list goes on, but I think you get the idea". Nikita Gale's answer about how she uses the absence of sound in her work (Joseph, 2021).

[6] The album was released with different covers for Europe and US, and for vinyl and CD releases.

to be part of a given infrastructure. So, if the prostitute interpretation of the song is juxtaposed with the years of abuse by Ike Turner and, by proxy, the music industry, which allowed the abuse to continue to exploit her voice for money, the record's cover is reoriented as an act of re-signification. As Audre Lorde explains in a critique of white feminism that ignores women of colour as subjects, the master's tools will never dismantle the master's house (1981), but planting a bomb impossible to diffuse in that house might allow its next dweller to destroy the trap. *Private Dancer*'s cover is that bomb assimilated by history as a form of oppression – a part of its own discourse. History, as an academic discipline and as a place of knowledge production, is how power is exercised (Foucault 1982).

3. COLLAPSING HISTORY

History is deployed as a performative spectacle in which the rules and values of the present are projected onto the past as if they were part of it. History is told by a God-like figure whose narrative has the finality of setting boundaries that contain legitimization claims for whoever is narrativizing it – usually a Western, white male who speaks from the perspective of explorers and colonizers: the Jesuits in Asia, the Puritans, or the Vikings in North America. The Middle Ages have traditionally been seen as an integral part of the development of Western ideals of progress. At the same time, the use and abuse of medieval imagery in white supremacists' ideologies has been exposed by Daniel Wollenberg (2018), or Lizzie Swarbrick (2022), among others. The oppressed subjects that assist in this spectacle are turned into performers of an unalterable reality that perpetuates their oppression: women, blacks, yellows, browns, queers, and other victims of abuse and bullying are silenced and erased, their voices turned into parts of a narrative to which they do not belong. Affecting the archive is possible only by assaulting it, creating affective bonds and communities that make visible and readable those from the present in which history is enunciated. This is the methodology that I use in this text, creating readings that make the past and present touch in traumatic visions that look for the hiding singer or oppressed subject under the collapsed infrastructure of *PRIVATE*

DANCER. It is through my own trauma that I can recognize the patterns of a collapsed infrastructure – of a fragmented discursivity. In many ways, I claim that trauma is a way of rethinking epistemologies through touch (Lykke 2010, pp. 125-143).

The stakes of autotheory then can only be laid out through authotheory itself, or autosciencefriction for that matter. What I am doing here is to bring the term "autosciencefiction" to academic writing, which I borrow from Begoña Méndez (2022), understanding "science" as both theoretical and qualitative methods and friction as the disruptive element needed in any autotheory work.[7] Humanities are only considered science on the "continent", as an English scholar who gave me a course about academic writing reminded me, while openly laughing. But, if science is based on trial and error, that is an experience of sorts. In that case, then bringing experience to humanistic research is also science, and the perfect tool with which to do this is autotheory. This means not only engaging with a well-informed theoretical corpus, but also openly stating the relevance of the research for our present and future.

When I entered the hotel room that night, I was entering exactly the same room that I have entered before so many times in so many places: to attend a conference about Aristotle in Madrid, to present my research at the International Medieval Conference in Leeds, to go to a Tori Amos concert, for meeting a lover, for escaping abuse. I watched the movie *Starman* (Carpenter, 1984) on my laptop, a kind of prefiguration of *Under the Skin* (Glazer, 2014), the movie Begoña Méndez comments on at the beginning of her book. I remembered how in the same room I had cried myself to sleep when I was 19, because I suddenly found myself with nowhere to go for speaking the truth. At the same time, I suddenly reconnected with the child I was, so impacted by *Starman* that I started collecting marbles.

Starman tells the story of an alien who lands on earth and takes shelter in a house where a recent widow is grieving. The alien uses the genetic

[7] In her book Begoña Mendez refers to the genre of science fiction, using several examples of it to build an autotheorical essay, more similar to the work of Maggie Nelson, for example, that any scholarly / scientific writing.

material of the deceased husband to take corporeal form, without acknowledging the pain that this might cause. As they escape authorities- we are always running away from them one way or another- they fall in love, have sex, and she gets pregnant. Before they part ways, the alien – whose real gender or name is never stated- tells her that they and the deceased husband will be the fathers of the child and that the child will know as much as the alien knows and will be a teacher. In many ways, autotheory is beyond the normative and the binary, beyond what is expected from the political limitations of creation of knowledge. That night while I cried myself to sleep, I remembered the precise moment in time at which I wanted to become a teacher. Teachers should always be researchers and explorers, in many ways re-claiming the meaning of the word *magistri* in Medieval Theology. The only way of doing autotheory is "becoming autotheory" (Clare 2020), but never reaching the status of exemplarity.

4. TOUCHING VISIONS

Something is touching when "it causes feelings of sadness or sympathy". Words such as "moving" or "affecting" are some of its synonyms. As I mentioned at the beginning of this essay, Carolyn Dinshaw's concept of touch applied to history allows the archive to be moved or affected, making the subject of historical inquiry present beyond an unachievable objective truth. In her seminal article "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", Donna Haraway argues that seeing without being seen, writing history without visiting the archive – here understood both as the institution and the archive of feelings formed by one's own subjectivity – is a "god trick"(1991). Haraway approaches the pursuit of objectivity by arguing that only conducting research from a partial perspective that makes itself accountable for the place in which it stands and its limitations might claim that objectivity. But this is understood not as the normativizing perspective of a third-person narrator or historian but as an embodied and positioned subject within social power relations or specific infrastructures. If, as Haraway argues, the production of knowledge, including history and the way in which the

past is construed, is always about interpretation, translation, and observation from specific perspectives, situatedness is about vulnerability and resistance to finality (1991, pp. 191-193). And resisting finality generates a conversation between situated perspectives and situated knowledges: partial connections that develop "a queer history, not denying the desire for some sort of recoverable past" that "attempts to provide such an account of the production of knowledges that seeks as well to account faithfully for the 'real'" (Dinshaw, 1999, p 14). This realness is entangled with an archive of trauma, and trauma "resembles gay and lesbian cultures, which had to struggle to preserve their stories" (Cvetkovich, 2003, p.5). The aim of this text is to make visible this struggle to collapse history and what is absent – the narratives of resistance entangled in the past and present but erased from our understanding of the past. Thus, religious women in the Middle Ages – my main research area – are neither obedient pious or "approved" women nor bigots who contribute to orthodoxy and order, and Tina Turner is not a machine that overcomes abuse and achieves success. Both narratives are part of a designed-fashioned context within the boundaries of the discursive formations to which they are subjected.

In a recent documentary, Tina Turner speaks of the consequences of the abuse she suffered (Lindsay & Martin 2021). Still recovering from PTSD, this self-fashioning of her persona brings the reading of the previous narratives closer to what Nikita Gale was suggesting in *PRIVATE DANCER* without the need for a queer intervention. However, the infrastructure that the documentary creates for the discursive formation of Tina Turner still privileges a certain narrative of victimization. In other words, the positioning of the subjects engaging and creating knowledge about Tina Turner now has a way to conduit these ideas, which are already given and controlled. In historizing Tina, the effect of her trauma on other subjects with similar stories is objectified, and a transgressive reading becomes more difficult, if not through others' queer interventions, through tools that challenge power relations – for example, intersectionality. *PRIVATE DANCER* is such a reading.

Intersectionality is a concept coined by Kimberle Crenshaw in 1989 that refers to a crucial aspect of the development of black feminism in the USA. It describes factors that trap subjects in a matrix of domination, such as class, gender, race, ethnicity, and nationality, and the way in which they influence and transform each other. For instance, a trans* woman of colour from a working-class family in a rural area of Spain is discriminated against because of her queerness and her gender, her working-class status makes it difficult for her to access resources, and her residence in a rural area isolates her rather than helps her find a supportive community. I argue that concepts such as situated knowledges and intersectionality should be applied to historical research even if the names we use today to describe these past institutions of oppression, like the category "homosexual", did not properly exist. Other words were in place to describe such oppressive behaviours. An example is the Spanish term *bujarrón*, dating to the Late Middle Ages, meaning "effeminate" or "homosexual", which derives from a way of labelling people from Bulgaria as heretics and which is still a stereotypical insult in everyday communication in Spanish.

My queer intervention in any analysis of the past consists in making visible my affective entanglement with the objects of analysis and the subjects that precede them. My relationship with trauma and my process of recovery are connected to my interpretation of the past as abused, bullied, isolated, and mistreated. This process feels like writing a mutilated book to be defended in an empty room with the microphones on. I have chosen to make myself visible in the knowledge I produce. I am a white queer man who identifies as non-binary, recovering from mental health issues, raised in a Catholic country (Spain), living in Norway. I was born in Barcelona, but my family come from Andalusia. I use the word *txarnego* to define my national identity. Like *queer*, *txarnego* is a re-signification of an insult that has recently been used as a way to escape the nationalistic binary Catalan–Spanish in the context of the recent conflict between Spain and pro-independence people in Catalonia. I have been unable to read myself according to the boundaries created by institutions that will soon be in the archive, the museum, or the library. My approach to historical research consists in making queer

interventions in the archive – not to form an archive of feelings based on traumatic experiences, as Ann Cvetkovic would put it (2003), but to add marginalia, quires, and paste-ins to history and resolve trauma, which is also rendered intelligible by normative ways of historizing. If the "time of theory is always the present", I consider theory a therapeutic present that can heal the trauma of the academic discipline of history (Lauretis, 2004, p. 365). My academic work consists in acknowledging the limitations of the scholarly community and teaching and disseminating dissent.

I contend that discourses are queer when a feeling of strangeness is needed to make sense of them through affective bonds or ways of making readable what has been coded as marginal, hidden, or erased. Affects and feelings such as marginalization, access to power, and the need for readability render them queer. The word *pre-posterous* may have come to the reader's mind the moment this text started to entangle me, Tina Turner, and the Middle Ages. *Preposterous* means "contrary to nature, reason, or sense; absurd; ridiculous".[8] Etymologically, however, it means "what comes before the next one". In a way, as queer or txarnego, I aim to re-signify the term, taking as a point of departure the concept of preposterous history coined by Mieke Bal to describe "a way of doing history that carries productive uncertainties and illuminating highlights" and does so "through the notion of shared time, defined by concerns that are both of today and of then" (Bal, 1999, p.7 n.5). I aim to dig history holes in my writings as an academic through the affective conduit of trauma and the relations that it creates. It is for this reason that items from the archive of feelings such as discursive art practices, marginal books, or activist engagements are entangled with those of the historical archive. I am juxtaposing the past with the present through objects that need to be read affectively, and any affective reading should be regarded as discursive through infrastructures "other" than canonical, well-structured and according to norms scholarship.

[8] COLLINS ENGLISH DICTIONARY online, n.d., "Preposterous". https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/preposterous. Accessed 26 September 2021.

5. Acknowledgments

This essay is dedicated to the memory of Tina Turner, for showing her vulnerability up to the very last moment and teaching so many of us to find a place of healing. It made sense this was published in this arena since I learned about her death while in Malaga. I want to thank my supervisors Aidan Conti, Roberta Magnani, Pål Bjørby and specially Mieke Bal for teaching me to explore the wilderness. A previous version of this essay was submitted for the course "Theory of Science" as part of the PhD program at the University of Bergen. I am very grateful to Randi Synnøve Koppen and Torjus Midtgarden for their feedback. Thanks to Audrey Nin, Hana Cohn, Christina Marie Karr and Nikita Gale for their generosity and availability and for making materials about *PRIVATE DANCER* available to me. I began to write this text without knowing it would become "another example" of autotheory at the Hotel Ibis Barcelona Meridiana, one thousand thanks to all the staff for their kindness and professionality. And finally, I want to express my gratitude and scholarly debt to Mx. Sophie Sexon for revealing the concept of autotheory to me, Dimitry and Helen for making my English good, Alexandros Tsakos for his comments on the very first draft of this piece, and specifically to my anarcho-relational family in Bergen for being lighting while I was thunder.

6. References

6.1. BIBLIOGRAPHY.

Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. University of Chicago Press.

Bal, M. (2005). Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics. In Alexandra Juhasz and Alisa Lebow (eds.). *A Companion to Contemporary Documentary Film* (pp. 124–144). Wiley Blackwell.

Bal, M. (2022). *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis.* Edinburgh University Press.

Butler, J. (2009). Critique, Dissent, Disciplinarity. *Critical Inquiry* 35(4), 773–797. Chicago Journals.

Clare, R. (2020). Becoming Autotheory. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory,* Volume 76, 1), pp. 85-107. John Hopkins University Press.

Connell, R.W. (2005) *Masculinities*. Routledge.

Conner, A. (2021). Nikita Gale Makes the Labor of Tina Turner's Performances Visible. *Hyperallergic*. https://hyperallergic.com/639700/nikita-gale-caam-private-dancer/. Accessed 10 June 2021.

Contemporary Art Review Los Angeles. 2020. Episode 19: Nikita Gale. Podcast. *Carla Podcast*. https://contemporaryartreview.la/episode-19-nikita-gale/. Accessed 10 June 2021.

Crenshaw, K. (1989.) Demarginalizing the Intersections of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *The University of Chicago Legal Forum* 140, 139–167. The University of Chicago.

Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures.* Duke University Press.

Dinshaw, C. (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Duke University Press.

Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry* 8(4), 777–795. Chicago Journals.

Fournier, L. (2022). *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism.* The MIT Press.

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.

Hill Collins, P. (1990). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Boston: Unwin Hyman.

Joseph, M. (2021). Diabolical Sound: A Conversation with Nikita Gale. Flash Art. https://flash---art.com/2020/10/listening-in-7-nikita-gale/. Accessed 4 August 2021.

De Lauretis, T. (2004). Statement Due. *Critical Inquiry* 30 (2), 365–368. Chicago Journals

Lorde, A. (1981). The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. In Cherríe Moraga and Gloria Anzaldùa (eds.), *This Bridge Called Black: Writings by Radical Women of Color*. Persephone Press.

Mason, Stewart. n.d. "*Private Dancer* – Tina Turner; Song Review". Allmusic. https://www.allmusic.com/song/private-dancer-mt0017106985. Accessed 31 May 2021.

Méndez, B. (2022) *Autocienciaficción para el fin de la especie*. H&O.

Mooren, T. & M. Stöfsel. (2015). *Diagnosing and Treating Complex Trauma*. Routledge.

Nelson, M. (2016). *The Argonauts.* Graywolf Press.

Preciado, P.B. ([2008] 2020). *Testo Junkie.* Anagrama.

Songfacts. n.d. "Private Dancer by Tina Turner – Songfacts". https://www.songfacts.com/facts/tina-turner/private-dancer. Accessed 31 May 2021.

Turner, T. & K. Loder. ([1987] 2010). *I, Tina: My Life Story*. Icon.

Swarbrick L. (2022), Rosslyn Chapel: Templar Pseudo-history,'Symbology', and the Far-right. In Rory MacLellan (ed), *The Modern Memory of the Military-religious Orders.* Routledge.

Wollenberg, D. (2018). *Medieval Imagery in Today's Politics.* Leeds: Arc Humanities Press.

6.2. FILMOGRAPHY

Carpenter, J. (director). 1984. *Starman* [Film]. Columbia Pictures.

Gibson, B. (director). 1993. *What's Love Got to Do with It*. [Film]. Touchstone Pictures.

Glazer, J.(director). 2014. *Under the skin*. [film]. BFI.

Lindsay, D. & T.J. Martin (directors). 2021. *Tina*. [Film]. HBO Max.

Turner, T. (performer) & B. Grant (director). 1984. *Private Dancer*. Music

video. https://www.youtube.com/watch?v=d4QnalIHlVc. Accessed 23 August 2021.

6.3. DISCOGRAPHY.

Turner, T. (performer) & M. Knopfler (composer) 1984. *Private Dancer*. Song

Capitol Records.

ARTE MODERNO Y *ESOTERISMO QUEER*. LA ANDROGINIA COMO PUENTE ENTRE LA CULTURA SÁFICA Y EL OCULTISMO

ELISA DÁVILA
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que la marginalidad de lo queer ha sido propiciada por la hegemonía de las normas cisheteropatriarcales, pero lo cierto es que el esoterismo también se ha visto asolado por cuestionar el orden establecido de dicho sistema.

El propio término "esotérico", en oposición al concepto de "exotersimo", alude a aquello que permanece reservado, oculto, al que solo una persona iniciada puede acceder. Solo dicha persona iniciada es capaz de entender las implicaciones tras las prácticas que se realizan, pues estas son secretas, ajenas a los rituales y doctrinas vinculadas a los actos públicos y la espiritualidad preponderante.

El término queer —tomado del inglés, que puede traducirse como "raro" o "inusual" —, alude a aquellas identidades sexuales que no se corresponden con las categorías tradicionales entendidas como homosexuales, así como para aquellas personas cuyo género queda excluido de la dicotomía tradicional binaria de hombre/mujer.

En este sentido, lo queer y el esoterismo se acercan indudablemente. La identidad sexual y de género han sido, durante mucho tiempo, factores de segregación en un contexto donde la supremacía cisheteropatriarcal occidental imponía un modelo sexoafectivo que limitaba cualquier acercamiento atisbado como homosexual.

Es en este punto donde entran en cuestión las mujeres sáficas que enlazan con ambos término y que han sido ignoradas, mayoritariamente, a lo largo de la historia por incluir en su propia configuración identitaria el binomio mujer-queer. Esto es de gran relevancia, ya que el esoterismo —entiéndase el espiritismo, la brujería o la teosofía —permitió a las mujeres un espacio, desde lo privado, donde tener su propia voz.

Concretamente, el esoterismo del período finisecular entre el siglo XIX y XX, se caracterizó por la presencia imperante de mujeres líderes —véase el caso de Madame Blavatsky, o Amalia Domingo Soler en el caso español —que fueron admiradas por su espiritualidad, inteligencia e intuición.

Cabe, entonces, preguntarse si las mujeres sáficas se adscribieron a este movimiento. Las escritoras Gabriela Mistral, Elena Fortún o Agustina González López se vincularon a los movimientos teosóficos y espiritistas, llegando a formar sus propias logias, pero ¿qué sucede en el caso de las artes plásticas? ¿También existe dicho vínculo?

Lo cierto es que en el seno de la modernidad europea confluyen estos dos fenómenos de la otredad que conviven con lo social y moralmente correcto. Ya, en torno a 1920-1930, encontramos una florescencia de la cultura sáfica en los bajos fondos de ciudades tan paradigmáticas como Berlín o París. Asimismo, tras la Primera Guerra Mundial, en el continente se da una crisis de valores del sistema materialista positivista que deviene en un interés por lo esotérico.

Este auge, y relativa aceptación, de ambas situaciones resulta significativo pues, si bien no estaban entroncadas en lo hegemónicamente aceptado, se admiten como parte del entramado de la modernidad. Junto a esta moderada libertad tanto de la cultura sáfica como de las corrientes ocultistas, existe un claro punto de convergencia entre ambas que hacen posible un estudio comparativo de la influencia sociológica interrelacionada en el arte; las artistas lesbianas de este período plasman en sus obras de arte, e incluso extienden a su praxis vital, la figura del andrógino.

Desde lo esotérico se da también, a nivel estético, un creciente atractivo por dicha figura, ya que las artistas interesadas por las doctrinas de lo

místico atienden a estos asuntos plasmándolo en sus obras, como es el caso de Leonor Fini, cuya producción está repleta de mujeres andróginas ocupadas en prácticas misteriosas propias de la hechicería y figuras metamórficas e híbridas que apelan a la transformación alquímica. Fini, al igual que Leonora Carrington o Remedios Varo, practicaron durante toda su vida rituales alquímicos y ocultistas, además de verse reflejado en sus obras.

Es decir, se trata de un tema que se aborda desde estas dos perspectivas particulares que rompen con la visión canónica de los géneros como un cómputo binario de masculino y femenino, entendiendo en muchos casos la neutralidad y la androginia como el ideal que se busca alcanzar.

Es por ello, que, a lo largo de este capítulo, se ahondará en el concepto de androginia, desde sus orígenes platónicos, hasta la entrada del surrealismo, donde, a través del estudio de caso de la particular obra de Leonor Fini se pondrán en común las sinergias y confluencias entre el esoterismo y las lecturas sáficas de esta paradigmática figura.

2. OBJETIVOS

A través de este texto se propone, por tanto, abordar la figura del andrógino a lo largo de la historia para determinar su impacto, no solo en las prácticas esotéricas y en la representación de la identidad sexual y de género, sino establecerlo como punto clave de unión entre dos perspectivas vitales que se conectan a través de las artistas sáficas.

Es por ello, que uno de los objetivos principales es examinar el concepto de androginia y su representación y evolución en la cultura occidental, a través de obras artísticas y literarias, para obtener así un mayor conocimiento de su evolución sociocultural.

De la misma manera, se hace necesario un estudio del contexto social y cultural del período vinculado al Arte Moderno, para entender, así, cómo las representaciones sobre el andrógino reflejaron, se adaptaron o, incluso, desafiaron las transformaciones en la comprensión de las identidades y las normas sociales occidentales de la época. Asimismo,

también se hace necesario entender la importancia de la figura del andrógino como ser ideal y perfecto dentro de ramas del esoterismo, como son la alquimia y la teosofía, para así poder comprender el complejo entramado en el que se insertan las obras de Fini,

Con todo ello, se pretender un enfoque interdisciplinar que permita una contribución al estudio de la historiografía artística y cultural que estreche los vínculos entre las prácticas esotéricas y los estudios LGTBIQ+ y que presente de manera clara los vínculos existentes entre ambas ramas y que ponga en valor la obra de Leonor Fini, así como de otras artistas sáficas, como parte del entramado del llamado "esoterismo queer".

3. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este capítulo se tendrán en cuenta las metodologías vinculadas a la dimensión social del arte, así como los estudios de género, ya que el panorama histórico artístico de la modernidad es un campo que permite un conocimiento interdisciplinar de todos aquellos aspectos que convergen en la realidad sociocultural del momento. Es por ello por lo que hay cabida para el uso de metodologías brindadas de otros campos. Teniendo este valor sociológico presente, se hará uso, asimismo, de la interpretación que el psicoanálisis junguiano hace del tarot. La práctica masiva del ocultismo en la sociedad moderna, y la relativa apertura permisiva que derivó en la presencia de publicaciones y espacios para las mujeres hay que entenderlas como fenómenos sociológicos. Por ello, la dimensión social del arte permite un examen caleidoscópico que permite abarcar todos estos ámbitos que resultan fundamentales para la comprensión de la creación artística.

Por otro lado, es inevitable usar para esta investigación las disciplinas vinculadas a los estudios de género y teorías queer, que ponen el foco de atención en sujetos durante mucho tiempo relegados al olvido para darles la importancia y categorización que merecen, rompiendo con la hegemonía canónica cisheteropatriarcal.

4. LA ANDROGINIA COMO PUENTE ENTRE LA CULTURA SÁFICA Y EL ESOTERISMO

4.1. El concepto de androginia

Se entiende por androginia la condición a la cual se acogen personas que presentan rasgos externos que no son propios de lo masculino ni de lo femenino; el término alude a un ser que incluye dentro de sí rasgos de ambos o de ninguno. Partiendo de esto, la androginia desde las teorías queer podría apuntar hacia un referente que diluye las fronteras entre el género masculino y femenino, rompiendo con el sistema binario de clasificación de estos.

El término se menciona por primera vez en *El Banquete* (385-370 a.C.) de Platón; en este texto se narra la historia de un ser privilegiado que reunía en su cuerpo doble dos entes, femenino y masculino. Nada más empezar, el texto comienza explicando que en el inicio de los tiempos eran tres los géneros que existían: masculino, femenino y un tercero que participaba de estos que, aunque su nombre perdura en el tiempo, se ha perdido.

Estos seres, en principio, eran seres redondos y esféricos; tenían cuatro manos, cuatro pies y una cabeza con dos rostros en ella que se apoyada sobre el mismo cuello. Además, poseía tres sexos, por lo que eran prácticamente autosuficientes y de gran fuerza.

Llenos de este vigor, intentaron alcanzar el Monte Olimpo donde habitaban los dioses y, temiendo esta rebelión, como resultado, Zeus les lanzó un rayo que acabó por dividirlos. Desde entonces, según cuenta el mito, buscan su otra mitad (Platón, 1995, pp. 137-142).

Siguiendo este concepto, la alquimia renacentista, cuya búsqueda final es la obtención del oro como portador de lo espiritual, entiende la sustancia como un principio dual donde materia y pensamiento se hacen uno. Dentro de este concepto se incluye la idea del rebis alquímico, un ser mitológico que conjuga los opuestos y consigue acabar con el tormento de la separación de los sexos. El rebis tiene sus raíces en el hermetismo del siglo XII; como símbolo representa la unión de los contra-

rios, la fusión frente a la oposición. Esta unión a nivel físico puede entenderse como el nexo del hombre y la mujer, pero también extrapolarse al cielo y la tierra, el espíritu y la materia o el sol y la luna. En la alquimia, esa fusión entre opuestos es necesaria para alcanzar la plenitud, la gran obra alquímica que consiste en la realización de la piedra filosofal a través de la transmutación de la materia.

A nivel representativo, este ser andrógino se compone, en ocasiones, de características que engloban lo masculino y lo femenino en un solo cuerpo; sin embargo, la vinculación con los animales también se hace patente a través de figuras como el águila y el león que representan el espíritu y la materia respectivamente.

Así, este rebis, o andrógino, correspondería al plano cósmico. La fragmentación y ruptura de las dos mitades que lo conforman supone una ruptura con la plenitud del cosmos y, es en la búsqueda alquímica de la perfección, que se entiende esta conjunción de opuestos como el ideal a alcanzar.

Avanzando en el tiempo, hacia el contexto que atañe al arte moderno, resultan fundamentales los escritos de Carl Gustav Jung (1875-1961) para entender el enfoque que se tenía sobre la androginia en dicho momento. Jung creó los conceptos de anima y animus. El término ánima hace alusión a las imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente de un hombre; el término ánimos haría referencia a aquellas imágenes arquetípicas de lo eterno masculino en el inconsciente femenino.

Jung expresa en su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* que "el anima sale a relucir en las syzygias divinas, las parejas andróginas de dioses" (2009, p. 82) y esta misma idea se encuentra, de manera colectiva, en diferentes culturas: la mitología primitiva, la filosofía clásica china o el gnosticismo, entre otras.

A través de estos conceptos se pone de manifiesto que numerosas civilizaciones tienen integrada la androginia como aquel término que guarda dentro de sí el ideal armónico a alcanzar.

Resulta particularmente interesante tener en consideración las teorías junguianas al respecto pues, no solo conectan el concepto de androginia con las teorías gnósticas y esotéricas, sino que diversas artistas de la vanguardia habían leído sus escritos; como es el caso de Remedios Varo, que se nutrió de las ideas junguianas y las trasladó a su íntima amiga y compañera Leonora Carrington.

A nivel teórico, por tanto, no cabe duda de que la androginia ha impregnado la historia de la humanidad desde sus inicios. En Occidente, incluso la religión y moral hegemónicas se nutrieron de estas imágenes, vinculando la androginia con un carácter asexual propio de las mujeres místicas que, al redimirse de sus pecados, se elevaban recuperando su estado de plenitud original.

Estas teorías tienen, asimismo, un reflejo directo en la literatura, que no solo fomenta la construcción del mito del andrógino a lo largo de la historia, sino que la relee según los contextos históricos de los autores y autoras que ahondan en esta idea.

Así, Honoré de Balzac (1799-1850), en su obra *Séraphîta*, da una descripción del andrógino como un ser que funde en sí dos géneros, siendo diferente al resto de seres existentes. Este personaje, además, es amado por una mujer, que le lee como un hombre, y por un hombre, que le lee como una mujer. Séraphîta, dentro de esa idea de ser-doble, presenta dentro de Ella-Él una dualidad sentimental profesando dos formas de amor: por un lado, el amor místico que experimenta por Dios y, por el otro, el amor físico carnal que hace que sea capaz de seducir, simultáneamente, a un hombre y a una mujer. Al respecto de la novela y sus implicaciones, Mircea Elíade, alude a la condición bisexual del personaje, empleando el término "amor seráfico" como la forma más perfecta y última de amor al "amar realmente y conjuntamente a seres de sexos opuestos" (1969, p. 125).

Del mismo modo, esta dualidad, se da en la obra de Virginia Woolf (1882-1941), *Orlando*, obra literaria que supone una disrupción de la determinación de los géneros, donde el sujeto fluctúa entre diferentes identidades sexuales, literarias e, incluso, históricas para romper con

las clasificaciones estáticas y fijas propias de los roles de género insertos en el sistema patriarcal. No obstante, la androginia en la obra de Woolf tiene, como ideal, lo femenino; entendiendo lo masculino como una máscara. Alude a una mujer que tiene como referente a sí misma, es una mujer múltiple y maleable.

Un caso particular del revisionado de la androginia, entendiendo ésta como cercana a la "inversión de género"[1], es la medicalización del andrógino a través de la obra de 1928, *El pozo de la soledad,* de Radclyffe Hall (1880-1943), una historia de ficción lésbica sobre la inversión masculina en las mujeres.

Sin embargo, a nivel estético y de praxis vital, la androginia choca con los patrones y códigos socioculturales preponderantes. La androgenización se entiende como una disonancia contracultural que remite, en ciertos momentos, a grupos sociales de la otredad; este es el caso de numerosas lesbianas y bisexuales de la primera mitad del siglo XX que emplean códigos estéticos mixtos transgrediendo la norma social dominante y gestando una identidad cultural sáfica propia.

4.2. Androginia y cultura sáfica

El acercamiento a la androginia desde la esfera social y cultural se populariza, en gran medida, a partir de la primera mitad del siglo XIX por su acercamiento con los cambios sociales y políticos y la presunción de la búsqueda de la igualdad.

Sin embargo, esta imagen del andrógino como entidad solidaria y de comunión y bondad para un futuro mejor, en el período finisecular, se transforma en justo lo contrario: falta de confianza en el propio ser humano, en Dios, soledad e independencia (Busst, 1967, p. 39).

[1] El término médico "inversión" fue empleado en las postrimerías del siglo XIX y a comienzos del XX para dar explicación a la homosexualidad. La inversión femenina fue estudiada en gran detalle por Havelock Ellis.Ellis describe a las invertidas en su obra Psicología de los sexos de 1895.

En este momento, la androginia se torna en la idea, que también tiene su base en la cultura y mitología clásica, de lo hermafrodito; una criatura entendida como sexual y como catalizadora del deseo y la imposibilidad humana.

Así, la representación etérea e inalcanzable de la androginia se transforma en la expresión del miedo y el deseo.

El andrógino pasa de ser el ser alquímico vinculado con la inmortalidad, la unión y el ideal a ser una figura terrenal que enfatiza la individualidad y el miedo al placer entrelazado con el puro deseo. Una visión del andrógino que, a menudo era imposible desvincular de las tendencias homosexuales y que provoca que, en el seno del nuevo siglo, los términos androginia, hermafroditismo y homosexualidad no puedan desligarse (De Diego, 2018, p. 50).

Con la llegada del siglo XX, la obsesión por explicar el hermafroditismo escala a esferas casi cientifistas. Frente a este hermafrodito descarado que se (des)vela al espectador, el andrógino místico e idealizado se representa efebizado. Frente al hermafrodita, que se esencialmente sexual, la androginia de la primera mitad del siglo XX es asexual, deseo imposible y elucubración. Este andrógino cuasi publicitario es el ideal de belleza femenina en los años veinte, cuando las mujeres comienzan a trabajar, a estudiar, cortarse el pelo a lo *garçon,* fumar y llevar pantalones.

En contraposición a este ideal, el andrógino hermafrodita travestido es aquel que se mueve por localizaciones occidentales saliéndose del molde y habitando espacios nuevos de lo liminal en unas ciudades en perpetuo cambio.

Tras la llamada Gran Guerra, Europa asiste a un desencanto generalizado consecuencia de la convulsión bélica en el continente. Entre el período finisecular y el inmediatamente anterior al estallido del conflicto —entre 1871 y 1914, aproximadamente —, el auge de la industria armamentística era inminente, junto a las crecientes tensiones entre las potencias europeas, y ello favorecieron la llamada Paz Armada. Sin embargo, ocurre que, tras la guerra, la sociedad occidental experimenta una crisis de valores que pone en tela de juicio el sistema materialista

positivista imperante hasta ese momento. Esto se acrecienta, incluso, por las investigaciones de Becquerel y Rutherford sobre la divisibilidad atómica que implica, inherentemente, la destrucción del sistema mínimo del mundo material que previamente se conocía. La desintegración del átomo como unidad indivisible, supuso una inseguridad y desintegración del sistema organizativo materialista.

En paralelo a esto, no solo en la vida de numerosos intelectuales, sino también en su obra, en las décadas de 1920 y 1930, en Europa encontramos una florescencia de la subcultura homosexual en los bajos fondos de ciudades tan paradigmáticas como Berlín. Ejemplo de ello es el cabaré *Eldorado*, situado en una esquina del barrio Schöneberg, que encontró su punto de efervescencia durante la República de Weimar. En este local, los gays, lesbianas y travestis asistían a actuaciones de diversa índole, destacando, entre ellas, las de la famosa bailarina travesti Muguette, que hoy podemos conocer gracias a las fotografías de Elli Marcus durante la década de los años treinta.

IMAGEN 1, Anónimo. *Muguette, ein Herr aus dem "Eldorado".* Berlín, ca. 1928.



Fuente: https://tinyurl.com/ytzondmx

Y, es que, ya desde los años veinte, comienzan a surgir movimientos preocupados por promover la cultura homosexual —si bien no tanto en el plano político — organizando para ello reuniones y veladas.

Además, cabe señalar que ya desde 1920, Berlín destacó por acoger la eminente cultura lésbica de manera que podían encontrarse clubes, bares y publicaciones dedicadas a estas mujeres que amaban y deseaban a otras mujeres en las cuales se representaba abiertamente este amor lésbico.

IMAGEN 2. Jeanne Mammen. *She Represents,* acuarela realizada entre 1927-1928



FUENTE: https://tinyurl.com/yolyle6a

Las representaciones alusivas a este tipo de grupos y eventos destacan por mostrar mujeres caracterizadas por un aire andrógino e independiente. No obstante, aunque Alemania ofreció la oportunidad de salir del aislamiento a una gran cantidad de homosexuales para que pudieran buscar su propia identidad, no logró despenalizar la homosexualidad. Las obras pictóricas de Jeanne Mammen que mostraban imágenes de la atmósfera lésbica berlinense —a menudo mujeres con poses viriles y osadas —fueron publicadas en 1931 en la obra de Curt Moreck *Führer durch das 'lasterhafte' Berlin*[2], un libro que relataba las diversiones nocturnas "inmorales" que la metrópolis ofrecía. Estas maneras de presentarse, las poses y las actitudes, encajaba con la denominación de "inversión de género", siendo incluso más problemática la forma de presentarse que las relaciones homosexuales en sí.

Es decir, la masculinización de la mujer lesbiana —y la feminización de los hombres gays —era un foco de crítica y detracción.

Ahora bien, Berlín no era el único núcleo de atracción para los homosexuales del momento. París jugó un papel fundamental en esta época, no solo a nivel artístico sino cultural.

Cabe destacar que en Francia no había una militancia propiamente dicha como sí podía encontrarse en algunos sectores alemanes, pero esto podría estar ligado al hecho de que la homosexualidad en este país no era en sí misma ilegal —si bien su consideración no era positiva y el clima para la muestra del amor libre era desfavorable —.

Esto explica que en la ciudad surgieran, al igual que en Berlín, espacios privados dedicados a las reuniones de esta índole. Para ello se crearon códigos de señales, sutiles juegos y frases que, de forma suficientemente ambigua, podían insertarse en la cotidianidad de la ciudad y pasar inadvertida a aquellos ojos que no conocieran su significado.

En este período había símbolos especiales alusivos a la homosexualidad, en el caso de las mujeres sáficas destacaba el uso del monóculo y, en ocasiones, un corte de pelo masculinizante y el uso de trajes y ropas codificadas como "masculinas".

[2] Guía del "Berlín Inmoral"

IMAGEN 3. Brassaï. *Le Monocle*. ca. 1932



Fuente: https://fredebelledenuit.blogspot.com/2017/06/le-monocle.html

Curiosamente, el uso de este monóculo dio nombre a uno de los más famosos clubes lésbicos del momento, *Le Monocle*, local situado en Montmartre, este club lésbico que tenía como propietaria a Lulu de Montparnasse —que vivió su época de apogeo durante los años veinte y treinta— permaneció abierto hasta la ocupación nazi en Francia, que supuso la persecución de los homosexuales por parte de los seguidores de Hitler. El código de vestimenta de este local era claro, jugaba con la ambigüedad de género y la androginia como parte integrante del todo que configuraba a las mujeres sáficas que frecuentaban estos espacios.

De esta manera, frente a la efebización femenina propia de la moda, la cultura sáfica tomó la androginia como parte un travestismo[3] performático que permitía una identificación dentro de los grupos que no se acogían a la heteronorma.

[3] En diversos casos, como pueda ser el ejemplo de Radclyffe Hall, Djuna Barnes y Romaine Brooks vinculados al concepto de "inversión" y contragénero.

IMAGEN 4. Brassaï. *Le Monocle,* París. A la izquierda Lulu de Montparnasse. 1933



Fuente: https://tinyurl.com/yury653p

Asimismo, a través del paradigma de armonía vinculado al andrógino ideal, se producía una rebelión y conflicto contra la burguesía y los valores heterocráticos a través del cuestionamiento del género y la sexualidad.

Si la incursión de las mujeres en el mundo artístico y laboral provocó numerosas reacciones por parte de diferentes estratos sociales, el choque será aún mayor cuando algunas se expongan junto a parejas del mismo género a través, ya no solo de textos, sino de obras artísticas.

Las piezas de arte retoman el aspecto andrógino de las mujeres sáficas, destacando numerosas artistas que incluyen en su nómina de obras este hecho: además de la ya citada Jeanne Mammen, Leonor Fini muestra en sus pinturas las relaciones entre mujeres tomando como punto de partida la simbiosis y la metamorfosis erotizada; pero también Claude Cahun, Romaine Brooks, Tamara de Lempicka o Leonora Carrington emplean diversas estrategias para incluir la representación de estas mujeres.

Quizá, en este sentido, el ejemplo más claro lo tengamos en las obras de Romaine Brooks (1874-1970), mujer lesbiana que habitualmente vestía con ropajes propios del dandy decadentista, plasmó en sus cuadros una mujer independiente que rompía con los estereotipos de reproductivos dominantes, vestida con esmoquin y en actitud inexorable. En muchas de sus obras, el género de estas mujeres ambiguas solo puede adivinarse a través del título.

IMAGEN 5. *Romaine Brooks. Autorretrato.* 1923.



Fuente: https://tinyurl.com/ys6pzxtn

4.3. El Andrógino Surrealista

La persistencia de la androginia en el siglo XX no solo se debe a las nuevas sociedades de entreguerras, la cultura sáfica o la literatura, también en las artes plásticas desde el punto de vista de lo esotérico encontramos enigmáticas propuestas.

En el caso del surrealismo, comenzando por el fundador del movimiento André Breton (1896-1966), existía un gran interés por el ocultismo, así como las experiencias de lo místico y mediúmnico. Lo cierto es que las relaciones entre el surrealismo y el esoterismo han sido, desde sus inicios, algo contradictorias y controvertidas, per, en el propio manifiesto, Breton comparó las investigaciones surrealistas con la alquimia, acercando de forma clara estas dos perspectivas. Como tal, el surrealismo no estuvo adherido a la idea de un corpus místico integrado en las llamadas ciencias ocultas. No obstante, en la búsqueda de lo oculto y el descubrimiento de los sueños y los deseos inconscientes o el uso de las analogías y correspondencias entre los diferentes órdenes de lo real presentes en las inquietudes surrealistas, encontramos concomitancias con las tradiciones esotéricas que posiblemente llevaron a muchos de los integrantes de este grupo a explorar los conocimientos y discursos ocultistas.

Curiosamente, Breton también manifestó un gran interés por el andrógino, principalmente el platónico y las transformaciones simbolistas y decadentistas que el concepto sufre en el XIX. Esta atracción por dicha figura se ve plasmada en diversos artículos de *Cahier d'Art* o *Minotaure*, donde las referencias alquímicas se hacen claras[4].

En la línea del surrealismo, aunque si bien no se adscribieron a la vertiente oficial del movimiento, pintoras como Remedios Varo, Leonora Carrington y Leonor Fini acogieron al andrógino[5] a través de figuras de gran ambigüedad.

[4] Precisamente, una de las principales influencias para el surrealismo, y para Breton de manera particular, es la obra La alquimia del verbo de Rimbaud.

[5] si bien en el caso de Fini convendría destacar el acercamiento a la androginia a través de la esfinge y el ginandro, que no es sino la representación monstruosa e híbrida del andrógino.

En el caso de Varo y Carrington, son personajes asexuados, de género neutro cuya identidad se asigna meramente por los ropajes que los personajes llevan.

En el caso de los hombres vinculados al surrealismo, el andrógino se acerca al concepto de hermafrodita como reflejo del miedo/adoración que procesaban hacia las mujeres. Así, artistas como André Masson, Dalí o Man Ray plasman su obsesión por este personaje.

Este personaje hermafrodita se acerca a la visión de la mujer-esfinge, estereotipo surrealista en clara oposición a la mujer-niña, que introduce en su visión lo irracional y misterioso de lo femenino frente al mundo racional masculino.

Cabe destacar que, junto a estas representaciones de lo femenino, en el ámbito masculino surrealista, se establecen otros estereotipos perversos de la mujer, como son la lesbiana y el propio andrógino.

Por otra parte, en su imaginario, junto a la *femme enfant* o la *femme fatale*, también se aproximaron a la visión de la mujer como vidente y adivinadora; esto es la *femme sorcière*. No cabe duda de que los artistas del surrealismo se interesaron por estas mujeres hechiceras que trataron desde el imaginario patriarcal, pero fueron las artistas relacionadas con este movimiento las únicas capaces de captar visualmente un nuevo ideal de mujer mágica y libre, no solo en sus obras sino en su praxis vital. Así, el retorno a las corrientes de pensamiento esotérico para el caso de muchas artistas se hace desde una perspectiva intimista y de acercamiento ideológico, como herederas de otras tantas mujeres que a lo largo de los siglos vivieron vinculadas a este tipo de prácticas.

A continuación, por tanto, se dedica un pequeño epígrafe a consagradas artistas vinculadas al ambiente del surrealismo que encarnaron en sus obras su interés genuino por lo esotérico y lo sobrenatural incluyendo el andrógino como parte integrante de su obra y, entendiéndolo, desde la concepción del rebis alquímico.

4.3.1. El andrógino en las obras de las mujeres surrealistas. El caso de Leonor Fini.

Algunas de las mujeres cercanas al surrealismo quedaron fascinadas por el icono de la bruja y la hechicera, revisionando y reimaginando muchas de las facetas que estos personajes habían adquirido a lo largo de la historia del arte y en el imaginario popular.

Sus interpretaciones dieron lugar a giros no vistos anteriormente y es que, en lugar de representar a ancianas o a jóvenes seductoras volando en escobas, de la mano de estas artistas nacieron representaciones cargadas de matices que estrechaban los complejos vínculos entre la autoridad espiritual femenina, el género y la naturaleza.

En lugar de ser los receptáculos pasivos de fuerzas externas, artistas como Leonor Fini (1907- 1996), Remedios Varo (1909-19663), Dorothea Tanning (1910-2012) o Leonora Carrington (1917-2011) mostraron a estas mujeres como agentes activos canalizadores de las energías psíquicas y mágicas y con una cierta ambigüedad de género que aunaba, dentro de estos personajes, el todo. En las obras de estas mujeres podemos encontrar entidades míticas que, en este momento, retornan al ámbito creativo y artístico. Aparecen esfinges, fantasmas, hadas, seres demoníacos, diosas e incluso otros seres imposibles de identificar.

Todas ellas dan cabida a un universo totémico dotado de presencias simbólicas y misticistas en sus creaciones. Tótems propios de cada una de ellas que guardan relación con sus pasiones, tensiones, obsesiones y miedos dotados de energía mistérica, ritual e incluso chamánica.

Se sabe que Remedios Varo apoyó las teorías de Jung sobre la dualidad humana, llegando a plasmar en sus obras la androginia como el estado creativo y alquímico ideal.

Siguiendo la visión del mito platónico, en su obra *Encuentro* (1959), encontramos una síntesis del mismo. El cuadro condensa el reencuentro de uno consigo mismo, con la mitad fraccionada y el estado de plenitud, teniendo como protagonista de la obra un personaje andrógino en sí mismo.

IMAGEN 6. Remedios Varo, *Encuentro*, 1959.



Fuente: https://www.remedios-varo.com/encuentro-1959/

En la misma línea, se encuentra su *Creación de las aves* (1958), donde puede verse una figura sentada en el centro del cuadro rodeada de pájaros que está creando a través de un proceso alquímico. El personaje protagonista se presenta como una simbiosis entre humano y búho, sin poder determinar su género. La figura, como un alquimista, explora las posibilidades de proyección de los procesos a través de elementos y símbolos que consiguen la elaboración de homúnculos alados. La idea de la unión entre lo natural y lo humano, remite a la creación y transformación del mundo acercándose al concepto del rebis alquímico que unifica los opuestos.

IMAGEN 7. Remedios Varo, *La creación de las aves*, 1958



Fuente: https://www.remedios-varo.com/creacion-de-las-aves-1957/

Cabe destacar, siguiendo esta misma línea de conexión entre la alquimia, la metamorfosis y la androginia, su obra *El Alquimista o La ciencia inutil* (1955), donde el espectador asiste a un proceso de transformación alquímico conectando el propio suelo del espacio con la figura principal. El personaje, en la línea de los anteriores, no presenta rasgos que puedan encorsetarlo en la etiqueta de femenino o masculino; de nuevo aludiendo a la imagen de la totalidad perfecta andrógina. Resulta curioso que en los bocetos preliminares el personaje tenía facciones femeninas aunque finalmente sus rasgos acabaron siendo fuertemente neutros; esto es interesante puesto que su íntima amiga y compañera, con quien compartió no solo vivencias artísticas sino también personales y mágicas, realizó una década más tarde *La crisopeya de María la*

Judía[6] (1964), donde, si bien se aprecian los rasgos femeninos del personaje, este ha sufrido una hibridación con el cuerpo de un león, que se asocia con el ideal de unión entre lo masculino y lo femenino, retomando la idea de las esfinges y la simbología del andrógino como la comunión de dos cuerpos en oposición.

IMAGEN 8. Remedios Varo, *La ciencia inútil*, 1955.



Fuente: https://tinyurl.com/yv3j9hc6

[6] María la Judía, también conocida como María la Hebrea o Miriam la Profetisa, fue una alquimista alejandrina del siglo I d.C., considerada como la primera mujer dedicada a esta práctica. Por tanto, desde el punto de vista de género, Carrington está planteando una genealogía feminista de la alquimia que tiene su origen en esta figura.

IMAGEN 9. Leonora Carrington, *La crisopeya de María la judía*, 1964.



Fuente: https://tinyurl.com/yu4t9omb

En esta línea de representación y transformación donde el género no condiciona la sexualidad, unido a la exploración de la metamorfosis totémica, es donde puede encasillarse la obra de Leonor Fini, cuyos personajes ambiguos buscan posicionarse más allá del deseo de mirada masculina.

En Fini se unen, de manera paralela y troncal, la inclusión de la representación sáfica en su vida y sus obras —jamás tuvo reparo en decir que había estado con mujeres —, el esoterismo y el ocultismo, ejemplo de ello es cómo la figura de la bruja estuvo presente en su vida y la artista fue fotografiada en más de una ocasión posando con trajes extravagantes y de corte brujeril —. Así mismo, dadas sus vivencias, durante más de seis años de su niñez salió a la calle vestida de muchacho instada por su madre[7]. La performatividad del género estuvo presente en su vida, llegando a presentarse vestida de cardenal, de la mano de Carrington, a una presentación surrealista. En ella, la práctica del disfraz, la máscara y el camuflaje se convertirán en una manera de actuar en público, pero, también, de ser dueña de sí misma.

Leonor Fini fluctúa, así, su identidad ya sea por necesidad o por diversión logrando metamorfosearse (Pellegrini, 2009:16), acontecimiento que también se ve plasmado en sus pinturas.

En sus obras se pone de manifiesto la íntima relación con la naturaleza, que dialoga y se transforma para dar cabida a una simbiosis entre lo humano y lo animal; entre el mundo físico y el espiritual que apuntan a la reconciliación de los opuestos y a la exaltación del equilibrio dinámico de fuerzas distintas.

Esta necesidad proviene directamente de su personalidad y gusto por un estilo de vista salvaje, no encorsetado, que la vincula con la energía primordial. No es extraño ver en la obra de la argentina, figuras ferales que ponen de manifiesto las relaciones ancestrales entre las brujas y sus animales familiares, como ocurre en *Ideal life* (1948).

[7] Tras la separación de sus padres, Leonor Fini se va a vivir con su madre y su tío bajo amenazas de secuestro por parte de su padre por lo que el disfraz se vuelve parte fundamental de su infancia.

Las obras de Fini reflejan una imagen de sí misma, en un reflejo de su identidad variable y metamórfica y cambiante a través del disfraz, la hibridación y la androginia. Sus piezas fantásticas permiten dar forma a sus inquietudes y vida interior.

Las figuras enigmáticas y oníricas coexisten con ecos de la realidad diaria, transfigurando lo orgánico y diluyendo los límites de la existencia y el sueño, como en su *Ángel de la Anatomía* (1949). Estas figuras, a menudo andróginas, aparecen con una sexualidad híbrida, como fuente de libertad y deseo absoluto y es que, los seres que retrata son, ante todo, universales, mostrando una perfección de atributos físicos, cuerpos ágiles, sensualidad y delicadeza que conviven con lo doble y lo andrógino.

IMAGEN 10. Leonor Fini, *Ideal life*, 1948.



Fuente: https://tinyurl.com/yotyffdw

IMAGEN 11. Leonor Fini, *Ángel de la anatomía*, 1949.



Fuente: https://tinyurl.com/ywh8p6ho

No cabe duda de que este andrógino, este rebis alquímico, que personaliza la piedra filosofal, es emblema de totalidad y reconciliación entre

el cuerpo y el alma, los atributos masculinos y femeninos y la materia y el espíritu. Fini, sobre ella misma, se llegó a denominar "clarividente del cuerpo y espíritu"; siguiendo esta misma línea, en entrevistas apuntó a la androginia como el estado ideal por unificar lo mental con la imaginación. En estas ideas resuenan ecos de los conceptos empleados por los alquimistas.

En este sentido su obra no se vio subordinada a la mirada masculina y cuando aparecen personajes femeninos parten de atributos que rompen con las normas de género; es decir mujeres activas y fuertes. De esta manera desdibujó los géneros y plasmó, además, las relaciones lésbicas a través de imágenes de lujuria y poder femenino. Ejemplo de esto es su pintura *Entre dos* (1967), donde las fronteras entre lo masculino y femenino se diluyen hasta en los más pequeños detalles —el motivo de las alfombras juega entre la representación de un huevo y una flor —.

IMAGEN 12. Leonor Fini, *Entre dos,* 1967.



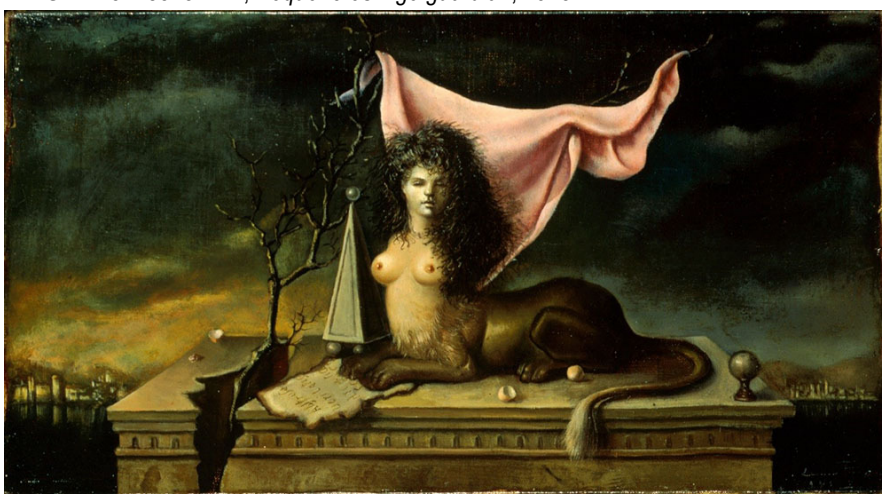
Fuente: https://historia-arte.com/obras/entre-dos-fini

Esta dualidad entre lo masculino y lo femenino se traduce en momentos determinados en un metamorfismo animal donde la oposición va de la mano con la fusión al igual que la unión con la dualidad; un juego de

contrarios en equilibrio que se integran y complementan en un mismo ser.

En esta línea, destacan las numerosas representaciones de esfinges que la artista realiza a lo largo de su vida; figuras chamánicas y primitivas que se muestran como auténticas deidades monstruosas que acercan la concepción del andrógino a la del ginandro, como ocurre en *Pequeño esfinge guardian* (1948) o su propio *Autorretrato con Quimera* (1939) donde la propia artista aparece en pleno proceso de transformación, con un torso lleno de plumas, junto al monstruo híbrido como si de su mascota se tratase.

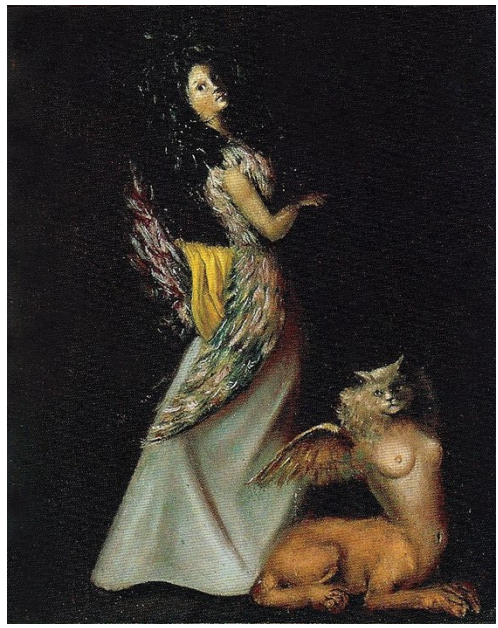
IMAGEN 13. Leonor Fini, *Pequeño esfinge guardián*, 1948.



Fuente: https://deaprojekt.tumblr.com/image/139595600832

En *Stryges amaouri* (1947) vemos a un joven, dormido y en actitud pasiva, atrapado por unas hiedras siendo observado por una figura de apariencia femenina, aunque de rasgos andróginos, y un ser antropomórfico de género indescifrable. Esta imagen resulta curiosa pues supone una inversión de los roles de género clásicos, en esta obra "la mujer" toma un rol activo de observadora mientras que es el hombre el sujeto observado. Estas estrategias de representación juegan con la ambigüedad y la subversión de la cisheteronorma.

IMAGEN 14. Leonor Fini, *Autorretrato con quimera*, 1939.



Fuente: https://tinyurl.com/yrc2m3gf

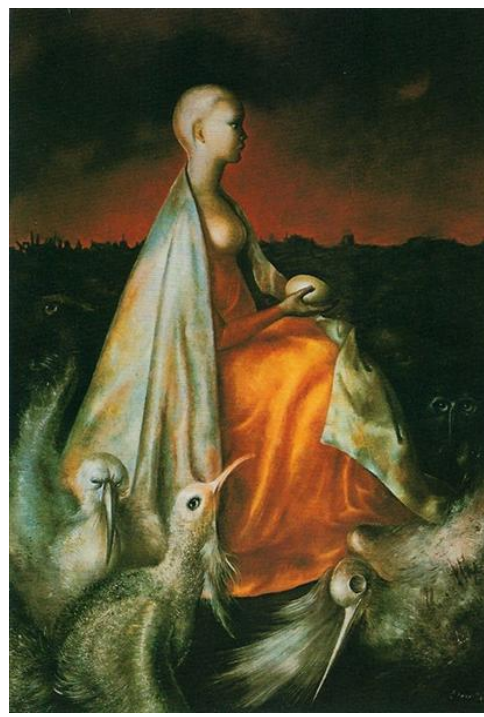
IMAGEN 15. Leonor Fini*, Stryges amaouri,* 1947.



Fuente: https://tinyurl.com/yn8233m4

Otro de los acercamientos al sujeto andrógino que Fini realiza, en contraposición a estas imágenes monstruosas y exuberantes, son sus personajes ovales[8], como su *Guardiana del fénix* (1952). El huevo es la representación alquímica de la totalidad, fruto del estímulo sensual y la vindicación espiritual, y por tanto símbolo de lo andrógino. El huevo en numerosas mitologías y culturas es, además, una representación alegórica del nacimiento. De esta suerte, Fini representa a deidades celestiales que unifican dentro de sí el principio uránico masculino y el ctónico femenino a través de figuras de piel blanca y cabeza sin pelo con forma de huevo, que también podemos ver en *La guardiana del huevo negro* (1955) o *La guardiana del huevo rojo* (1955), que ambas sostienen en sus manos ese huevo cósmico alquímico anteriormente mencionado.

I**MAGEN 16.** Leonor Fini, *Guardiana del fenix*, 1952.



Fuente: https://tinyurl.com/yog2ptgh

[8] Que a nivel conceptual podrían relacionarse con *La dama oval* de Carrington.

IMAGEN 17. Leonor Fini, *La guardiana del huevo negro y La guardiana del huevo rojo*, 1955.



Fuentes: https://tinyurl.com/yke59ele y https://tinyurl.com/ywfmvwsy

Es decir, la figura del andrógino, y sus variantes metamórficos, es una constante en la obra de Leonor Fini que utilizó esta representación no solo para explorar los límites entre lo consciente y lo inconsciente y lo real y lo imaginario, sino también para desafiar las propias normas de género y explorar la identidad sexual desde diferentes visiones de transformación.

Fini comulga en sus personajes retratados rasgos tanto masculinos como femeninos, haciendo en ocasiones imposible clasificarlos dentro de la categoría binaria del género.

La figura del andrógino permitió a la artista explorar su interés por el mundo de la imaginación, pero también la naturaleza como Gran Madre creadora, las conexiones primitivas entre lo humano y lo animal y las conexiones esotéricas. Por otro lado, sus cuadros cargados de erotismo y sensualidad adquirieron, gracias a estos personajes, una simbología enigmática pero sugerente que desafían al espectador y a la mirada masculina.

A través de las contradicciones e insurrecciones de sus obras Fini buscó una identidad propia y fue musa de sí misma, mostrando la sexualidad y las relaciones sáficas sin ningún tipo de tabúes y una conciliación de diálogo entre lo femenino y lo masculino.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo se ha examinado la noción de androginia como puente entre la cultura sáfica y el esoterismo, tomando como punto de partida su desarrollo histórico, representaciones e influencia.

Desde su origen en la filosofía platónica, donde se concibe como la union de las polaridades masculinas y femeninas en un solo ser, hasta su adopción en el siglo XX por parte de las artistas sáficas, la androginia ha sido un tema recurrente en las narrativas culturales occidentales tal y como se evidencia en la literatura de Honoré de Balzac o Virginia Woolf.

Para la alquimia renacentista y otras prácticas esotéricas, la figura del andrógino —o rebis —se entendía como un símbolo que unía los opuestos en la búsqueda de una plenitud espiritual. Esta visión, retomada por los decadentistas en el siglo XIX y por algunos surrealistas en el XX, se entrelaza con las formas de expresión de las lesbianas y bisexuales de las décadas de 1920 y 1930. En este sentido, gracias a las representaciones plásticas de artistas como Romaine Brooks y las fotografías de Brassaï del club parisino Le Monocle, es posible observar como la estética andrógina fue empleada como un código de identificación dentro de la cultura sáfica. Así, la androginia es captada como una representación que desdibuja las fronteras entre lo masculino y lo femenino, convirtiéndose en una figura que se escindía de las normas e identidades tradicionales, en contraposición a la visión idílica y efebizada que se tenía del andrógino decimonónico.

En el contexto del surrealismo, sin embargo, artistas como Man Ray, André Masson o Salvador Dalí entendieron la androginia como un hermafroditismo que encarnaba de manera visual la diatriba ente el odio y la adoración hacia lo femenino, perpetuando, desde el acercamiento de

estos artistas, ciertos estereotipos de la feminidad perversa. En contraposición, las obras de Leonor Fini sobre la figura del andrógino no solo enlazan y establecen conexiones entre la cultura sáfica y el esoterismo, sino que convierten esta figura en un símbolo de libertad y definición de identidad, retomando la idea del andrógino como figura ideal y perfecta, gracias a la clara influencia de las prácticas ocultistas.

Así, Fini, reinterpreta y reimagina al personaje del andrógino, explorando facetas más complejas del mismo, como un estado creativo ideal que unificaba dentro de sí la dualidad cuerpo espíritu, así como la metamorfosis entre lo humano y lo animal. Estas conexiones crean en sus obras un universo totémico cargado de simbolismo.

En última instancia, la obra de Fini, y de otras artistas surrealistas como Leonora Carrington y Remedios Varo, exploró la identidad y la liberación de la propia artista. A través de la representación de personajes metamórficos como las esfinges, desafiaron las limitaciones impuestas por la sociedad en términos de género y sexualidad, sin dejar de incluir en su praxis vital las corrientes esotéricas que implementaron, no solo en sus quehaceres diarios sino, también, en su estética artística.

Así pues, se concluye que la androginia emerge como un concepto que trasciende las barreras entre la cultura, la filosofía, la literatura, el arte, la espiritualidad y las identidades sexuales y de género, conectando diversas disciplinas y proporcionando una vía de estudio y entendimiento que permita explorar realidades que se alejen de las normas patriarcales y de género tradicionales.

6. REFERENCIAS

Aldrich, R (2006). *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Nerea

Busst, A. J. L. (1967). *Romantic Mythologies*. Routledge

Choucha, N. (2016). *Surrealism & the Occult*. Mandrake of Oxford

Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor

Cirlot, L. (2015). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Universitat de Barcelona

De Diego, E. (2018). *El andrógino sexuado*. La balsa de Medusa

Dedieu, J. C. (1983). *Leonor Fini*. Dessins

Durán G, G. (2011). *Dandysmo y Contragénero*. Infraleves

Eliade, M. (1997). *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Paidós

Eliade, M. (1969). *Mefistófeles y el Andrógino*. Guadarrama

Elizabeth, S. (2020*). The Art of the Occult: A Visual Sourcebook for the Modern Mystic*. Frances Lincoln

Gómez Avilés, I. (2021). *Esoterismo y arte moderno: Una estética de lo irracional*. Ediciones asimétricas

González Madrid, M. J. (2013). *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. Universitat de Barcelona

González Madrid, M. J. (2017). Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa. *SHJ VII, 1, eXc dossier 5, Leonora 1917*, 116-143

Hall, R. (2003). *El pozo de la soledad*. La tempestad

Lepetit, P. (2014). *Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*. Inner Traditions Bear and Company

Lord, C. y Meyer, R (2013). *Art and Queer Culture*. Phaidon

Jung, C.G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós

Lledó, J. (2001). *El esoterismo*. Acento editorial

Luque, A. (2002), *Arte moderno y esoterismo: secularización y reencantamiento en la cultura contemporánea*. Editorial Milenio

Pellegrini, E. (2009). In maschera ovvero il festival dell'io di Leonor Fini. *Masau Dan*, 16-24

Platón (1995). *El banquete*. Planeta de Agostini

Ruido, M. (1998). Histéricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo. *Arenal*, 5:2; julio-diciembre, 379-410

Scapinni, A. (2018). *El paisaje totémico entre lo real e imaginario*. Benilde Ediciones

Scapinni, A. (2018). Leonor Fini, maga del transformismo. *IQual.. Revista de Género e Igualdad*, 1, 201-215

Sinay Millonschik, C. (1996*). El andrógino: la enigmática sexualidad de nuestro tiempo*. Nuevohacer

DE LA CALLE AL MUSEO. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LOS FEMINISMOS Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN "LA PLAZA. LA POTENCIA DE LO COLECTIVO" DEL MNCARS

CLAUDIA DESILE ABRAHAM
Universidad Complutense de Madrid

> La omnipresencia de los carteles, acumulándose en *horror vacui*, es parte intrínseca de la estética y el urbanismo de la plaza. Las pancartas cuelgan como banderas en una verbena, se fijan a las paredes de los estantes, a los pilares, se sitúan en el suelo. Este abigarramiento de carteles contribuye a transformar el sentido de la plaza, potenciando su conversión en un espacio diferente. El lugar funciona como un gran texto procesual, cambiante, cuyos mensajes a veces son contradictorios. Al recorrer el espacio, se puede *leer* la plaza. (Ramírez Blanco, J. 2021).

1. INTRODUCCIÓN

En mayo de 2011, Maja Bajevic realizó en el Palacio de Cristal de Madrid una pieza titulada *Continuará*, relacionada con la Acampada Sol del 15-M, en la que eslóganes políticos fueron escritos en los ventanales del espacio a modo de propaganda política y, al unísono, cantados por la artista en una acción performática. Diez años más tarde, el colectivo feminista Territorio Doméstico protagonizó en el auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el 28 de febrero de 2021, *Querían brazos y llegamos personas*, una radionovela teatralizada que permitió un debate con el público sobre la invisibilidad y las injusticias sufridas por las trabajadoras domésticas. Ambas acciones fueron presentadas por el museo y Manuel Borja-Villel, director del MNCARS

entre 2008 y 2023, en la última de sus *Carta(s),*[1] indicó: "Cuando la calle se ha convertido en un escenario y el museo en un espectáculo, es forzoso que la materialidad de la producción cultural entre en el primero, y la realidad de las experiencias y prácticas no legitimadas por el canon, en el segundo" (2021, p. 9).

La propuesta abarca el análisis discursivo de "Éxodo y vida en común", el Episodio 8 de la reordenación de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que se llevó a cabo entre noviembre de 2021 y abril de 2023. Concretamente, la sala "La plaza. La potencia de lo colectivo", está protagonizada por el reflejo de los movimientos sociales en la práctica artística contemporánea a través de la representación de protestas, luchas y reivindicaciones sociales. Estas acciones colectivas, desarrolladas en el espacio público y, ahora, expuestas en el museo de arte contemporáneo más hegemónico del Estado español —junto a un posicionamiento político—, permiten reescribir la historiografía del arte. No obstante, ¿es posible descentrar los discursos del arte desde el centro? Por un lado, se atiende a la visibilización y recuperación de la memoria de los movimientos sociales —especialmente la feminista— y, por otro lado, esta ubicación puede conllevar a la desactivación de su función política. De este modo, el objetivo principal del capítulo es la reflexión crítica sobre la institucionalización de las prácticas artísticas, que, con una vinculación a los feminismos u otros movimientos sociales, fueron pensadas para el espacio público y ahora ocupan un lugar de culto en el museo.

Aquí, junto al estudio del discurso expositivo y algunas actividades que se hayan impulsado desde el Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía, analizo las siguientes obras: el *Contenedor de feminismos* (2009) de Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui;

[1] *Carta(s)* es un proyecto en formato editorial que fue impulsado desde 2018 por el Museo Reina Sofía para repensar algunos debates que tienen lugar dentro y fuera de la institución, revisando las relaciones con la comunidad. De este modo, pretende visibilizar las resonancias entre alternativas impulsadas o acogidas por las diferentes líneas de investigación y producción artística y crítica del Museo desde departamentos tales como el de Actividades Editoriales y Actividades Públicas.

El porvenir de la revuelta (2017) de Diego del Pozo; los archivos relacionados con el Movimiento 15-M y la Huelga General del 8 de Marzo de 2018; las piezas vinculadas al Colectivo Ayllu/Migrantes Trangresorxs y las obras de María María Acha-Kutscher. Además, he complementado la investigación mediante la realización de tres entrevistas no publicadas. Dos de ellas, inéditas para este capítulo, se han llevado a cabo con Jesús Carrillo, quien ocupó el cargo de director de Programas Públicos del Museo Reina Sofía entre 2008 y 2014, y el artista Diego del Pozo. La tercera entrevista se llevó a cabo con Anxela Caramés en el contexto del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, impartido en el Museo Reina Sofía en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid durante las promociones de 2021 y 2022, y fue realizada por Sara Santamaría, Carlos López y yo.

En primer lugar, retomando las palabras de Marta Malo, podemos definir la institución como una entidad compuesta por individuos y orientada hacia ellos, conformando una mezcla consolidada de elementos diversos que organizan la actividad humana. Esta amalgama incluye regulaciones legislativas y administrativas, estructuras organizativas, redes de relaciones, sistemas de conocimiento, códigos y normas que tienen un alto significado cultural y social en la vida de los grupos que las interiorizan y aplican en su vida cotidiana, influyendo en su percepción y guiando la asignación de significado (2021, p. 45).

De este modo, si nos referimos a una institución como el Museo Reina Sofía, nos debemos preguntar: ¿Cómo es interpelado por la revuelta del afuera?, ¿Desde dónde y cómo se representan los movimientos sociales? y ¿Qué contradicciones, limitaciones y tensiones presenta la propia institución?

En segundo lugar, referirme a los feminismos, desde sus orígenes, como un movimiento político y social que destaca por la acción colectiva, la ocupación del espacio público y la presencia del cuerpo de las mujeres en la calle. Desde la década de los años 90 en el Estado español, se han potenciado exposiciones relacionadas con el movimiento feminista que han experimentado un desapego y una desafección por parte del comi-

sariado y la institución de acogida, pues lo femenino estaba desacreditado socialmente como una dimensión inferior también en el arte (Aliaga, 2012, p. 200).

La primera década de los años 2.000 se distingue por una nueva forma de comprender el feminismo desde la teoría queer, las nuevas políticas de identidad y por la búsqueda de diálogos entre teoría crítica, práctica política e intervención artística en museos de arte contemporáneo que apuestan por un nuevo "modelo" en el que se pretende potenciar la mirada crítica hacia las luchas pasadas —no solo las feministas— intentando homenajear su memoria.

Los centros de arte contemporáneo del Estado español, en palabras de Jaime Vindel, presentaron ciertos fenómenos distintivos. En primer lugar, a partir de la importación de los imaginarios museográficos globales, se introdujeron en el sistema del arte instituciones de ámbito más periférico, en los que la presencia de los movimientos sociales fue limitada debido a la falta de elementos políticos en su programación expositiva. En segundo lugar, se plantearon las relaciones entre los organismos culturales y la esfera pública de manera que no se estableciera una jerarquía entre lo global y lo local, evitando así la concepción de un centro hegemónico y una periferia en el sistema del arte a nivel mundial. Finalmente, desde el "desplazamiento de la crítica" en el Estado español, se generaron nuevas relaciones entre las instituciones culturales y los movimientos sociales que desarrollaron nuevos dispositivos experimentales de colaboración, en un adentro y afuera de la institución (2014, pp. 290-292). El museo de arte contemporáneo como lugar de enunciación hegemónica se concibe, no como un "contenedor cerrado de obras de arte", sino como un lugar de enunciación crítica. Jesús Carrillo, director del Departamento de Programas Culturales del MNCARS entre 2008 y 2014, señala las contradicciones del museo:

> Es un lugar donde se ponen en cuestión ciertos parámetros de la narración histórica y se pretende una lectura crítica que estimule la criticidad de los visitantes. Esta pretensión puede parecer contradictoria y paradójica, puesto que desde el museo se te incita a que critiques los propios marcos de enunciación institucional del arte (Carrillo, 2022).

2. ESTÉTICA DE LA PROTESTA: 15-M Y 8-M

El hecho de tomar las calles no solo es importante como medio de protesta y reivindicación, sino que se sigue constituyendo hoy como el punto de partida de cualquier movimiento social, pues toda acción política empieza en la calle. Según Judith Butler, el cuerpo se convierte en el sitio donde se transmiten los recuerdos en forma de historias pasadas: cuando las personas toman las calles juntas, forman un cuerpo político, y aunque ese cuerpo no hable en una sola voz, se configura como una vida plural (Butler, 2017, p. 25). Las ocupaciones en las plazas reclamando, desde lo colectivo, el derecho a la autorrepresentación, determinan una práctica política que, a su vez, es estética. Asimismo, Antonio Negri y Michael Hardt se refieren a la ocupación como "una especie de *happening*, una performance que genera afectos políticos" (2016) y Maite Garbayo Maeztu, como "la escenificación política de la protesta" (2021, p. 53). En las dos últimas décadas, los movimientos sociales y políticos como los feminismos, la lucha LGTBIQ, el ecologismo, el antirracismo, la lucha por los derechos ciudadanos, la lucha contra la precariedad laboral y el "NO a la Guerra" han protagonizado las mayores movilizaciones del Estado español.

Por un lado, "No nos representan" fue el famoso lema del 15-M, el "Movimiento de los Indignados", surgido como una respuesta a la crisis económica, la corrupción política y la desigualdad social que afectaba al país. El 15 de mayo de 2011, diversos colectivos y movimientos sociales organizaron manifestaciones en las plazas de toda España y decidieron acampar en la Puerta del Sol de Madrid; una acampada que duró veintiocho días en la que participaron un total de 20.000 personas. Por otro lado, "Si nosotras paramos, se para el mundo" fue el lema de la Huelga General del 8 de Marzo de 2018 convocada por la Comisión 8-M y diversas organizaciones feministas, con el apoyo de sindicatos y partidos políticos de izquierda. En este caso, las reclamas se posicionaron contra la desigualdad de género en todas sus vertientes: el techo de cristal, la corresponsabilidad de los cuidados familiares, medidas reales para combatir la brecha salarial, la discriminación de género, la falta de representación política y la precariedad laboral que actualmente sigue

afectando a las mujeres. Dos jornadas históricas distintas, pero con ciertas interrelaciones y similitudes. Desde el precedente en las estrategias ensayadas desde los años 90 —en los espacios independientes y en el entorno de las prácticas colaborativas (Marzo, Mayayo, 2015, p. 703)— ambos movimientos surgieron como respuesta a la crisis de representatividad y legitimidad de las instituciones políticas y económicas de las primeras décadas de los años 2.000.

3. ÉXODO Y VIDA EN COMÚN, EL EPISODIO 8 DEL MNCARS

La Colección. Vasos comunicantes 1881-2021, es la revisión de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía —expuesta entre noviembre de 2021 y abril de 2023— dirigida por Manuel Borja-Villel y presentada a modo de genealogía en ocho episodios: "Territorios de vanguardia: ciudad, arquitectura y revistas"; "El pensamiento perdido"; "Campo cerrado"; "Doble exposición: el arte y la Guerra Fría"; "Los enemigos de la poesía: resistencias en América Latina", "Un barco ebrio: eclecticismo, institucionalidad y desobediencia en los ochenta", "Dispositivo 92: ¿puede ser la historia rebobinada?" y, finalmente, "Éxodo y vida en común".

A diferencia de la última reordenación en 2010, se insiste en que se trata de una revisión colectiva, un trabajo de investigación común generado entre artistas, investigadores, historiadores y el público; el último gran dispositivo conceptual del exdirector. Una narración que empieza en 1881 y termina con la pandemia de la Covid-19, un recorrido que llega prácticamente a la actualidad. La organización en episodios ofrece experiencias al visitante, que sigue ahora un orden más temático que cronológico, abordando el "estudio crítico del pasado" para "construir el presente" (Marco, 2021). Según Jesús Carrillo, la exposición tal como aparece es el reflejo de unas aspiraciones de cómo narrar e interpelar a la ciudadanía que, sin embargo, no ha sido continua u homogénea (Carrillo, 2022). Para profesores como José María Marco Tobarra, el problema del planteamiento es la dificultad de comprensión para el público común, quejándose de que el museo es concebido para élites, minorías

muy selectas, o directamente, para críticos e historiadores de arte (Marco, 2021).

Por estas razones —además del cuestionamiento del sentido político de las piezas que se encuentran expuestas en la reordenación— se trata de uno de los discursos que más polémica ha generado entre la crítica de arte con algunos titulares como: "El museo Reina Sofía se reordena y cuenta otra Historia del Arte", "Visita crítica al "nuevo" Reina Sofía: el museo como obra maestra política", "¿Debe estar en un museo el 15-M?", "No están maduras: algunas reflexiones sobre la instalación del Reina Sofía", "El fiasco de la reforma del Museo Reina Sofía" y "Las paredes hablan. Una colección para un museo situado".

En "Éxodo y vida en común", la idea de crisis y su vinculación con la política es aquello que permea todas las salas del Episodio 8. Una revisión de las crisis de las dos últimas décadas: desde la de 2001, pasando por la crisis financiera global motivada por la burbuja inmobiliaria de 2008 y los momentos de revuelta que condujeron a los movimientos de ocupación de las plazas y las nuevas formas de resistencias.

3.1 "LA PLAZA. LA POTENCIA DE LO COLECTIVO"

En "La plaza. La potencia de lo colectivo" se exponen tanto piezas con fines artísticos como documentos de archivo. Así, destaca la presencia del *Contenedor de feminismos* (2009) de Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui; *El porvenir de la revuelta* (2018) de Diego del Pozo; el Archivo 15-M del "Movimiento de los Indignados"; interrelacionado, a su vez, con la película de Cecilia Barriga, *Tres instantes, un grito* (2013), dispuesta como si de una pancarta más se tratase; el Archivo de la Huelga General del 8 de Marzo de 2018; las piezas vinculadas con el Colectivo Ayllu / Migrantes Tarnsgresorxs y, finalmente, la serie *Indignadas*, de María María Acha-Kutscher.

El *Contenedor de feminismos* o *Contenedor público privado* es un archivo móvil creado por Anxela Caramés (Santiago de Compostela, 1977), Carme Nogueira (Vigo, 1970) y Uqui Permui (La Coruña, 1964), con el fin de recuperar, documentar y visibilizar, en el espacio público

y de manera colectiva, las historias de las mujeres en el contexto gallego. La pieza se activa mediante las "docu-acciones", una palabra que designa un encuentro entre mujeres para debatir, problematizar y compartir, temas relacionados con los feminismos en la calle.

El formato de la pieza transita entre una escultura y una instalación. Se trata de un contenedor de madera cuya parte exterior está forrada de pizarra —pensada para un uso colaborativo— y cuyo interior está repleto de libros, catálogos, revistas, fanzines, posters, etc.; ambas tablas están conectadas por un monitor que posibilita la visualización de las diversas activaciones. El *Contenedor de feminismos* es una de las únicas piezas que, expuestas en el museo, permite al espectador el encuentro con el encuentro; acercarse, tocar, leer, escuchar y visualizar el material utilizado por las mujeres durante la actividad. Traspasando el ámbito local, las artistas gestionaron una red colectiva de conocimiento mediante la creación de una plataforma online en la que hoy se encuentra el archivo de las docu-acciones. Del total de los siete encuentros generados en torno al contenedor, sólo me detendré en la interrelación entre el primero, enmarcado en el contexto de las jornadas *Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos*, en 2009, en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán; y el último, realizado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2022, desde el programa de las "ZIT 1. 8EMES", uno de los enfoques feministas a la reordenación de la colección del museo.

El primer encuentro se caracterizó por la ubicación de la pieza delante de la fábrica conservera "Odosa" en Vilaxoán (Arousa, Pontevedra) y la reflexión sobre la movilización de finales de la década de los años 80, motivada por el despido masivo de las mujeres trabajadoras de la industria, que se manifestaron y convocaron una huelga general bajo el lema "Que ninguna de las mujeres quede en la calle".

El contexto fue el siguiente: un sector industrial gallego inmerso en una crisis económica causada por el desarrollo de grandes empresas y maquinarias que comportaron recortes en las empresas medianas y la ruina o desaparición del pequeño comercio. La fábrica conservera "Odosa", contrató un nuevo gerente que, al presentar y aprobar un nuevo expediente de regulación de empleo, decidió en 1989 despedir a setenta-y-

dos de las noventa mujeres que trabajaban en la fábrica, de un total de ciento once trabajadores. Es decir, de una plantilla laboral formada por el 81% de mujeres, solo quedaron dieciocho de ellas contratadas. Ante la irregularidad e invisibilidad de la situación, se produjeron movilizaciones exigiendo la dimisión del gerente, la protección laboral y ayudas a la Xunta de Galicia para garantizar la supervivencia de las mujeres. Durante veintiocho días, las trabajadoras y extrabajadoras de la fábrica ocuparon sus instalaciones y algunas de ellas se declararon en huelga de hambre. El encierro se pudo documentar gracias a los testimonios y las grabaciones de las propias mujeres mediante las que retrataron su cotidianidad y las relaciones y condiciones laborales a las que estaban expuestas. La activación del *Contenedor de feminismos* se generó a partir de la experiencia y participación de sindicalistas y trabajadoras de la industria conservera del Salnés — Loli Álvarez, Carmen Ferro y Mar Suárez —; la abogada laborista, Mari Luz García Vigo; y de todas las personas que se animaron a participar. Esta conversación sirvió para recuperar, restaurar y archivar el material videográfico utilizado durante la ocupación.

Desde el Museo Reina Sofía, el 26 de marzo de 2022, se llevó a cabo un encuentro sobre feminismo y sindicalismo asociacionista en torno al *Contenedor de feminismos* homenajeando a las mujeres que lucharon por sus derechos laborales en el cierre de la fábrica "Odosa". Tras la visualización colectiva del vídeo restaurado en la sala "La plaza. La potencia de lo colectivo", se cerró el contenedor y se desplazó horizontalmente por los pasillos del museo —empujado por las artistas y las mujeres participantes del encuentro— hasta el patio del Edificio Sabatini. Una vez allí, se abrió y empezó la conversación para compartir y recuperar, de manera oral, experiencias vinculadas con el sindicalismo feminista. Un encuentro entre el público, las artistas y las mujeres invitadas, esta vez, Tensi Álvarez Folgar (sindicalista feminista de CCOO), Maribel Doménech (artista, activista y presidenta de MAV), Marta

Echaves (comisaria e investigadora sobre memoria, colectividad y precarización del trabajo) y Rafaela Pimentel (Territorio Doméstico)[2].

Podemos destacar, por un lado, el uso de la historia oral como metodología mediante la cual se activan interconexiones y experiencias entre las participantes y el público; y, por otro lado, la idea de generar un archivo colectivo es aquello que motiva el encuentro presencial en la calle, además de permitir la flexibilidad y libertad de la obra. No obstante, es evidente que el hecho de que la pieza entrase a formar parte de la colección del Museo Reina Sofía supuso la reflexión sobre su propia práctica, su metodología y sus intereses; imposibilitando los encuentros en el espacio público y centralizándolos (tan solo en una ocasión) en el núcleo de la institución. Las artistas, Anxela Caramés, Uqui Permui y Carme Nogueira, lo conciben de este modo: "Hemos pasado de una dinámica del fluir —por así decirlo—, a la necesidad de elaborar un manual de uso (exhibición, conservación y activación) del *Contenedor de feminismos*" (Caramés, 2022). Aunque el espectador pueda interactuar con la pieza, su función principal pasa a ser la contemplativa y se convierte en un dispositivo conceptual de reflexión desde un punto de vista exterior. Sin embargo, no es la primera vez que se musealiza la obra puesto que ya formó parte de la exposición *Genealogías feministas en el arte español* (2012) comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Jesús Carrillo, en relación con el desplazamiento de la pieza de la calle al museo, focaliza el discurso en la legitimidad de la obra en el espacio museográfico:

> Uno no puede esperar que el museo active esos artefactos del mismo modo que se activan en la calle, son dos mundos totalmente diferentes, hay que plantearse si es legítimo que el museo exponga esas obras. Mientras no pretenda sustituir o desplazar su uso político, a mí me parece legítimo narrar esa historia. Es cierto que debería hacerse en diálogo con aquellos sujetos implicados mediante un proceso que no sea de extractivismo ni expropiación mediante compras (Carrillo, 2023).

[2] Las demás docu-acciones se focalizan en otras temáticas relacionadas con los feminismos como las visibilidades lésbicas, los transfeminismos, la recuperación de tradiciones orales como el bertsolarismo y la revisión de prácticas artísticas feministas desarrolladas en el contexto gallego desde los años noventa hasta la actualidad.

El debate para las artistas se focalizó, no tanto en la musealización e institucionalización de la pieza —atendiendo a la exposición de nuevos formatos artísticos— sino en detener o mantener su actividad (Caramés, 2022). De este modo, el intento de docu-acción desde el Museo Reina Sofía, es una apuesta atrevida en el marco de la reordenación de la colección desafiando los propios límites del museo, pero que debe abordar las contradicciones inherentes al mismo. Entre ellas, se destaca el desplazamiento del uso original del *Contenedor de feminismos* y, sobre todo, el hecho de que es el museo quien posee la autoridad, la legitimidad y la responsabilidad de seleccionar a las participantes del evento, así como determinar qué material forma parte del archivo. Esto, a su vez, implica que se prioriza la función expositiva en detrimento de la intención original documental y archivística.

FIGURA 1. *Docu-acción en torno al Contenedor de feminismos,* día 26 de marzo de 2022, en el Jardín del Edificio Sabatini, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fuente: Imagen extraída de la página oficial del Contenedor de feminismos,*https://bit.ly/46AvS4u*

Siguiendo con las visibilidades, reivindicaciones y el archivo en "La plaza. La potencia de lo colectivo", destaca *El porvenir de la revuelta*

(diagrama) de Diego del Pozo Barriuso (Valladolid, España, 1974), una pieza que recoge la memoria de los movimientos travestis, lesbianos, gais, bolleros, maricas, trans y queer en las últimas cuatro décadas del Estado español.

En conmemoración de los cuarenta años de la primera manifestación del Orgullo Gay, coincidiendo con el Global Pride en Madrid de 2017, el Ayuntamiento de Barcelona encargó el proyecto "El porvenir de la revuelta". Desde la coordinación —con Fefa Vila, Fernando López y Jesús Carrillo— se convocó un grupo de trabajo compuesto por artistas y activistas para poner en marcha un programa que albergase exposiciones de arte, seminarios, talleres y programas de cine, entre otros. El encargo concreto de realizar una "línea del tiempo" de la historia del Orgullo, fue descartado por el artista para realizar más bien una "memoria visual" que encajara con el espíritu queer y feminista: más compleja, diagramática y que dejara de lado la concepción lineal y patriarcal, de la historia. El diagrama fue expuesto por primera vez en El Agitador, un espacio que unía dos exposiciones: *¿Archivo Queer?* y *Anarchivo Sida*, ambas presentadas en Conde Duque, en Madrid. El artista partió de la investigación previa de Diego Marchante "Genderhacker"; archivos de asociaciones como LAMBDA en Valencia y COGAM en Madrid; las investigaciones de Fefa Vila y María Rosón, además de aportaciones de numerosas investigadoras, teóricas y activistas[3].

[3] Algunos de los nombres participantes en *El porvenir de la revuelta* (diagrama) fueron: Gracia Trujillo, Fernando López, Paula Chalkho, Eduardo Galvagni, Aimar Arriola, Nancy Garín, Linda Valdés, Lucía Egaña, Alberto Berzosa, Francisco Brives, Néstor Prieto, Museo La Neomúdejar, William James, Cecilia Barriga, Tamara Díaz, Antonio Gagliano, Diana Vázquez, Juan Guardiola, Javier Codesal, Pepe Miralles, Luis Noguerol, Raquel Osborne, Lucas Platero, María Lorente, Andrés Senra, Azucena Vieites, Miguel Benlloch, Joaquín Vázquez, Mª José Belbel, Gelen Jeleton, Ana Pol, Leticia Rojas, Carlos Almela, Montse Romaní, Raquel Fernández, Rosa San José, Carmen Moreno, Eduardo García, Miguel Ángel Gaüeca, Silvia Zayas, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira, Santos Henarejos, Sejo Carrascosa, Virginia Villaplana, Javier Pérez Iglesias, Ángel Ruiz, Odile Méndez-Bonito Magniez, Fundación 26 de Diciembre, Inés Plasencia, Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga, Gerardo López, Miss Julie 1900 de Valladolid, Javier Rosa, Olga Fernández, Maite Garbayo Maeztu, Ángel Gutiérrez, Susi Bilbao y Raisa Maudit.

En relación con la complejidad de la organización del diagrama, destacan los dibujos y la información escrita que los acompaña. Nos podemos ubicar siguiendo los códigos básicos de color: negro, rojo, azul y rosa. Los dibujos negros corresponden a copias gráficas de situaciones reales; los rojos tienen que ver con revistas, magazines, pegatinas, *merchandising* de las movilizaciones; los rosas son cuerpos inventados a partir de imágenes reales y, finalmente, en color azul destacan las líneas que unen gestos. Además, los cuadrados negros y rosas homenajean a todas aquellas identidades, personalidades y subjetividades que no pudieron ser presentadas en el diagrama y de aquellas cuya presencia en la historia ha sido invisibilizada, silenciada o violentada. La selección de la información corresponde a títulos de películas, documentales, libros, revistas, fanzines; la celebración de seminarios, jornadas y exposiciones colectivas y, leyes, hitos y acontecimientos vinculados con los movimientos LGTBIQ en el Estado español.

A partir de las relaciones rizomáticas generadas en el diagrama, Diego del Pozo —en la entrevista que tuve el placer de hacerle— destacó todas aquellas historias originadas a partir de objetos concretos como, por ejemplo, el abanico. El abanico está presente en las performances de José Pérez Ocaña en las Ramblas de Barcelona; pasando por el homenaje a Alberto Cardín desde el Equipo Palomar; y hasta en el abanico que lleva Naranjito en el Mundial con el lema: "Nosotros sí que somos mundiales". Hay imágenes, paradójicamente contradictorias, que se encuentran dispuestas una al lado de la otra, como una imagen del matrimonio de Paloma Calle y Celeste Carrasco —después del caso polémico de negarles los procesos vinculados a la maternidad y adopción— que está colocada junto a una orgía en Barcelona, dentro del movimiento posporno (Del Pozo, 2023). Así, en un mismo espacio visual se complementan dos modos de vida. El diálogo entre lo "más hegemónico" y aquello "más disidente" también se encuentra en los activistas, teóricos y personajes que son representados en el diagrama, pues aparecen personajes famosos vinculados al movimiento como Paul B. Preciado, junto al activismo de LSD y la Radical Gai, grupos más estable-

cidos en los márgenes de la historia —con los que el artista se identificaba más— que denunciaron un Gobierno pasivo ante la crisis del SIDA en los años 90.

El archivo no solo implica el hecho de recopilar, sistematizar, catalogar y trabajar el material que se va encontrando, sino que también implica pérdida y abyección al seleccionar los documentos (Thylstrup, 2017, p. 142). En este sentido, Diego del Pozo indica que el trabajo fue concebido como "un caramelo envenenado" porque, al fin y al cabo, el ejercicio de representación de los colectivos y las identidades implicó un conflicto en el planteamiento de inclusión y exclusión. El artista concibe *El porvenir de la revuelta* como un proyecto de archivo que apela a una "contra historia" no normativa:

> El archivo es una contra historia —probablemente el compendio visual más grande que se haya hecho— pero al mismo tiempo no tiene la intención de legitimar la historia en mayúscula, sino que es una historia "a contrapelo". El diagrama es una "coreografía de gestos" no normativos y afectos raros que dan cuenta de ciertas emociones disidentes que son fundamentales en el relato histórico. Son gestos de todas las plumas: gais, lésbicas, trans... y sus distintas variantes, por ejemplo, dentro de lo bollero lo *femme*, lo butch, etc. (Del Pozo, 2023)

De este modo, aquello que interrelaciona todas las obras que se encuentran en "La plaza. La potencia de lo colectivo" es la archivística: desde el *Contenedor de feminismos*, las pancartas del 15-M, la película de Cecilia Barriga sobre la Acampada Sol y la selección documental que proviene de la Comisión 8-M de Madrid. Para el artista, el hecho de interrelacionar, en un sentido estético y político, los materiales documentales con los trabajos artísticos, constituye, una vez más, una coreografía de gestos. En relación con la ubicación de *El porvenir de la revuelta*, indica:

> Que hoy en día, en un bar, en la calle, un grupo de personas discutan qué es la ley trans o cuestiones como lo no-binario, eso es de verdad lo político; así es como se cambian las sociedades. Producir contrahegemonía desde la acción política. Por eso creo que es relevante la introducción de una obra así dentro del Reina Sofía. Generar incomodidad, extrañamiento, cuestionamiento, "mutaciones", quiere decir que la potencia de lo estético-poético-político puede desplegarse, puede funcionar (Del Pozo, 2023).

La musealización de ciertas obras, como es el caso del *Contenedor de feminismos*, en cierta medida sí que puede llegar a desactivar o al menos cuestionar el poder activador de sus encuentros en el espacio público. Sin embargo, el hecho de que el diagrama —en sus casi once metros de longitud— esté en las salas del Museo Reina Sofía, generando tensiones y conflictos, no sólo da cuenta de su agencia política, sino que permite legitimar ciertos debates impensables en la sociedad contemporánea. Así, mediante el ejercicio de exposición de este diagrama, el poder que se desafía es el de la propia institución como catalizadora de los discursos que produce; visibilizando y resignificando en el presente, la memoria de las luchas y reivindicaciones pasadas que apelan a la subjetividad, los afectos y la emoción del colectivo

FIGURA 2. *El Porvenir de la Revuelta [Diagrama], 2017, (Vista general de Instalación en exposición "Vasos Comunicantes 1881-2021",* Diego del Pozo Barriuso, en Museo Reina Sofía de Madrid, Diagrama de dibujos digitalizados y transferidos a papel encolado sobre pared. 10,72 x 2,50 m.



Fuente: *Colección Museo Reina Sofía*

En "La plaza. La potencia de lo colectivo" predomina la presencia de un muro repleto de pancartas, a modo de *collage*, que provienen de la Asamblea de Archivo 15-M, un grupo de trabajo autogestionado surgido durante la Acampada en la Puerta del Sol de Madrid, entonces con el nombre de "Comisión de archivo físico", cuyo objetivo fue salvaguar-

dar los materiales —carteles y pancartas, actas y documentos, fotografías y audiovisuales, etc.— elaborados en las movilizaciones del 15 de mayo de 2011. Concretamente en esta sala, podemos leer algunas pancartas anónimas, autogestionadas, cortadas irregularmente sobre cartones y cartulinas: "No hay pan para tanto chorizo", "Toma la Plaza", "No somos antisistema, el sistema es antinosotros" y "Queremos más trabajo y menos corrupción". Cabe destacar que en algunas de ellas no solo predomina la finalidad comunicativa sino también la estética como "Defendiendo servicios públicos" en el que el formato son unas tijeras abiertas y "El poder devora a sus hijos" con una reinterpretación de *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823) de Francisco de Goya. En este contexto, surge la pregunta de si estas pancartas deben ocupar el mismo espacio expositivo que el *Guernica*, por ejemplo, en el Museo Reina Sofía; o si, por el contrario, deberían permanecer en un espacio de carácter autogestionado como el Centro Social Tres Peces, del cual fueron extraídas.

Como si de una pancarta más se tratara, entre los cartones, se encuentra proyectada la película de Cecilia Barriga (Chile, 1957) *Tres instantes, un grito* (2013) que pone el foco en tres instantes de indignación ciudadana transcurridos en 2011. En primer lugar, en Madrid, el Movimiento 15-M al grito "¡Que no, que no nos representan, que no!"; en segundo lugar, en Nueva York el Occupy Wall Street al grito de "We are the 99%"; y por último, en Santiago de Chile, una serie de manifestaciones realizadas por estudiantes al grito de "¡La educación chilena no se vende, se defiende!". Imágenes y grabaciones reales que dan cuenta de la experiencia de organización colectiva y las formas alternativas de resistencia contra el modelo económico capitalista hegemónico. El espacio no solo destaca por recrear una plaza y, por tanto, un lugar de encuentro y reunión, sino por la recreación de la protesta.

La investigadora Sara Naila y la Comisión 8-M, seleccionaron un conjunto de documentos que provenían del Archivo de la Asamblea Feminista de Madrid, relacionados con los feminismos y transfeminismos —con especial atención a la movilización feminista del 8 de marzo de 2018— dispuestos en las vitrinas de la sala. De este modo, la exposición

recupera la agencia política y transformadora del movimiento, al exhibir los carteles, las convocatorias de asamblea, los manifiestos, panfletos, folletos, libros y publicaciones; así como fotos, banderas e incluso chapas lilas con el "Yo te creo". La organización colectiva de la concentración se proyecta en un vídeo con las canciones de Tremenda Jauría y Tribade de fondo. Desde la interconexión con los transfeminismos y el antirracismo, el Colectivo Ayllu-Migrantes Transgresorxs tiende sus piezas en el espacio, como si de aves o mariposas se tratara, con lemas tales como "Orgullosamente antiblancx colonialista", "nosotrxs no moriremos" y "Sexualidad Trans Ancestral".

"La plaza. La potencia de lo colectivo" concluye con *Indignadas*, de María María Acha-Kutscher (Lima, Perú, 1968), una serie de retratos de mujeres icónicas y anónimas que participaron en el 15-M y que cuestionan la imagen mediática masculina que fue predominante en la campaña de comunicación. Mediante una intervención sobre imágenes reales de prensa —fotografías de mujeres en la Acampada Sol— la artista imprime las ilustraciones a gran escala y las expone en el espacio público como forma de devolver la protesta a la calle, denunciando la invisibilidad de las mujeres en los movimientos sociales.

***FIGURA 3**. Colección. Salas Edificio Sabatini 1*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Noviembre, 2021.



Fuente: Archivo fotográfico de Museo Reina Sofía.

Finalmente, desde la dirección del Museo Reina Sofía entre 2008 y 2023, Manuel Borja-Villel ha priorizado la historia de los movimientos sociales tanto en las exposiciones que ha venido desarrollando como en los programas educativos y de actividades públicas. Es el caso de las *Zonas de Intensidad Temporal (ZIT),* un dispositivo conceptual que intenta establecer conexiones entre la reordenación de la colección permanente del museo y el público. Las ZIT, celebradas de manera mensual y organizadas alrededor de diversos núcleos temáticos, interpelan la sala "La plaza. La potencia de lo colectivo" desde el primer programa 8EMES —desarrollado entre febrero y junio de 2022— con el objetivo de pensar el 8 de marzo como símbolo de la reivindicación de la lucha feminista. En este programa, destaca la actividad "Organizarse es empezar a vencer. II Jornadas por un feminismo sindicalista" en el que, junto a La Laboratoria, se reflexionó sobre la noción de feminismo sindicalista y se especuló sobre nuevas luchas emergentes, además de la ya citada activación de la pieza.

Laura Trafí-Prats, precisamente en un artículo titulado "De la cultura feminista en la institución arte" publicado en la revista *Desacuerdos*. *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* diferenció entre experimentar en talleres con cuestiones feministas y operar desde problematizaciones feministas, que cuestionasen la autoridad del museo. Menciona el trabajo externalizado y feminizado de la educación en los museos en la que los educadores, posibilitan los proyectos trabajando desde la precariedad y ocupando un lugar subalterno en la estructura de la institución; mientras que directores de museos, responsables de programas públicos e ideólogos de las programaciones siguen afirmando que la educación y la intervención cultural son los ejes que definen el museo del siglo XXI, planteando la pregunta: "¿Hay que continuar monumentalizando el discurso feminista o lo que toca es transformar más profundamente la institución arte?" (2012, pp. 230-231).

4. CONCLUSIONES

Retomando la frase de Julia Ramírez Blanco que empieza el artículo, el sentido del espacio del museo se ha visto transformado ya que, al recorrerlo, se puede leer la plaza. Podemos leer las pancartas del 15-M mediante las que recordamos la importancia de juntarnos por una democracia más participativa; podemos leer la historia de los cuarenta años de lucha por los derechos de las lesbianas, gais, bisexuales, trans, queer, etc. que tanto nos ha costado y que reivindicamos hoy con orgullo; podemos leer la necesidad de los encuentros colectivos y la oralidad para recuperar las historias de mujeres; podemos leer las consignas del Manifiesto de la Huelga General del 8 de Marzo de 2018, la mayor movilización feminista de la historia del Estado español y que hoy, se complica con la situación actual de los feminismos. Estas lecturas hacen de la plaza un lugar estético con agencia política. Un lugar que, funciona como un gran texto procesual, cambiante, cuyo mensaje habita la contradicción: la introducción de los movimientos sociales en el museo de arte contemporáneo permite reescribir la historiografía del arte, pero ¿realmente es posible descentrar la historiografía desde el centro, siendo este centro el Museo Reina Sofía?

Admiro y reitero el esfuerzo conseguido de la institución por la visibilización y la recuperación de la memoria de los movimientos sociales de las dos últimas décadas, especialmente la feminista, para pensar en una historia del arte compuesta de voces que han sido silenciadas y cuya presencia hoy permite atender a otros presentes desde un posicionamiento político e ideológico. No obstante, el cambio de localización —de la calle al museo— puede conllevar a la desactivación de su función política. Por tanto, es necesario un cambio de estructura interna de los museos de arte contemporáneos, repensando las relaciones que los forman, sus departamentos y equipos; para poder establecer el diálogo entre el adentro y el afuera —sin operaciones extractivistas ni colonialistas— en el que investigadores salgan a la calle y activistas entren en el museo, para descentrar la historiografía del arte desde el centro.

5. REFERENCIAS

Aliaga, J. V. (2012). Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7, 196-214. Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento

Borja-Villel, M. (2021). Autónomos y conectados. *Museo en Red. Tejiendo ecosistemas. Carta(s)*, 7, 1-14. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Butler, J. (2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, 46, 13-30. Universidad Central Bogotá

Caballero, A. (2022, marzo). *No están maduras: algunas reflexiones sobre la instalación del Reina Sofía.* El Cuaderno. https://bit.ly/3PNxu4J

Garbayo Maeztu, M. (2021). La escenificación estética de la protesta: cuerpos, alineaciones y transmisiones. *Tiempos incompletos. Carta(s),* 6, 53. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Malo, M. (2021). Con todo lo que tenemos. *Museo en Red. Tejiendo ecosistemas. Carta(s)*, 7, 45-55. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Marco, J. M. (2021, 5 de diciembre). *Visita crítica al "nuevo" Reina Sofía: el museo como obra maestra política*. La Razón. https://bit.ly/450QHEE

Marcos, A., Alonso, A., Clemente, Y. (2021, 26 de noviembre). *El museo Reina Sofía se reordena y cuenta otra Historia del Arte.* El País. https://bit.ly/3rnC8wW

Martínez, P. (2022, 11 de marzo). *Las paredes hablan. Una colección para un museo situado*. Contexto y acción. https://bit.ly/3t2PgZ5

Marzo, J. L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Manuales Arte Cátedra

Negri, A., y Hardt, M. (2012). *Declaration*. Argo-Navis

Ors, J. (2021, 26 de noviembre). ¿El 15-M debe estar en un Museo Nacional? *La Razón. https://bit.ly/3PsouxC*

Ramírez-Blanco, J. (2021). *15-M. El tiempo de las plazas*. Alianza

Serrano, M. (2021, 6 de diciembre). *El fiasco de la reforma del Museo Reina Sofía*. El Debate. https://bit.ly/3PO8jz5

Thylstrup, N. B. (2017). What the Archive can't contain. *LOST AND LIVING (IN) ARCHIVES. Collectively Shaping New Memories,* 141-159. Valiz

Trafí-Prats, L. (2012). De la cultura feminista en la institución arte. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7, 214-246. Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento

Vindel, J. (2014). Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los 90 y la actualidad. Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, 8, 290-319. Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento

6. ENTREVISTAS

Caramés, A. (2022). *Contenedor de feminismos. Del espacio público a "La plaza. La potencia de lo colectivo" del MNCARS / Entrevistada por Sara Santamaría, Carlos López y Claudia Desile.* https://bit.ly/3Q6BopE

Carrillo, J. (2023). *Contradicciones y crisis contemporáneas. Una mirada a la última revisión de la Colección del Museo Reina Sofía / Entrevistado por Claudia Desile*. https://bit.ly/3tqEkVj

Del Pozo, D. (2023). *Una historia a contrapelo. El porvenir de la revuelta (diagrama) de Diego del Pozo / Entrevistado por Claudia Desile. https://bit.ly/3rZeWpi*

STARTING FROM ONESELF: *AUTOCOSCIENZA* AS A NON-HEGEMONIC RESEARCH PRACTICE

FABIOLA FIOCCO
University of Edinburgh

1. INTRODUCTION

Socially engaged art is an analytical category that has emerged within the domains of contemporary art history and criticism. The term refers to a wide range of artistic projects that have gained prominence since the 1990s and that exhibit various common characteristics, such as a strong social motivation, a challenge of established hierarchies and traditional methods of artistic creation and reception, and a collaborative and process-oriented approach that heavily relies on communication and interaction. Within, or more precisely at the intersection, of this category could be positioned contemporary artistic practices that stem from feminist art and politics that have been produced since the 1970s. This contribution seeks to examine several instances of this phenomenon, with the objective of bridging two distinct artistic domains: socially engaged art and feminism. Although they share comparable characteristics and approaches, they are not frequently analysed in conjunction with one another. The aforementioned disparity is mostly observed in traditional scholarship, which, although acknowledging feminism as one of the several influences on the genre, hardly explores the consequences and ramifications of this analytical perspective. One notable example concerns the discussion of emotional and relational labour, which are frequently considered without rigorous and exhaustive analyses of the underlying relational processes, power structures, and techniques.

In this context, I believe that feminist politics, namely the critique of reproductive labour that originated in the 1970s within the framework

of Marxist feminism, may provide a significant and essential contribution. Instances such as the Wages for Housework movement (1972-1977) and key scholars such as Mariarosa Dalla Costa and Selma James (1975), Silvia Federici (1975), and Leopoldina Fortunati (1995) saw the gendered division of labour as the underlying basis for the emergence of industrial capitalism and its corresponding social structure. Operating within the framework of materialist feminist art theory and history, the concept of 'women's work' encompasses a dual connotation: it is viewed as both the site of capitalist extraction and exploitation occur, and as a realm for political mobilisation and opposition.

In the present chapter, I engage with materialist feminist analysis by examining the politics of dialogue promoted by socially engaged art. My aim is to explore how this analysis can open up new analytical pathways that reposition the existing role and function of such practices. Specifically, I focus on the practice of consciousness-raising as a model of knowledge production and as an analytical lens through which to reconsider the function of dialogue (and listening) in processes of collective political subjectivation. It is important to acknowledge that the historical experiences under consideration do not pertain to materialist feminism. Instead, they relate to a parallel strand of feminism that emerged in the 1970s, known as the feminism of difference, which, to some degree, advocated for conflicting positions and approaches. Further elaboration on this topic will be provided thereafter. Nevertheless, through my analysis, I aim to isolate specific practices and concepts and consider their practical and theoretical recontextualisations in the present moment. This occurs within a context of cultural and political contamination that blurs historical theoretical and ideological boundaries and generates potentially contradictory when not downright relativist practices.

After a brief overview of selected literature on the topic and a historical contextualisation of feminist consciousness-raising, I discuss specific aspects of the artistic practice of the art collective Malmö Free University for Women, the artist Rose Gibbs, and the artistic duo Manual Labours in which an artistic implementation and re-actualisation of such

practices can be observed. By discussing various approaches and methods regarding relational work, and the politics of dialogue that are enabled in these projects, I aim to produce a feminist analysis of socially engaged art that seeks to problematise not only the function of dialogue but also the hierarchical and collaborative frameworks it establishes, thereby challenging any tendencies towards romanticisation and idealisation.

2. THE POLITICS OF DIALOGUE IN SOCIALLY ENGAGED ART

In Western philosophy and political theory, dialogical acts have historically played a crucial role in the development of democratic society, recognising in the capacity to speak and be heard in public a fundamental means through which individuals get constituted as political beings (Hauser, 1987; Arendt, 1998; Habermas, 2015). The bourgeois public sphere was primarily conceived as a discursive arena, shaped by specific forms of discourse through which 'man' would transcend his private interests in favour of the common good. Within the frame of this rhetoric, dialogue was conceived as an individual act aiming to persuade or educate the audience while proving the speaker's political acumen and capacity.

This view, however, was contested in 1970s by Marxists sociologist Oskar Negt and visual artist Alexander Kluge (1993), who observed how the liberal-bourgeoise public space was the manifestation of specific capitalist relations and structures of production, founded on class-based mechanisms of exclusion and silencing. The public sphere, according to Negt and Kluge, was thus an "illusionary synthesis of the totality of sociality" (1993, p. 127), concealing the underlying struggle among opposing publics to subsume each other. This analysis has informed many feminist, queer and postcolonial scholars, such as Nancy Fraser (1990) or Gayatri Chakravorty Spivak (1988), who have stressed how liberal analytical approaches conveyed a neutralised and pacified impression of public space, eluding its elitist and patriarchal nature as well as the

structural exclusion of gendered, racialised, and (as originally suggested in the 1970s) classed subjects. Fraser (1990, pp. 67-68) contends that in stratified societies, characterised by an unequal distribution of power and access to the public sphere, marginalised subjectivities continue to assemble and organise in 'subaltern counterpublics', in which they can collectively form their identity and counterdiscourses. While acknowledging the instability and opacity of these groupings, Fraser argues that the integration of multiple competing publics, and their parallel processes of subjectivation, might lead to an expansion of the discursive space and consequently to increased accessibility and political participation.

The bourgeois conception of public space did not only determine the subjects who were allowed participation and the modalities of that space but assessed what could be deemed suitable for inclusion to public discourse and thus to political space as such. As noted by Fraser (1990, pp. 71-73), the separation of 'privacy' and 'publicity' and the familiarity and everydayness of specific issues managed to relegate the latter to the domestic-private sphere, thus preventing the very possibility of subjecting them to collective examination and debate. As a result, issues that largely affected already disenfranchised subjectivities were made invisible while a hierarchy of issues, sources, and venues for dialogue and engagement was also established.

The connection between discursive power and the development of public space provides a relevant framework for the analysis of socially engaged art practice and the conversational turn which occurred in art-making and curating in the 1990s. Art historian Grant Kester (2004) developed the analytical category of 'dialogical aesthetics' to refer to collective process of art-making that relied on dialogue-based methodologies to provide a context for and facilitate co-operative creation. At a time marked by social fragmentation, Kester (2004, pp. 8-10) argued that in such projects conversation retained its radical political character in encouraging critical engagement with one's context despite social hierarchies and restraints.

While acknowledging the radical potential of such practices, artist and educator Pablo Helguera has argued that conversation is still treated as

a static and self-defining fact, both by artists and critics who overlook the dynamics that regulate dialogical acts as well as "the content or structure of the conversation or what the conversation *does*." (2011, pp. 40-41). According to Helguera, the causes for these shortcomings are to be found in the influence of post-structuralism and critical pedagogy, which, he believes, reproduce an expositional and rigid use of the conversational tool. Helguera (2011, p. 88) thus proceeds to identify a range of dialogical formats, organised by and dependent on the 'specificity of format' and the 'specificity of content', which should help practitioners to better understand and deploy speech acts according to the desired objectives. Hulguera's utilitarian approach, although consistent with the pedagogical aim of his essay, reaffirms the dichotomy of the artist vs. the audience and does not succeed in questioning what the conversation *does*, as originally stated. Instead, he subscribes to what Kester defines as the 'orthopedic orientation' of modernist aesthetics which perceives the viewer as an unreliable subject whose emancipation depends on the transformative encounter with the artwork. According to Kester, it is exactly this idea that socially engaged practice intends to challenge in problematising issues of artistic and creative agency by means of their durational and dialogical approach:

> A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist, one defined in terms of openness, of listening (as I have already suggested with reference to Jay Koh), and of a willingness to accept a position of dependence and intersubjective vulnerability relative to the viewer or collaborator. (Kester, 2004, pp. 110-111)

Kester thus argues that in socially engaged art the 'orthopedic' or 'messianic' approach is replaced by collaboration and collective knowledge production. Yet, acute power imbalance can be seen to persist in the analysis, for artists are the ones responsible for providing the discursive framework and for mediating the critical engagement with contextual situations or norms. Instead of relying on the disruptive capacity of art, socially engaged artists hence operate through empathetic relations so as to foster an artificial sense of trust and connection in the group:

> Their sense of artistic identity is sufficiently coherent to speak as well as listen, but it remains contingent upon the insights to be derived from their interaction with others and with otherness. They define themselves

> as artists through their ability to catalyze understanding, to mediate exchange, and to sustain an ongoing process of empathetic identification and critical analysis. (Kester, 2004, p. 118)

Acknowledging the hierarchies inherent in language, Kester develops an examination of dialogical aesthetic by proceeding through two intersecting analytical paths, pursuing "an investigation of speech acts and dialogue and an investigation of intersubjective ethics and identity formation." (2004, p. 108). However, I suggest that, as participants are assumed to occupy a structurally subordinate position, Kester overlooks their capacity for self-determination as well as the ways in which the processes of politicisation generated in the art projects intersect and overlap with the ones that occurred in the social realm. I contend that this may be due to a gap in the theoretical framework. In fact, while Kester lists feminist education theory among the references for socially engaged art, in his analysis he disregards contributions from feminist theory or politics, which might have offered different perspectives on the topics of authorship, collaboration or dialogical power. In her study of social practices, performance art scholar Shannon Jackson (2011) examines the support structures that are typically associated with these projects. In this context, she argues for a shift in analytical focus towards the 'infrastructural operations of performance' which is deemed necessary in order to develop a decentralised perspective on artistic action that could effectively grasp the unconventional relationships that emerge from the interaction and exchange among various individuals in socially engaged art contexts. Furthermore, the author emphasises the importance of understanding and critically examining the tangible aspects of social art, specifically the relational activities it fosters and the interdependent conditions in which they unfold. Drawing on the legacy and practice of consciousness-raising as an epitome of a distinct form of feminist artistic and political approach, I discuss how the incorporation of a feminist perspective in the analysis of social practices could help broaden the debate on the politics of dialogue in socially engaged art and offer a framework for redefining knowledge production beyond vanguardist approaches.

3. THE HISTORY OF CONSCIOUSNESS-RAISING AND KEY CONCEPTS

The emergence of the feminist practice of consciousness-raising can be located at the end of the 1960s in the United States and in the early 1970s in Europe, where it has spread unevenly and through contextually rooted articulations. Although I have consulted experiences and the literature produced in different geographies, in this paper I engage with concepts and practices developed by a specific strand of Italian feminism, that is *femminismo della differenza*, whose composition was particularly heterogeneous and which primarily gravitated around the groups Rivolta Femminile (Female Revolt) in Rome and the Women's Bookshop in Milan.[1] Within the scope of this text, I use the terms consciousness-raising and *autocoscienza* interchangeably, though I prefer the Italian form when emphasising the geographical specificity of some practices.

As synthesised in *Introduction to Consciousness Raising* (1975) by the New York Radical Feminists collective, the practice essentially involved a small group of women – generally no more than ten – who held weekly meetings in private homes to discuss issues related to their gendered condition. There were no mediators or predefined hierarchical structures. Topics were collectively identified throughout the sessions. Women would take turns speaking and commit to refrain from interrupting, offering advice, or challenging other people's experiences. In these spaces, women could finally meet each other, overcoming the perceived social and domestic isolation, and initiate a process of feminist

[1] The concept of difference feminism, often referred to as feminism of difference, emerged in Italy and France during the 1970s and later had a significant impact on the feminist movement in Spain. This distinctive feminist perspective operated in tandem with other strands of feminist thought, including egalitarian feminism and Marxist feminism. What sets it apart is its foundational premise, positing the existence of an intrinsic female specificity intimately intertwined with the diversity of biological and gender-related experiences. Unlike its counterparts, this ideological framework does not seek to redefine the power relations between genders. Instead, it operates independently from patriarchal hegemonic structures and institutions, hence adopting a separatist perspective. Consequently, proponents of difference feminism often worked in autonomous and parallel organizational forms, often dismissing public activism and cooperation with other societal movements.

politicisation. Based on mutual learning, deep listening, and self-reflection, the groups offered a space where women could freely discuss their individual experiences of oppression and violence, making thus apparent their structural character, as well as confront and deconstruct internalised sexism. In this way, women developed the ability to articulate their condition, generating a common vocabulary to express struggles and urgencies, form relationships and offer solidarity. While there was no imposed agenda, the common aim of these feminist sessions was to create processes of subjectivation external to the existing patriarchal institutions.

Consciousness-raising groups emerged from feminist separatism and, especially in Italy, they developed in contrast to the rhetoric of inclusion and equality. According to Carla Lonzi (1970), a former art critic and key theoretical figure of Rivolta Femminile and Italian feminism, equality perpetrates the oppression of women for inclusion does not require the dismantling of male power and its institutional structures - on the contrary, it reinforces its legitimacy by setting the standard that women (the oppressed group) should attain. Therefore, by means of *autocoscienza* women did not aim to be understood or recognised as 'equals' but sought to create a separate sphere of thought and action through which to acknowledge the constitutively political dimension of the personal and establish other forms of association and knowledge production (outside oppressive patriarchal strategies and structures). Furthermore, as noted by The Milan Women's Bookstore collective (1987), in these spaces women would not only reclaim a physical and mental space but managed to acknowledge the economic and political worth of their personal experience, which had been long invisibilised and devalued.

The primary purpose of these groups was to provide women with a space and a methodology through which to deconstruct their own identity as well as the societal norms and beliefs that women had been consistently subjected to. Lonzi specifically speaks of *deculturizzazione* (deculturalisation) to indicate this process of dismantling languages, modes of thinking, and behaviours that are instilled by patriarchy. The significance placed on culture and the manner in which women situate

themselves within the realms of cultural consumption and production is indicative of Lonzi's perspective. Following an initial concurrence, Lonzi made the decision to relinquish her role as a critic and withdraw from the artistic domain, deeming it incongruous with her feminist practice. While Lonzi's rejection is fairly explicit, the movement will continue to exhibit a degree of ambiguity about art. An issue that would lead to the split of Rivolta Femminile. However, it is interesting to note how language understood as a dialogic and visual form, represents a crucial field of experimentation for feminist artists of the time. During the 1970s, women artists had a strong affinity for writing, employing it as a means to contest power dynamics between genders. This was achieved via a purposeful approach of re-appropriation and subversion of language, which was articulated through several artistic forms including textual works, visual-poems, and performances. The primary objective was to question the marginalisation of women within the prevailing symbolic and social structure, while also challenging the male hegemony in traditional formalist and figurative art forms. The exhibition *Materializzazione del linguaggio* (Materialization of Language), curated by Mirella Bentivoglio in 1978 on the occasion of the 38th Venice Biennale at the Magazzini del Sale offered an important overview of this body of works.

A similar position, and attention to language, is also brought forward by art historian Griselda Pollock (1987) as she highlights how women's experience was further complicated by their historical marginalisation from cultural and linguistic spheres. As a result, women were compelled to operate within a prescribed vocabulary that was imposed upon them. Nevertheless, this hindered the establishment of a distinct lexicon that could effectively express specific circumstances, requirements, and strategic considerations. In contrast to Lonzi, Pollock does not outright dismiss the political significance of culture. Instead, she acknowledges its importance as a realm where dominant values, ideas, and identities are produced and expressed, and thus a crucial site of feminist struggle.

The use of dialogue as a means of self-narration was therefore a crucial mechanism for both individual and communal creativity, facilitating communication procedures that acknowledge the potential existence of

incommunicability as an integral aspect of subject development and the creative process. Moreover, in the realm of consciousness-raising, conversation is conceptualised as a manifestation of distinct historical and cultural connections that need reconsideration and dismantling within the very act of dialogue. This process may be seen as a battleground where political and cultural reformation takes place.

A concept strictly connected to the practice of *autocoscienza*, is the idea of *partire da sé*, an Italian expression that can be translated to 'starting from oneself'. This notion highlights the need for individuals to embark on a process of self-reflection and analysis, using their own experiences and perspectives as a foundation for collective action and social change. It also involves acknowledging one's partiality, along with existing disparities and differences, as the foundation of every interaction. Broadening the perspective, to start from oneself would bring the attention back to one's own material condition, and of one's local community and surroundings.

Finally, this dialogical paradigm characterising consciousness-raising practices, especially in their Italian enactment, was strictly influenced by the notion of *risonanza*, as noted by Teresa de Laurentis (1990, p. 4), for which the affective resonance produced in the exchange was the trigger for mutual processes of subjectivation and legitimation. In *Taci, anzi parla*, Lonzi (1978) recounts that it was through reflection in the experience of other women that she gained confidence in her intuitions and that they became real, turning into what later came to be called 'situated knowledge'.[2] Dialogue became the space of individual and collective education and subject formation, as explained by feminist philosopher Adriana Cavarero, since affective resonance defined a "relational space of reciprocal exhibition, which is clearly perceived and affirmed as political." (2000, p. 60). Furthermore, *risonanza* was used as an organising principle, favouring openness and mutual listening and aiming to avoid replicating patriarchal hierarchies. Every experience would be given equal weight, and listening would be regarded as central

[2] The term 'situated knowledge' as it is mostly used today within feminist theory has been popularised by Donna Haraway in 1991 in her book *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature* (London, Free Association).

in political configuration as speech. This contributed to bringing greater equality in the interaction, undermining the significance of speaking as the sole means of political affirmation, and dismantling the related distinction between active and passive positions. Moreover, following Cavarero, the voice assumes a strategic function by preserving a state of tension between the corporeal and linguistic realms, rationality and affectivity, lingering in a state of liminality that is deliberately ambiguous and impossible to reduce to one position or domain.

The politics of dialogue is hence reconfigured in consciousness-raising groups. Language is not used to persuade, teach, or foster consensus, but with the purpose of producing conceptual and affective disruptions and activating a process of mutual learning and collective prefiguration. There is no predetermined directionality in the conversation as authority is distributed throughout the group according to the themes and experiences discussed and it is subject to continuous negotiation and observation. Finally, processes of politicisation are not forced or granted by external institutions, nor depend on individual accomplishments, but are part of a broader work of mutual recognition. Still, feminist enunciation risks falling short of its political objectives to the extent it remains in the discursive sphere, triggering processes of collective sense-making that are reduced to impromptu utterances and do not develop into collective political action, both inside and outside the group boundaries. *Autocoscienza* groups could thus be understood as a form of feminist counterpublics that subverted the separation between the private and the public and reconfigured the relation between the individual and the collective as the basis upon which women could constitute themselves as political subjects.

4. CONSCIOUSNESS-RAISING AS A RESEARCH METHOD

Conceived as a long-term practice, feminist consciousness-raising had a short life, ceasing to be systematically practiced at the end of the decade due to a range of issues and critiques. The main concerns revolved around gender essentialism and an excessive focus on gender-related matters at the expense of class or race considerations, which ended up

reproducing generalising and exclusionary tendencies, along with excessive rigidity and inward-looking that would have hindered proper action and engagement with broader feminist and political concerns. Nonetheless, it served as a crucial moment of political formation and subjectivation for a lot of women, encouraging them to explore and experiment with other modalities of creation, participation, and instituting, both in society and in the arts.

Traces of its influence can be observed in more extant artistic practices, where aspects drawn from consciousness-raising are consciously or inadvertently incorporated or translated into feminist research and organisation methodologies. By discussing a selection of projects by the art collective Malmö Free University for Women, the artist Rose Gibbs, and the artistic duo Manual Labours, I intend to explore contemporary artistic re-actualisation of the practice of consciousness-raising and the generative potential of typically disregarded practices in relation to socially engaged approaches.

From 2006 to 2011, artists Lisa Nyberg and Johanna Gustavsson worked together as The Malmö Free University for Women (MFK) with the aim of setting up a feminist participatory-based organisation for the production of critical knowledge. Born in a moment of backlash and fragmentation in the Swedish feminist community, Nyberg and Gustavsson wished to generate a space for political creation and discussion based on the principles of intersectionality, radical pedagogy, and strategic separatism. Since its foundation, the duo used dialogue as a key tool for research and organisation, retaining the exchange with people, local organisations, and communities operating in the field of feminist art, activism, and academia at the core of the instituting process (MFK, 2011, pp. 6-8). Topics, methodologies, and collaborations were developed in continuous dialogue with this network of allies in the spirit of 'collective dependency', that is the valorisation of the in-built interdependence of individuals and communities and the commitment to one another. The University's programme was primarily based on dialogical formats, articulating through open workshops, seminars, or short courses as well as events, parties and more experimental setups, aimed at opening spaces for mutual learning and exchange. Finally, in the

Manual (2011), there is a consistent use of terms such as 'clear information', 'clear boundaries', and 'talk openly', as well as verbs like explaining, introducing, speaking, and asking. These recurring terms and actions emphasise the significance of communication as both a programming tool and a fundamental principle of operation, intimately connected to the accessibility and transparency of internal processes.

Being highly critical of the seemingly informal or horizontal structures operating in the contemporary art world, perceived by the artists as a way of making invisible extant power relations, Nyberg and Gustavsson (MFK, 2011, p. 18) sought to implement more transparent and accessible forms of organisation and communication that would allow participants to talk openly about time, commitment, money, and roles. The implementation of strategic separatism, which was organised around different trajectories, such as class or race, depending on the urgencies, served also to highlight the political character of each positionality and relationship within the group:

> The aim is to break the consensus of equality, to generate dialogue and conflict around existing power structures, and to make room for in-depth conversations and action. It is a way of exposing the invisible borders that dictate our lives and thus politicize our everyday lives and activate our surroundings. The method is efficient and has an important purpose: to prove by means of a simple line (inside or outside) that everyone by their presence has a political impact. There is no neutral or nonpolitical position. This also means that we have an actual and direct starting point for change. Separatism is a way of broadening the discussion, of enabling both mixed-gender and separatist discussions, instead of mixed-gender being the only option. (MFK, 2011, pp. 32-35)

Through MFK, Nyberg and Gustavsson tried to reconfigure strategies and principles of second-wave feminism in accordance to the Swedish context and the principle of intersectionality and radical pedagogy. Examining the activities carried out over six years and the manual produced at the end of the experience, the MFK could be seen as an attempt to develop an infrastructure for feminist collectivisation around the issues of precarity, labour, and care.

In the next case study dialogue is concurrently at the core of the methodology and the object of artistic research. In her practice Rose Gibbs seeks to connect to the legacy of second wave feminism and retrieve

values and strategies to be used to reconfigure the space for collective participation and support. The on-going series of participatory performances titled *Voice + Speech* (2014 – ongoing) take historical feminist speeches and the use of voice in feminism as their starting point. The research developed in different forms. In the performance *Throat of Flesh* (2015) or in *Performing Protest, Becoming Radical* (2014), participants were asked to read and perform texts drawn from feminist theory, interviews, or speeches. By speaking through other people's words, the artist sought to explore how discourses shape our thinking and whether interacting with historical acts can create breaks in our thinking process, possibly opening other paths for social interaction and thus social change. This could thus become a way of identifying predefined or internalised dialogical patterns and reclaiming of one's own voice while producing trans-generational networks of solidarity by recognising one's experience in what is acted out or heard.

Concurrently, Gibbs also experimented directly with consciousness-raising as a research and political methodology first in a workshop, carried out during an art residency at Wysing Arts Centre together with other residents. It is important to note that the session was open to everyone, thus accommodating participants of all genders. The participants were asked to actively engage in the workshop by rethinking and identifying themselves as women. This was not meant in a literal sense, but rather via the act of reading and reciting texts that may stimulate and foster processes of identification and empathy. According to the artist's statement on her official website: «The session hoped to encourage a new sense of solidarity, as the group sought to empathize both with the personas they chose to inhabit and with each other.» (Gibbs) While appreciating the way in which this methodology engages with and seeks to reactualise practices and words of the feminist tradition, attempting to activate processes of trans-historical *risonanza*, it is important to acknowledge that it carries the potential for problematic outcomes. For instance, it may inadvertently reinforce essentialist positions or overly prioritise the individual's subjective experience. Drawing from feminist and anti-racist theory, cultural studies scholar Carolyn Pedwell (2012) argues that rather than favouring processes of deeper understanding,

'co-feeling' processes risk furthering problematic appropriations or projections on the part of privileged subjects as 'those who empathise', who would tend to prioritise their own experiences and feelings while overshadowing or downplaying their complicity in mechanisms of oppression.

The use of consciousness-raising has also led to the formation of several art workers collectives such as The Temporary Separatists, now ended, and the Practice in Dialogue, a support platform initiated with Catherine Long in 2014 that aimed to discuss personal practices and experiences and establish mutual support, both affective and material, among the participants. Based on the premises that women are less able than men to pursue their artistic career and support themselves over time, the group is conceived as a place to discuss the experiences of precarious workers, the double burden they have to deal with as workers *and* women, and interpret their experience through that of the others, identifying historical and economic causes and initiating a process of political organisation.

Finally, a different approach is then exemplified by Manual Labours, a practice-based research project started in 2013 by Jenny Richards and Sophie Hope to study the physical and affective dimensions of work. The project is largely carried out in workplace settings and in collaboration with workers from different contexts and sectors, and it has been developing through various phases. Here, I am going to briefly talk about Phases 2 and 3, specifically dealing with *complaints*. Realised in 2014, Phase 2 consisted of a series of workshops on the embodiment of work, realised together with freelance cultural workers and the complaints team of a London borough council. Through the collective reflections on the bodily manifestations of work and the emotions connected to it, complaining and criticality were identified as two key sites of knowledge production, establishing an interesting parallel between the act of processing of complaints and enacting sympathy and care, and the performative relationality characterising cultural work.

Based on this study, Phase 3 (2015) then focused on examining the 'complaining body'. Divided into three moments, the duo inquired people on the act of complaining, receiving complaints and the incapacity

to complain, thus exploring the physical and emotional entanglements inherent in the action (or the lack of). Particular emphasis was put on the behavioural strategies workers developed to protect their well-being and cope with a highly bureaucratic and disaffecting environment:

> The emotional labour involved in listening to and managing complaints; the social and cultural conditions of complaining and the affect of not complaining all have repercussions on the body as a site of resistance, absorption and expulsion. The research explores the normative discourses of the good, healthy, productive body which are disrupted by the complaining body. (Manual Labours, 2016)

Also, in order to foster criticality and a greater sense of unity around well-being, thus turning distress into a space for congregation and connection, the duo engaged the workers in a series of workshops and reading groups – together with social workers and mental health and social justice professionals – to deconstruct the neoliberal performance of the 'happy body' and identify the systemic causes of emotional and physical dysfunctions:

> Our research, so far, has lead us to think about ways of reclaiming the complaint as groups of collective killjoys who are whistle-blowing, seeping, excreting all over the place to refuse the performance of the contained, productive, healthy body who appears to have no need to complain at all. (Manual Labours, 2016)

Through this process of dialogue, exchange, and gathering, the duo establishes a methodology that focuses and contextualises one of dialogue's potential manifestations and articulations, using it as an instrument for organisation, creation, and analysis. Particularly significant is that the form identified, that is the complaint, is one of the least affirmative and embellished ones. A decision that interconnects with the feminist movement's broader reappropriation of traditionally negative actions, identities, and terms. The work of Sarah Ahmed (2014) on the cultural politics of emotions, the gendered and racialised organisation and cataloguing of moods and feelings imposed by the patriarchal-capitalist system, and the systematic use of this to produce certain individual and collective subjectivities, is particularly evocative in this regard.

In 2020, Manual Labours launched *The Global Staffroom*, a series of seventeen podcasts about what it feels like to care, be cared for, not be

able to care at work, and a manual. Here, again, the idea is to foster channels of communication and discussion regarding the theme of work and psycho-physical well-being, trying to identify the systemic reasons for increasingly individualised issues and problems.

A re-actualisation of feminist ideals and practices, together with a renewed emphasis on dialogue as a means of analysis, planning, and production, can be discerned in the work of these three practitioners. Dialogical practices are in fact deployed as an integral part of the artistic methodology, in a more or less apparent ways. In the case of MFK, conversations were an integral aspect of planning and of the formation and circulation of the knowledge produced within the institution; in the case of Gibbs and Manual Labours, conversations are part of the process of artistic production. In Gibb's work, the experimentation with dialogue is mediated by the dialogue-object itself as the artist uses scripts as a means to deconstruct the conversational exchange of the participants and thus create generative breaks in their thinking processes. In this case, resonance can be seen in operation when the subject reclaims their own voice as they recognise themselves in the experience and story they are enacting. In the case of Manual Labours, dialogue is the instrument through which the artists try to deconstruct patterns of work and create networks of solidarity among the participants. On the one hand, the emotional and bodily component of the dialogical exchange is analysed through their investigation, hence taking into account the affective labour necessary to sustain it (a unique case among those highlighted); in the other, dialogue is conceived so to develop a new vocabulary that could allow participants to better articulate their individual and collective needs. Through a process very similar to that of *autocoscienza*, the subjects find and recognise themselves in the common experience of exploitation and in the precarity of contemporary work, acquiring awareness of their own condition and imagining together the forms of liberation.

While feminist theorists like Cavarero focus on the potentialities and properties of voice, language and sounds in their corporeal and symbolic dimensions, what interests me about the practice of self-aware-

ness is the organisational framework that emerges, the trust that is generated through the exchange, the mutual learning that takes place in the process, and the intersection of the personal with the structural. *Autocoscienza* as a practice of collective analysis and assessment of shared experiences and as a basis for feminist action. The idea of counter-publics that either breach into the institution, work separately or form their own (albeit ephemeral) institutions.

5. CONCLUSION

In the analysis of socially engaged art projects, dialogue is recognised as a key instrument of creation and public action, aimed at fostering more inclusive and collaborative productive paradigms. In discussing such projects, however, the political power of discourse and the ways in which it defines and orders subjectivities within a space is not always critically addressed. This may depend on the one hand, on an excessive emphasis on discourse as an essentially democratic or democratising tool; on the other, on the difficulty in detecting hierarchies and power relations in purportedly horizontal processes. In this paper, I contend that producing a feminist analysis of socially engaged art practices through the lens of consciousness-raising could provide a different perspective on the politics of dialogue which account for the organisational paradigm and power dynamics that sustain it while offering a different model of collective embodied research and political subjectivation.

Founded on individual speech acts, consciousness-raising overcomes the division between ‘privacy’ and ‘publicity’ and expands the politically discursive arena by acknowledging the historical and political character of the personal experience, making it a terrain of contestation and self-organising. Operating as feminist counter-publics, these groups would allow for the reconfiguration of existing politics of dialogue to accommodate contrasting narratives and urgencies and open up to unconventional organisational forms, which actively engage with different political and power positions.

Furthermore, I argue that consciousness-raising provides a model for knowledge production that values embodied and situated research and

connects theory, action, and affective interactions. Drawing from the recognition of relational differences, it might offer an alternative to consensus-driven practices that seek to encompass participants' subjectivities in universalistic or homogenous frameworks. The process of knowledge production is entangled with the relationships that are established in the group, the dynamics of power that regulate them, the organising structure that has been collectively defined and the labour that sustains it.

The cited cases demonstrate a stimulating, albeit limited, recontextualisation of a practice that emerged inside segregated and frequently exclusive settings. Departing from this particular feminist stance, they engage in the re-appropriation of specific tools and methods, hence establishing connections with diverse groups and situations. In this context, the concept of dialogue is seen to progressively detach from the realm of individual experience and the formation of personal identity. Instead, it assumes a role as a methodological tool for communal production, research, and organisation. Furthermore, it takes into account the inherent existence of conflict within the processes of negotiation and collaboration.

Differently from what occurred in consciousness-raising groups in the 1970s, in the examples discussed, the artistic reappropriation of the practice exceeds gender to ground in shared precarious living and working conditions. The dialogical paradigm is not used to foster participation or inclusivity but, by reconnecting to its politically institutive function, it becomes a means to discuss extant structures of production and radicalise and reconnect ideally closer but fragmented and alienated subjectivities within the neoliberal regime. Although with discernible constraints and shortcomings, the proposed modalities of organisation and knowledge production do not try to convey an idealised and naturalised image of social relations but emphasise their economic function. Nonetheless, mostly operating in the realm of representation, they generally fail to materialise into direct political actions and hence into parallel working infrastructures over the long term.

6. AGRADECIMIENTOS

This study was supported by the the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 860306.

7. REFERENCIAS

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press

Arendt, H. (1998). *The Human Condition: Second Edition*. The University of Chicago Press. Originally published in 1958

Cavarero, A. (2000). *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Routledge

Dalla Costa, M., James, S. (1975). *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Falling Wall Press

de Laurentis, T. (1990). The Practice of Sexual Difference and Feminist Thought in Italy: An Introductory Essay. In The Milan Women's Bookstore Collective, *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice* (pp. 1-21). Indiana University Press

Federici, S. (1975). *Wages Against Housework*. Falling Wall Press

Fortunati, L. (1995). *The Arcane of Reproduction. Housework, Prostitution, Labor and* Capital. Autonomedia

Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25-26, 56-80

Habermas, J. (2015). *The Structural Transformation of The Public Sphere: an enquiry into a category of bourgeois society*. Polity. The original work was published in German in 1962 and translated in 1989

Hauser, G. A. (1987). Features of the public sphere. *Critical Studies in Mass Communication*, 4, 437-441

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books

Jackson, S. (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Routledge

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press

Libreria delle donne di Milano (2016). *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*. Rosenberg & Sellier. The original work was published in 1987

Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Scritti di Rivolta Femminile

Lonzi, C. (2011). *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. et al.. The original work was published in Rome in 1970 by Rivolta Femminile

Malmö Free University for Women (2011). *Do the Right Thing*. Self-published. http://bit.ly/48KetaT

Manual Labours (2016). *Manual Labours Manual #3: The Complaining Body*, self-published. https://bit.ly/3tp2PCh

Negt, O., Kluge, A. (2016). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Verso. E-book. The original work was published in German in 1972 and translated in English in 1993

New York Radical Feminists (March 1975). Introduction to Consciousness Raising. *NYRF Newsletter*

Pedwell, C. (2012). Affective (self-) transformations: Empathy, neoliberalism and international development. Feminist Theory, 13(2), 163–179

Pollock, G. (1987). Feminism and Modernism. In R. Parker and G. Pollock (Eds.), *Framing feminism: art and women's movement 1970-85* (pp. 79-122). Pandora

Gibbs, R.. Official website. https://bit.ly/3Q8ZU9N

Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak*?*. In C. Nelson and L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press.

HUMOR(ES) FEMINISTA(S): PUNTOS EN COMÚN Y DESENCUENTROS

SABELA FRAGA COSTA
Universidad de Vigo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. MIRADAS DESNORTADAS

Con frecuencia utilizamos la metáfora de las «gafas violetas» para hacer referencia a una nueva forma de ver el mundo después de haber adquirido conciencia feminista. Gemma Lienas la describió como una mirada capaz de cuestionar los valores androcéntricos y de identificar las injusticias derivadas de estos (2019, p. 23). ¿Qué pasa si añadimos a esas lentes dos dioptrías más para ajustar el enfoque? ¿Qué es lo que el humor y las artes le pueden ofrecer al movimiento feminista? El intento de responder a estas preguntas está motivado por las reflexiones de dos autoras. Por un lado, Rich manifestaba que "una política de liberación no se podía basar en una mera oposición". Tenía que contemplar también el impulso de crear algo nuevo y ampliar el sentido de lo que puede ser humanamente posible. De esta manera, en el momento en el que confluyen la producción artística y el ejercicio del pensamiento crítico, emerge una creatividad transformadora y revolucionaria (2019, p. 625, 627). Por otro, Braidotti miraba con esperanza la dirección señalada por las artistas al destacar cómo sus estrategias imaginativas aventajaban muchas veces a los discursos teóricos. Así, el terreno artístico se concibe como el mejor lugar para articular el desafío feminista con nuevas figuraciones que activen una resistencia activa en donde haya espacio también para la diversión (2004, p. 113).

Con lo expuesto, se hace evidente la necesidad de conectar la crítica con la imaginación. Se trata de emprender un desafío: proponer alternativas e identificaciones posibles capaces de movilizar los deseos.

¿Cómo? Dando forma a la política de liberación en el espacio de creación de manera que la crítica y la utopía se junten. Este texto se propone defender el uso del humor como una fórmula activa que nos permite disfrutar de ese reto. El humor, como recurso creativo y crítico, ofrece la oportunidad al feminismo de desnaturalizar los esquemas patriarcales instaurados como lo normal a través de los juegos de palabras, los cambios de contexto o el ejercicio de extrañamiento. Más allá de la denuncia, arte y humor se convierten en el terreno y la forma adecuada para impulsar la crítica feminista hacia lo posible. La combinación de estos tres enfoques nos invita a abandonar la mirada cómoda, a desplazarnos hacia otro lugar para analizar la realidad desde otra perspectiva y a comprobar que las cosas no son como son, sino como quieren que las veamos. Se trata de tres visiones abiertas y plurales en constante transformación por el contacto que mantienen con lo social. Así, manteniendo un continuo cuestionamiento interno, se sienten incómodas en cualquier tipo de cierre categórico. El arte comparte varias premisas con el humor: "la irreverencia, la falta de asunción de las reglas, esa necesidad vital de hacer otra cosa y de cuestionar lo establecido" (Olivares, 2004). Este atrevimiento es la que agita los cuerpos y provoca un impulso curioso que nos estimula a probarnos esas gafas nuevas.

Sin embargo, según explica Gómez Haro, en la mayor parte de los casos, la teoría y la crítica se aproximan al humor cuando las manifestaciones artísticas están ligadas a un texto, centrando su atención en las artes visuales en ocasiones excepcionales (2013, p. 9, 11). De hecho, tanto Olivares como Gómez Haro manifiestan que en estos casos es más común hablar de ironía —un término que no deja de remitir a la retórica— que de humor, quizás más inabarcable y confuso. A lo largo del proceso de documentación para mi tesis doctoral titulada *Ficciones apropiadas: humor y feminismos en las artes visuales en las últimas décadas*, me llamaron la atención las dificultades para encontrar bibliografía que analizase el uso del humor en las artes desde la perspectiva feminista. Me encontraba con la realidad que otras investigadoras precedentes ya destacaran: la baja presencia de estudios con este enfoque en el campo de la investigación y, por tanto, su falta de reconocimiento. A pesar del interés y legitimidad que ganó el feminismo en los últimos

años, consiguiendo que mucha gente se identifique o se acerque a este movimiento político, hay autoras que destacan la "marginalidad" del humor en los estudios feministas (Álvarez Muguruza, 2019, p. 55) y la resistencia que todavía presentan algunos sectores dentro del movimiento. En su investigación, Castagnini concluye que el humor dentro de las prácticas feministas fue con frecuencia "malinterpretado, ignorado e infravalorado" (2013, p. 3). Estos dilemas sirvieron como piezas fundamentales para poner en marcha el motor de este trabajo.

Es importante tener en cuenta que el humor puede funcionar como una herramienta de poder para consolidar el sistema patriarcal y naturalizar desigualdades sociales (Álvarez Muguruza, 2019, p. 56). No obstante, de la misma manera que oprime, también puede desempeñar un papel clave en la resistencia y la emancipación. Asumiendo la doble direccionalidad del humor —desde el poder, de arriba abajo; como contrapoder, de abajo arriba y hacia dentro—, el interés de este trabajo se centra en el eje que cuestiona con una mirada afilada la autoridad incuestionable. Por tanto, si brinda esta posibilidad subversiva, ¿de dónde viene entonces esta desconfianza hacia el humor? Quizás porque, con demasiada frecuencia, feministas y mujeres han sido a lo largo del tiempo objeto de burla y escarnio. Esto no quiere decir que la risa no haya estado presente en sus vidas, pero se ha visto reprimida por las normas ligadas al decoro y al discurso moral por considerarla como una perversión de la feminidad. El humor precisa valentía para desafiar las normas, romper los esquemas y exponerse delante del público. La feminidad patriarcal se sustenta en un miedo y una vergüenza inmerecida, está situada en espacios cerrados y se manifiesta a través de gestos comedidos. Una combinación incompatible con un recurso ingenioso e insubordinado como el humor. Tradicionalmente, los roles estaban bien definidos: el hombre era el que hacía reír y ella aprobaba la osadía masculina intentando ocultar una sonrisa acorde con la imagen de la mujer modesta y púdica. ¿Qué pasaba cuando esto no se cumplía? Melchior-Bonet documenta el escándalo que rodeó a la pintora Vigée Le Brun en 1787 cuando se atrevió a retratarse en varias ocasiones sonriendo con la boca abierta. Contrario a la decencia de una dama, este gesto fue duramente censurado por la crítica que veía en esta provocación de mostrar los

dientes un intento de la artista a elevarse a la categoría de hombre (2023, p. 78–79).

1.2. PREMISAS DE LA INVESTIGACIÓN

Recurriendo de nuevo al pensamiento de Braidotti, este trabajo se sustenta en "la necesidad de una visión de doble filo sostenida por el uso de la crítica y la creatividad". Una visión en conjunto capaz de ir más allá de protestas y denuncias para poder ofrecer alternativas potenciales (2018, p. 113). El presente texto pretende demostrar que el nexo de unión, el puente entre estas dos lentes, puede ser el humor. Aquel con la potencia necesaria para ir más allá de la negatividad y conectar el pensamiento, el deseo y la práctica con la política afirmativa. La intersección entre estos tres ejes permite visualizar lo que todavía no es, pero puede llegar a ser. Para que suceda la transformación feminista, antes tenemos que imaginarla. Lo importante en este reto es que, durante el proceso de dar forma a ese posible, el gozo y el disfrute tengan espacio. Aprendamos luchando e intercambiando risas para hacer el terreno político más habitable. Con todo, el hecho de situarnos en el espacio imaginativo de la creación y el disfrute no implica que no pensemos en las consecuencias de nuestras prácticas. Para Siurana, por ejemplo, la ética del humor significa responsabilidad (2015, p. 38). Una idea que podría definir la coordenada del humor que va de abajo arriba: saber a quién se tiene delante y desde qué lugar se enuncia. Trabajar bajo estas premisas nos permite

> identificar los límites de la dignidad, de lo intolerable, aquellos límites que podemos discernir y por tanto señalar. Ésta es la capacidad crítica fundamental: el arte de hacer aparecer los límites y de extraer consecuencias éticas, estéticas y políticas de esa posibilidad. Desde esta capacidad crítica, que no es solamente la de juzgar, sino la de engendrar nuevos valores (Garcés, 2017, p. 123).

Estas ideas sientan la base desde la que parte esta investigación: el humor dará forma a esa visión de doble filo, conectando crítica (feminismos) y alternativa (arte). Más concretamente, la tesis defendida es la siguiente: el humor, desde la perspectiva feminista, está caracterizado por un doble movimiento. De hecho, en algunas investigaciones precedentes encontramos ya perfilada esta idea. Pirandello exponía en su

obra *El Humorismo* que la toma de conciencia a través de una obra de arte humorística podía acontecer en dos fases. En el primer momento emerge lo cómico cuando se advierte la inadecuación de dos términos, lo contrario de lo que debería ser. Pero posteriormente, al ir más allá de la primera impresión cómica, aparece el elemento distintivo de la obra de arte humorística que siempre se evidencia y se sitúa delante: la reflexión (2017, p. 73). Para este autor, cuando la reflexión interviene movilizada por ese contenido se dirige hacia el interior y se produce lo que el autor llama "sentimiento de lo contrario". Desde un enfoque feminista, para Franc, el humor funciona en dos sentidos: mostrar y compartir alegrías, por un lado; resistir y combatir los sufrimientos, por otro (2017, p. 9).

En el ámbito de la filosofía, Zambrano explicaba que la confesión es un tipo de género literario que emerge en momentos de crisis, en aquellas circunstancias en las que la vida sólo produce confusión y desesperación. Pero es en estas situaciones tan complejas, cuando el peso da existencia cae sobre los cuerpos, donde la vida puede rebelarse y ejecutar una acción clave: el doble movimiento de la confesión. Un sentimiento de desesperación que nos hace huir de nosotras mismas por no aceptar la vida como viene dada, seguido de la búsqueda de algo en nuestro interior que nos sostenga y aclare (2011, p. 49). Es un movimiento activo y reflexivo que se ejecuta hacia afuera y hacia nuestro interior. Esta forma de pensar implica un movimiento interno que explora la vulnerabilidad y los conflictos del propio cuerpo sumergiéndose incluso en las entrañas, en las zonas más oscuras de la existencia.

Otra de las proclamas utilizadas dentro del movimiento feminista es la de poner el cuerpo. Garcés se pregunta por su sentido hoy en día. Para ella, "poner el cuerpo en nuestras palabras es la condición imprescindible para comenzar a pensar, porque llevamos demasiado tiempo alimentando demasiadas palabras sin cuerpo". Por este motivo habla de la honestidad con lo real como una virtud que define un arte implicado con su tiempo. También con el contexto, ya que muchas artistas reivindican el punto de vista —el conocimiento situado— desde el que parten sus discursos. Garcés defiende que la honestidad siempre ejerce una

violencia que circula en una doble dirección: hacia una misma, dejándose afectar, y hacia lo real, cuando se entra en escena. "Ser afectada es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas" (2013, p. 67–70). Por todo lo expuesto, el funcionamiento del humor en las prácticas artísticas feministas opera a través de un movimiento que es doble cuando recorre las líneas de la:

· Transformación

  – Va hacia dentro: proceso de reconocimiento y toma de conciencia (trabajo interno).
  – Se comparte con las otras: interpelación e identificación (comunicación externa).

· Crítica

  – De forma externa: al modelo de mujer y roles patriarcales.
  – De forma interna: a las dinámicas de poder y a las contradicciones del propio movimiento feminista.

· Transgresión

  – Juega con el sentido y las lecturas de los relatos hegemónicos para desnaturalizar y resignificar.
  – Utiliza un recurso no permitido o asociado con las mujeres.

2. OBJETIVOS

Este texto tiene como objetivo compartir algunas de las ideas claves del trabajo de campo elaborado para mi tesis doctoral. A través de trece entrevistas a diversas profesionales y artistas pertenecientes a diferentes disciplinas (literatura, cómic, performance, videocreación, pintura, monólogos, teatro, activismo…) se intentó explorar los desafíos, las tensiones, resistencias y, sobre todo, las posibilidades subversivas que existen al trabajar con estos tres ejes: artes, feminismos y humor. Tres enfoques críticos que permiten cuestionar la realidad, pero también ampliar y resignificar imaginarios. Teniendo en cuenta la temática de la

mesa que nos reunía, también se analizó la forma en la que los afectos y los cuidados están presentes en sus prácticas artísticas.

3. METODOLOGÍA

Como se destacó al inicio, en la fase de documentación para la investigación, me llamó la atención la falta de reconocimiento que tenía el humor en los catálogos de arte y feminismos que pude consultar en las universidades, museos y bases de datos disponibles. ¿A qué se debía esto? ¿El feminismo funcionaba como un paraguas que totalizaba la diversidad de expresiones o no se tenía en cuenta a este recurso? Pese a la escasez bibliográfica percibida inicialmente, poco a poco fueron apareciendo investigadoras precedentes que me abrieron camino y me ayudaron a situar con más rigor el tema a desarrollar: Isabel Franc con su obra colectiva *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor* (2017), Iraide Álvarez Muguruza con su Trabajo Fin de Grado *Otras risas son posibles. El humor: una herramienta política de resistencia feminista* (2018), Belo C. Atance con su Trabajo Fin de Máster *Humor feminista y auto-representación* (2018) y Ane Labaka con su ensayo *Algara mutilatuak* (2021). Posteriormente, a medida que la investigación se ha ido desarrollando, las referencias se han ido ampliando por otros contextos gracias a la participación en congresos, proyectos, estancias y por el intercambio de saberes con otras compañeras.

A comienzos de 2021, decidí comenzar un trabajo de campo[1] para ampliar información más allá de la bibliografía disponible y realicé una serie de entrevistas a creadoras, profesionales e investigadoras que trabajan con el humor en el mundo del arte desde la perspectiva feminista, para que fuesen sus conocimientos y experiencias las que cubriesen parte de ese vacío. La idea era crear un espacio de diálogo en el que se pudiese debatir la presencia y el funcionamiento del humor en diferentes disciplinas artísticas contando con sus protagonistas. Para ello, co-

[1] El contenido íntegro de estas entrevistas se publicará en diciembre de 2023 con la editorial Andavira bajo el título *A risa habitábel. Conversas con creadoras sobre humor e feminismos nas artes*.

mencé a documentarme consultando artículos en la red, catálogos y revistas especializadas para saber cuáles eran las artistas más entrevistadas en este campo de estudio, como por ejemplo Flavita Banana, analizando la información que aportaban y reflexionando sobre lo que esta investigación podría ofrecer para no repetir lo realizado hasta ese momento. De esta manera y teniendo en cuenta la subjetividad concreta que nos caracteriza como investigadoras –desde que seleccionamos el tema de tesis a las fuentes consultadas a lo largo de los años– las artistas finalmente escogidas responden a una búsqueda motivada por criterios personales y por los resultados de la búsqueda guiada por los ejes del humor, las artes y los feminismos.

Priorizando las que se pudiesen hacer en la Península, para garantizar la presencialidad y el entendimiento lingüístico, contacté con diecisiete profesionales (cuatro no contestaron o mostraron su falta de disponibilidad) hasta que quedaron finalmente las siguientes entrevistadas:

Ane Labaka (bertsolari); Belo C. Atance (investigadora y artista); Chelo Matesanz (artista y docente); Coñumor – María Garvía y Nuria Cano (asociación y festival); Irantzu Varela (periodista, activista y monologuista); Isabel Franc (escritora y docente); Mamen Moreu (ilustradora y dibujante de cómics); María Cañas (vídeoartista); Ana Esmith (actriz y performer), Aldaolado – Lucía Aldao y María Lado (dúo poético); María Von Touceda (crítica de arte y escritora); Gena Baamonde (directora de teatro e investigadora); Laura Tabarés (artista e investigadora).

Durante este proceso me sorprendió cómo las propias profesionales agradecían el contacto y destacaban la necesidad de prestar más atención a este recurso creativo, subrayando el escaso interés que tiene en el ámbito académico, los museos o los activismos. El trabajo de campo se compone de un breve formulario con datos más cuantitativos y una entrevista formada por once preguntas comunes y seis específicas para cada una, ofreciendo también la oportunidad de responder o analizar sus trayectorias de forma diferente. Cuando acordábamos el día, lugar y hora para realizarla, enviaba el documento con las preguntas a la artista por si tuviese alguna duda o sugerencia para que el diálogo fuese lo más cómodo para las dos partes. Los encuentros se realizaron entre

mayo de 2021 y enero de 2022 (once presenciales y dos por videollamada) e implicaron desplazamientos por varios lugares: Cangas do Morrazo, Vigo, Santiago de Compostela, Lekeitio, Bilbao, Liérganes, Sevilla y Barcelona. Posteriormente, llegaba el trabajo de escucha, transcripción y cierre final del resultado del texto compartiéndolo con cada una de ellas.

Por este motivo se puede decir que es un trabajo hecho a muchas manos y a muchas cabezas. Así lo percibió Marie-Christine Schoel, investigadora con la que compartí mesa en el Congreso DesNortadas en mayo de 2023. En el debate posterior, esta compañera destacó las similitudes que veía entre el proceso de trabajo que desarrollé y el método inaugurado por Carla Lonzi con su escritura polifónica. Schoel explicaba que Lonzi recopiló y editó para la obra *Autorretrato* conversaciones con artistas (en vivo, grabadas con casete, o por escrito) primando la parte comunicativa y humana. Partiendo de esta idea, las entrevistas de Lonzi no aparecen separadas, sino que compuso un único texto en el que se puede decir que todas las artistas participan de la misma conversación.

Aunque las dinámicas de la Academia sean a veces frías y solitarias, la oportunidad que me ha brindado este trabajo de campo a la hora de conocer a grandes profesionales de las artes, conversar durante horas con todas ellas e incluso entrar en sus hogares, compartiendo en ocasiones el día entero, ha sido uno de los mayores regalos. Esta experiencia ha sembrado en mí una sensación de gratitud que es difícil de describir, bien sea por medio del lenguaje académico o en el discurso coloquial. El reconocimiento hacia todas ellas y su generosidad se ha querido exponer en este texto a través del respeto, la honestidad y la responsabilidad intentando evitar el extractivismo epistémico propio del capitalismo cognitivo que, como nos enseñan las compañeras de Latinoamérica (Bard y Bonavitta, 2021, p. 10-11), reina en muchas prácticas de la Academia convirtiendo a los sujetos de conocimiento, muchas veces subalternas, en objetos para el aprovechamiento del saber científico de las privilegiadas. Por este motivo, se intentó evitar en todo momento la construcción de un espacio asimétrico, es decir, como investigadora no sólo procuro producir nuevos saberes o más bien preguntas, sino que también aprendo y me dejo afectar por este trabajo colectivo que, como

dije, es fruto de un trabajo colectivo. Por último, reconocer en estas líneas el lugar de enunciación no tiene como objetivo colocar "casi a modo de confesión" la trayectoria que me ha marcado o el lugar de donde vengo, sino comprender las consecuencias que podrá tener este estudio (Vasallo, 2021, p. 95).

A continuación, expondré algunos de los puntos en común y desafíos que las artistas y profesionales manifestaron en las entrevistas. Consciente de la imposibilidad de abarcar en este capítulo todo lo desarrollado en la tesis doctoral, también es necesario manifestar las limitaciones a las que finalmente me enfronté. La pretensión inicial era la de realizar una selección y análisis de obras entre 1980 y 2020 para intentar verificar la hipótesis de partida. Sin embargo, los equilibrios entre los tiempos personales, los ritmos y el peso de la investigación hicieron que, finalmente, fuesen los conocimientos y experiencias de las propias creadoras las que ofrecieran una visión del humor y el feminismo sobre el terreno artístico. Como toda investigación, partí de muchas preguntas y generé otras muchas con el deseo de establecer conexiones con otras investigaciones que se estén desarrollando o vengan después. El contenido de este trabajo demuestra que la realidad ya lleva tiempo cambiando y que las cosas no es que puedan ser de otra manera, sino que ya lo son.

4. DIÁLOGO POLIFÓNICO

4.1. Lugar de enunciación: se parte desde una misma

> El movimiento feminista, o cualquiera que trate de salirse del discurso hegemónico, recoge a un tipo de gente que se piensa a sí misma y al hacer esto es inevitable la autocrítica: desde cómo he generado mi feminidad hasta cómo soy a veces una feminista blanca de mierda. También es una forma de hacer ese discurso más habitable (C. Atance, 2022).

> Esa autocrítica de la que partimos muchas veces y que defendemos es como una especie de sofisticación de reírse de una misma. Si utilizas el humor a la hora de hacer autocrítica estás dejando un poco de lado la culpabilidad para analizarte a ti misma (...). Estoy riéndome en lugar de dañarme, una forma con la que te quitas un poco de mierda de encima. Y también es cierto que tienes que pasar por una situación difícil para luego querer darle una vuelta (Aldaolado, 2022).

Autocrítica: a la que era antes, a la que sigo siendo o a la que todavía le sigue gustando esto otro. Las artistas invitadas al festival se ríen mucho de sí mismas y personifican muy bien a esta feminista no ideal. No nacemos con un conocimiento universal. Y esa autocrítica, ese mostrar la tradición y el recorrido, me parece muy acertado (Coñumor, 2022).

FIGURA 1. *No me gusta destacar.* Miss Beige.



Fuente: Facebook de Miss Beige

4.2. La transformación: de objeto a sujeto

Nos han mutilado en el terreno simbólico en relación a todo lo que está unido al placer. (...) En una ocasión, buscando en Internet imágenes de mujeres riendo para una presentación me salían todas tapándose la boca. Ese gesto es muy significativo (Labaka, 2022).

Cuando hablamos de humor feminista o de humor de gente migrante o tullida, yo creo que la fuerza de este humor es que sale desde abajo y que está hecho desde un conocimiento situado que empodera. No es sólo la parte discursiva, también está la parte performática de reírte y de devenir sujeto en ese proceso (C. Atance, 2022).

Nos han obligado a reírnos de cosas que no nos hacían gracia, nos han obligado a reírle los chistes a tíos que no nos hacían ninguna gracia y que de hecho estaban reproduciendo la desigualdad con sus chistes. Nos han obligado a reírnos bajito y nos han prohibido la posibilidad de ser nosotras las que hagamos los chistes. (…) Muchos de los sistemas de opresión funcionan porque, de alguna manera, la violencia simbólica ha hecho que parezca el estado natural de las cosas (Varela, 2022).

FIGURA 2*: Meme*, Laura Tabarés.



Fuente: Instagram de La Pícara Justina

4.3. La importancia de Internet y los espacios seguros para experimentar

> Necesitamos espacios propios en los que podamos trabajar y experimentar juntas en una actuación en la que todas somos mujeres. Ese entrenamiento o ese trabajo en esos espacios es lo que después hace posible el contagio en los espacios tradicionales y que también nosotras lleguemos más fuertes (Labaka, 2022).

> El feminismo, en el lugar que está ahora, le debe mucho a Internet y a las redes sociales por mucho que también le debamos dolor, sufrimiento, ataques y violencias. Pero el nivel de apropiación y alcance que hay, incluso los lenguajes mucho más sencillos, tienen que ver con Internet. A diferencia de la extrema derecha, que también usa estas plataformas, nosotras tenemos un mensaje profundo y revolucionario detrás y eso lo hace más divertido. Estamos manejando un lenguaje muy fresco y cañero a la vez, pero sin Internet creo que sería más complicado (Varela, 2022).

> Desde el año 2000, la eclosión de Internet y las redes sociales han provocado grandes cambios en la creación y difusión humorística feminista. Existía o existe la falsa creencia de que el humor es agresivo y poco femenino y eso nos reprimió mucho más en el pasado. Ahora, veo el humor más presente en el movimiento feminista y cada vez hay más mujeres que a través de la sátira, la ironía o la parodia transgreden las absurdas expectativas del orden patriarcal que nos oprime (Cañas, 2022).

4.4. Un enfoque diferente a la hora de comunicar y analizar la realidad

> El humor es una forma de interpretar la realidad, de comprenderla y decir algo sobre ella, una estrategia que se adquiere para comentar o dialogar jugando con cómo vemos lo que nos rodea. Te permite hablar de cosas serias riéndote y, al contrario, puedes hablar de cosas absurdas con un tono serio (Matesanz, 2022).
>
> El humor feminista de base sí que tiene empatía. Después, quizás habría que hablar —de la misma manera que de feminismos en plural— de humores feministas, porque cada una cuenta una cosa y hay muchas variedades de humor (Coñumor, 2022).
>
> Te lleva a buscar otras formas de decir las cosas, te hace ser muy creativa y a pensar en modos comunicativos diferentes (...) como se entiende que es algo divertido, puede ser muy efectivo para colocar ciertos temas (Labaka, 2022).
>
> Es innegable que este giro que se dio en el humor se lo tenemos que agradecer a la sección más *queer* de los activismos: el mamarracheo, la purpurina, la fiesta, la alegría como forma de existir y subvertir estos activismos más duros que parecían ser la única forma de comunicación posible. (...) que personas diversas se enuncien desde la alegría y desde la burla, desde el humor o la comedia, es un acto de resistencia increíble en el sentido de que existir desde una manera alegre cuando estás atravesada de ese modo y por todas las violencias que pasas y pasaste, no debe ser fácil (Tabarés, 2022).

FIGURA 3. *Cartel del Festival Coñumor con la figura de "Clara Condemor"*



El humor aspira al cambio social exponiendo satíricamente las incoherencias del mundo y permite transformar también las formas de pensar y de sentir moldeadas por el sistema de dominación. Por otro lado, es una buena manera de visibilizar las contradicciones y la discriminación en la vida cotidiana (Cañas, 2022).

4.5. Humor y ficción para abrir nuevos imaginarios

Miss Beige es una propuesta para que las mujeres nos atrevamos a jugar con nuestra imagen. Que el juego, que es algo que no vemos ni como posibilidad, esté ahí. Atrevámonos a jugar con nuestra imagen y a no estar siempre respondiendo a esos cánones que nos establecen, sino que nosotras seamos dueñas y elijamos. Pero sobre todo a través del juego. Yo siempre reivindico el juego en mi trabajo porque te puede llevar a sitios donde tú no llegarías por tu cuenta, entonces esa forma lúdica de llegar ahí sin buscarla —que también me parece algo importante, no buscarlo— te puede sorprender (Esmith, 2022).

FIGURA 4: *Superbollo contra la L.E.R.A.* Novela gráfica coordinada por C. Atance



No se reduce a conquistar un espacio de lo representacional, sino a conquistar las condiciones. No es que yo construya historia, sino que yo formo parte de la historia. Por lo tanto, hacerme con esas condiciones de lo representacional, me da la oportunidad de existir. Es muy poderoso sentar las premisas de cómo nos queremos representar, porque si no estuviésemos todo el rato forzando la máquina con nuestras auto-representaciones y desde el humor, estaríamos todavía en esas representaciones de la mujer decimonónica heterosexual y eso tendría consecuencias no

sólo para nuestros cuerpos físicos, sino también en la forma de generar narrativas sobre nosotras mismas. Tener un campo dentro de la representación o de la enunciación nos permite vivir. Es como un punto de fuga, desde lo simbólico y lo sensible, que te permite vivir más allá de lo que las pautas hegemónicas te dictan (Atance, 2022).

Creo que el humor en muchas representaciones artísticas surge de lo inesperado, al cambiar el enfoque o los imaginarios conocidos. El humor nos permite agitarlo todo y llevarlo a los extremos. También lo inacabado está presente en muchas creaciones por el hecho de no trabajar con formulaciones en las en el significante esté asentado. Es como si hiciesen un viaje sin retorno, nunca terminan. Lo inacabado implica esa apertura donde no hay límites ni significados cerrados, donde el significante puede ser cuestionado continuamente (Baamonde, 2022).

4.6. Darle una vuelta a lo serio

Esa exigencia de seriedad me parece un poco elitista, con la connotación de clase que eso implica. El humor hace más accesible el contenido en términos de clase, en el sentido que igual no te hacen falta cuatro carreras y un máster para entender ciertas cosas básicas. (...) Voy a apostar por un lenguaje que entendamos todas, en los discursivo y en lo performativo, y con un tono con el que se note la implicación (C. Atance, 2022).

FIGURA 5. *Si duerme es que está vivo*. María Cañas



Fuente: Web Galería Isabel Hurley

Habíamos aprendido también maneras de luchar y de militar muy copiadas de estructuras más patriarcales como las izquierdas. Entonces nos parecía que un chiste no venía a cuento. Sin embargo, yo creo que la incorporación de la batukada, la purpurina, la música, el baile y el brillibrilli ha venido de la mano del humor. Algo que no implique que en la lucha tienes que ser una persona enfadada (Varela, 2022).

A mí me parece que el feminismo más joven es mucho más lúdico y aprovecha la libertad creativa. Hay expresiones tan rígidas en el feminismo de antaño que me parecen fundamentalistas y asfixiantes. Pienso que debemos encontrar otras fórmulas para contar lo que nos pasa, sin hacer unas traslaciones literales de las ideas, ni mostrando la realidad ilustrada rodeándola de todo ese halo trágico, de victimismo e intelectualismo también (Matesanz, 2022).

El feminismo no siempre sabe ver el potencial político del humor. Hay una rigidez excesiva en el feminismo que además desde fuera se ha criticado. (...) Muchas veces se ve al humor como una herramienta que banaliza, pero ahí es donde yo digo «banalizar no, es desdramatizar» (…) Intentar ver los problemas que trae la vida desde otra perspectiva no es frivolizar ni es tomarlo con ligereza, sino que es enfocarlo desde un punto de vista más positivista (Franc, 2022).

A veces, tenemos una idea errada de colocar el humor o la comedia en otra parte, al margen, porque siempre se entendió que la tragedia, el drama, era más fino, más elevado, más intelectual. En las artes escénicas esto siempre es así: el humor es algo menor. (...) Puede ser que cayésemos en esa lógica y estructura de ser serias, de tener un movimiento serio para que nos tomasen en serio y lo humorístico podía ser considerado algo banal (Baamonde, 2022).

4.7. Un recurso infravalorado

En el mundo del cómic sólo hay una cosa que está por debajo de lo cotidiano: el humor. Y el humor cotidiano ya ni te cuento. No se valora igual. (…) Yo creo que es un género que está infravalorado, aunque sea una mezcla de ficción. Y si son cosas cotidianas con dosis de humor, todavía peor. Algo con humor nunca va a ganar un premio, a no ser que sea un premio específico de humor (Moreu, 2022).

Tiene que empezar a ser respetada como una herramienta más. Igual que lo haces desde un ensayo, una tesis o una pancarta pues también que el humor sea una opción más con la que hacer esa reivindicación. (…) No creo que el humor esté respetado en el movimiento feminista. Hay cierta resistencia al humor porque lo consideran como algo superfluo, pero es una pena que no vean que con tan poco se puede decir tanto. Es una forma más, no es LA forma. Hay muchas formas y, cuantas más haya, más ricas seremos y más fácil será movernos (Esmith, 2022).

Si a las mujeres no se les toma en serio en el mundo del arte, mucho menos si utilizan la herramienta humorística (Touceda, 2022).

4.8. EL INTENTO DE HACER LA VIDA MÁS HABITABLE

El humor es un transformador de la realidad y además es un transformador, digamos, amoroso o por lo menos no violento desde una posición de resistencia, de supervivencia, en la que tú le das la vuelta a una realidad determinada para poder resistir a lo que la vida te presenta. Para mí es un elemento político, pero sobre todo un elemento de resistencia humana (Franc, 2022).

Soy una integrante y difusora del frente *risastente*, un movimiento popular y universal con múltiples manifestaciones y modos de expresión. ¿Y qué es la *risastencia* para mí? Es el humor de todos los colores y sabores, que defiende la carcajada que organiza la rabia, como estrategias de insurgencia y/o resistencia y supervivencia popular (Cañas, 2022).

El humor está muy ligado a la cuestión vital porque nos ayuda a hacer la vida más vivible (…) por eso es muy necesario poner el foco en los posibles momentos felices y divertidos (…) No se trata de banalizar ni conceptos ni teorías, sino más bien en acercarlas desde otras fórmulas llegando a todo tipo de públicos (Baamonde, 2022).

FIGURA 6. *Viñeta,* Mamen Moreu.



Fuente: *Dolores y Lolo. Viva la Revolución.* Astiberri. p. 15

4.9. LA PRESENCIA DE LA VULNERABILIDAD Y LOS AFECTOS

El humor desde un posicionamiento feminista no sólo se basa en meterse con los machismos, sino que son muchas cosas. Es un humor que puede incluir algo de cuidados, la amistad… (...) Lo que nosotras sí que tenemos

que hacer siempre es mucho trabajo previo, porque tenemos mucho más miedo a cagarla que ellos porque lo que hagamos siempre será juzgado a otro nivel y nos darán más por saco (Moreu, 2022).

No creo que el empoderamiento se tenga que relacionar con esa extremada fuerza y el aparentar que se puede con todo. Somos frágiles porque somos seres humanos y nos rompemos, no pasa nada si a veces no podemos más. El hombre también, pero no lo va a admitir nunca. Nosotras sí tenemos esa valentía de reconocer la vulnerabilidad (Esmith, 2022).

Los espectáculos van creciendo y cambiando, vamos añadiendo cosas, quitándolas… es muy bonito ver también ese proceso. Con los años fuimos depurando mucho el discurso y siendo más conscientes, cuidadosas, de lo que decíamos sobre el escenario. Hay chistes que hacíamos que ya no hacemos porque fuimos tomando conciencia de lo que no nos representaba y eso lo fuimos haciendo, en parte, con el feedback que nos daba el público. (...) No es un gesto de autocensura, sino de aprendizaje. (...) El humor también construye la realidad y la sociedad, entonces estaría bien construir una sociedad que fuese justa para todas (Aldaolado, 2022).

Ese reconocimiento de la vulnerabilidad, trabajar con ella, fue una herramienta muy importante. Funcionó también como una forma de autocrítica como feminista, por esa idea de ser una feminista fuerte e imperturbable. En el terreno donde yo me muevo, en lo artístico y académico, identifico bien que hay ciertos discursos que la gente prefiere: aquellos que están bien hilados y hechos con mucha seguridad. ¿Qué imagen estamos vendiendo con eso? No interesa alguien vulnerable, que dude, que haga algún traspiés, que se confunda, que fracase también (Baamonde, 2022).

Es algo que ni si quiera nos pudimos permitir muchas veces soñar y llegar a hacer porque también entra mucha la vergüenza, o la negación ajena y propia de la palabra. Esta actitud corporal en el humor, provocativa, que excede las líneas, que habla de cosas de las que nunca nos atrevemos a hablar, de la forma con la que nunca nos atrevemos a hablar, se hace cuerpo en todas las demás. De repente hay algo que te hace poder imaginarte en esa situación y eso abre muchas puertas sin necesidad de hacer una reflexión muy profunda, pero siempre termina por hacerse cuerpo y siendo muy liberador para todas (Tabarés, 2022).

4.10. Límites que tensionan el ejercicio creativo

Más que temas que no se puedan tratar, depende más bien de la posición en la que tú estés situada. Cantar siempre sobre lo que te atraviese o de la forma que tienes de relacionarte con esas personas que sí sufren ciertas opresiones. Qué puedo aportar, por ejemplo, desde mi blanquitud a las compañeras migrantes y racializadas o de qué manera trabajo con mis contradicciones y privilegios (Labaka, 2022).

> Temas que no se deben tratar creo que no (…) Pero límites sí hay: el límite es hacia dentro y hacia arriba, si no, es opresión. Tú te puedes reír de todas las opresiones que tú encarnas, pero no te puedes reír de las opresiones que no encarnas (Varela, 2022).

> ¿Límites del humor? Le tenemos que poner límites a la realidad. Es a la guerra a la que le tienes que poner límites, al odio, a la xenofobia, a la intolerancia… no al humor. El humor es una ficción y no tiene por qué tener límites (…) puedes hacer humor con cualquier cosa. El tema es cómo, cuándo y desde dónde (Franc, 2022).

> Pienso que hay muchos límites y eso está bien porque nos hacen reflexionar, preguntarnos si debemos decir una cosa o no. (...) Lo que ocurre en los escenarios dibuja la realidad, por eso es importante pensar bien lo que dices. (...) Si una opinión es polémica tienes que analizar el contexto y la posición desde la que emites ese discurso. El humor siempre tiene que ir hacia arriba. Hablar por hablar, de cualquier tema, es muy irresponsable sobre todo si tienes un trabajo de escenario (Aldaolado, 2022).

4.11. La etiqueta del "humor feminista"

> El humor feminista es una manera de reinterpretar el mundo y también el humor. El humor patriarcal es reírte de las personas vulnerables y oprimidas. El humor feminista es reírte de los opresores, de los privilegiados y de las privilegiadas. Es exactamente lo contrario (…) en el humor feminista la persona ridícula eres tú siempre (Varela, 2022).

> Yo creo que no existe humor feminista en sí, sino que las personas feministas hacemos humor. Al final si lo llamas humor feminista también te estás cerrando a gente que te pueda leer que no se considere feminista, pero igual leyéndolo se da cuenta de cosas. Es como decir «humor para mujeres», entonces el humor feminista o el humor de personas racializadas parece que sólo es para esas personas y no para todo el mundo (Moreu, 2022).

5. CONCLUSIONES

El acercamiento al humor que se ha pretendido presentar en este trabajo a través de la idea del doble movimiento tiene como referencia el concepto de "política feminista" de Ahmed. Con el defiende que de la misma manera que el feminismo rompe cosas, también crea cosas (2018, p. 327). Dinamitamos las estructuras desde dentro y construimos desde otras lógicas. Sin pretender convertirla en la mejor forma de hacer política feminista o de erigirla como la única fórmula válida para

hacer humor, lo que se ha pretendido con el desarrollo de esta intersección entre arte, humor y feminismos es hacer un llamamiento a la necesidad de ampliar los márgenes de creación y acción que tenemos para desarrollar lo posible y darle sentido al querer vivir. Aunque sean tres elementos difíciles de limitar en una definición o categoría, lo que podemos destacar de esta mirada desnortada es su implicación con la ética desde el enfoque propuesto por Siurana:

> El humor se puede practicar con o sin maldad, pero esto no quiere decir que sea sumiso o no comprometido; al contrario, significa que quiere el bien, y para conseguirlo es importante un humor comprometido con la justicia. Desear un cambio social atacando las injusticias con la risa no es ser malevolente, aunque los injustos lo puedan percibir así porque sienten debilitado su poder (2015, p. 37).

Desde una perspectiva feminista, el humor rompe con la vergüenza y el miedo que el patriarcado ha impuesto durante años para dar cabida en el terreno de la creación a los deseos, pero también a las dudas, las contradicciones y los fracasos. Es un espacio seguro donde poder equivocarse sin la angustia de ser juzgadas porque se acoge el error como parte de la experimentación y el aprendizaje colectivo. La combinación entre arte, humor y feminismos nos ofrece la oportunidad de seguir tendiendo puentes con la otras a partir de ese salto entre lo individual y colectivo, por el hecho de compartir referencias o vivencias similares, y de fortalecer las estrategias que nos ayudan a romper el marco que obliga a ver las múltiples desigualdades y violencias como el estado natural de las cosas. Las dioptrías añadidas a las "gafas violetas" mejoran así la visión periférica de un ojo involucrado: "en la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. (…) La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la implicación es la condición de toda posibilidad de intervención" (Garcés, 2013, pp. 112–113). Es hora de empezar a tomar en serio aquello que nos haga pensar y nos movilice a través de sonrisas y miradas desnortadas.

7. REFERENCIAS

Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra.

Álvarez Muguruza, I. (2019). Entre la violencia simbólica y la resistencia feminista: el humor como herramienta política. *INGURUAK* 66.

Bard Wigdor, G., Bonavitta, P. (2021). «Feminismos decoloniales y saberes plurales anfibios en el Capitalismo Neo-extractivista». *Sul-Sul, Revista de Ciências Humanas e Sociais*. Universidade Federal do Oeste da Bahia.

Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Gedisa.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Gedisa.

Castagnini, L. (2013). *Backflip: Feminism and Humor in Contemporary Art*. Margaret Lawrence Gallery.

Franc, I. (2017). *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*. Icaria.

Garcés, M. (2013). *Un mundo en común*. Bellaterra.

Garcés, M. (2017). «Condición póstuma». *El Gran Retroceso. Un debate internacional sobre el reto urgente de reconducir el rumbo de la democracia.* Seix Barral.

Gómez Haro, L. (2013). *Del humor en el arte contemporáneo*. Universitat Jaume I

Lienas, G. (2019). *El diario violeta de Carlota*. Destino.

Melchior-Bonnet, S. (2023). *La risa de las mujeres. Una historia de poder*. Alianza.

Olivares, R. (ed.) (2004). «Jo, qué risa». *Exit* (13).

Pirandello, L. (2007). *El humorismo. (Esencia, carácter y materia del humorismo)*. Clangre

Siurana, C. (2015). *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*. Plaza y Valdés Editores.

Vasallo, B. (2021). *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Larousse.

Zambrano, M. (2011). *Confesiones y guías*. Eutelequia.

AUTORREPRESENTACIÓN DE LA TRANSEXUALIDAD MAH EN LA FOTOGRAFÍA DE EEUU Y CANADÁ.

VALLE GALERA DE ULIERTE
Universidad de Zaragoza

1. LA ESCASA REPRESENTACIÓN DE LA TRANSEXUALIDAD MAH

> Si las mujeres trans buscan la mirada de la cámara y los hombres trans huyen de ella, ¿qué efecto tiene sobre la forma en que se narran las historias trans? ¿Qué se convierte en rutina y qué ni siquiera entra en escena?. (Halberstam, 2017, pp. 36-39)

Entre la facilidad para los hombres trans para pasar desapercibidos como cisnormativos y que muchas de sus vidas se refugiaban en una cultura lésbica, no ha favorecido la elaboración de una cultura e historia propia. Sin embargo, los trabajos fotográficos pioneros de los años 90 con Loren Rex Cameron, Catherine Opie, Del Lagrace Volcano y el reciente descubierto Reed Erickson abren un nuevo camino en la autorrepresentación trans* de MaH.

El hecho de que estas personas fuesen sociabilizadas inicialmente como mujeres pueden hacerles especialmente críticas al haber sufrido y sufrir la violencia estructural patriarcal desde varios géneros y por lo que puede ser muy relevantes para los estudios de género su autorrepresentación y las revisiones de la masculinidad no normativa.

2. OBJETIVOS

El objetivo de éste capítulo es seleccionar y analizar artistas trans* de MaH que desde la fotografía aborden la autorrepresentación de la masculinidad no normativa durante los últimos treinta años en EEUU y Canadá.

Los artistas escogidos son Jess T. Dugan; Cassils; Kristin Grey; Joseph Liatela; Amos Mac; Wynne Neilly; Shoog McDaniel; Texas Isaiah Zachary Smith; Nicholas Aiden y KC Crow Maddux.

3. METODOLOGÍA

La selección se centra en Norteamérica ya que hay suficiente volumen de trabajo para poder abordarlo. Este desarrollo se propicia por un lado por trabajos fotográficos pioneros de los años 90 con Loren Rex Cameron, Catherine Opie, Del Lagrace Volcano y el reciente descubierto Reed Erickson. Y por otro lado, gracias a una política en desarrollo de apoyo y seguimiento desde museos de alto prestigio, estudios universitarios y de investigación, fundaciones, galerías, becas y mercado especializado de la comunidad LGBTQIA+ que pretenden estabilizar a estos artistas y temáticas.

En el análisis se utilizará el término trans* para referirse a un amplio abanico de identidades que transitan hacia la masculinidad agrupando a hombres transexuales binarios y personas transexuales no binarias y otras categorías dentro de este espectro.

Todos los artistas abordan masculinidades no normativas desde su experiencia corporal por lo que el análisis comparativo de sus obras se ha sintetizado en cuatro bloques basados en el cuerpo:

- La desnudez del cuerpo: diario, transformación y visibilidad.
- El cuerpo vestido: atuendo y postura para inscribirse en sociedad.
- El cuerpo en movimiento. Cómo habitar el espacio. Búsquedas y creaciones de espacios seguros.
- Deconstrucción de la corporalidad y el deseo.

En cada capítulo se abordará la finalidad común de los artistas seleccionados así como la comparación de sus peculiaridades. Previamente se enmarcan las obras con el análisis de proyectos pioneros de los años 90 con los que guardan relación para observar la evolución temática.

4. FOTOGRAFÍA Y CUERPO.

4.1. La desnudez del cuerpo: diario, transformación y visibilidad

Este apartado reúne trabajos en los que los autorretratados se desnudan ante la cámara como signo de autenticidad confrontando las preconcepciones de hombría de la sociedad cisheteropatriarcal. También tienden a utilizar la cámara como registro de un proceso de transición corporal donde el tiempo es esencial.

Es clave en esta selección el trabajo pionero del reciente fallecido Loren Rex Cameron (1959- 2022, California, EEUU) con el libro "Body Alchemy: Transexual Portraits" publicado en 1996. En sus propias palabras, surge de la "necesidad de ser validado y quería, a su vez, validarlos [a otros transexuales]. Quería que el mundo nos viera" (Cameron, 1996).

De profesión granjero y sin conocimientos de fotografía se inicia como amateur en 1993 para retratar su incipiente proceso de reasignación de sexo y documentar la comunidad trans* MaH que descubre en San Francisco frente a la soledad de Dover, Arkansas, donde vivía previamente.

Contiene fotografías de estudio con fondo negro donde toda la atención recae en el sujeto. Cameron muestra su cuerpo armónico y musculado con pectorales de hombre y pubis. Es mítica la portada inyectándose testosterona en el glúteo y apretando virilmente la otra mano mientras presiona el disparador fotográfico. Con el rostro relajado y serio, como en todas las fotografías, dibuja la pose de una hombría que entra en los cánones, de no ser por carecer de pene.

Como en los otros artistas, no se trata de retratar un hecho extraordinario y anónimo como ha sucedido en los registros médicos, de acuerdo con Prosser (2005), Cameron, quiere salir de la representación del estigma y de la ocultación, reconocerse como válido.

Todos los proyectos recopilados en este apartado están ideados para que otras personas, especialmente cisgénero, los observen. No son exclusivamente proyectos personales para guardar en la intimidad de un cajón. Hay una clara intención de presentarse al mundo y no permanecer como leyenda intangible, ya que especialmente en la transexualidad de MaH suele ser más sencillo hacerse pasar por hombre cisgénero. Reivindican la visibilidad de ser hombres trans* o de género no binario, quieren ocupar el espacio social, aunque éste pueda implicar un lugar vulnerable, de insultos y ridiculización.

Contra ese anonimato y a favor de la personificación, todos muestran su rostro sin tapujos, llevándonos a retratos de personas y no de casos. Y de esta forma, apelan a nuestra responsabilidad como espectadores, como señala Levinas (2021) crean un compromiso ético en el que reconocer y responder a la alteridad del otro con su existencia única y singular.

Pretenden mostrarse como diversidad humana y no como anomalía de la naturaleza, ni como enfermos, ya que tuvieron que ser diagnosticados como enfermos mentales con Trastorno de Identidad de Género para poder transitar (Grey, K., 2013).

Por otro lado, es a través del rostro (y no de la genitalidad asociada a un sexo) donde conforman la identidad, pues es ahí donde se encuentran las expresiones y las relaciones sociales, tal como sugieren Deleuze y Guattari (1972).

Y asociar el rostro al cuerpo desnudo, como señala Cassils, resulta especialmente vulnerable en la recatada sociedad norteamericana más impactada por su desnudez que por la brutal violencia de sus performances, al contrario de las reacciones percibidas en Finlandia, país de la cultura de la sauna (2018).

Todos ellos se desnudan parcial o completamente, posicionándose aparentemente como objeto, ya sea de análisis o deseo, otorgándole al espectador ser el sujeto de la mirada y el escrutinio.

Sin embargo, impiden esta objetualización al cuestionar, directa o indirectamente al espectador, no permitiendo ser el margen social exótico con el que entretenerse.

Cameron presenta lo que podría parecer una narración tradicional de desnudo, con poses que marcan una aparente masculinidad típica (desde trajeado a desnudos tensando la musculatura, rostro serio, etc.), para interrumpir con fotografías de plano medio en el que nos mira a los ojos, con cara de desconcierto y rodeado por frases en espiral que cuestionan la mirada del espectador, virando de objeto de escrutinio a sujeto analizador.

Las frases evidencian cómo es percibido como objeto exótico de deseo: "Me intrigas." o "¡Eres tan exótica! ¿Puedo hacerte una fotografía?"; cómo su identidad es analizada al encuentro de su cuerpo sin atender a su autodefinición: "realmente eres una mujer ", " No eres un hombre: nunca dispararás esperma. Debes ser una especie de bicho raro.","Meas como una mujer. No perteneces aquí.". Y centrando su identidad en la misma pregunta reformulada de diferentes formas: "¿tienes pene?","¿Tienes lo que se necesitas para ser un hombre de verdad?" (Cameron, 1996).

La genitalidad del pene formula, en la mentalidad transfóbica y machista, el género, y, en segundo plano, define la orientación sexual con la que negarle la identidad a Cameron y marcarle como único responsable de ser un otro: "Mi atracción por ti no significa que sea gay: realmente eres una mujer" (Cameron, 1996) y evadiendo así la homofobia interiorizada y manifestando la jerarquía de poder dentro del colectivo LGBTQIA+.

Con este trabajo, Cameron replantea la noción de hombre sin pene y adopta el valor de hombría como enfrentamiento solitario al conflicto. Cassils y Grey también optan por este enfrentamiento en soledad, mientras que Dugan o Liatela optan por la sororidad, apoyándose respectivamente, en su madre o en los brazos de un hombre cisgénero, y trasladando así valores psicosociales más tendentes en círculos de mujeres.

En "Pasage" (2019) Liatela, de nacimiento estadounidense, se deja llevar en brazos por la calle a manos de un hombre cisgénero y tras el

cansancio se tornan los puestos seguidos por una comitiva de personas en procesión, sororidad de apoyos que rememoran a "Carryng" de Pepe Espaliú y metáfora a una nueva construcción de la masculinidad entre hombres trans* y cisgéneros.

Esta idea de apoyos, colaboración y homoerotismo aparece en trabajos previos como "Bound" de 2017, para transmitir la resistencia queer y sororidad. Utiliza técnicas eróticas del *bondage* entre el deseo, el sufrimiento y el peligro. Se cuelga vestido y atado por una cuerda en torno a su pecho. Lo que en un principio puede producir seguridad, en exceso, puedo provocar coagulación de la sangre o rotura de costillas. Liatela, una vez exhausto, solicita la ayuda de otras personas para descolgarlo y liberarlo, y es al desatarlo y desnudarlo, en ese cuidado cuando descubre públicamente las quemaduras sangrantes de las cuerdas que coinciden con las cicatrices de su pecho delatoras de su transexualidad. Liatela decide exponerse públicamente rodeado y apoyado por el grupo que metafóricamente le quita las ataduras, sin la necesidad de exponerse en soledad a diferencia de los trabajos de Cameron, Cassils o Grey.

En cualquier caso, todos estos artistas tienen en común el hecho de visibilizar que son trans* mediante la desnudez de cicatrices o genitales, exponiendo su vulnerabilidad síquica lo que genera el encuentro ético con el espectador (Levinas 2021) y con ello, se empoderan, trascendiendo el aspecto físico.

El empoderamiento surge del intento de tomar un poder arrebatado tanto en la tradicional representación exótica por parte de algunos fotógrafos cisgénero, como en el modelaje de su propio cuerpo del que dependen y deben confiar en una institución médica que no siempre les ha comprendido. Autorrepresentarse implica tomar el control y decidir exponerse, decidir la forma de presentarse y, de alguna manera, crearse la imagen que tienen de sí mismos, modelarse. De ahí la importancia para Cameron del uso del disparador: "prefiero este método para asegurarme de que el trabajo sea enteramente de mi propia visión (...). Su presencia sirve como metáfora: estoy creando mi propia imagen por sí sola, un acto que refleja también la experiencia transexual" (1996).

Esta visibilidad es más descarada al mostrar el proceso de transición corporal, no tanto por las imágenes creadas, sino porque desvelan su identidad no cisgénero.

Al tratarse de un proceso de registro y tiempo, el uso de la fotografía es fundamental. La fotografía al retratar los procesos del paso del tiempo en el cuerpo a menudo ha reflejado la vulnerabilidad de éste como ente no infinito ni fijo, sino en proceso de continuo cambio, ya sea por la edad en ejemplos como Esther Ferrer o Nicholas Nixon; por las dietas de Ana Casas Brodas o Jen Davis, o el género, entre otros temas.

La aparición del vello, la caída del cabello, la pérdida de volumen y reorganización de la grasa y la masa muscular o las cicatrices de la mastectomía van retratándose en estas fotografías. ¿Con qué intencionalidad fueron realizadas?, ¿Cómo las leemos? ¿Son comprendidas a la espera de una imagen decisiva final o como muestra de cada presente?,¿se inscriben para no olvidarse de quienes fueron?, y es que, ¿no es cada foto que realizamos en sí, un registro de un proceso, el proceso de nuestra vida en el que estamos siendo en cada momento?

Es ésta visión como un destino a llegar o como un presente continuo, el que nos posibilita ver el género como binomio o no, en estas imágenes. Esta ideología de estándares del género también es heredada por los artistas como sujetos sociales que son, sin embargo, su circunstancia personal les hace reformularse. Asumir el conflicto y hacerlo visible es lo que les define como vulnerables al no mostrarse como un entero sin fracturas.

Kris Grey, quien se reivindica activista no binario afincado en Nueva York, realizó durante la estancia con el artista Clifford Owens la obra "Homage" (2013) que documenta fotográficamente. En la performance se abre las cicatrices de la mastectomía con la ayuda del artista Ron Athey habituado a las agujas de los piercings. De esta forma comparte con los espectadores tanto el trauma como los involucra en lo que fue "el proceso de crear tu forma queer sin testigos y bajo la idea de patología". (Grey 2013)

Tras la operación, su pecho sangraba pero no podía quitarse la venda hasta pasados diez días por lo que comienza a tener una pesadilla en la

que sus pechos lloraban sangre que terminará siendo la base del trabajo. Al reabrirse las heridas, Grey, toma el control en la construcción del cuerpo que tenía vetado por el saber médico.

El acto de reabrir la herida puede resultar muy violento y comprometido para el aspecto posterior, le comenta DeBricant a Grey, quien responde que en realidad es un acto de recuperación de su cuerpo y curación mental, porque "quería literalmente abrir las heridas que habían sanado en mi cuerpo para reactivar la energía psíquica almacenada ahí" (2013) en un acto muy tierno y conectado, y donde la verdadera violencia física y sistémica era a la que sus cuerpos están predispuestos por estadística.

Grey el crear una aberturas, quiere crear un espacio corporal "donde la audiencia casi sienta que puede entrar directamente en mí, el espacio donde podríamos erradicar los límites entre nosotros" (2013), y reflexiona como cualquier abertura corporal es una zona de vigilancia e intercambio porque "elude los sistemas patriarcales de dominación y control". (2013)

Y desde esos orificios atravesados por las agujas de jeringuilla recogen el goteo de la sangre vertiéndolas en delicados riachuelos, que por la casualidad de la curvatura del cuerpo, acaban desembocando en el pubis, otra abertura corporal donde la sangre se recoge y nos recuerda que pueden existir hombres menstruantes.

Si ya es un tabú la representación menstrual en las mujeres cisgénero que desde el arte la han reclamado lejos de la vergüenza, el asco o la suciedad, reclamarlo como una visualidad no restrictiva de las mujeres, conlleva también a cuestionar la menstruación como definitoria de la identidad de las mujeres, generando otro cisma epistemológico e integrador. No se es mujer por tener la menstruación y, de ahí, se puede derivar en la idea de que también se puede ser mujer sin tener la menstruación, por ejemplo, en mujeres transexuales, niñas, mujeres con problemas hormonales, con menopausia o a partir de una edad.

Dugan (Biloxi, Missisipi) aborda el dolor y la violencia del conflicto personal y social, en "Autorretrato con mamá" (2005) fotografiándose ambos durante su proceso en un plano medio con fondo blanco. Por un lado, está siendo acompañado por ella, pero también está generando una

comparativa con la que va desvinculándose de la madre y del grupo que representa, las mujeres sin dejar de ser parte completamente.

En este sentido, Grey en la performance "Sin título" de 2012, se acerca y aleja a una prótesis de resina que Lania D´Agostino le realizó en 2009 cuando físicamente su cuerpo era comprendido como de mujer. No quiere renegar de su corporalidad previa, sino que se vincula a ella dando a entender que una y otra están vinculadas a su ser y no como un pasado olvidado.

Cassils, (de Montreal, Canadá, pero recientemente nacionalizado estadounidense) quien también se define como no binario, busca sin embargo hipermuscular su cuerpo para inscribirse en la masculinidad en "Cuts: A Tradicional Sculpture" (2011), donde reinterpreta a la feminista Eleanor Antin con la obra del mismo título de 1972, tomando la estética formal de registrar con cuatro fotografías diarias desde distintos ángulos que muestran su transformación.

Cassils a menudo utiliza reinterpretaciones de artistas previos que denomina como "mis antepasados", como espejos necesarios ante la no existencia de internet y falta de redes de apoyo en su juventud. Reflejo de esa soledad es que no es hasta los 22 años cuando conoce por primera vez a una persona queer (2018).

Critica las presiones sociales que sicológicamente nos inducen a erotizarnos modelando el cuerpo como escultores, ya no en los cánones de delgadez para las mujeres y en el contexto heterosexual, si no de culturismo y una estricta dieta tomando los referentes clásicos caricaturizados, pero también para abordar " las expectativas de en qué te conviertes cuando haces la transición"(2018).

Se trata de una búsqueda personal confusa en 2011 cuando comenta que, ni siquiera existía el término no-binario y en un periodo en que ni siquiera hubiera podido articularse como tal. Pretendía "ofrecer una variedad de imágenes que permitan a las personas ver que hay opciones" y la posibilidad de autodeterminarse (Cassils, 2018).

Con "Becamming an Image" (2012) ya no está tan interesado en dirigirse a la comunidad cisgénero como a la propia para proporcionar rituales de curación y que fuesen testigos de los propios traumas compartidos.

Representa la violencia transfóbica recibida tanto en la juventud como en la actualidad: "Al ser una persona trans pero siempre interpretada como mujer, uno experimenta una enorme cantidad de misoginia y sexismo, especialmente en el mundo del arte" (2018).

Desnudo golpea violentamente una enorme pella de barro en un amplio almacén con la peculiaridad de que todo está a oscuras. Sólo se escuchan los golpes y gemidos del esfuerzo, en este cuerpo a cuerpo solo visible con el flash de las cámaras de los móviles. El parpadeo lumínico recuerda la cultura de la noche y la captura de la imagen a las aplicaciones de contactos. En su obra, hay cierta sensación de no llegar a ser suficientemente masculino. Ya en la lectura de cada cual quedará el pensamiento de si es por su cuerpo no operado o porque en realidad, ningún hombre, sea cual sea su fisionomía, llegará a ser lo suficientemente masculino, como ninguna mujer lo suficientemente femenina en esta política de binomios contrapuestos.

Según Schicharin, en las obras de "Sin título 16" de Grey y "Becamming an image" de Cassils, la fotografía en la performance sintetizan la acción en un gesto en curso, momentos claves de una anatomía que contradice a Freud al inscribir sexo y género como "rocas biológicas" que escriben un destino anatómico inmutable y monolítico del sujeto (2019, p. 10). Cuando Grey introduce el cuerpo presente en el del pasado creando una simbiosis, o cuando la acción masculina de golpear virulentamente la pella de barro de Cassils tampoco responde al destino anatómico del sujeto, desestabiliza la noción de cuerpos estáticos e inmutables.

Schicharin, también propone que desafían la idea lineal de progreso en el tiempo recogida en Darwing o la Ilustración (2019, p. 4) ya que realmente no existe un antes y un después. Grey integra pasado y presente

ahora pero también antes de su transición, porque mentalmente se proyectaba como no binario, al igual que Cassils, su cuerpo vuelve a transmutar tras la obra, no se estanca en la imagen final.

Además añade que con la obra de Wynne Neille "Female-to "Male"" en la que ironiza sobre alcanzar una identidad masculina totalmente opuesta a una femenina, para él la transición consiste más en una vuelta a la adolescencia, descripción reiterada en muchas personas trans*.

Desarrolla Schicharin, que éste planteamiento rompe el hilo evolutivo progresivo de las edades, y desafía la noción de adolescencia de Lessing basada en cambios anatómicos secundarios para alcanzar el culmen de la fertilidad y, por tanto, reproductivo, sobre el que se construye una división de las edades centrada en la capacidad reproductiva. (2019, p. 3)

Mediante estas obras, los artistas trans deconstruyen estas ideas, al concebir la adolescencia como etapa etaria no correspondiente a una numeración predeterminada sino basada en los cambios secundarios y el proceso de sociabilización, y no centrando en la fertilidad.

Entonces, el tiempo que dibuja una transición, no tiene porqué ser comprendido como lineal de una sola dirección hacia un único destino respecto al género y la edad. Y como desarrolla Schicharin, son propuestas que plantean un cambio de perspectiva al descentrar la estructura social basada en la reproducción, al disociar género-sexo y etapa etaria con nivel de fertilidad (2019).

4.2. El cuerpo vestido: atuendo y postura para inscribirse en sociedad.

En los casos previos, el desnudo físicamente demuestra su existencia a pesar de que visibilizarse podía no ser siempre positivo y generar la misma transfobia contra la que se lucha (Cassils, 2018). Mientras en este apartado, con el selfi, autorretrato o retrato fotográfico el uso de la vestimenta y la pose funcionan como códigos de integración social en dos grupos, el de hombres trans* o género no binario que a su vez se integra en el de la sociedad general.

Los referentes seleccionados son fotografías que Catherine Opie (1961, Sandusky, Ohiao, EEUU) ha realizado a su comunidad desde los años 90 hasta la actualidad y el álbum privado "Eric Ego Trip 20th Century". Opie es la única persona cisgénero seleccionada, pero sí que su trabajo ha sido pionero ya que al retratar a su entorno de lesbianas masculinas algunas derivaron hacia la transexualidad como sucedió con sus mejores amigas "Mike and Sky" de 1994 y su amante "Ángela Scheirl" de 1993. Y también el álbum privado de Reed Erickson (El Paso, Texas, EEUU, 1917-1992) rescatado por Halberstam en el artículo "Eric´s ego trip" que define como probablemente la única publicación de contenido transmaculino (junto con otros documentos y fotografías de una persona intersexual), en el mayor y más antiguo depósito de materiales LGBT del mundo "The One Nacional Gay & Lesbian Archive" ahora ubicado en la biblioteca de la Universidad del Sur de California (2017).

Opie, comenta que le interesaba crear una iconografía diferente, otra forma de mirar y de retratar una comunidad, cuyo modelo no tenía por qué ser heteronormativo (Aletti, 1999). Crea un cambio de centro y de referencia, ya que sus retratados se convierten en iconos cuando anteriormente había un vacío de representación y estudio en la visualidad de los hombres trans*. Y en cualquier caso, la tendencia era retratar la transexualidad como marginal, negativa y minoritaria, el límite en los estándares del género al que no había que llegar.

Lo sorprendente es que Opie consigue hacerlos iconos referentes a la par que mantiene su identidad al margen de la norma y que por lo contrario eso, no fuese negativo, sino que es esa minoría de género, orientación sexual o prácticas sexuales, fuesen las que le aportasen identidad de grupo y orgullo, valor de pertenencia. Opie consigue crear comunidad y un espacio seguro de autoestima para identidades indefinidas.

Lo consigue realizando retratos individuales que describen la diversidad de cada persona y es la abundancia de retratos bajo una misma estética lo que los aúna, creando un espacio mental de grupo que ha influido a la sociedad tanto para reconocerse como para aceptarlos.

En las imágenes, la seguridad de los retratados se percibe en las fotografías, también cierta relajación y osadía. La postura es hierática porque desafían al espectador por el hecho de mostrarse y orgullosos, de presumir sobre su pertenecer a un grupo. Frente a la idea de soledad y de que debieran esconderse para no sufrir la violencia reclaman presencia en un espacio social con otras normas distintas.

Esta forma de ocupación es masculina. Tamaño grande, rigidez a la par que relajación en el dominio espacial, apertura corporal, seriedad y mirada a cámara. La estrategia de Opie consiste en apropiarse de los estándares de masculinidad, retrato clásico y fotografía publicitaria cambiando los sujetos y los planteamientos de vida. La presentación es tan correcta según los cánones que es asimilada, no ya por el grupo, sino por la sociedad cisheteronormativa. De esta forma consigue crear, construir, una nueva iconografía, que muestre otra forma de sentirse, de mirarse y considerarse dentro de lo social.

Suele utilizar el gran formato vertical y plano medio o entero. La clásica iluminación de estudio define con claridad a sus modelos que saca de contexto al utilizar fondos planos de colores diferentes y llamativos, siguiendo preceptos publicitarios. De esta manera, toda la atención se centra en sus cuerpos, tatuajes, piercings, ropa y poses que son las que les dan una identidad individual. De nuevo, tanto la elección de personas como las poses son elegidas y guiadas con instrucciones sencillas y así construir la unidad formal que se basa en la masculinidad como valor de atracción, erótica y espacio a habitar.

El planteamiento del álbum de fotos personal creado por Reed Erickson es totalmente diferente. Si Opie utiliza las grandes e impactantes fotografías de arte, Erickson por el contrario las reúne pequeñas y cotidianas. Opie retrata muchas personas y las agrupa sin narrar una historia y Erickson solo se autorretrata así mismo y con su vida pretende narrar la historia cotidiana de lo que podría ser un hombre corriente transexual, no al margen heteronormativo como Opie, sino inscrito dentro de las normas. Y a la vez, ambos pretenden la integración como trans* (u otras identidades no normativas) dentro de la sociedad mediante el retrato del cuerpo, la ropa y la pose.

En Opie la ropa marca la disidencia, en Reed el habitual traje de chaqueta negra se convierte en el uniforme que le integra en el grupo de hombres de clase alta, y cuya oscuridad, tiende a disuadir la atención sobre su persona (otra vez a la inversa de Opie) para desviar el foco de atención a la interacción con otras personas. He aquí la gran diferencia, mientras Opie saca a sus modelos del entorno, Erickson se preocupa por estar incluido en todos los escenarios. No le interesa lo descriptivo, donde poder descubrir su peculiaridad, si no retratar su ser social arquetípico e integrado en diversos contextos de éxito en la feliz vida norteamericana en la que es un hombre respetado. Estas situaciones son celebraciones donde hay separación de géneros, flirteo con mujeres, casamiento y vida familiar en la que interactúa como padre. Su retrato es persistente en cada fotografía pero no ocupa un espacio de protagonismo, actúa como sombra haciendo el rol que debe, el retrato aparentemente plano, en parte ausente, de un hombre corriente.

Como en Opie, se trata de una construcción, una fantasía y el interés de convertirse en un referente con el que influir y cambiar la sociedad. La forma de titularlo ya asume esa idealización "El Viaje del Ego de Eric en el Siglo XX". Ese Ego puede leerse de forma irónica, el exceso de preocupación por el yo, o como término psicológico, la conciencia del individuo para percibir su realidad, como Eric percibía su realidad.

Erickson realizó la reasignación de sexo en los años 60 por el Dr. Harry Benjamin. Era un magnate y generoso financiador de los Archivos ONE. Conscientemente donó su álbum de fotos como testigo histórico y para generar las bases de una comunidad. Sin embargo, su aportación no fue lo suficientemente valorada. Ya en vida, tuvo un enfrentamiento con la directiva gay que quiso silenciar su notable influencia argumentando que quedaba "fuera del vínculo místico de hermandad" que según Thomas Carlyle "hace que todos los hombres sean uno" como recoge Halberstam (2017). Su masculinidad no fue aceptada como verdadera, y su legado personal ignorado, siendo ejemplo de las violencias machistas vinculadas a la transexualidad de MaH.

En relación a este pionero, está el proyecto "The selfie issue" (Mac A.y Kayiatos R., 2014) selfis realizados por hombres trans* en la revista OP, Original Plumbing, y el proyecto "To survive in this shore" realizado entre 2013 al 2018 por Jess T. Dugan.

En "The selfie issue" son los propios hombres trans* los que se autorretratan sin pretensión artística y eligen ubicarse en contextos cotidianos inscribiéndose en la sociedad en vez de elegir imágenes espectaculares, escribe Calek Blackwell (Mac A.y Kayiatos R., 2014), como haría Opie. Blackwell, elige una foto suya en la cocina que le recuerda a su abuelo y, esa identificación es el éxito de su esfuerzo, reconocerse dentro de la familia (Mac A.y Kayiatos R., 2014), como Eric dentro de la institución. Para Cayden, tampoco es en sí el aspecto físico, el gesto masculino o el vello facial, tanto como " el hecho de por fin parecer feliz", (Mac A.y Kayiatos R., 2014) de reconocerse en la imagen que puede hacerse de sí mismo. Justinadkins afina al explicar, que aun cuando no se identifica con su cuerpo, el selfi le da el control de poder documentarse de la forma que más le convenga. (Mac A.y Kayiatos R., 2014)

Luego en ambos proyectos, el autorretrato ofrece la oportunidad de dirigir la mirada tal y cómo desean ser vistos y no como son vistos por quien les escudriñan como un otro.

Otra característica que comparten es la facilidad para captar los momentos clave de la vida. Muchas de las imágenes tomadas por el móvil son el resultado de estar a mano para documentar el instante pero no tanto por lo reconocible de la imagen como por la vinculación mental a ese momento, el punctum que definía Roland Barthes. Así elige su selfi porque es el momento en el que decide ser él mismo y Dwayn porque es el día en que comienza su proceso. (Mac A.y Kayiatos R., 2014)

La gran diferencia entre ambos, autorretrato y selfi, radica en la espontaneidad y la difusión, ya que como comenta justinadkins, el selfi te permite hacerte tantas fotos como quieras sin que te cueste dinero (Mac A.y Kayiatos R., 2014). Y no solo eso, te permite verte al instante mientras que Eric no puede comprobar su retrato e ir modificándose. Esto afecta a una fotografía más estática y predefinida.

Sin embargo, Cooper quien reconoce el efecto positivo que tuvo en él las imágenes de otros trans* anónimos, advierte que el selfi se crea para difundirse vertiginosamente por las redes sociales de forma mucho más rápida y mayor de lo que lo haría un álbum de fotos y generando un modo de sociabilidad basado en la exposición del cuerpo y la validación en personas que se autoescrutinan bastante y no siempre conformes con su cuerpo, pudiendo afectar a su autoestima y reduciendo su relaciones en físico. (Mac A.y Kayiatos R., 2014)

El proyecto "To Survive on This Shore: Photogrpahs and Interviews with Transgender and Gender Nonconforming Older Adults"(2018) surge precisamente con esta idea de recoger y conectar personas racializadas y disconformes con el género especialmente de espectro transmasculino a lo largo de todo EEUU con fotos e historias comunitarias y al tratarse de retratos artísticos, la difusión no es tan expansiva como en "The selfie issue".

El proyecto reinterpreta a Opie al incluir a "Mike y Sky" 20 años después. Mantiene la idea de diversidad por acumulación, creando una comunidad mediante retratos individuales, y de nuevo los modelos, situados en los márgenes sociales, confían en su fotógrafo porque forma parte de la comunidad.

Sin embargo, los retratados no encajan en una única tribu urbana, una edad ni busca un canon de belleza. En vez de rotundos e icónicos referentes, muestra seres humanos resilientes con dificultades en integrarse por su apariencia como demuestran con el indeciso lenguaje corporal y la fatiga de sus rostros. Los saca del estudio y ubica en su contexto, con poses más relajadas y variedad de encuadres, incluidos cercanos primeros planos que crean cercanía con el espectador.

4.3. El cuerpo en movimiento. Cómo habitar el espacio. Búsquedas y creaciones de espacios seguros.

En el apartado anterior, las fotografías creaban pertenencia a un grupo social aunque sus miembros no tenían porqué conocerse entre sí, se hacían visibles hacia afuera como unidad frente a la cisheteronormatividad, mientras que las comunidades de este apartado, en su mayoría, son

espacios de convivencia que se cierran sobre sí mismos. Son intentos de espacios seguros donde buscar, experimentar e inventar masculinidades no tóxicas.

Como obra pionera es esencial el libro "The Drag King Book" de 1999 que experimenta con la masculinidad desde el travestismo no solo como parodia crítica, también como erotismo, autoidentificación, empoderamiento, reclamación histórica, búsqueda cultural, liberación, juego, etc. y desde diversidad de identidades (lesbianas, transgéneros, transexuales, personas no binarias, mujeres y hombres cisgénero).

El libro que inicialmente pretendía documentar la escena *drag king* de Nueva York, Londres y Milán durante seis meses en 1995 acabó siendo también un espacio de experimentación ya que las fotografías recogían los concursos, los previos en los bares, las casas y el día a día a modo de álbum familiar y había también fotografías más elaboradas de puestas en escena reconstruidas imitando a referentes. Composiciones de Brassaï, personajes de películas como James Dean, músicos imaginarios o cualquier otra fantasía. Incluso fotografía de estudio con fondo blanco y ribeteadas como si se observara desde una mirilla adentrándonos a un mundo íntimo y prohibido donde un grupo de personas travestidas de hombres interactuaban entre sí con poses y vestuario muy estudiado. Los formatos no estaban unificados sino que respondían al interés de la toma, siendo visualmente muy ecléctico. Finalmente, el proyecto materializado en libro forjó los lazos y estabilizó a una comunidad que ni siquiera era consciente de su ser.

Del LaGrace Volcano (Nueva York, EEUU), el fotógrafo del libro, era consciente de que fotografiar y performar como *Drag King* sería una experimentación que acabaría incorporándolo a su identidad, en aquello en lo que quería convertirse (Halberstam, Volcano, 1999). Para Halberstam, el escritor del libro y jurado de los performance *drag king*, creía inicialmente que iba buscando una hermandad bollera tras los concursos pero acabó descubriendo una gran diversidad de identidades que se desplegaban al performar la masculinidad y de la que advirtió la dificultad de no autoproyectarse y distorsionar o acallarlas.

Demostrando su anhelo por reflejar las relaciones horizontales escribe en el prefacio su deseo a que “los Drag Kings quienes lean este libro puedan reconocer sus contribuciones a este proyecto y sentirse orgullosos de lo que han/hemos creado"(Halberstam, Volcano, 1999). En este periodo, también escribiría "Masculinidad femenina" (1998) reflexionando sobre las masculinidades alternativas que eran ignoradas tanto social como académicamente.

También es experiencial la comunidad reflejada por Shoog Mc Daniel quien vive en Florida, EEUU. Mc Daniel es trans* y obeso, dos combinaciones que hacen de su cuerpo un conflicto visual.

Como Opie, crea una nueva concepción de la belleza e iconografía cambiando el centro de atención al retratar a sus amigos. El mismo comenta: " Mi trabajo trata de poner en relieve cuerpos y vidas que la sociedad popular suele pasar por alto. Me gusta fotografiar cuerpos gordos, cuerpos trans y cuerpos queer".

Su mirada nos devuelve una nueva visión de personas obesas deseantes y deseadas envueltas en un mundo de color, alegría, exceso, inocencia y fantasía, pero en vez de mostrar la distancia y el desafío de los modelos de Opie, trae la intimidad y conexión que tiene con ellos. Su interés está en "conectar al espectador de cada foto con la belleza dentro de sí mismo, a través de la comprensión de la brillantez de la diversidad, mostrándole que hay muchas maneras de ser bello". (Mc Daniel)

A menudo posan desnudos cuya voluminosidad oculta los genitales, asemeja los pectorales al pecho de las mujeres, y chicos trans* con mastectomías siguen manteniendo cuerpos mullidos confundiendo y desafiando la visualidad de lo que debe ser la fisionomía masculina.

En conjunto, parecen todos formar parte de otro género no basado en la genitalidad sino en los pliegues, la monumentalidad del cuerpo y lo sensorial de la piel, órgano erógeno que los envuelven y que acarician, aprietan, embadurnan con comida, decoran aprisionando entre la carne flores y frutas informes, donde lo sin forma no es peyorativo, sino sinuosidad de la naturaleza, movimiento caprichoso y gustoso del ser adaptativo y prensil.

Los diversos tonos de piel, por la mayor o menor irrigación de la sangre, son vistos como gradación del color del arcoíris de rosas a purpúreos o marrones azulados mientras juegan redibujando mapas de caminos estriados.

Como puede verse en el documental "Bodies like Oceans" fotografiarse es una escusa para reunirse y aprender a disfrutar libremente de los cuerpos formando parte de la frondosa y salvaje naturaleza de Florida en la que se refugia (Mc Daniel).

La cámara es otro más actúa como testigo de bacanales de comida, caricias en abrazos multitudinarios formando un inmenso y unido cuerpo sensual y poliamoroso.

Sentados o tumbados en la hierba, sus cuerpos resultan grandes y pesados en la tierra mientras en los paseos por los manantiales de agua dulce flotan ingrávidamente asemejándose a bellas ballenas y seres marinos, formando parte de ellos, aquí más libres y de género aún más confuso al travestirse en sirenas y mostrar cuan seres fantásticos son.

Las comunidades de Del LaGrace Volcano y McDaniel podrían reunirse sin la presencia de la cámara (que actúa como documentadora y para crear juegos fotográficos). Son grupos de personas diversas que se replantean cómo mejorar sus relaciones con el cuerpo, la masculinidad, y el deseo.

Mientras, los trabajos de Neilly y Smith, se reúnen para ser fotografiados. La cámara funciona de espejo que retrata la masculinidad que no ven centrándose en las relaciones íntimas y cotidianas.

En "Have/Hold" (2018-2019) Wynne Neilly (Toronto, Canadá) retrata la relación de hermandad con Kyle Lasky (California, EEUU), ambos transicionaron juntos a hombres, aunque su identidad, comenta Neilly, "es algo fluida que no se puede definir fácilmente con una sola palabra"(2014). Las imágenes cotidianas y relajadas en la ducha, cortándose el pelo, cambiándose en el vestuario o desnudos en una poza natural tienden a leerse en códigos homoeróticos por el espectador cuando sólo son amigos, trasladando la permitida sororidad de cuidados, cariño y

complicidad entre mujeres al hombre heterosexual sin la ansiedad a ser confundido por homosexual o sufrir vergüenza.

Con ello, pretende abrir "una conversación sobre cómo leemos e interpretamos la intimidad entre los cuerpos queer y trans, la noción de individualidad y las presentaciones no normativas de la identidad de género como liberación política y sanación personal".(Neilly)

Por otro lado, Texas Isaiah Zachary Smith (Nueva York, EEUU) entra en confrontación cuando decide retratarse durante su proceso, comenta: "quería encontrar una manera de documentarme sin permitir que otros fetichizaran mi cuerpo. Cuando pienso en la transición, no solo pienso en el aspecto físico. Creo que es un proceso mental y espiritual también" (2014). Además, como persona negra es consciente de la violencia histórica que éste medio ha infligido a las comunidades negras y de color (Smith) por lo que intenta buscar con la cámara cómo crear una nueva función restauradora.

En su ética fotográfica, es muy consciente que debe protegerse y proteger a sus retratados. Le preocupa como redirigir la mirada de una sociedad que ahora comienza a comprender géneros no limitados, pero sólo ligeramente, y también es una sociedad que asimila el encarcelamiento y asesinato de cuerpos negros por lo que la inclusión en un archivo visual podría ser peligroso. Este enfrentamiento es compartido por otros artistas negros de otras latitudes como la artista sudafricana no binaria Zanele Muholi, llegando a la misma conclusión, que la fotografía inscribe dentro de la sociedad "para siempre, incluso después de que nos hayamos ido" (Smith).

Por tanto, al fotografiar, Smith se posiciona mentalmente como modelo consciente de sus propias inseguridades, lo que le lleva a interesarse por crear espacios seguros que sus retratados perciben.

La artista y cineasta Tiona Nekkia McClodden comenta como le ha retratado en algunos de sus momentos más vulnerables y considera que son las imágenes más honestas que le han hecho porque reflejan exactamente lo que sentía. En su opinión, lo consigue por el consentimiento que genera al mantener la mirada mientras pregunta cómo te sientes y qué significa la experiencia de ser fotografiada. (2018)

Para ella, sus imágenes se sitúan entre lo cinematográfico y el archivo. Percibe que "captura la profundidad del momento, pero tu conservas los derechos de autor de su narrativa" (2018). Y efectivamente, Smith comenta que no está interesado en: "fotografiar el "verdadero yo" de una persona porque los seres humanos tenemos múltiples capas" sino en "fotografiar un momento con alguien"(2014), crear una intimidad que actúa como "marcador emocional" (2018) que el modelo asocia a la imagen, siéndole relevante y haciéndole formar parte.

Interesado en crear un archivo del existir de personas negras queer y trans* inscritos en el presente cotidiano enmarcados en encantadores paisajes, a menudo los fotografía en primeros planos con una bella y sobria paleta aterciopelada de dominancias marrones, azules y verdes a pesar de su daltonismo. Son imágenes íntimas en las que se muestran lazos de hermandad. Los modelos se dejan fotografiar sensibles, vulnerables y cariñosos. Smith comenta: "creo que es importante que nos veamos los unos a los otros. Tú estás aquí, y yo también. Tú eres hermoso, y yo también. ¿Por qué no mostrárselo al mundo cuando tenemos la oportunidad de hacerlo?" (2014).

Es en el acto fotográfico donde Smith aporta una peculiar conciencia de grupo que sobrescribe lo preconcebido de la masculinidad negra y replantea el binarismo de género. McClodden también lo percibió "te hace sentir lo que sería vivir fuera del binarismo, cómo sería deconstruir ese binarismo dentro mi misma". Una mirada desde dentro que puede influir tanto a hombres como a mujeres cisgénero.

4.4. Deconstrucción de la corporalidad y el deseo.

Este último apartado no parte de un referente de los años 90, sino que recoge las últimas tendencias en la representación del hombre trans* con la obra de Nicholas Aiden (St. John, Terranova y Labrador, Canadá) y KC Crow Maddux (afincado en Nueva York, EEUU) quienes, desde su experencia personal, cuestionan la concepción del cuerpo, el deseo y su representación en el espacio heteronormativo.

Ya no están tan interesados en cómo encarnar el cuerpo, pues Cameron, Cassils o Grey habían demostrado que un hombre no se definía por sus caracteres sexuales primarios y secundarios.

Sus obras trascienden a los esquemas mentales de cómo lo concebimos desestructurando los términos con los que definimos, limitamos y catalogamos. Por poner un ejemplo, en la infancia no existe el concepto mano hasta que la fragmentamos en dedos y le damos una unidad. Pero en sí no existe como identidad independiente, como *La Cosa* en la familia Adams. En vez de la unidad grupal de la mano podríamos haber creado otro grupo desde el dedo meñique hasta el codo y darle nombre. Por lo tanto los conjuntos elaborados del cuerpo (manos, pies, cabeza, etc.) no dejan de ser constructos desde los que nos pensamos, y donde los genitales, hasta ahora, han tomado el protagonismo que define la identidad.

Desde la experiencia trans, estos artistas buscan crear nuevas concepciones del cuerpo representándolo con imágenes fragmentadas en superficies apoyadas o enmarcadas en otras estructuras. Estos nuevos esqueletos son metáforas de otro marco estructural desde el que comprender el cuerpo.

Aiden en "Stage" y en "Coats" (2021-2022) representa el cuerpo con fragmentos de tejidos que envuelven una estructura. En "Stage" fotografía detalles de ropa incomprensiblemente amontonada sobre un cuerpo del mismo negro que el fondo que hace desaparecer la figura y en "Coats" reproduce detalles de distintas pieles peludas en suaves telas de seda apoyadas sobre diferentes soportes: echadas sobre sillas, colgadas de toalleros, tendidas en cuerdas o tiradas por el suelo. Todos esos elementos son el esqueleto que le da una nueva forma a la piel.

Tanto la ropa como la piel son tejidos que nos envuelven sobre una estructura, dotándola de identidad. Los tejidos, son la carcasa que ayuda a representar un rol social.

Las pieles encuadran frondosos bosques peludos, delicados y rubios bellos faciales e hirsutos cabellos rapados. Zonas húmedas, mojadas, pliegues sensuales y evocadores, algunos ilocalizables a primera vista. Provocan ser acariciados, más aún por la textura del pañuelo. El hecho de que no aparezca ningún genital no implica la anulación erótica, como Shoog, propone la piel como el órgano erógeno más amplio y común a

todas las personas construyendo una nueva construcción del deseo que descentraliza los géneros y los genitales.

En esta misma dirección KC Crow Maddux desafía los conceptos corporales. Crea alegres collages de fragmentos de su cuerpo y signos gráficos sobre resina que se enmarca en maderas antropomórficos limpiamente pulidas y pintadas en colores puros como el blanco, amarillo, rojo, azul o negro.

La visión es confusa pero se comprende como cuerpo o cuerpos reorganizados en otros órdenes traviesos y deseantes que juegan a tocarse y penetrarse. Ante todo creativos, activos y derretidos quizás tras el éxtasis sexual, chorreantes, blanditos, donde interior y exterior van en un mismo plano.

Por ejemplo, si a lo lejos una composición parece unas tripas que resultan ser el detalle de un puño cerrado, tiene superpuesto el símbolo de unas manitas que se hunden en pliegues profundos y a su vez enmarcado en una estructura penetrante y penetrada con un interrogante sobre el dibujo de un esófago y todo en la misma gama de rosas y ocres, en una primera mirada, parece fotografiar la conexión entre la piel externa y la interna comunicada en las emociones, y bien pensado, la piel externa se continúa en la interna, no son entes separados. Cuando el miedo encoge las tripas o la excitación le da un vuelco al estómago, la piel se eriza.

A pesar de la aparente sencillez, cada composición rompe los límites de lo concebible.

Ambos artistas no trabajan la abstracción sino la reconfiguración del cuerpo, trabajan entre la superficie plana y la tridimensionalidad, con la fragmentación del cuerpo y especialmente de la piel, sustituyen el esqueleto por otro sostén o forma de enmarcar el cuerpo, muestran la piel como órgano erógeno, los pliegues, la humedad y el tacto como recuerdos del deseo, porque en realidad representan tanto lo visible, lo sentido, lo recordado y lo fantaseado; en definitiva experimentan un cuerpo nuevo y lo transmiten en vez de adaptarlo al pensamiento heteronormativo que lo anula y simplifica como cuerpos no deseables por no tener genitales externos (pene o mamas).

5. CONCLUSIONES

El análisis de todos estos trabajos parten de la experiencia de vivir en un cuerpo trans* masculino y los conflictos que genera en nuestras sociedades cisheteropatriarcales, de ahí que los análisis parten desde la experiencia corporal.

Entre otras razones, la facilidad por pasar desapercibidos como cisnormativo ha dificultado a las hombres trans* a estar representados socialmente. De ahí que en el primer y segundo apartado " La desnudez del cuerpo: diario, transformación y presentación en sociedad" y "El cuerpo vestido: atuendo y postura para inscribirse en sociedad" ha recorrido un desarrollo sobre la necesidad de visibilizarse como hombre trans* en la sociedad cisheteronormativa; la confrontación y conflictos personales; y la necesidad de ser reconocido dentro de un grupo social.

A lo largo de los proyectos se describen diferentes violencias de género recibidas desde varios géneros y no solamente por la comunidad cisheteropatriarcal. Conscientes del poder que adquieren al transitar al género tradicionalmente opresor, también hay artistas que crean proyectos desde los que crear comunidades en las que repensar las masculinidades con las que se identifican y que quieren habitar, recogidos en el apartado "El cuerpo en movimiento. Cómo habitar el espacio. Búsquedas y creaciones de espacios seguros".

Por otro lado, en los últimos años, la experiencia de su nueva corporalidad está derivando a cuestionar los concepción corporal y la erótica del deseo como se recoge en "Deconstrucción de la corporalidad y el deseo".

Estas aportaciones de masculinidades alternativas y de deconstrucción de la concepción del cuerpo instiga a la sociedad cisheteropatriarcal a cuestionarse, incurriendo como sujetos que proponen con su obra y persona, un cambio del orden social.

Mientras algunas personas se replantean las concepciones corporales otros pueden necesitar inscribirse en un grupo social. Luego estos trabajos no plantean una única manera, ni un desarrollo lineal, van sucediéndose a la par. En cualquier caso, la fotografía, es un medio del que

sirven para indagar sobre su identidad, que como queda reflejado abarca un amplio abanico abierto a otras identidades no recogidas y otras que vendrán.

7. REFERENCIAS

Aiden, N. (20 de septiembre de 2023). *Nicholas Aiden*. https://nicholasaiden.ca

Aletti, V. (IV-1999). Lesbian Domestics. *Out*, (no 16), 32-33.

Barthes, R. (1995-1981). *La cámara lucida: Notas sobre la fotografía*. Paidos Iberica

Cameron, L. (1996). *Body Alchemy: Transexual Portraits*. Cleis Press.

Cassils (septiembre de 2018). Cassils: On Violence, Witnessing, and the Making of Trans World/ Entrevistado por E. Cram. Queer conversation.

Cassils (20 de septiembre de 2023). *Cassils*. https://www.cassils.net

DeLeuze, G. y Guattari, F. (1972). *El Anti-Edipo.Capitalismo y esquizofrenia*. Paidos.

Dugan, J. (20 de septiembre de 2023). *Jess Dugan*. http://www.jessdugan.com

Grey, K. (2013). *Empowered Vulnerability*/ Entrevistado por DeBrincat, A. ArtfileMagazine. https://cargocollective.com/artfilemagazine/Kris-Grey

Halberstam, J. (2017) Eric´s ego trip. *Aperture*, 229, 36-39.

Halberstam, J. y Volcano, Del L. (1999). *The Drag King Book*. Serpent's Tail.

Joseph Liatela (20 de septiembre de 2023). *Joseph Liatela.* http://www.josephliatela.com

KC Cory (Director). (2019). *Bodies like Oceans* [Documental]. KC Cory Production. https://vimeo.com/315317272

Kristin Grey (20 de septiembre de 2023). *Kristin Grey* https://kristingrey.com/home.html

Levinas, E. (2021*). De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Sigueme.

Mac A. y Kayiatos R. (2014). The selfie issue. *Original Plumbing*, 15.

McClodden, T. N. (2018) Texas Isaiah: Tiona Nekkia McClodden on Texas Isaiah. *Artforum International*, nº10 (56). https://tinyurl.com/ywflask3

Mc Daniel, S. (20 de septiembre de 2023) *Shoog McDaniel*. http://shoogmcdaniel.com/about

Maddux, K.C.C. (20 de septiembre de 2020) *KC Crow Maddux*. http://www.kccrowmaddux.com

Neilly, W. (2014) Wynne Neilly/ Entrevistado por Amos Mac y Rocco Kayiatos *Original Plumbing,* 15.

Neilly, W. (20 de septiembre de 2023) Wynne Neilly. https://www.wynneneilly.com

Prosser, J. (2005). *Light in the dark room: Photography and loss*. University of Minnesota Press.

Schicharin, L. (2019) L'art transgenre, vers d'autres expériences corporelles du temps. *Transgender Art, Toward other Bodily Experiences of Time,* 06, 1-19. https://doi.org/10.4000/glad.1554

Smith, T. I. Z. (2014) Texas Isaiah Zachary Smith/ Entrevistado por Amos Mac y Rocco Kayiatos *Original Plumbing,* 15.

Smith, T. I. Z. (20 de septiembre de 2020) *Texas Isaiah Zachary Smith*/. https://www.texasisaiah.com

INICIAR LOCUCIÓN / CARGAR MUNICIÓN. *DEL MANIFIESTO S.C.U.M. DE VALERIE SOLANAS AL ARTE QUE COMBATE EL OLVIDO*

ALBA GUSANO SÁNCHEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

> Descubrir el arte fue una suerte para mí, porque, a nivel psicológico, tenía todo lo necesario para convertirme en terrorista. En lugar de ello, utilicé las armas para una buena causa: la del arte. (Redondo, 2015)

1.1. RESUMEN

Desde los procesos de investigación artísticos nos sumergimos en caminos oscuros que, en ocasiones, se convierten en túneles que nos llevan a obtener resultados, o, por el contrario, nos hacen retroceder en el tiempo. Cuando la investigación aborda temas como los feminismos, las violencias y la historia, que algunos se olvidaron de contar, el camino se vuelve más complicado y escabroso.

"Iniciar locución / Cargar munición" es una performance en la que me relaciono con los objetos cotidianos y textos que me acompañan en mi investigación artística diariamente. Escritos que efectúan un recorrido por mi proceso de investigación viendo cómo estos se entrelazan, o en otros momentos se superponen en diferentes capas. Utilizando la pantalla como "arma" y convirtiendo estos escritos en "disparos" que terminan perdiendo el sentido para convertirse en un cúmulo de palabras que se amontonan y que, en ocasiones, pierden su significado, o, por el contrario, lo enfatiza.

1.2. DE VALERIE SOLANAS AL ARTE QUE COMBATE EL OLVIDO

Mi proyecto de investigación parte del libro *Manifiesto S.C.U.M.* de Valerie Solanas, considerándolo una de las primeras manifestaciones creativas que establecían conexiones entre una revolución utópica feminista y el recurso necesario a la violencia.

> La figura de Valerie Solanas vive un intento de recuperación en los últimos años, intentando separarla de la imagen de la mujer que disparó a Andy Warhol y buscando entender su Manifiesto S.C.U.M. desligada de esto. Parece que ambos, tanto el Manifiesto S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men, en español Sociedad para el exterminio de los hombres) como el disparo van unidos en el relato, como si tratar de pensar en Solanas más allá de estos dos o al menos entenderla separando ambos hechos sea imposible. (González, 2021).

Varias artistas han trabajado con el texto de Valerie, como Delphine Seyrig, Alice Neel o Chiara Fumai. Pero no solamente encontramos la presencia de Solanas en el arte, también en escritos centrados en el análisis del texto con una perspectiva diferente a esa que nos han querido vender de una Valerie loca, violenta y que se prostituyó. Encontramos libros como *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* de Juan Vicente Aliaga, *El Terror Feminista* de Irene, *La Facultad de Sueños* de Sara Stridsberg, *W.I.T.C.H.* de *la Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno*, Valerie Solanas. *The Defiant Life Of The Woman Who Wrote SCUM (and shot Andy Warhol)* de Breanne Fans… Todos dedican, al menos parte, a Valerie Solanas y su *Manifiesto S.C.U.M.* desligándola de esa violencia con la que se le etiquetó y centrándose en una visión del patriarcado como algo a exterminar. No hay mejores palabras que las que escribió María-Milagros Rivera (2011) para definir esto:

> Al releerlo, cuatro décadas más tarde, me ha sorprendido el darme cuenta de que el exterminio y el autoexterminio del hombre que proponía Valerie Solanas ha sido y era el exterminio del hombre patriarcal (p. 81).

2. OBJETIVOS

Desde los procesos de investigación artísticos nos sumergimos en caminos oscuros que, en ocasiones, se convierten en túneles que nos llevan a obtener resultados, o, por el contrario, nos hacen retroceder en el tiempo... Cuando la investigación aborda temas como los feminismos, las violencias y la historia, que algunos se olvidaron de contar, el camino se vuelve más complicado y escabroso. Si a ello añadimos el hecho de trabajar desde el *Manifiesto S.C.U.M.* de Solanas, más que referirme a un camino debería definirlo como un viaje. Un viaje que se adentra en lo más peligroso y, al mismo tiempo, en la parte más interesante de los movimientos feministas.

> Un legado de alto voltaje que se puede recorrer también mediante textos y escritos publicados como el *Manifiesto S.C.U.M.* de Valerie Solanas (1967; publicado en 1972), que dio pábulo a algunos sectores para alimentar la mala imagen de la feminista aviesa, devoradora de hombres, que todavía subsiste en algún rincón del imaginario colectivo machista. La falta de finura en el análisis y la interesada confusión entre un hecho individual grave y condenable como el intento de asesinar a Warhol el 3 de junio de 1968 por parte de Solanas, y la voluntad deliberada de empañar la imagen de todo un movimiento no es inocente. (Aliaga, 2007, p. 182)

Llegado a este punto la intención es entender los procesos artísticos como una revolución que podamos acercar al público, mientras que en nuestra intimidad lo vivimos como una escalada que quizás empieza donde decides, pero no termina en aquel lugar al que pensabas llegar; desviándose constantemente del camino que esperabas y obteniendo resultados inimaginables; incluso, se convierte en un bucle o túnel del que parece que no puedes salir. Pensar en ese ir y venir dio como resultado esta performance titulada *Iniciar locución / Cargar munición*[1].

[1] Fue creada para los Encuentros de Investigación Escarbar a Oscuras de la UCLM, cuyo eje principal era el tema de los procesos de investigación y el intercambio de experiencias entre diferentes artistas que compartimos nuestra estrategia de trabajo.

3. METODOLOGÍA

La metodología que planteo consiste en apropiarme de la violencia que ejerce la sociedad patriarcal sobre nosotras y, desde esa posición crítica, desarrollar un análisis a partir de las prácticas artísticas para, de este modo, visibilizar el problema. O en palabras de Françoise Vergès *"*La reciente movilización contra las violencias sexistas y sexuales ofrece una oportunidad teórica y práctica: hacer de las violencias el terreno mismo sobre el que desafiar al capitalismo patriarcal*"* (2022, p. 10). Para hablar de feminicidios, eje central de esta performance, es imprescindible hablar de Ana Orantes, la primera mujer que se atrevió a contar en televisión el calvario por el que le había hecho pasar su exmarido con el que estuvo casada cuarenta años. El 4 de diciembre de 1997 realiza una entrevista en Canal Sur Televisión para Irma Soriano en el programa "De tarde en tarde". Durante la entrevista podemos escucharla relatar su día a día con palabras como estas:

> Yo no podía respirar, yo no podía hablar porque yo no sabía hablar, porque yo era una analfabeta, porque yo era un bulto, porque yo no valía un duro. Yo tenía que aguantarlo, que aguantar que me diera paliza sobre paliza, paliza sobre paliza. Yo le tenía miedo. Yo le tenía horror. Yo era pensar que eran las 10 de la noche y no había venido de trabajar, ya me tenía temblando como una niña chica. (Garrido, 2022)

La entrevista dura aproximadamente unos treinta minutos en los que Ana relata en directo con precisión las vejaciones, humillaciones y agresiones que su marido cometió hacia ella durante cuarenta años. El 17 de diciembre de ese mismo año (trece días después de la entrevista) es quemada viva por su exmarido.

> Por primera vez en la historia española, una mujer rompe el silencio y cuenta, en la televisión, los maltratos que ha sufrido. Describe el miedo al cual la sometió el hombre con el que se casó en 1956, cuando tenía 19 años. Describe los golpes, cuenta los insultos, enumera las humillaciones y revela la forma en la que su maltratador construyó su poder, aislándola de todo aquello que podría haberla ayudado. (Irene, 2021, pp. 61-62).

4. EXPOSICIÓN DEL DISPOSITIVO.

Iniciar locución / Cargar munición comienza proyectando un video de los años 90 como preludio, a continuación, una tormenta de textos comenzará a aparecer en pantalla; más adelante veremos otro video en el que me relaciono con dos de los objetos cotidianos que me acompañan en esta investigación:

- En primer lugar, una tela negra de ocho metros de largo y dos de ancho que comencé a utilizar en 2019 en homenaje a las 47 víctimas de feminicidio de 2018 y que ha sido intervenida de diferentes modos dejando un rastro que todavía permanece. En esa primera acción la tela recibió 47 Disparos (dando título a la performance) con una escopeta. En 2021 cosí sobre ella en pequeños fragmentos de tela blanca los nombres de todas las mujeres asesinadas por feminicidios que hasta ese día diferentes organizaciones habían contabilizado (ya que no fue hasta 2022 cuando el estado español hizo pública esa lista) y que eran más de mil mujeres. A lo largo de este 2023 esta tela me acompaña en esta performance apareciendo tanto en el video como en el final de la acción.
- En segundo lugar, centenares de cartuchos serán vistos en la proyección, tanto en primeros planos detalle (como si de un collage se tratara), como formando una "base" inestable sobre la cual intento avanzar o arrastrarme de manera dificultosa en uno de los videos. Los cartuchos, al igual que la tela, han sido elementos que casi siempre han estado presentes en mi trabajo. Formaron parte también de la performance *47 Disparos* y posteriormente fueron apareciendo de diferentes modos en instalaciones, fotografías y esculturas que he ido realizando.
- Finalmente será mi cuerpo el que tome el espacio con mayor fuerza dando cierre a la acción. Mis pies serán despojados de mis botas, como símbolo de pérdida de fuerza en mi lucha, como si me rindiera... Mi cuerpo descansará sobre el suelo. Mi persona desaparecerá bajo la tela. Y solo la música y una luz blanca intermitente junto a la cuenta atrás darán fin a la acción.

Diferentes pasajes, en forma de texto y video, que efectúan un recorrido por mi proceso de investigación se entrelazarán, o en otros momentos se superpondrán en varias capas. Utilizando la pantalla como "arma" y convirtiendo estos escritos en "disparos" que terminan perdiendo el sentido para convertirse en un cúmulo de palabras que se amontonan y que, en ocasiones, pierden su significado, o, por el contrario, lo enfatiza. Es por ello, que el público que ha podido ver la performance percibe la acción, especialmente la parte sonora, de diferentes modos: a algunas espectadoras les evoca esa sensación de dispersión entre los movimientos feministas, otras refieren al cúmulo de información recibida por los medios y otras a ese intento frustrado de ser escuchadas.

Un trayecto que recorre y reflexiona sobre temas como la criminología feminista, mujeres revolucionarias, teóricas, artistas, personajes populares, mujeres malvadas, feminicidios, noticias o la exhibición del arte feminista. Accionaré e interactuaré con estos textos y algunos videos finalizando con Valerie Solanas y su *Manifiesto S.C.U.M*. Recorrido que efectúo desde las prácticas artísticas feministas, y en esta ocasión utilizando la performance y el sonido, con el objetivo de atravesar la violencia patriarcal, capitalista e institucional. *"*Somos artistas y, por ello, nuestra mirada también necesita incorporar una perspectiva desde las artes, y desde expresiones diversas como la performance, la poesía, la dramaturgia o el diseño, entre otras*"* (Las Tesis, 2020, p. 15)

El sonido será uno de los principales elementos, apareciendo de tres modos:

- Sintetizador analógico Monotron a través de video.
- Música.
- Locución de texto a voz.

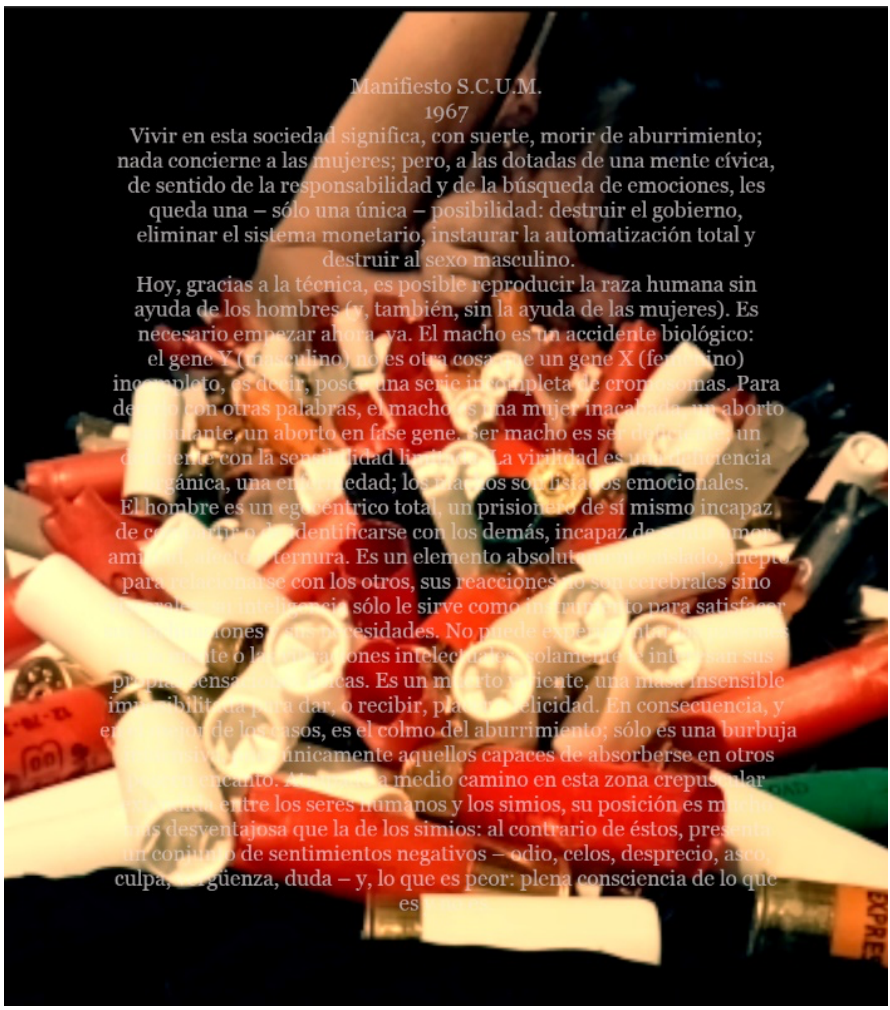
Este último convirtiéndose en un mecanismo que, bajo mis órdenes a través del teclado, será el protagonista de la acción. Mecanismo o dispositivo performativo, como lo define Germán de la Riva[2] (2023):

> Como un torbellino. Como un huracán. Como una tormenta que comienza y no para hasta que llega la calma. Para hablar sobre la violencia

[2] Esta performance dio como resultado una publicación autoeditada en la que Germán de la Riva colaboró con una reseña, bajo el mismo título de esta performance.

> es necesario que todo salte por los aires, que se vea lo que estaba oculto, se necesita crear un dispositivo performativo salvaje. Si luchas puedes perder. Si no luchas estás perdida (p. 12).

FIGURA 1. *Sin título,* Gusano, 2023.



Fuente: Cortesía de la artista.

Prestando especial interés a la definición de "dispositivo performativo", ya que engloba cuerpo, texto, voz, sonido e imagen y la manera en que

estos se relacionan entre si dentro del tiempo que la propia acción establece. Porque este, el tiempo, es otro de los elementos principales y sin él la acción perdería todo el sentido. Es por ello que una cuenta atrás será vista en pantalla desde el comienzo y marcará el final de la performance. Un total de 11 minutos que hacen referencia a un estudio[3] realizado por la ONU en 2021 que detalla que cada vez que pasa frente a nosotros ese tiempo una mujer o niña es asesinada por feminicidio en el mundo. Sin entrar en el número de feminicidios que a día de hoy se contabilizan (porque antes esta cifra no interesaba mostrarla), mi propuesta a través de esta acción es exhibir esa violencia sin emplear imágenes morbosas que sitúan a las víctimas y su entorno en un lugar no solo vulnerable sino además molesto. Agarrar esa violencia que nos golpea por el mero hecho de ser mujeres y trasladarla a otro emplazamiento, el de la ira. "La ira no es bienvenida de todas formas viniendo de una chica, viniendo de una mujer: más vale dirigirla, transformarla, eliminarla y sofocarla" (Morand, 2021, p. 15). Una ira que en mi caso tuve la "suerte" de "dirigir" o enfocar en mi trabajo artístico, y la "desgracia" de que este terminara afectándome a nivel personal. Dando como resultado el retorno a posicionarse en el mismo lugar desde donde daba comienzo, que es el hecho de ser tratada de manera diferente y desigual simplemente por ser mujer.

Romper el silencio sin hablar es el resultado de esta conferencia performativa. Escogí este formato a la hora de realizar mi comunicación ya que fue una metodología que comenzó a emplearse por los artistas de los años setenta, muy presente a día de hoy en congresos de arte. En palabras de Patricia Mayayo (2015):

> El auge que ha experimentado, en los últimos años, la práctica de la conferencia performativa se ha interpretado con frecuencia como un síntoma del interés de los artistas actuales por el campo de las pedagogías críticas y, en definitiva, como una forma de poner en entredicho a las instituciones académicas establecidas de las que proviene, en origen, el formato de la conferencia. Aunque este es sin duda un aspecto importante, pienso que el éxito del género se debe también al hecho de que nos ofrece un lugar inmejorable desde el que revisar –y quizá desbordar-

[3] El estudio fue realizado en 2021 y publicado en 2022. Estimaba que más de cinco mujeres eran asesinadas por feminicidio en el mundo cada hora, o dicho de otro modo: cada 11 minutos.

> el concepto tradicional de la autoría. En efecto, cabe pensar que, al difuminar las fronteras entre la figura del crítico o historiador y la del artista, la conferencia performativa no sólo contribuye a minar la autoridad académica del primero, sino también a cuestionar o, al menos, a mitigar el aura que rodea al segundo. Dicho de otro modo, ambas voces, la del historiador y la del artista, pierden parte de su autonomía distintiva y quizá, también, parte de la autoridad que los legitima. (p. 51)

Pero no se trata solamente de poner en entredicho esa autoridad sino romper con el personaje de "espectador domesticado", como lo definía Gabrielle de Vietri, y conseguir sacar al público de ese ensueño en el que a veces entra distanciándose de la persona/artista que se encuentra en el escenario.

> La conferencia performativa reactiva unas normas de comportamiento profundamente enraizadas en el inconsciente de un espectador domesticado a través de muchos años de escucha pasiva en los bancos de las escuelas y universidades; la audiencia se transforma así en una audiencia cautiva o, al menos, condicionada por unas determinadas normas de escucha y cortesía. (Mayayo, 2015, p. 53)

Así pues "escucharemos", veremos, navegaremos y nos perderemos entre los siguientes escritos:

4.1. *Mujeres malvadas en la historia del arte*, Belén Gache

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> Mucho se ha estudiado cómo, a lo largo de los siglos, numerosas culturas han asociado el concepto de femineidad al mal. También se ha repetido que la "femineidad" es cosa de hombres, es decir, la construcción de un "otro" por parte del hombre, en el cual éste ha volcado sus propios miedos, deseos y necesidades. La mujer, vinculada a las nociones de perdición, perversión, pecado, abyección, irracionalidad, destrucción ha sido reiteradamente considerada un ser poco fiable, traicionero, manipulador y vengativo. Así, el orden de las sociedades patriarcales depende de que la mujer permanezca dominada, subordinada, relegada a "sexo segundo", a "sexo débil", neutralizada.
>
> Una de ellas es en la representación plástica (teniendo en cuenta que, como nos señalan las Guerrilla Girls en una campaña de 1989, menos del 3% de los artistas del Metropolitan Museum de Nueva York son mujeres pero, en cambio, el 83% de los desnudos en las obras son femeninos). En las artes visuales, la mujer será representada como ser vulnerable (desnuda) o castrado (virgen). Aquella que no se halle

subordinada al hombre será considerada demente, monstruosa o malvada. (Gache, 2022)

4.2. *Rote Zora*

Será proyectado visual y sonoramente esta frase:

> Si luchas puedes perder. Si no luchas estás perdida. El 4 de marzo de 1975, a modo de respuesta, las mujeres de las RZ10 atacaron el Tribunal Constitucional en Karlsruhe con una bomba. Este acto dejó en manifiesto que tanto la organización de mujeres como su lucha en la Alemania Federal habían adquirido una nueva dimensión. En los proyectos de mujeres que se forma- ron después de 1973, la lucha antipatriarcal no necesariamente se vinculaba a la lucha anticapitalista. Se extendió una cierta hostilidad en contra de lo teórico. A consecuencia de ello se empezó a notar un distanciamiento de las políticas revolucionarias, que se vio potenciado por las estrategias de usurpación por parte del Estado. Una tendencia parecida también se produjo en sectores de la izquierda extraparlamentaria, lo que dio lugar al desarrollo de la llamada «cultura alternativa».
>
> El 28 de abril de 1977 Rote Zora atacó la Cámara Federal de Médicos en Colonia con una bomba: era su aporte a la Noche de Walpurgis11. La Cámara despotricaba contra la indicación social del Art. 218.
>
> En 1977 —el llamado «Otoño Alemán»— tiene lugar una ola de represión contra partes de la izquierda radical y del movimiento de mujeres, en relación con las acciones de la RAF contra Buback, Ponto y Schleyer. Gudrun Ensslin, Jan Carl Raspe y Andreas Baader fueron asesinados en la cárcel Stuttgart Stammheim. Los órganos estatales los disfrazaron de suicidios. La izquierda radical asumió que los habían asesinado. (Rote Zora, 2012).

4.3. *¿Y si Valerie Solanas pudiera contarnos su historia?*, Semíramis González

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> La figura de Valerie Solanas vive un intento de recuperación en los últimos años, intentando separarla de la imagen de la mujer que disparó a Andy Warhol y buscando entender su Manifiesto SCUM desligada de esto. Parece que ambos, tanto el Manifiesto SCUM (Society for Cutting Up Men, en español Sociedad para el exterminio de los hombres) como el disparo van unidos en el relato, como si tratar de pensar en Solanas

más allá de estos dos —o al menos entenderla separando ambos hechos— sea imposible.

La recuperación de Solanas pasa por entender cómo un manifiesto enmarcado dentro de la segunda ola del feminismo venía, a su vez, acompañado por una fuerte rabia hacia los hombres. Una consecuencia de los abusos sexuales que Solanas había sufrido desde niña por parte primero de su padre y del siguiente marido de su madre después.

Con 15 años abandona la casa familiar y comienza a vivir en las calles, prostituyéndose para sobrevivir. A esa una edad tiene un hijo que da en adopción y con este modo de vida consigue pagarse, a duras penas, sus estudios de psicología en universidades como Berkeley, Maryland o Minnesota. (González, 2021)

FIGURA 2. *Sin título 2,* Gusano, 2023.



Fuente: Cortesía de la artista.

4.4. LA HISTORIA DE LA SERRANA DE LA VERA

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> La Serrana de la Vera es un personaje de un mito español muy extendido por toda Extremadura, especialmente en la zona de los Riberos del Tajo, Garganta la Olla, el Valle del Jerte y La Vera, de donde se la supone originaria y donde pervive el personaje en toda su dimensión mítica, al igual que por otras zonas, donde es conocida por haberse extendido las versiones del romance de la Serrana por toda la península ibérica (incluyendo Portugal) y el Archipiélago Canario.
>
> Se trataría de una hermosa mujer con apariencia de cazadora o de amazona de fuerza sobrehumana y ciertas características sobrenaturales que vivía en los montes y llevaba a los hombres con los que se cruzaba a su cueva para matarlos (a menudo después de emborracharlos y/o tener sexo con ellos) y guardar los huesos en la cueva. (Gusano, 2023, p. 10)

4.5. *VIOLENCIAS. MUJERES QUE CAEN MAL*, EMMA TRINIDAD

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> Ana Mendieta tenía 36 años cuando cayó por la ventana de su apartamento en el piso 34 del Greenwich Village. Llevaba poco más de una década desarrollando una carrera artística radical y política basada en los nuevos lenguajes de la performance, el video y el body art. Plenamente incorporada al contexto artístico de los años setenta, entiende el cuerpo, su cuerpo, como un campo de batalla en el que librar un trabajo crítico que solo se puede comprender como un grito feminista y decolonial.
>
> Ana Mendieta es asesinada el 8 de septiembre de 1985 por el hombre con el que se había casado unos meses antes, el también artista Carl Andre. No hubo testigos. Pero alguien escuchó, tras una fuerte discusión, a una mujer gritar «NO» antes de caer al vacío. Andre presentaba arañazos compatibles con una discusión previa. Fue arrestado por la policía (la fianza para su excarcelación fue pagada por el artista Frank Stella) y acusado de asesinato en un largo juicio que se sentenció tres años después con la total absolución de Carl Andre.
>
> Aquel juez (porque Andre consiguió evitar someterse a un jurado popular alegando posibles influencias al mismo por parte del movimiento feminista) dio por válida la declaración del acusado: Mendieta se tiró al vacío. Un suicidio al que se aportó como pruebas las performances de una artista que trabajaba con su cuerpo. Un cuerpo dañado, atravesado,

por las emergentes cuestiones de género y raza. No se juzgaba al asesino, se juzgaba a la asesinada y su trabajo como artista.

Parece imposible (y difícil de creer) que Ana Mendieta, en la plenitud de su vida artística, se suicidara. Su obra, de hecho, está muy lejos de las conductas suicidas como trató de argumentar Andre y como admitió una justicia que claramente se manifiesta patriarcal. (Trinidad, 2022, p. 11)

4.6. DETRÁS DEL AIRE HAY MONSTRUOS, SANDRA PAULA FERNÁNDEZ

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> En España se denuncian más de 1.000 agresiones y abusos sexuales cada mes: más de 32 denuncias al día.
>
> En esta exposición es fundamental la denuncia del machismo, pero también las distintas técnicas que utiliza Sandra Paula Fernández: borda mensajes en telas que aluden a violencia sexual (como los tuits de la campaña #Cuéntalo) o anuncios de prostitución. En estos últimos el cambio de escala es fundamental para entender la dimensión del mensaje: de los minúsculos mensajes en periódicos a bordados de más de un metro. (Fernández, 2020)

4.7. *EL ARTE FEMINISTA Y SU EXHIBICIÓN: LA MUSEALIZACIÓN DE UN CONFLICTO*, SARA RIVERA MARTORELL

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> La visibilización de la producción artística y cultural de la mujer sigue siendo un de- bate complicado que oscila, entre la necesaria discriminación positiva, y la todavía más urgente y necesaria integración de la producción femenina al hilo de un nuevo discurso renovado y más plural, desechando esa historia oficial en favor de una reformulación de los criterios de valoración de las obras donde dar cabida a todas esas narrativas olvidadas. Así pues, es labor de las grandes instituciones como los museos empezar la dura tarea de transformación de discursos ya que, desgraciadamente, seguimos anclados en la fácil estrategia de segregar y encasillar para seguir contando lo mismo de siempre. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía lo ha vuelto a hacer en la apertura de su nueva colección permanente, dedicando una de sus salas a hablar del arte feminista de los 70 en nuestro país. ¿Hasta cuándo? (Rivera, 2013)

4.8. *MANIFIESTO S.C.U.M.*, VALERIE SOLANAS

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

Vivir en esta sociedad significa, con suerte, morir de aburrimiento; nada concierne a las mujeres; pero, a las dotadas de una mente cívica, de sentido de la responsabilidad y de la búsqueda de emociones, les queda una – sólo una única – posibilidad: destruir el gobierno, eliminar el sistema monetario, instaurar la automatización total y destruir al sexo masculino.

Hoy, gracias a la técnica, es posible reproducir la raza humana sin ayuda de los hombres (y, también, sin la ayuda de las mujeres). Es necesario empezar ahora, ya. El macho es un accidente biológico: el gene Y (masculino) no es otra cosa que un gene X (femenino) incompleto, es decir, posee una serie incompleta de cromosomas. Para decirlo con otras palabras, el macho es una mujer inacabada, un aborto ambulante, un aborto en fase gene. Ser macho es ser deficiente; un deficiente con la sensibilidad limitada. La virilidad es una deficiencia orgánica, una enfermedad; los machos son lisiados emocionales.

FIGURA 3. *Sin título 3,* Gusano, 2023.



Fuente: Cortesía de la artista.

> El hombre es un egocéntrico total, un prisionero de sí mismo incapaz de compartir o de identificarse con los demás, incapaz de sentir amor, amistad, afecto o ternura. Es un elemento absolutamente aislado, inepto para relacionarse con los otros, sus reacciones no son cerebrales sino viscerales; su inteligencia sólo le sirve como instrumento para satisfacer sus inclinaciones y sus necesidades. No puede experimentar las pasiones de la mente o las vibraciones intelectuales, solamente le interesan sus propias sensaciones físicas. Es un muerto viviente, una masa insensible imposibilitada para dar, o recibir, placer o felicidad. En consecuencia, y en el mejor de los casos, es el colmo del aburrimiento; sólo es una burbuja inofensiva, pues únicamente aquellos capaces de absorberse en otros poseen encanto. Atrapado a medio camino en esta zona crepuscular extendida entre los seres humanos y los simios, su posición es mucho más desventajosa que la de los simios: al contrario de éstos, presenta un conjunto de sentimientos negativos – odio, celos, desprecio, asco, culpa, vergüenza, duda – y, lo que es peor: plena consciencia de lo que es y no es. (Solanas, 2011, pp 23-24)

4.9. *CRIMINOLOGÍA FEMINISTA. EL LADO OSCURO DE LA LIBERACIÓN DE LA MUJER*, ALBA GUSANO.

Será proyectado visual y sonoramente este fragmento:

> Nuestros cuerpos son atravesados por una sociedad patriarcal que viene fustigándonos desde los inicios de la socialización de la humanidad. Si hablamos de las mujeres este aspecto se magnifica hasta límites inimaginables que desde los feminismos esperamos destruir. Este mismo aspecto se repite en cualquier ámbito de estudio, y es el de la criminología feminista el que vamos a abordar en este texto.
>
> El crimen y la violencia son temáticas que siempre han interesado a la sociedad, no hay más que ver la numerosa oferta de programas televisivos especializados en asesinos en serie, mujeres asesinas o crímenes sin resolver. Si consultamos a la RAE encontramos que la definición de violencia es:
>
> Del lat. violentia.
>
> 1. f. Cualidad de violento.
>
> 2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse.
>
> 3. f. Acción violenta o contra el natural modo de proceder.
>
> 4. f. Acción de violar a una persona. (Gusano, 2023, p 11).

5. CONCLUSIONES

> El retoño de la ira crece en el terreno fértil de la violencia, pero el muro frío del silencio lo extingue igual de violentamente. Los estallidos son prohibidos, la ira es negada, refutada, anestesiada, congelada.
>
> De niña, me tragué las armas, asfixié las lágrimas cortando uno a uno los hilos de la dignidad, de la confianza y la estima que me unían a mi humanidad.
>
> La ira se gestó en el hueco de mi estómago, convirtiéndose en una confusa masa de emociones, como una lámpara de plasma cuyos hilos de electricidad estática siguen nuestros dedos al contacto del vidrio. Por instinto de conservación, tuve mucho cuidado de que nadie tocara el frágil cristal que circunda mi ira.
>
> Pero el tiempo no borra nada. Escondemos una parte de nuestros terrores, de nuestras expectativas y nuestras lágrimas. Y cuando menos lo esperamos la explosión ocurre, proporcional a la densidad del autocontrol que creíamos haber alcanzado como un maestro zen, pero que en realidad era sólo una ilusión de paz, que te daba la impresión de respirar y de llevar una vida normal. (Roy, 2021, p. 15)

Asumiendo la ausencia de normalidad (y seguridad) en nuestras vidas, por el hecho de ser mujeres, y en un intento de reconducir la ira y despojarnos de la violencia, resulta incuestionable la responsabilidad de poner en el punto de mira los feminicidios y la violencia siendo mujer y aprovechando la coyuntura de trabajar desde las prácticas artísticas. Porque *"*Se necesita mucha fuerza para aprovechar la ira que fluye a través de nosotras como un río revuelto*"* (Roy, 2021, p. 39). Esa fuerza, junto al recuerdo de nuestra historia y la lucha que ejercemos en el presente, son el detonante para llevar a cabo esta performance. *"*Me gustaría saber convertir esta ira en un vehículo, un motor propulsor para la acción*"* (Roy, 2021, p. 39), y espero haberlo logrado con *Iniciar Locución / Cargar Munición*.

Hablar de la violencia sin mostrarla.

Hablar sin proyectar la voz.

Hablar desde el silencio.

Hablar desde la oscuridad.

Ese es el reto de esta performance. “Hablar de la violencia sin mostrarla”, comentario que me hizo una espectadora después de ver la performance y que me recordó a un texto que había leído respecto de la obra *Torture of Women* de Nancy Spero escrito por Susana Carro (2010): “Si resulta difícil hablar de la tortura, más difícil resulta aún representarla, pero la artista resuelve este problema eligiendo el texto no solo como vehículo de transmisión del contenido, sino también como símbolo visual” (p. 157). En este caso el texto, de igual modo, es vehículo y símbolo, pero también es ruido. Y ese ruido me condujo a este otro texto de Las Tesis (2020)

> Debemos leer y escuchar sus voces, comprender desde dónde nos hablan, para habitar el posible ruido conceptual que nos puede provocar. Ese ruido es lo que ha permitido a los feminismos tener una perspectiva crítica, robusteciendo dicha trayectoria feminista y configurando sus distintas trayectorias y olas. (p. 14)

Textos convertidos en ruido que nos envuelve y nos traslada a diferentes momentos y lugares. Textos/ruido que habitaremos y que nos acercarán a esa violencia con la que convivimos día a día.

> Las mujeres sentimos el malestar de la violencia sobre nosotras. No quiero ser determinista ni buscar un único punto de apoyo en la argumentación, pero considero que la violencia es un aspecto fundamental para entender la supervivencia del patriarcado como sistema. (Adán, 2019, p. 20)

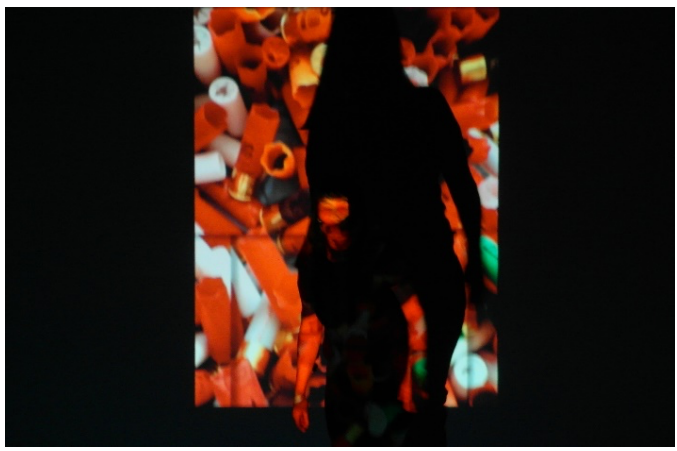
Desnortar la supervivencia de ese sistema patriarcal y el “exterminio del macho” al que se refería Valerie en su manifiesto y repensar su persona/escritura en el contexto contemporáneo es uno de los principales objetivos que plantea esta acción. Proyectarla como “antecesora de los estudios que desde diversos ámbitos del feminismo e incluso desde la psicología social y la sociología, se están realizando desde hace diversos años sobre los aspectos destructivos de la actual dicotomía en los comportamientos de género” (Macaya, 2011, p. 14).

Que Valerie Solanas siga considerándose una loca que únicamente disparó a Andy Warhol es una agresión hacia los estudios feministas y las luchas llevadas a cabo por las mujeres.

“Estamos en ese momento ahora, si las mujeres no mueven el culo rápido, podríamos morir todos” (Solanas, 2011, p. 47).

Esta performance es una reflexión (necesaria) acerca de la violencia machista, pero también es un alegato a la autodefensa, a la pérdida del miedo, a un intento de respirar sin que nadie te agarre del cuello.

FIGURA 4. *Sin título 4,* Gusano, 2023.



Fuente: Cortesía de la artista.

> Empezamos este tiempo compartido de reflexiones con el dolor que nos sacude el pensamiento. Nos hemos acompañado por muchos conceptos y corrientes, y hemos ido dejando atrás silencios e invisibilizaciones. Les hemos puesto nombre a muchas realidades y hemos disfrutado con autoras y teorías que nos han mostrado entresijos y recovecos del pensamiento para poder explicar golpes, humillaciones, violaciones y asesinatos. Hemos compartido los bisturíes analíticos para diseccionar este tiempo de violencia extrema contra las mujeres. Un tiempo, también, de resistencia y feminismo. La nuestra es una revolución que comienza en nosotras mismas, reconociendo en nuestras contradicciones el aliento necesario para despatriarcalizar este constructo de valores y hechos que llamamos mundo. (Adán, 2019, p. 123)

6. AGRADECIMIENTOS

Gracias a la Fundación Antonio Pérez (Cuenca), La Térmica (Málaga), Desnortadas (Málaga), LAMOSA (Cuenca), Centro Cultural Artístico

Alfarería Pedro Mercedes (Cuenca), Escuela de Feminismo alternativos Periféricas (Santiago de Compostela) y a Fugas e Interferencias (Galicia) por invitarme a sus espacios y ciudades para activar esta *performance.* En particular a Santiago López (F.A.P), Verónica Moreno y Daniel Raposo (LAMOSA). Gracias por el apoyo incondicional a Irene Mahugo, Santiago Crespo, Itsaso Iribarren, Germán de la Riva, Ana Belén Serrano, Pablo Gutiérrez, Rebeca Bermúdez, Nuria Heras, Javi García, Pupi y Romina Casile. A Lúa Gael Paz Muñoz por sus fotografías y compañerismo. A Rosi, Vanesa y Santi por escuchar, estar y acompañar. A todas las que ya no estáis y en especial, con todo mi cariño, a Laura, Marina, Cris y Ouardia; porque, pese a vuestra ausencia, ya que alguien decidió arrebataros la vida, sois las que dais sentido a esta investigación y la fuerza y la rabia que necesito para subirme a un escenario sin romper a llorar (aunque a veces no pueda evitarlo). Vuestro nombre e historia siempre permanecerá en nuestra memoria.

7. REFERENCIAS

Adán, C. (2019). *Feminicidio. Un nuevo orden patriarcal en tiempos de sumisión.* Ediciones Bellaterra.

Aliaga, J.V. (2007). *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* [Rakuten Kobo]. Ediciones Akal.

Carro, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos: del arte feminista al arte femenino.* Trea.

De la Riva, G. (2023). Reseñas. En A. Gusano. (Ed.), *Iniciar Locución / Cargar Munición.* (pp. 12-13). Autoedición.

Fernández, S.P. (2020). *Detrás el aire hay monstruos.* https://bit.ly/3MmCv2b

Gache, B. (2022). *Mujeres malvadas en la historia del arte*. https://bit.ly/3QbFbki

Garrido, J.M. (2022). *El testimonio de Ana Orantes en Canal Sur que cambió la historia sobre la violencia de género.* https://bit.ly/40iHQgF

González, S. (2021). *¿Y si Valerie Solanas pudiera contarnos su historia?* https://bit.ly/3QgqqNc

Gusano, A. (2023). *Iniciar Locución / Cargar Munición*. Autoedición.

Irene. (2021). *El terror feminista. Breve elogio al feminismo extremista.* Editorial Kaxilda.

Las Tesis. (2020). *Antología feminista.* Pengin Random House Grupo Editorial.

Macaya, L. (2011). Introducción. En V. Solanas. (Ed.), *Manifiesto S.C.U.M*. (pp. 11-22). Herstory.

Mayayo, P. (2015). El artista como ventrílocuo: la conferencia performativa y las paradojas de la figura autorial. En VVAA (Ed.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción.* (pp.51-53). Editorial Brumaria.

Morand, G., Roy, N. (2021). *Liberar la ira.* Editorial Popular.

Redondo, M. (2015). *Niki de Saint Phalle arremete contra el sexismo.* https://bit.ly/3Q9PB3W

Rivera, M.M. (2011). El exterminio del hombre patriarcal. En V. Solanas. (Ed.), *Manifiesto S.C.U.M.* (pp. 81-85). Herstory.

Rivera Martorell, S. (2013). *El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.* https://bit.ly/3QiD8uN

Rote Zora. (2012). *Rote Zora*. https://bit.ly/3QBrkVI

Solanas, V. (2011). *Manifiesto S.C.U.M.* Herstory.

Trinidad, E. (2022). Sangre en el museo. Ana Mendieta. Hacia el museo feminista a partir de la lectura feminista y decolonial de la obra de Ana Mendieta. En VVAA (Ed.), *Violencias. Mujeres que caen mal*. (pp 11-12). Editorial Woman Art House.

UN WOMEN (2022). *Gender-related killings of women and girls: Improving data to improve responses to femicide/feminicide.* https://bit.ly/45URur3

Vergès, F. (2022). *Una teoría feminista de la violencia. Por una política antirracista de la protección.* Ediciones Akal.

VVAA (2022). *Violencias. Mujeres que caen mal.* Editorial Women Art House.

VVAA (2015). *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción.* Editorial Brumaria.

EL TIEMPO A TRAVÉS DEL TIEMPO, LA FOTOGRAFÍA ANTIGUA COMO RECURSO ARTÍSTICO

Dra. cintia gutiérrez reyes
Departamento de Arte y Arquitectura.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Málaga.

1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO

En este capítulo se reflexiona sobre la capacidad de recordar con una memoria ajena. La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de imágenes restauradas del Archivo Giuseppe Primoli vuelven como recuerdos privados que he integrado en mi memoria de una manera indistinguible con los recuerdos propios. Entre las imágenes que compone el Archivo Giuseppe Primoli destacan las dedicadas a Lina Cavalieri, actriz de renombre que se convirtió en un icono de la Europa de su tiempo.

El concepto de "memoria ajena" que a continuación desarrollo se articula como un modo de interiorizar la memoria vital de otra mujer, y, a través de una construcción imaginaria, integrarla en un relato que la reactualice. Podríamos hablar de un ejercicio de *sororidad a través de lo fantásmático*, que da pie a una ontología de lo fotográfico como aquello que habita lo liminal entre lo real y lo ficcional. Esta ambivalencia de la fotografía es la que se emplea para interiorizar la memoria de otras mujeres de la historia, y ampliar así su experiencia vital más allá de sus límites estrictamente vitales.

El laberinto habitado

Restaurar placas fotográficas[1] es siempre un acto de soledad. Por muy acompañado que el conservador esté, al entrar en el cuerpo del objeto para analizarlo y curarlo, uno no puede dejar de intentar describir lo más ínfimo para no olvidarlo. La causa de ello es porque, quizás, "la fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de la que no podemos separar dos láminas sin destruirlo" (Barthes, 2006: 31). Es decir, en la fotografía analógica, no podemos separar el objeto o soporte de la imagen que contiene. Dicho de otra manera, la fotografía lleva siempre su referente consigo.

Esta dualidad hace que, cuando sostenemos ese trozo de vidrio sobre el que se posa la información fotográfica que contiene la emulsión, nos topemos de golpe con un suceso extraño que podríamos definir como el retorno de lo muerto. O, al menos, eso fue lo que me sucedió a mí cuando, en 2007, me ofrecieron una beca Argo –en la Universidad de Salamanca- que me permitió viajar a Roma y restaurar los miles de negativos (14.938) de la Colección Giuseppe Primoli (1851-1927). Este fotógrafo "aficionado", medio francés medio italiano, tuvo el curioso honor de ser el sobrino nieto de Napoleón Bonaparte. Tal hecho fortuito siempre me ha recordado al comienzo del texto de Roland Barthes *La cámara lúcida*, que dice así:

> Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: «Veo los ojos que han visto al Emperador». (2006: 29)

Por lo tanto, yo también, restaurando cada uno de esos negativos, veía los ojos de quien había visto al Emperador, es decir, veía al Conte Primoli -o lo que él miraba-. En cualquier caso, como le ocurría al escritor,

[1] Estamos hablando de los negativos de gelatino-bromuro de plata sobre placa de vidrio. El gelatino-bromuro es un procedimiento fotográfico creado en el año 1871 por R. L. Maddox. Este proceso básicamente supone en sus inicios el empleo de una placa de vidrio sobre la que se extiende una solución de bromuro de cadmio, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata. (Fuentes de Cía y Robledano Arrillo, 1999: 2)

entendía que, más allá de la fotografía, se encontraba atrapado una especie de cuerpo embalsamado.

Este hecho, en el que la mirada del *spectrum* -o ser fotografiado- se cruzaba con la mía, sucedía especialmente cuando trataba una de las patologías propias de este tipo de negativo fotográfico: el espejo de plata; un deterioro que se produce debido a un ciclo de cambios químicos -óxido reducción-[2]. En él, los iones de plata incoloros se reubican en estado metálico en otras zonas de la capa de la imagen. En términos prácticos, lo que sucede es que la plata que forma la imagen migra o sube a la superficie generando un efecto muy parecido a un espejo –de ahí el nombre– o a la forma primitiva de la fotografía: el daguerrotipo. Porque, según cómo incida la luz, podemos ver al mismo tiempo la imagen en positivo y en negativo. [Fig. 1]

De esa forma este tipo de soportes –que no permite, normalmente, ver la imagen en positivo- apenas nos deja ver la forma de la imagen que contiene desde el momento en que volvemos a sumergirnos en ese infuso "espejante". Estos espejos opacos no sirven para verse sino para perderse en ellos. Así es como la mirada se debate entre el encubrir y el descubrir. Debido a ello, el espejo –o para ser más precisos, el espejeo- es en sí mismo un umbral que nos confronta con la alteridad, y que cuando metafóricamente lo franqueamos accedemos a un mundo al revés —todo lo aparece invertido entre positivo y negativo fotográfico—, que pone en suspenso la validez de nuestra realidad.

[2] La óxido-reducción es un deterioro característico de aquellos procesos fotográficos cuya imagen final está compuesta de plata y albergada en una emulsión. Debido a diversos factores, los átomos de plata metálica pierden un electrón y se oxidan liberando iones (formas altamente reactivas), los cuales se caracterizan por su movilidad y su no contribución a la formación de la imagen al no absorber la luz. Su tendencia migratoria hace que se desplacen por la emulsión hasta que, producida la reducción (ganancia del electrón, que generalmente se lleva a cabo en la superficie de la emulsión), vuelven a contribuir a la formación de imagen, pero con un cambio en su naturaleza (plata elemental), con una disminución en la cantidad total de plata metálica y una redistribución física en la ubicación, lo cual puede producir un cambio de tono y una pérdida de la densidad general del registro. (Fuentes de Cía y Robledano Arrillo, 1999: 2)

FIGURA 1. Placa del Archivo Nacional de Cataluña (Fotografía: Jordi Mestre). © Archivo Nacional de Cataluña.



Fuente: https://es.scribd.com/document/426745141/El-Espejo-de-Plata-en-Las-Fotografias

Y así fue como yo descubrí a la Cavalieri [Fig. 2]: detrás de un espejo -o, para ser rigurosos, detrás del espejeo de una de las placas fotográficas del Fondo Giuseppe Primoli-. Animada por ello, comencé a conocer y estudiar la vida de todos los personajes que formaban parte de la colección. Aunque, sin olvidar en ningún momento, que, durante el proceso de restauración, y por cuestiones de catalogación de la ficha de archivo, era necesaria la descripción de la imagen. Para ello debía investigar cada detalle de la fotografía y de los protagonistas que formaban parte de ellas; algo que me hizo acudir a archivos y hemerotecas y al diario de Giuseppe Primoli.

FIGURA 2. Lina Cavalieri [1874-1944].



Fuente: https://cosmeticsandskin.com/companies/cavalieri.php

Volviendo a lo anterior, la virtud de Lina Cavalieri era ser un espectáculo excesivo. Actriz de renombre, fue considerada la mujer más bella del mundo (Di Tizio, 2004: 23). La fábula de su vida, entre lo real y lo imaginado, no deja indiferente a nadie. Nacida en una familia humilde, quedó huérfana a los quince años. Su físico y su talento como cantante la catapultaron en poco tiempo al estrellato. No recuerdo ahora –y no lo he conseguido encontrar- donde leí que era una gran aficionada al tarot. El final de su vida estaba marcado por este hecho. Parece ser que le predijeron que moriría de forma trágica. Así fue -cuenta la leyenda- que sus sirvientes pudieron huir, pero ella se entretuvo cogiendo sus diamantes -que fueron regalos de sus amantes- y la bomba de un avión aliado la dejó en el sitio. Era el 7 de febrero de 1944. Años antes, la había pintado el suizo-americano Adolfo Müller-Ury en un retrato inquietante que

pertenece ahora al Metropolitan Museum. Ésa es la cara que aparece obsesivamente en los diseños de Piero Fornasetti (Ugidos, 2018).

Fue gracias a ella -o más bien a su imagen-que todas aquellas fotografías de personas desconocidas se volvieron historias. Sin embargo, más allá de la vida de estas personas ilustres –Giuseppe Primoli fotografió a toda la alta sociedad de su época, incluídos: Degas, Edison, Buffalo Bil o Gabrielle D'Anunzio- lo que aún no he podido borrar es la mirada de aquellos a los que no podía poner nombre, los vecinos de barrios marginales de Roma, Venecia o Nápoles. Aquellos sujetos parecían querer permanecer en mi memoria. Era como si me encontrase -como dijo Max Frisch- con gente que ya no existe, y hablase con esas personas. Se trata de un fenómeno muy parecido al que ocurre con la luz de estrellas apagadas hace milenios, pero que sigue avanzando todavía (1984: 34).

2. ROSTROS SIN CONTENIDO

He comprendido con los años por qué Giuseppe Primoli –y no fue el único artista[3]– decidió, en un momento de lucidez, cuando ya era un anciano, destruir –fósforo en mano- toda su colección[4]. Seguramente porque tendría miedo de los fisgones, aquellos que juzgarían su vida a través de sus fotografías. Era mi caso. Como un buen voyeur, me asomaba a cada una de las imágenes que veía -mientras restauraba- y se colaban en mi memoria haciéndome partícipe -casi como si fuese testigo- de una vida que yo no había vivido[5]. Esto nos lleva a una pregunta crucial: ¿podemos hacer nuestros los recuerdos de otras personas? Marianne Hirsch argumenta que sí: que los recuerdos de eventos traumáticos «perviven» para marcar las vidas de aquellos que no los

[3] Gerald Brenan, ya octogenario, intentó acabar con la mayor parte de sus escritos y consiguió destruir su texto sobre Santa Teresa de Jesús, parcialmente, o su novela inédita *Segismundo* (Pranger, 2009: 13)

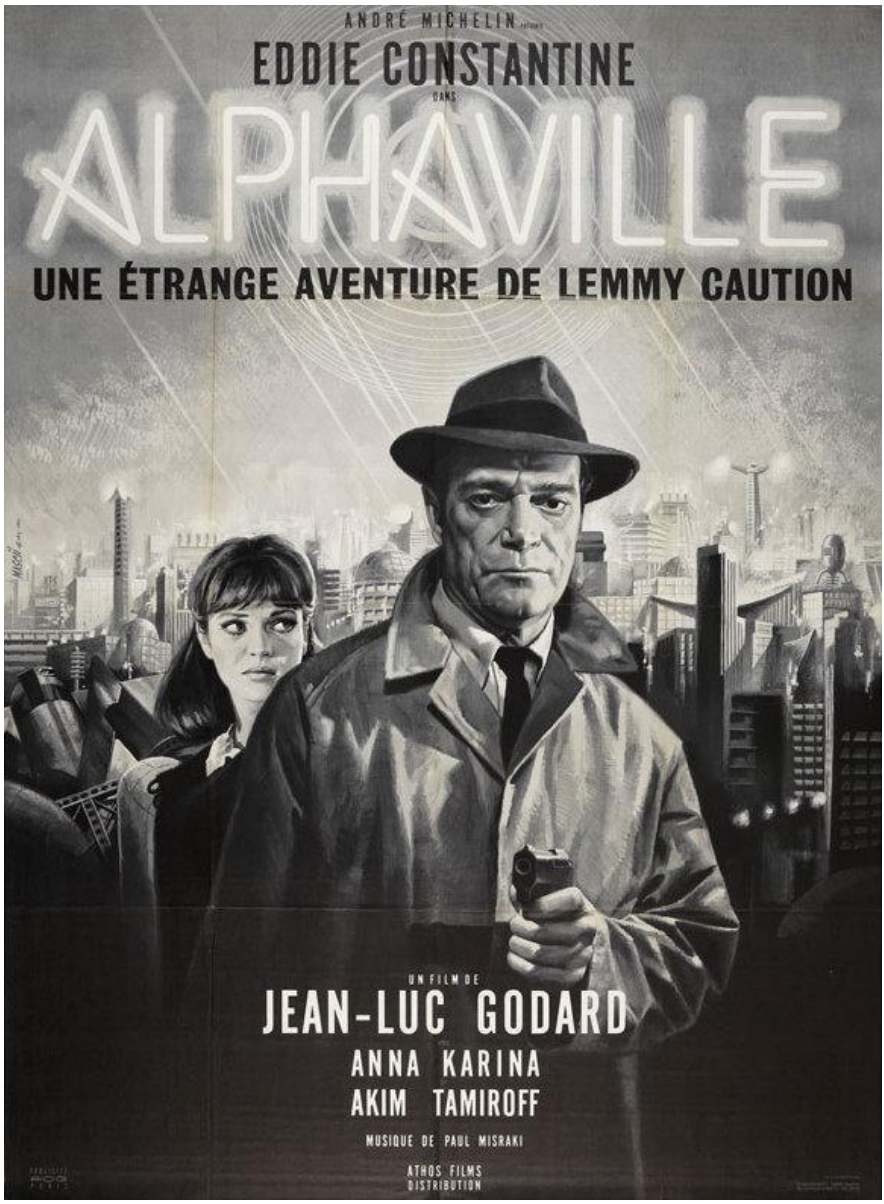
[4] La colección de la Fondazione G. Primoli contiene, no sólo, material fotográfico, también conserva: pintura, grabados y miles de libros (entre otros documentos de un valor incuestionable)

[5] Durante el proceso de restauración, por cuestiones de catalogación del archivo y descripción de la imagen debía investigar cada detalle, algo que me hizo estudiar la vida de todos los personajes en archivos y hemerotecas.

experimentaron en primera persona. Los hijos de los sobrevivientes y sus contemporáneos heredan historias catastróficas no a través de recolección directa sino a través de imágenes inquietantes, objetos, historias, comportamientos y afecciones transmitidos como una herencia dentro de la familia y de la cultura en general. A estos recuerdos indirectos los denomina *la posmemoria* (2021: 105). Sin embargo, las imágenes de Primoli no eran recuerdos traumáticos, por lo tanto, estos recuerdos indirectos quizás se acerquen más a lo que Beatriz Sarlo llama la memoria heredada, es decir, la "memoria de los hijos sobre la memoria de los padres, una memoria de segunda generación". Esta memoria examina la experiencia personal como argumento de verdad y, en una época saturada de informaciones y documentos reivindica el valor de la teoría y la reflexión en la continuidad de la cultura. Es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar (2005: 45).

Detengámonos en este punto. Es importante subrayar que, inevitablemente, el recuerdo del recuerdo siempre supone una interpretación, una narración, un cuento. Como afirma Roman Gary: «Nada es humano si no aspira a lo imaginario.» (2008: 45). Es decir, el ser humano se caracteriza por una prerrogativa: el porqué. No nos basta con observar, construir y deducir los sentidos de los acontecimientos que tienen lugar a nuestro alrededor o que contemplamos de lejos, como en este caso, a través de las fotografías antiguas. No. Necesitamos que ese sentido se despliegue, y lo que hace que se despliegue no es el lenguaje, sino el relato. Aquello que no vemos lo imaginamos. Dicho de otro modo, damos respuesta a ese porqué. La percepción tiene sus límites. La memoria y la imaginación tienen también los suyos. Por eso, todos los seres humanos elaboran maneras de reconstruir aquello que no experimentamos. La memoria y la imaginación son flexibles y se alían para transgredir los límites, para extralimitarse. Finalmente se trata de contar y tejer vínculos entre el pasado y el presente, entre el presente y el futuro; algo que recuerda a la película *Alphaville*, dirigida por Godard [1965] [Fig.3]. Construye un mundo paralelo donde el tiempo se ha detenido. En él trata de hacer existir el pasado y el futuro en el presente. Por lo que vivir el ahora significa sentir los tránsitos.

FIGURA 3. Godard, J.L. Alphaville. 1965.



Fuente: https://www.filmaffinity.com/es/film895843.html

Por lo tanto, todas estas personas que aparecían en las fotografías de Primoli, mientras estaba restaurando, se iban anclando como recuerdos vividos, como estadios entre el pasado y el futuro. Teniendo en cuenta que:

> [u]na imagen, sobre todo una imagen fotográfica, no da de lo real más que un instante de su apariencia. Detrás de esa delgada película que moldea un aspecto de las cosas, en el interior mismo de esa imagen, existe otra en estado latente u otras varias superpuestas en el tiempo que, de pronto, se detectan por operaciones que, a menudo se deben al azar. (Schnaith, 2011:49)

Con todo lo dicho, podríamos afirmar que nuestra memoria es una ficción. Eso no quiere decir que sea falsa, sino que, sin que se lo pidamos, nuestra mente se pasa el tiempo ordenando, asociando, articulando, seleccionando, excluyendo y olvidando, es decir, construyendo, es decir, fabulando o haciendo existir el pasado y el futuro en el presente (2017: 16). La mente elabora a partir no sólo de una memoria sino de varios tipos de memoria. En concreto, según Ricardo Piglia de cuatro (García Marinozzi, 2020):

1. La memoria de Proust o la memoria involuntaria: la de la experiencia. De pronto, de la nada, una emoción sale del pasado y nos traslada a un tiempo anterior. Una magdalena contiene un universo entero que estalla ante nosotros, nos restriega el pasado y nos jode el desayuno.
2. La de Georges Perec o la memoria aséptica: la clasificatoria. Un listado. Los recuerdos recitados como un mantra catastral, que deviene sonido vibratorio, hasta sintonizar con el recuerdo deseado.
3. La de Freud o la memoria traicionera: siempre esconde otra cosa que no se ve. El recuerdo se cosifica como una matrioshka que guarda en su interior los sueños y los actos fallidos. Lo que no queríamos ver.
4. La memoria, para Borges, es una condena. En su cuento "Funes el memorioso" —publicado en Ficciones (1944)— nos presenta a un hombre, Ireneo Funes, como el ser con más. Tras caer de su caballo, despierta con el increíble don (o maldición) de recordar absolutamente todo (2004: 123)-. Cuando describe el

> sufrimiento de Funes -producido por la capacidad absoluta de que este registre todo lo que le rodea-, el relato pone de relieve que, al evocar todo lo vivido con la misma nitidez, no hay filtro que permita sublimar el pasado (Adell, 2020: 32). También le impide el acto más humano de todos: pensar.

Cada una de las memorias son pequeñas bombas de tiempo que al explotar develan un recuerdo. Sin embargo, en nuestro caso, mirando todas estas fotografías, podríamos entender que nuestra mente está elaborando lo que podríamos denominar como *memoria ajena*. Este tipo de memoria aglutina la idea de todas las memorias anteriores para generar un recuerdo extraño en tanto que una vivencia propia. Analicemos esta idea a través de "El último cuento de Borges". En este relato, el escritor porteño imagina a un Borges anciano que ve a un hombre sin cara, en el cuarto de un hotel, y le ofrece la memoria personal de Shakespeare. Entonces vuelve a su memoria la tarde en la que escribió el segundo acto de Hamlet y ve el destello de una luz perdida en el ángulo de la ventana y lo desvela y lo alegra una melodía muy simple que no había oído nunca.

> "A medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carta de su memoria. Dos me agobiaban, confundiéndose a veces: la mía y la del otro, incomunicable. Al principio las dos memorias no mezclaron sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres". (1989: 398)

Lo que ocurre es que la identidad personal se basa en la memoria. La clave de este universo paranoico en el que nos sumerge la memoria ajena, no es la amnesia y el olvido, sino la quiebra de la identidad. La memoria es nómada, no sedentaria y estática. Cuando la memoria inventa, no lo hace desde una vacío, sino como si se tratara del doble de un real vivido. En este sentido entendemos que los fantasmas —como lo eran los personajes de Primoli— no podrá ser nunca enterrados. Hay una zona en la que solo ellos, al ser invisibles, pueden estar, la peligrosa franja intermedia entre dos mundos: lo real y lo ficcional. En ese estadio límbico —la memoria— opera una ruptura entre las personas y sus imágenes porque devienen aquello que imaginamos que son. Lo ficcional crea lo real. Conforme se mueve, modifica los recuerdos hasta el punto

de que estos llegan a tener una gran parte de construcción ficcional. En este sentido, los recuerdos vividos podrían llegar a confundirse con los recuerdos ficcionales —completamente inventados y, por lo tanto, sin ningún asidero en nuestras vidas—. En la memoria, lo ficcional y lo real son las dos caras de una misma moneda. Lo ficcional es el doble de lo real (Rosset, 2007: 16). Pero aquí no se trata de discernir la verdad de hecho — lo experimentado— de la verdad por derecho —lo imaginado, «un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna» (Nietzsche, citado por Roland Barthes, 2006: 116).

En cierto sentido, mirando las fotografías de Primoli, hay una especie de salto al vacío, de yo fantasmático que parece impulsarme hacia delante a un campo ciego. Todo sucede como si yo estuviese segura de haber estado en esos espacios, charlando con esas personas. Decía Barthes que para ver bien una foto más vale cerrar los ojos, dejar subir solo el detalle hasta la conciencia afectiva (2006: 76). Se trata de abandonarse y pasar de la imagen a lo imaginario.

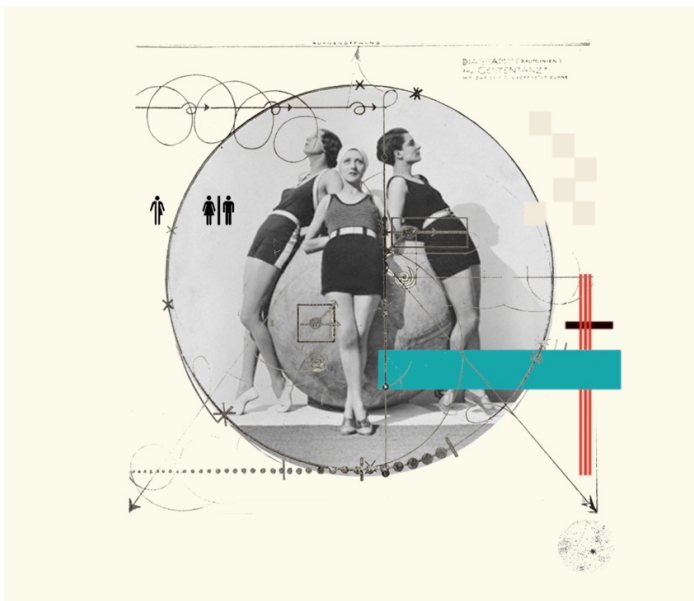
3. EL PROCESO DE CREACIÓN: CONSTRUIR

Como hemos argumentado, las imágenes de Primoli formaron todo un imaginario que, aún hoy, vive en mi memoria. Este imaginario fue decisivo cuando en 2018 comencé a realizar la serie de fotocollage *El tiempo a través del tiempo* (2018-2024). En ellas, pienso la fotografía no como imagen-huella sino como imagen-ficción. De este modo congelo esos instantes de transfiguración, en los que un ser desconocido —o su apariencia— se remeda como parte de un vocabulario en composiciones en las que la fotografía funciona como un elemento que dibuja junto con manchas geométricas y otro tipo de formas gráficas. Así situamos a estos seres en un espacio liminal entre la memoria y la obra de arte. Como un Jano de doble rostro, uno mirando al pasado con agudeza y otro al futuro.

Para ello nos remitimos a la herencia del collage constructivista. En el que, a diferencia de la recreación fidedigna de episodios históricos, el fotomontaje se apartó de este imperativo para imaginar otras realidades. La imagen fotográfica no se concebía tanto desde su relación con el

referente real —es decir con el index— cuanto a través de su combinación con letras, gráficas y otras fotografías. Creaban imágenes de mundos nunca vistos por los ciudadanos (Finelli, 2002: 156). Desde este prisma, la fotografía transformaba notablemente su ontos, en la medida en que extraía todo su potencial desde la ligazón de lo real y permanecía en un nuevo umbral: lo ficcional. De este modo se pretendía apartar al público de una actitud pasiva como espectador y mostrar mundos desconocidos dentro de lo cotidiano. En este espacio transitorio —generado por el fotomontaje— las imágenes parecían sentirse en el margen o limen entre dos mundos entre memoria y el arte; algo que adopto en los collages de la serie *El tiempo a través del tiempo*. Al buscar el punto intermedio, el rito de paso, se sitúan en la frontera en la que pasan cosas. Los espectros saben que mientras haya relato podrán formar parte de la realidad desde otro lugar. Habitar ese limen —la ficción— donde la identidad no arraiga es frisar con la muerte simbólica. Ya no sabemos quienes son esos seres que juegan con manchas. Pero no podemos dejar de mirarlos.

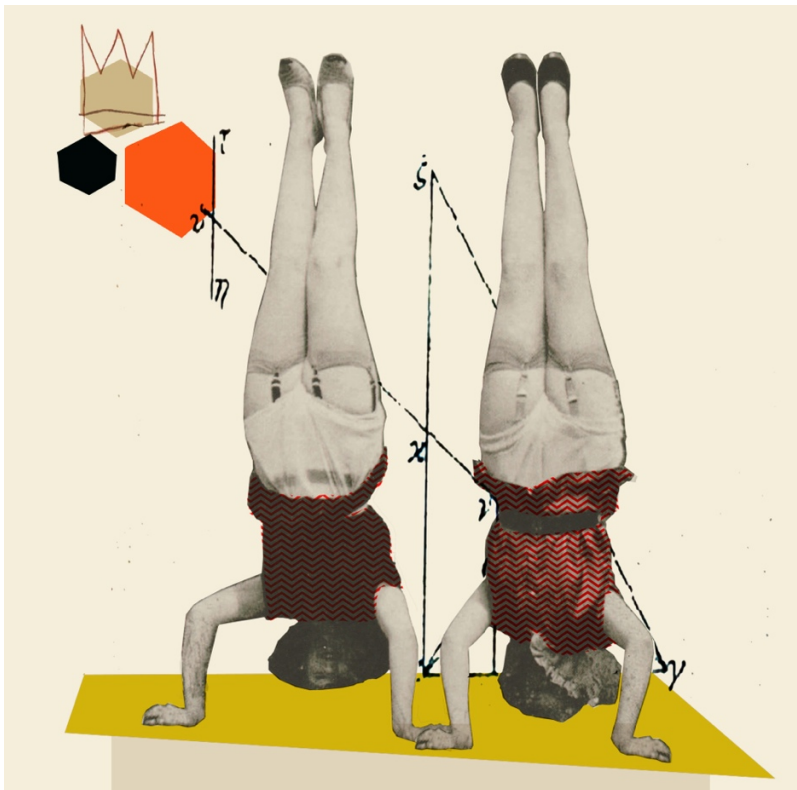
FIGURA 4. Sin título. El tiempo a través del tiempo. 2020.



Fuente: Autora

De este modo, renunciamos a contemplar —la imagen fotográfica— para empezar a ver. En mi serie *El tiempo a través del tiempo* la fotografía antigua forma parte del collage. Los espectros se apoltronan en esa realidad especular que se sirve de la fragmentación para invertir el desvelamiento excesivo. En un proceso de abstracción que preserva el enigma del éxtasis, nos acerca a perpetuidad por la propia naturaleza esquiva de nuestra conciencia. El extravío sublime reconduce el espíritu hacia al misterio de su origen y presagia el último trance: todos devendremos fantasmas. La revelación es el simulacro. El estar y no estar, en simultáneo. La muerte ronda la obra, a pesar de que nada es mostrado.

FIGURA 4. Sin título. El tiempo a través del tiempo. 2024.



Fuente: Autora

La técnica que utilizamos es el fotomontaje digital. La mediación digital produce una suerte de cirugía estética en la que podemos extirpar o

implantar a nuestro antojo diversos elementos a la imagen sin que se registre secuela alguna. A diferencia del fotomontaje tradicional, a este nuevo tipo de imágenes infografías se les han borrado las cicatrices e indicios que delatan su carácter de collage. Recurrimos a la fotografía antigua porque «implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y solo por este: huella de una realidad». (Dubois, 1986: 19-20). Son imágenes que señalan: yo he sido y he estado aquí. Sin embargo, componen la obra dentro de un mundo en el que se relaciona con elementos abstractos —grabado y dibujo— con el fin de seguir recreando esa ficción y hacer protagonistas a las imágenes arrancadas de su contexto original. Las imágenes se transforman así en signos y forman parte de otros mundos. Estos otros mundos conforman los recuerdos de una vida que seguirá sin nosotros. Allí donde el mundo dice tú estás aquí para olvidar, tanto menos olvido" (Barthes, 2011: nota del 29 de noviembre).

4. CONCLUSIONES

Las principales conclusiones que se extraen de lo arriba expuesto:

1. Por medio de lo que hemos denominado "memoria ajena", un sujeto puede asimilar como propios los recuerdos y experiencia vitales de personas que no ha conocido-
2. El instrumento privilegiado para efectuar esta apropiación no puede ser otro que el de la imaginación, la cual genera relatos en los que los fantasmas viven en la familiaridad de nuestra "iconosfera".
3. El *ontos* de la fotografía se sitúa en espacio liminal en el que lo real se transforma en ficcional, y viceversa.
4. Gracias a la capacidad de la fotografía para asumir como propia la memoria de terceros, he podido establecer una relación de sororidad con una mujer como Lina Cavalieri, cuyo relato he podido hacer confluir con el mío. La "sororidad a través de lo fantasmático" constituye una herramienta sin apenas analizar en los Estudios de Género.

5. BIBLIOGRAFÍA

Adell, A.(2020). *Atrapados por Saturno*. *Imaginarios recientes de la melancolía*. Casimiro.

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Paidós.

Borges, J.L.(2004). *Ficciones*. Alianza Editorial.

— (1989). *Obras Completas: 1975 - 1985*. Emecé.

Di Tizio, F. (2004). *Lina Cavalieri. La donna più bella del mondo. La vita (1875-1944)*. Ianieri.

Finelli, R. C. (2022). La fotografía en el simbolismo y el constructivismo rusos. Reflexiones en torno a su ontología. *Revista De Filosofía (La Plata)*, *52*(1), e040.

Frisch, M. (1984). *Mi o el viaje a Pekín*. Alfaguara.

Fuentes de Cía, A y Robledano Arrillo, J. (1999). "La identificación y preservación de los materiales fotográficos" en Del Valle Gastaminza, F, *Manual de documentación fotográfica.* Síntesis.

García Marinozzi, G. (Dic. 2020). La postmemoria: el futuro del olvido. *Revista la Universidad de México.* (https://acortar.link/erkyqW)

Gary, R.(2008). *La vida ante sí*. DeBolsillo.

Hirsch, M.(2021). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Editorial Carpe Noctem.

Huston, N.(2017). *La especie fabuladora*. Galaxia Gutenberg.

Rosset, C.(2007). *El objeto singular*. Sexto Piso.

Sarlo, B.(2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo XXI Argentina.

Schnaith, N.(2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina Ediciones.

Ugidos, G. (10. Dic. 2018). La musa espectral. *On the Road.* (https://onthe50road.com/la-musa-espectral/)

GENEALOGÍAS BOLLERAS. PRÁCTICAS Y POLÍTICAS DEL SUJETO LESBIANO QUEER.

Malena hidalgo García-bravo
Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

> Abriéndonos caminos por el deseo. Ofuscando el discurso dominante con múltiples discursos discordantes, de prácticas y de representaciones de un lesbianismo que se resiste a ser conquistado por un corpus legal que nos promete una existencia homologable, por lo tanto, intercambiable, por lo tanto, cuantificable, por lo tanto, indiferente. (LSD, 1997, p. 1)

En este trabajo de investigación se traza un recorrido por las epistemes con la que conjugaron, y continúan conjugando, el sujeto lesbiano queer desglosando cada aspecto teórico —el lenguaje y los poderes que se concentran en su constitución, el concepto de lesbianismo y su emancipación social, lo queer…— que lo conforman para comprender las potencias políticas transformadoras de este sujeto bollero, tratando de incidir en la perspectiva interseccional como enfoque imprescindible a la hora de situar y diseccionar los sistemas de dominación.

A través del análisis de dispositivos lingüísticos y simbólicos dibujaré una línea de estudio para entender la construcción de los poderes de enunciación y de ocupación que habitan los sujetos varones. De esta manera indagaré en los procesos de naturalización de la estructura patriarcal y el régimen heterosexual que jerarquizan el poder social a través de términos teóricos como la homosocialización (Preciado, 2021) o el contrato heterosexual (Wittig, 2006, Pateman 1995). Por contraposición a esto, identificaremos dónde se encuentran tanto el sujeto mujer como el sujeto central de esta investigación: el sujeto lesbiano queer. Por medio de la existencia de la(s) lesbiana(s) queer analizaremos el sentido

de pertenencia y la necesidad de creación de genealogías como consecuencia de la ausencia de referencias y una carencia de legado a la que nos vemos sometidas y que supone la invisibilidad y el exilio social.

Al tratarse de una investigación de índole artística, pondré en valor la presencia de las epistemologías artísticas como generadoras de conocimiento, diferenciando entre aquellas prácticas artísticas propias de los márgenes de lo que conocemos por *arte* —que se consolida paralelamente al sistema de poder del que hablaré reiteradamente durante todo el texto—. Será a través de esta distinción que relacionaré estas prácticas políticas y herramientas para la (super)vivencia y resistencia con dichos sujetos lesbianos —o colectivos— queer que conformaron imaginarios alrededor de sus propios cuerpos, experiencias y narraciones y que, a día de hoy, son nuestra herencia.

2. OBJETIVOS

Para realizar este trabajo de investigación planteo esta serie de objetivos generales y específicos:

1. Comprender cómo se construye el sujeto lesbiano queer.
2. Redefinir el término lesbiana desde nuevas perspectivas.
3. Concretar la definición de lo queer y sus propósitos.
4. Fundamentar que las epistemologías artísticas forman una parte relevante de la construcción del conocimiento.
5. Fundamentar la existencia de una estructura heterosexual (pre)dominante.
6. Evidenciar los procesos de asimilación existente en las luchas LGTBIQ+.
7. Situar la potencia política del sujeto lesbiano queer ante el régimen heterosexual.
8. Considerar las epistemologías artísticas lesbianas como genealogía colectiva.

3. METODOLOGÍA

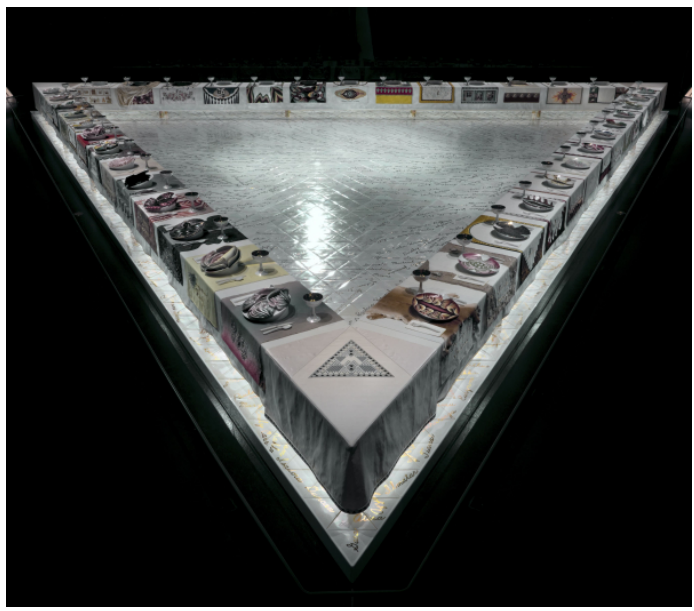
La pertinencia de esta investigación viene dada por mi interés personal en la relación que se establece entre los movimientos sociales y activistas lesbianos con los modos de hacer que entiendo como relativos a las prácticas artísticas. Así, atiendo tan solo a aquellas identidades y sujetos lesbianos queer, pues, entiendo la perspectiva lesbiana queer como la que contiene una capacidad potencial transformadora, alejándome de las ideas LGTBIQ+ más liberales y asimilacionistas. Estos sujetos aparecen en mi imaginario como punto de partida para realizar esta investigación, destacando los nuevos grupos queer como LSD (Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sospechosas de Delirio, Lesbianas Sexo Diferente, Lesbianas Sin Destino…) que surgen en los 90, situándose de manera radicalmente independiente en el panorama activista español.

Introduzco las imágenes que atienden a los contenidos como constituyentes de un entramado epistemológico, tratando de establecer un vínculo entre lo visual y lo teórico como una interdependencia entre las dos prácticas que sucede durante todo el trabajo y que, reconocemos como imprescindible en la(s) investigación(es) de ámbito artístico. De cara al marco teórico-conceptual me acerco a textos como *El feminismo queer es para todo el mundo* de Gracia Trujillo (2022), *Lesbianas: discursos y representación* de Lucas Platero (2008), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* de Monique Wittig (2016), *Ética Tortillera* de Vir Cano (2018), *Feminismos lesbianos y queer: Representación, visibilidad y políticas* de Beatriz Suárez Briones (2014), *Injusticia Epistémica* de Miranda Fricker (2017) entre muchos otros, que me ayudan a articular la construcción de contenidos a partir de ellos. Al igual que con los textos, para ubicar los antecedentes de investigación relacionados con la práctica artística lesbiana y queer, me baso en las prácticas del colectivo ya mencionado LSD, y a artistas como Cabello/Carceller, Catherine Opie, Elena Tóxica, Zanele Muholi, y muchas otras mencionadas a lo largo del escrito, para establecer las nociones de genealogía lesbiana. La pertinencia de las imágenes y prácticas elegidas están relacionadas con las identidades de las que parten las artistas y la potencia política que estas emanan, además del nexo que estas contengan con las

materias que narramos. A través de la metodología cualitativa, establezco una búsqueda y recopilación de información consultando los textos, artículos, conferencias de carácter sociológico, filosófico y artístico que aparecen mencionados en la bibliografía. Estos me permiten intercalar citas e imágenes de algunas piezas seleccionadas, que justifiquen la cuestión principal de mi investigación teórico-práctica.

4. DESARROLLO DE CONTENIDOS

FIGURA 1. Judy Chicago (1974-1979) *The Dinner Party*. [Instalación]



Fuente: https://bit.ly/459u5lg

4.1. ¿Qué es una lesbiana queer? Epistemes del sujeto lesbiano queer.

Partiendo de la premisa introductoria comenzamos planteando la cuestión del origen epistemológico del sujeto lesbiano queer y es, diseccionando el término, como podemos indagar en la respuesta. Por una parte, comenzamos por concretar qué es ser lesbiana. La existencia lesbiana ha estado históricamente vinculada a una categoría sexual directamente vinculada a la homosexualidad como la asimilamos desde Occidente, y

entendemos que la homosexualidad —insisto, como categoría sexual— es la atracción sexual a individuos del mismo sexo. Aun así, no es que exista un acuerdo colectivo en la definición de *lesbiana*, pues no cuenta, o no queremos que cuente, con unos márgenes delimitantes como refiere Lucas Platero:

> Existe un gran consenso a la hora de señalar que lesbiana es una etiqueta para una experiencia que a menudo tan diversa, con un grado de indefinición tal, que es difícil de delimitar, y que, sin embargo, todavía contiene una utilidad estratégica. No es nuestra tarea ni nuestra voluntad construir una definición de consenso sobre qué es el lesbianismo, sino que elegimos estudiar este sujeto multiforme y poliédrico como parte relevante de una mirada amplia sobre el orden heteronormativo, las normas sexuales y de género dominantes, y que habitualmente se presentan como neutrales. (2008, p. 20)

Ahora, si nos queremos referir a la(s) lesbiana(s) como mujeres que se relacionan y sienten atracción hacía otras mujeres —remitiendo a la definición de homosexualidad femenina— deberíamos de ser capaces de definir lo que es ser mujer. Esta pregunta (re)surge de modo reiterativo en las teorizaciones sobre el sistema sexo-género. Por un lado, contamos con Simone de Beavouir (2017) que, por primera vez en 1949, señala que "no se nace mujer, sino que se llega a serlo", cuestionando la jerarquización de los dos sexos que ocurre por un régimen patriarcal que ha biologizado construcciones puramente sociales, por otro lado, Adrienne Rich (1980), que ya define la heterosexualidad —obligatoria— como régimen político, da a entender que la única posibilidad que tiene la mujer de ser amparada socialmente dentro de dicho régimen es la relación con un hombre. Por otro lado, replantea Monique Wittig (2006) cómo ese contrato heterosexual —y todas sus consecuencias de opresión— es el que establece la separación entre los dos sexos:

> La categoría de sexo es la categoría que establece como «natural» la relación que está en la base de la sociedad (heterosexual), y a través de ella la mitad de la población — las mujeres— es «heterosexualizada» […] y sometida a una economía heterosexual. La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que impone a las mujeres la obligación absoluta de reproducir «la especie», es decir, reproducir la sociedad heterosexual. (2006, p. 26)

A partir de estas premisas se generan nuevas cuestiones: ¿qué papel juega la lesbiana dentro de este régimen?, de hecho, ¿es la lesbiana mujer? Si entendemos la categoría mujer como un estrato dependiente de la categoría hombre —ambas naturalizadas por este último—, la existencia lesbiana configuraría una nueva categoría que

> por su sola existencia [una sociedad lesbiana] destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como un «grupo natural». Una sociedad lesbiana revela pragmáticamente que esa separación de los hombres de que las mujeres han sido objeto, es política y muestra que hemos sido ideológicamente reconstruidas como un «grupo natural». (Wittig, 2006, p. 31)

Así, entenderíamos a la(s) lesbiana(s) como un nuevo estrato que aparecería como interrupción de la naturalización del régimen heterosexual, pero que, a la vez, no podríamos asimilar como mujer(es) por su condición política, económica y social independiente de la categoría hombre. Judith Butler refiere a las teorías de Monique Wittig y la previa afirmación de Beavouir para también entender esta categoría lesbiana:

> Así pues, podríamos afirmar que, para Wittig, no se nace mujer, sino que se llega a serlo; pero, además, no se nace de género femenino, se llega a serlo; y todavía va más allá: si una quisiera podría no llegar a ser ni de género femenino ni masculino, ni mujer ni hombre. En realidad, la lesbiana parece ser un tercer género o, como detallaré más tarde, una categoría que problematiza radicalmente el sexo y el género en tanto categorías políticas estables de descripción. (2007, p. 119)

A partir de estos planteamientos reconocemos que la existencia lesbiana no es esencialmente una categoría sexual, sino una categoría política que resiste de manera contrasocial y contraproductiva ante un régimen heterosexual, por supuesto en los márgenes de este, habitando las consecuencias, como dice Gracia Trujillo:

> El problema de habitar los márgenes es que, además, puede suponer estar en los bordes de la inteligibilidad. No ser leíde o reconocide puede traducirse en tener más problemas en el acceso a los derechos y a vivir una vida libre de violencias. (2022, p. 21)

En sí, el poder identitario de las lesbianas les ha sido arrebatado y han sido sometidas a la desvalorización de su(s) verdad(es), porque, aunque no se evalúen como mujeres como grupo social —según el planteamiento de Monique Wittig—, sí son leídas como tal, y socialmente, la

mujer no es entendida sin el hombre. Aquella que pretenda poner en práctica su emancipación será castigada con el exilio, y este traerá las consecuencias de vivir en la inexistencia. Así, las lesbianas han de modular nuevas políticas emancipatorias que, desde su lugar clandestino, problematicen ese sistema naturalizado dentro de la estructura social. Han de crear lenguajes y poner en el centro sus propias prácticas para reivindicarlas como existentes, como recita Vir Cano:

> El exilio no es sólo vacío y silencio, es también la ocasión de re-inventar mundos, lenguas, ficciones. Puede ser la oportunidad de celebrar nuevas voces. Habitar el propio exilio es, si somos dichosxs, poblarlo de un sentido nuevo, de una palabra que desafíe la inequidad de la inteligibilidad y la realidad. Es transformar un "silencio caníbal" en la voz viva de un nosotras. (2018, p. 36).

FIGURA 2. *LSD* (1994), Es-cultura lesbiana [Fotografía]



Fuente: https://bit.ly/3LwKdq0

Más allá de esto, dentro de posiciones que denominamos asimilacionistas nos encontramos con sujetos, independientemente de su orientación sexual, que se alinean con la estructura heterosexual(ista), al reconocer el carácter más normalizador de vida que ofrece el sistema. Al añadir el adjetivo *queer* al sujeto lesbiano colocamos a dicho sujeto fuera de estos planteamientos. La queerización de las lesbianas somete a estas a una emancipación total del sistema representación y distribución pues,

se las hace desaparecer de los imaginarios públicos y se las arrebata de ser merecedoras de una herencia —en este caso me refiero a socioeconómica— por su inconformidad con lo establecido. La aparición de las lesbianas queer en el panorama social supuso un cambio de paradigma para muchas como dice Gracia Trujillo:

> El cambio en las representaciones fue muy llamativo. Ante la desexualización e invisibilización desde los medios de comunicación, y desde el propio feminismo, el lesbianismo queer pone en marcha (y en esas seguimos) unos discursos y unas representaciones cargadas de elementos sexuales, reivindicando la existencia y la belleza de estos cuerpos, otros deseos, otras prácticas sexuales. Y lo hace a través de una serie de artefactos artísticos, de escritos, de acciones, de performances, donde los cuerpos bolleros queer, kings, transgéneros, femmes, leather y muchos otros están en primera fila de batalla, orgullosos y visibles. (Gracia Trujillo, 2014, p. 129)

El factor queer en las lesbianas atiende a la desvinculación de las luchas institucionales y vitales normalizadoras, a la posesión total de sus discursos y cuerpos y de la elección de cuándo, cómo y qué mostrar(se/los). Ser lesbiana queer supone una posición política que exige la transformación de raíz, empujando a la fuerza los pilares del sistema heterosexualizado. El sistema se rige a través de un contrato social que establece todos los pilares de estructuración. Carole Pateman (1995) plantea la noción del contrato sexual originario en el que se reconoce el concepto de poder social. El poder social es el que favorece esto: los hombres son los que se sientan a la mesa de negociación como sujetos electores del destino social mientras que las mujeres se ven relegadas a ser construidas por ellos, se convierten en el objeto del contrato. Además, la misma Monique Wittig (2006) redirige la noción de contrato sexual hacia un contrato heterosexual, entendiendo que la dominancia —y por contraposición, la sumisión— nacen del apelativo heterosexual de dicho contrato, por lo que debe romperse es el contrato en cuanto a su heterosexualidad:

> Siempre he pensado que las mujeres son una clase que está estructurada de forma muy similar a como lo estaba la clase de los siervos. Constato en la actualidad que no pueden desvincularse del orden heterosexual más que huyendo de él una por una. (Wittig, 2006, p. 60)

4.2. Poder, lenguaje y espacio(s).

IMAGEN 1. *Ciudad de las Damas,* Christine de Pizan

> Debes saber que existe además una razón muy especial, más importante aún, por la cual hemos venido, y que vamos a desvelarte: se trata de expulsar del mundo el error en el que habías caído, para que las damas y todas las mujeres de mérito puedan de ahora en adelante tener una ciudadela donde defenderse contra tantos agresores. Durante mucho tiempo las mujeres han quedado indefensas, abandonadas como un campo sin cerca, sin que ningún campeón luche en su ayuda. Cuando todo hombre de bien tendría que asumir su defensa, se ha dejado, sin embargo, por negligencia o indiferencia que las mujeres sean arrastradas por el barro. No hay que sorprenderse por lo tanto si la envidia de sus enemigos y las calumnias groseras de la gente vil, que con tantas armas las han atacado, han terminado por vencer en una guerra donde las mujeres no podían ofrecer resistencia. Dejada sin defensa, la plaza mejor fortificada caería rápidamente y podría ganarse la causa más injusta pleiteando sin la parte adversa. En su ingenua bondad, siguiendo en ello el precepto divino, las mujeres han aguantado, paciente y cortésmente, todos los insultos, daños y perjuicios, tanto verbales como escritos, dejando en las manos de Dios todos sus derechos. Ha llegado la hora de quitar de las manos del faraón una causa tan justa. Ése es el motivo de que estemos aquí las tres: nos hemos apiadado de ti y venimos para anunciarte la construcción de una Ciudad. (Christine de Pizan, 1405, p. 69-70)

El lenguaje ocupa cada recodo de nuestro día a día y, de hecho, lo transforma. Entendemos por lenguaje una capacidad de enunciación de un conjunto de signos, reconocidos como palabras dentro de una lengua, para entendernos y comunicarnos. El lenguaje no es neutro, conforma ideas e imaginarios en torno a los sujetos y los objetos, así como refiere Judith Butler a Monique Wittig:

> Hay una plasticidad de lo real respecto del lenguaje: el lenguaje tiene una acción plástica sobre lo real. El lenguaje acepta y cambia su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repetirse, se transforman en prácticas afianzadas y, con el tiempo, en instituciones. (2007, p. 233)

Para entender cómo el lenguaje tiene una capacidad transformadora debemos referirnos a los sujetos sociales que poseen el poder de enunciación, y para ello necesitamos primero entender qué es el poder. Ante todo, referiremos más concretamente al poder social, que ya apareció previamente, que en este caso define Miranda Fricker "es la capacidad

que tenemos como agentes sociales para influir en la marcha de los acontecimientos del mundo social" (2017, p. 22). Es decir, la capacidad de transformación que tenemos los sujetos ante el contexto y otros sujetos, así, el poder social puede, también, intervenir en la estructura social. Ahora, según Fricker (2017) para poder entender la injusticia testimonial, hay que analizar la mecánica del poder identitario, que está arraigado a un sistema que genera prejuicios identitarios —y sociales—, a través de lo que Miranda define como juicios de credibilidad. Todo este mecanismo establece una jerarquía que ofrenda el poder enunciativo a aquellos con mayor juicio de credibilidad, es decir, aquellos que cuentan con un poder identitario a favor del rígido sistema—en relación al género, al sexo, a la raza…— y, además, generan enunciados creíbles: son los autorizados para construir epistemes.

Como consecuencia de esa jerarquía que existe dentro del poder discursivo surge una necesidad de los márgenes a concebir nuevos lenguajes que permitan configurar esos saberes comprendidos como marginales, comprender otros lenguajes que nos permitan reconocernos, como por ejemplo hizo Pizan con *La Ciudad de las Damas* (1405). Como inicialmente aclaramos, ni desde su afloramiento el lenguaje no es neutro, así que, como bien apunta Audre Lorde (1979) "las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo", por lo que hay que buscar otras. Reconfigurar y apropiarse de lo que encarnamos como hicieron Cabello/Carceller con *Bollos* (1996). Enfrentarse a la injusticia epistémica a través del poder de enunciación asumiendo la recuperación de nuestro lenguaje —aquel que nos fue arrebatado— es una tarea pendiente dentro de los desafíos de las marginalidades, así como relata Lorde:

> Cada una de nosotras está hoy aquí porque de un modo u otro compartimos un compromiso con el lenguaje y con el poder del lenguaje, y con la recuperación de ese lenguaje que ha sido utilizado contra nosotras. En la transformación del silencio en lenguaje y en acción, es de una necesidad vital para nosotras establecer y examinar la función de esa transformación y reconocer su rol igualmente vital dentro de esa transformación. (2003, p. 43)

Al igual que la delimitación del discurso, los espacios marcan fronteras de ocupación, de socialización. Paul Preciado explica desde la experiencia los procesos de marcaje —en este caso literales— de los espacios:

> Cuando empecé este proceso de transición, tardé un tiempo en entender los códigos de la masculinidad dominante. Pero, aunque les parezca mentira, nada me resultó tan difícil como acostumbrarme al hedor y la suciedad de los baños de hombres. Me martirizaban el olor, los chorros de orina que se distribuían de igual manera dentro y fuera de los retretes, y a pesar de mis buenas intenciones pasaron semanas antes de que lograra vencer esa repulsión. Hasta que me di cuenta de que esa suciedad y esa pestilencia correspondían a una forma de relación estrictamente homosocial: los hombres habían creado un círculo fétido para ahuyentar de él a las supuestas mujeres y dentro de ese círculo, en secreto, eran libres de mirarse los genitales, libres de tocarse, libres de bañarse en sus propios fluidos, fuera de toda representación heterosexual. (2021, p. 37)

Preciado utiliza el término en el que quiero adentrarme: homosocialización. En sí, la homosocialización se entiende como un proceso social en el que varios sujetos del mismo género se encuentran y se integran y validan entre ellos mismos. Estos procesos no tienen por qué relacionarse con encuentros sexuales, son, en sí, intercambiamos sociales. Los sujetos hombres homosexuales —que también denominaré gay por su carácter más asimilacionista, término que ya tratamos anteriormente— operan también dentro de estos encuentros de homosocialización. Aun así, la feminidad sí se entiende como una amenaza para estos sujetos heterosexuales en sus espacios predeterminados para la homosocialización, porque, como ya dijimos, siguen siendo heterosexuales, y la homosexualidad no es una opción. Por ello, estos hombres gays obtienen espacios de homosocialización, ahora sí, con el enclave sexual, para sus propios procesos sociales —entendemos estos espacios como zonas de cruising, saunas, etc.—. No obstante, estos espacios entran dentro de unos procesos de asimilación capitalista y heteronormativista que podemos llamar, como acuñó Lisa Duggan (2002), homonormativos.

Las diferencias entre los sujetos gays y los sujetos lesbianos ocupan —o no— el espacio de manera diferente. Para empezar, a los gays se les considera habitantes legítimos del espacio público por su condición

masculina (Preciado, 2008, p. 6) por lo que se pueden permitir encontrar espacios en los que acudir a (homo)relacionarse. En cambio, las lesbianas al no ser reconocidas, tampoco se las asigna ningún tipo de espacio público que habitar, por lo que están exentas de esa capacidad. En caso de habitar algún tipo de lugar lo harán de manera efímera y no pública como dice Preciado:

> La cartografía de las prácticas lesbianas aparecería como un negativo de la cartografía gay. Es decir, como sugiere de Lauretis, haciendo referencia a la paradójica situación de la figura lesbiana en relación con las tecnologías visuales: la lesbiana se encuentra en el punto muerto del espejo retrovisor. (Preciado, 2008, p. 5)

La anti-territorialidad, el mapa imposible, la cartografía ausente son los espacios de residencia de la lesbiana queer. Las genealogías que se trazan a la hora de (re)inventar(nos) se asientan en la no conformidad, en la efimeridad de sus pas(e)os. Cuando todo la(s) interacción(es) cesan, el espacio también lo hace, se borra del mapa. Las lesbianas queer al no ser legitimadas para conformar sujetos —ni de enunciación ni de ocupación— se ven en la orilla del naufragio sin propiedad ninguna, y, la consecuencia no es solo que la homosocialización lesbiana se vea limitada o imposibilitada, si no que, sin propiedad, no existe la posibilidad de herencia. Por ello, arrancando de raíz dicha imposibilidad física y estable de herencia, nos responsabilizamos de buscarla, encontrarla, manufacturarla para que, sin asegurar el reconocimiento y por supuesto, ningún tipo de recompensa, sea entregada a otras iguales que nosotras y nosotres, como si de regalos genealógicos se tratara.

4.3. EPISTEMOLOGÍA(S) ARTÍSTICAS. ¿POR QUÉ PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y NO ARTE?

Aún en los estudios superiores de carácter artístico se nos sigue planteando la pregunta "¿qué es *arte*?" y, realmente, se sigue esperando una respuesta hipnotizante y reveladora del concepto remitiendo a lo abstracto, lo bello y lo inalcanzable. La respuesta es que *arte* es una estructura del capital más, así que, dejando atrás la romantización de esta que se ha construido a lo largo de los siglos, es, en esencia, un sistema mercantil. El mercado del arte genera estatus e intercambio de bienes al igual que cualquier otra estructura de mercancía. Así que, no, el arte no

es para todo el mundo, solo para aquellos que se lo pueden permitir. La pregunta ahora sería, ¿qué tiene esto de transformador? Nada.

FIGURA 3. Mary Beth Edelson (1972) *Some living american women artists*. [Fotomontaje]



Fuente: https://mo.ma/3POgs6K

La diferenciación entre *arte* y prácticas artísticas se consolida en la intencionalidad para las que se utilizan aquellas estrategias de carácter plástico o performativo —remitiendo también a las prácticas artísticas provenientes de escénicas—. Es importante destacar que, aunque precisemos de poder adquisitivo suficiente e intencionalidad política —lo cual no quiere decir que todas las piezas realizadas por mujeres o personas disidentes contengan esa intencionalidad política— para producir esas piezas, sigue existiendo esa brecha porcentual que nos incapacita para alcanzar puestos reconocidos. Ahora, cuando me refiero a prácticas artísticas destaco aquellas que se producen desde aquellos márgenes epistémicos, que no buscan validación capital, es decir, no (re)quieren ningún tipo de aprobación institucional que valide sus producciones ni ningún tipo de intercambio de dinero, sino, tan solo respuestas, como aluden las Pussy Riot:

> Un punk es alguien que sabe cómo hacerle preguntas incomodas al mundo y hace todo lo posible para que no puedan escapar de responder esas preguntas. Un punk es esa persona que vive y respira perplejidad. Escandalizar a otres y escandalizarse a une misme —eso es lo que es el arte para nosotres, y sin arte, la vida no puede existir. Sería demasiado aburrido. (Pussy Riot, Tom Barnes, Revista MIC, 2015)

La(s) disidencia(s) se ve cuestionada reiteradamente como productora de conocimiento, porque sus contenidos —según la estructura social— no están a la altura, ni son suficientemente relevantes. Así, mediante estrategias artísticas que son accesibles —para les creadores y para les lectores— y que, por su origen de creación se consideran alternativas, problematizan el sistema en el que (sobre)viven y sus parámetros, evidenciando conflictos, soluciones y respuestas. Estas producciones son un ejercicio de (auto)validación social y epistémica, se construyen como ejercicio para negar el silencio y la invisibilidad.

4.4. Lenguaje, imagen y representación.

Aludiendo a la definición previa de poder discursivo o de enunciación encontramos relativo lo que denominamos, poder de representación, ya que, como hemos dicho, dichas representaciones también construyen epistemes. Así y como sucede con la jerarquización del poder de enunciación, las representaciones consideradas verdaderas —establecidas por los negociantes del contrato social poseedores últimos del poder social— serán las relevantes, y estas, como todas, construyen imaginarios alrededor de todos los agentes sociales. Los imaginarios construidos sobre el sujeto lesbiano se ven atravesados por la mirada masculina, que, como herramienta de control, objetualiza sus cuerpos y sexualiza sus experiencias, dando a entender que estas ocurren por y para ellos. Esto relega en nosotras la responsabilidad de (auto)representación, buscando otras estrategias para ello.

Aunque las epistemologías artísticas relacionadas con el sujeto lesbiano con carácter político se hayan visto relegadas a un destierro epistemológico, han estado ahí todo este tiempo. No se han reconocido ante el sistema porque, de nuevo, ni querían hacerlo ni procederían a ser consideradas como conocimiento legítimo, por ello han tendido a caer en la invisibilidad, por ello, casi todas las investigaciones y producciones

acerca del lesbianismo tratan la cuestión de (in)visibilidad(es). En sí, el carácter destacable de estas producciones en torno al sujeto lesbiano es que resultan de demanda personal —como dijo Kate Millet (1970) lo personal sigue siendo político— por la ausencia del reflejo, de genealogías. Es incluso, diré, curioso como estas (auto)representaciones que realizamos sobre nosotras siempre coinciden en la tendencia de la ausencia en representación:

> […] la lesbiana sería un fantasma o una identidad visual que se mide más o menos por su capacidad de escapar de la representación, y por tanto por su ausencia que por su presencia. El carácter topofóbico de la identidad lesbiana tal como ha sido representada por la mayoría de los estudios, hace de la noción de cartografía lesbiana un curioso oxímoron: la lesbiana en cuanto a identidad vendría definida precisamente por esta ausencia de localización espacial, presentándose como un elemento radicalmente anticartográfico. (Preciado, 2008, p. 7)

FIGURA 4. Catherine Opie (1993) *Self-portrait/cutting* [Fotografía]



Fuente: https://bit.ly/3Rw3dJ2

Muchas lesbianas —organizadas o no— han producido piezas que a ojos del sujeto hombre pueden ser leídas como insustanciales, pero para las lesbianas, que encarnan en sus propios cuerpos experiencias similares, son el reflejo identitario. Introduciendo ejemplos como *Self-portrait/Cutting* (1993) que Catherine Opie realiza para su serie fotográfica *Self-portrait* —narra la cruda realidad sobre la existencia lesbiana representada desde lo más carnal—, o la serie fotográfica que realizan LSD denominada *Es-cultura Lesbiana* (1994) —poniendo en primeros primerísimos planos sus cuerpos bolleros como herramientas de narración propias—. Además de muchas más artistas y colectivos que han contribuido a la producción de epistemologías artísticas lesbianas como Elena Tóxica con Toxic Lesbian (2005), Cabello/Carceller, Itziar Okariz, Dyke Action Machine! (DAM!), Allyson Mitchell, Del Lagrace Volcano, Jill Posener, y muchísimas más.

Tampoco nos olvidemos de muchas y muches de las y les que se han dedicado de manera clandestina al *Drag King* —práctica de travestismo en el que se encarnan comportamientos y vestimentas socialmente masculinas— como práctica política de performatividad de la masculinidad hegemónica. Es justo en estas representaciones donde se encuentra ese poder y esa autonomía que muchas solo podían encontrar actuando y jugando con esos severos estereotipos. Estas prácticas surgen en contextos anglosajones en formato de talleres colectivos, pues, es en esos encuentros e intercambios donde se encuentra la potencia política de la performatividad de esas masculinidades (Penna, Moreno, 2018):

> La vivencia compartida en espacios seguros y de confianza, donde las otras participantes experimentan también con los códigos sexo/genéricos y los desplazan, y donde somos vistas, en estas performances, como sujetos de deseo, implica un importante elemento subversivo y de quiebre identitario frente al binarismo de género-sexo. Y es que, en el espacio del taller, y en el ejercicio performativo que en él se está llevando a cabo, cada 32 participante es reconocidx, legitimadx e interpeladx como sujeto, lo que supone una transformación radical de las normativas sociales que operan y validan la legitimidad de las identidades en los contextos sociales. (p. 102)

En España destacarían, en estas prácticas performativas de la masculinidad hechas desde el campo de las artes visuales y la performance los trabajos, entre otras, de Itziar Okariz, Estíbaliz Sádaba, o Genderhacker

y colectivos como O.R.G.I.A (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos), Medeak, Cabello-Carceller, POST OP (Marchante, 2015, Penna, Moreno, 2018) o el Colectivo Drag King. La posibilidad de performar de(sde) otros espectros identitarios han brindado la presencia de genealogías que resultan imprescindibles para entender nuestra construcción identitaria como mencionan Penna y Moreno:

> Así, durante años las prácticas Drag King han contribuido a la producción estética lesbiana queer, promoviendo la generación de un imaginario lesbiano queer sin el que muchas de nosotras no podríamos existir (Moreno, 2016) y que ha sido sistemáticamente silenciado por su potencial político (flores, 2009; Marchante, 2015). (2018, p. 102)

Estas prácticas visuales han posibilitado configurar espacios —efímeros, pues no podemos asegurarlos indefinidamente— destinados exclusivamente a las lesbianas queer y sus prácticas políticas y artísticas.

4.5. Genealogía de la imagen. Herencia(s) bollera(s).

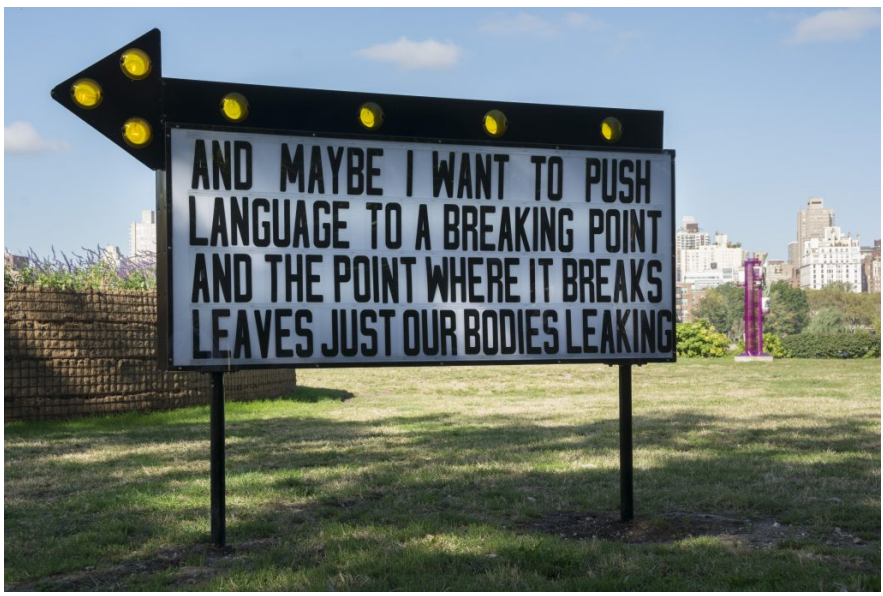
La práctica artística entendida desde los activismos o las potencias políticas lesbianas queer se articula como un —otro— lenguaje, una posibilidad para generar espacios como ya mencionábamos, para encarnar, mostrar, besar, desgarrar como hizo Opie, sentirnos desde las perspectivas en las que nosotras, lesbianas queer, elijamos. No solo nos permite reconocernos a nosotras mismas y a nuestras iguales, sino que también nos hace poner en valor nuestro recorrido histórico, social, cultural y tratarlo con radicalidad y con esa validación que nos ha sido irremediablemente arrebatada, ponernos a todas como iguales y activar un ejercicio de agradecimiento, amor y reconocimiento de nuestra existencia —coetánea o no— como Mary Beth Edelson haría en 1972 en su pieza "*Some Living American Artists*".

Para terminar, diré que mi posición bollera es una posición política. Ser bollera es encarnar el sujeto político, es vivir en una sociedad que ni siquiera nos considera. Ser bollera es no tener lenguaje propio con el que enunciar nuestras experiencias, es no tener espacios y mucho menos herencia.

Es radicalizar tu existencia todos los días para no quedarse en el consuelo de lo que ya vivieron otras. Es seguir problematizando el sistema

en el que vivimos y poder tejer la posibilidad de que otras a futuro puedan desarrollar su asunto vital propio ante un cistema heterosexual que mantiene rígidas sus posiciones, como rígidas nos mantenemos ante la posibilidad de asimilarnos dentro de una estructura de la que no queremos su aprobación, sino queremos su destrucción. Es resistir a pesar de la negación, la ausencia, la sexualización, la invisibilidad. Es no callarnos más.

FIGURA. 5. Sable Elyse Smith (2016) And here is a list of names [Instalación]



Fuente: https://bit.ly/463qtCu

También es mirar tu reflejo en el trabajo que confeccionaron tus antecesoras para que tú hoy puedas estar aprendiendo y escribiendo sobre ellas, y abordando las prácticas culturales a partir de sus trabajos. Esa es nuestra herencia, manufacturada por nosotras y para nosotras. Es construir nuestro propio árbol genealógico junto a aquellas lesbianas que dejaron su granito de arena para que podamos seguir y no empezar siempre de cero. Así, reunir la condición de artista con la propia identidad lesbiana es auto proclamarse enunciadora de tus propios lenguajes, de tus propios discursos para (re)hacer nuestra propia historia.

5. CONCLUSIONES

Al inicio de la investigación planteamos unos objetivos a los que remitimos para concluir esta misma:

A través de un complejo tejido de autoras que llevan articulando cuestiones del sujeto lesbiano queer durante las pasadas décadas, como Gracia Trujillo, Lucas Platero y muchas más hemos desgranado el significado social y teórico de lo queer y cómo se articula en relación al término lesbiana.

Así, para poder ubicar dicho concepto acudimos a la(s) noción(es) de "contrato (hetero)sexual" (Pateman, 1995, Wittig, 2006) que nos han ayudado a tamizar la posición social de la(s) lesbiana(s) y a fundamentar que realmente esa estructura heterosexual dominante es la que construye la división social por género, y comprobar que es la que mantiene la estructura social de opresiones. De este modo, hemos entendido la justificación de la emancipación social del sujeto lesbiano queer, que se niega a vincularse directamente con ese régimen dominante, y que, desde el exilio, articula la transformación de este mismo sistema por su posición externa a él. Además, profundizamos la asimilación de algunos colectivos pertenecientes a la(s) lucha(s) por el colectivo LGTBIQ+ que optan por el camino de la integración ante la posibilidad de la reestructuración radical.

A través del análisis de dispositivos de lenguaje y representación hemos podido analizar como los agentes sociales que concentran el poder social son aquellos que articulan los discursos e imágenes que componen los relatos sociales universales. Mediante la separación del *arte* y las prácticas artísticas, comprendemos como las epistemologías artísticas también conforman lenguajes que permiten —y me han permitido durante mi investigación— generar conocimientos al igual que aquellas estrategias teóricas representativas de la escritura. Por último, revisando las prácticas de varias artistas y colectivos artísticos somos capaces de entender como dichas prácticas artístico-políticas brindan nuevas perspectivas y experiencias previamente censuradas e ignoradas. Nuestras antepasadas llevan generando genealogías que nos permiten estar un paso adelante a día de hoy, para tomarles el relevo y seguir. Estas

genealogías son habitadas por todas mis referentas —y las tuyas— que me han ayudado a componer esta investigación, por eso les brindo luz y celebro que yo hoy pueda —podamos— estar enunciando(me) gracias a que pusieron el cuerpo para llegar hasta donde estamos, aun así, reconociendo que sigue sin ser el final.

6. AGRADECIMIENTOS

Escribo estos agradecimientos, consciente y, sabiendo que esta investigación —y toda la que me queda por delante— ya es un ejercicio extenso de agradecimiento insistente. Aun así, ponerle nombre a las que me sostienen para que yo pueda continuar investigando me parece aún más imprescindible. Gracias a Laura por llevar años a mi lado acompañándome en este camino que trazamos juntas, a Andrés, Silvia, Fran y Paula por, insisto, sostenerme y cuidarme desde la ternura más honesta. Gracias a todas las bolleras y disidencias que habéis construido esto, desde la consciencia o no, por darme un sentido de vivir y escribir y hambre de seguir.

7. REFERENCIAS

Barnes, T. (2015). *With one amazing quote, Pussy Riot sums up what every punk fan feels*. Mic. https://bit.ly/3RuYp6D

Beauvoir, S. D. (2017). *El segundo sexo* (1.a ed.). Ediciones Cátedra.

Briones, B. S. (2014). *Feminismos lesbianos y queer: Representación, visibilidad y políticas.* Plaza Y Valdes.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Editorial Planeta. Paidós Studio 168.

Cano, V. (2018). *Ética Tortillera.* FisicalBook.

de Pizan, C. (2000). *La ciudad de las damas.* Ediciones Siruela.

Duggan, L. (2002). *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism.* Duke University Press.

Duggan, L. (2003). *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy* [Libro electrónico]. Beacon Press.

Fraser, N., & Butler, J. (2017). *¿REDISTRIBUCIÓN O RECONOCIMIENTO?: Un debate entre marxismo y feminismo* (1.a ed.). TRAFICANTES DE SUEÑOS.

Fricker, M., & G.R. (2017). *Injusticia epistémica* (1.a ed.). Herder Editorial.

Galaxina, A. (2022, 2 junio). *¿Harta de ver una y otra vez listas con lxs mismxs artistas LGTBIQ+ año tras año?* [Hilo de tweets]. Twitter. https://bit.ly/3LygkFT

Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera (Sister Outsider). Artículos y conferencias.* horas y HORAS, la editorial.

LSD. (1997). *Fanzine Non Grata.* Fanzine Non Grata, N o 2.

Marchante (Diego_Genderhacker), A. & Universitat de Barcelona. Departament de Disseny i Imatge. (2015). *Transbutch*. Universitat de Barcelona.

Millet, K. (1970). *Política sexual.* Ediciones Cátedra.

Pateman, C. (1995). *El Contrato Sexual*. Editorial Anthropos.

Penna Tosso, M., & Moreno Sáinz-Ezquerra, Y. (2018). Llámame Rey Bollero. Los talleres Drag King desde las voces del activismo lesbiano y queer español. *Investigaciones Feministas*, 10(1), 97–114.

Platero, R. (2008). *Lesbianas. Discursos y representación.* Melusina Editorial.

Preciado, P. B. (2008). Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle. En CORTÉS, J. M. (2008). *Cartografías Disidentes.* SEACEX.

Preciado, P. B. (2021). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas.* Anagrama.

Rich, A. (1996). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. DUODA Revista d'Estudis Feministes,* (10), 15-48.

Trujillo, G. (2009). *Deseo y resistencia - (1977–2007). Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español* (1.a ed.). Editorial Egales.

Trujillo, G. (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo.* Los Libros de La Catarata.

Wittig, M. (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (3.a ed.). Ediciones Alejandría S.A de C.V, mx books.

ANNI ALBERS Y ALEX REED: EN BUSCA DE LA BELLEZA EN LA FORMA DEL OBJETO INÚTIL.

INMACULADA HURTADO SUÁREZ
Universidad de Málaga

1. INTRODUCIÓN

El presente trabajo se ocupa de los objetos para el ornamento corporal realizados por Anni Albers y Alex Reed desde 1939**,** nacidos en la intersección cultural entre el mundo prehispánico y el pensamiento más trasformador iniciado en La Bauhaus y trasladado al Black Mounntain College (BMC, Carolina del Norte). Dicho trabajo debe considerarse uno de las labores más innovadores en el campo de la joyería en el siglo XX.

El viaje será el hilo conductor de esta investigación. Primero los realizados por los "Alberses" (como eran llamados el matrimonio de Josef y Anni Albers) y posteriormente acompañados por Alex Reed, su alumno y futuro profesor en la BMC.

Llegada la diáspora bauhäuler en 1933, huyendo del foco nacionalsocialista europeo, Anni y Josef Albers recalarán en la BMC como profesores. Desde ese norte americano, la pareja junto con Alexander Reed (su alumno y futuro profesor en el mismo centro educativo) realizaron múltiples viajes hacia el sur, buscando la verdad artística y la abstracción primitiva que aún residía en aquellos pueblos sureños. Estos viajes a otras tierras, a otro tiempo y sobre todo, hasta otras culturas, les permitirán disfrutar de una nueva mirada para ver, con otros ojos, el mundo que los rodeaba, descubriendo aquellas nuevas tierras y sus expresiones artísticas. Juntos encontraron aquello que ya vieron antes, pero no percibieron de igual manera, o aquello que entendieron superficialmente y que después comprendieron en toda su magnitud.

Así, podemos afirmar que, en muchas ocasiones, la distancia (ya sea de años o en kilómetros), permite una nueva mirada, una diferentes percepción y una nueva comprensión del hecho plástico. Esta nueva comprensión viajó con ellos de vuelta al norte, donde Anni Albers y Alex Reed siguieron sus investigaciones y construyeron objetos para el ornamento a partir de los materiales de su presente: elementos de quincalla, piezas de ferretería, carpintería y otros objetos de usos cotidianos se reconvierten, por la magia del *ready-made*, en objetos para el embellecimiento diario.

2. OBJETIVOS

En el presente trabajo queremos demostrar cómo el arte de algunas culturas primitivas producido en América del Sur, influyó decididamente en la conformación de los ornamentos, del todo vanguardistas, realizados por Anni Albers y Alexander Reed en la primera mitad del siglo XX. No solo será la arquitectura precolombina la que afecte positivamente este trabajo, sino que esa maravillosa contaminación se impulsará por las artes mal llamadas "menores" como la cerámica, los textiles y, sobre todo la orfebrería pre-colonial. Para demostrar esto, desvelaremos:

- Cuáles fueron las fórmulas de trabajo de la pareja Albers-Reed.
- Hasta dónde llegaron con los usos del *ready-made* y sus construcciones.
- Cómo buscaron la belleza de los objetos cotidianos.
- Si la pareja de artistas fue capaz de "pensar" esos objetos alejados de sus usos cotidianos.
- Si consideraron el objeto industrial recontextualizado como material "puro", esto es, una forma y unas cualidades como base para sus construcciones ornamentales.
- Dónde queda la belleza o el placer (en todos los sentidos) que se ha unido tradicionalmente a la joyería occidental tradicional ante estos nuevos objetos para el ornamento.

3. METODOLOGÍA

La metodología utilizada mantiene una estructura multidisciplinar: aplicamos un método de investigación cualitativa en base a un estudio bibliográfico y de fuentes (escritas, visuales y sobre todo archivísticas), recogiendo las experiencias que han permitido reconstruir la realidad de los autores investigados en los años de su producción ornamental. Aplicamos una metodología etno-social que nos permita identificar las cuestiones trascendentales que enfrentan a los autores y a las formas artísticas estudiadas, sumadas al estudio de la historia del arte en su dimensión social, como hecho comparativo, que ha permitido el análisis de los factores culturales, políticos y económicos del momento y de los entornos culturales tanto mexicanos como norteamericanos. La metodología transnacional nos permite analizar las piezas ornamentales como fuentes de conocimiento de cómo la contaminación cultural puede producir ejemplos de libertad artística, de creación y de aceptación del otro/a.

4. *ART IS EVERYWHERE*: MONTE ALBAN. EL VIAJE COMO BÚSQUEDA Y ENCUENTRO.

El viaje hacia el sur, hacia el paraíso, marcó la investigación artística y las clases de la pareja Albers y, cómo no, de Alexander Reed. Desde 1934, los Albers viajaron al sur en muchísimas ocasiones: Cuba, Chile, Perú o México fueron sus destinos vacacionales o de permisos sabáticos en BMC (Weber, 1988, pp. 66, 78 nota 6 y 288). En México, y a lo largo de todos sus viajes, Anni y Josef Albers encontraron "la tierra prometida del arte abstracto" (Weber y Boissel, 2010) que influyó enormemente en todos.

Una de las premisas del matrimonio Albers era aconsejar a sus alumnos que cambiaran su *Grand Tour* de estudios europeo por viajar hasta México, porque allí, en el sur, en culturas ancestrales y primigenias, encontrarían el sentido del arte más honesto, sincero y verdadero. En este sentido Weber trae a colación el ensayo *Truthfulness in Art*, donde Josef Albers aboga por la validez del arte de cualquier periodo, pero siempre

“en la medida en que revele el espíritu de la época a través de la forma”; ese arte será veráz y sincero, siempre que emane como una “creación espiritual”; opinaba que frente al pasado tradicional (el arte generado por la cultura occidental), la observación de obras de culturas como las precolombinas puede llevarnos a la reducción de los efectos de la cultura en la que hemos sido educados/as, para poder dirigirnos a la libertad creativa inhibición (Weber, 1988, pp. 51 y 57 nota 2.).

Tras el viaje de 1939, Anni Albers y Alex Reed comenzaron sus investigaciones para ejecutar sus joyas (Danilowitz, 12 de diciembre de 2018). De este viaje se conservan algunas fotografías realizadas por Josef Albers de la exposición del Tesoro de Monte Albán tomadas en el Museo de las Culturas de Oaxaca [Fig. 1 y Fig. 2].

FIGURA 1. *Collar de oro de la Tumba 7,* Monte Albán, Oaxaca, 1939. Josef Albers.



Fuente: Cortesía de la Fundación Josef & Anni Albers ©.

FIGURA 2. *Collar de jade de la Tumba 7,* Monte Albán, Oaxaca, Mexico, Josef Albers, 1939.



Fuente: Cortesía de la Fundación Josef & Anni Albers ©.

Las excavaciones en Monte Albán comenzaron en 1931 bajo la dirección del arqueólogo Alfonso Caso con quien colaboraron su mujer, la escritora María Lombardo Toledano y dos de sus alumnos, Eulalia Guzmán y Juan Valenzuela. El descubrimiento de la Tumba 7 (9 de enero de 1932), sacó a la luz el tesoro precolombino de esta tumba zapoteca reutilizada por la cultura mixteca. Las ofrendas rituales funerarias se esparcían por todas partes: collares, diademas, aretes, orejeras, pectorales, narigueras, máscaras, uñas decorativas, etc., todas joyas realizadas en materiales diversos. Por supuesto aparecían piezas de oro y plata, pero también otras realizadas con azabache, marfil, ámbar, hueso, alabastro, cristal de roca, obsidiana, jade, turquesa o pequeñas conchas marinas **[Fig. 3].** El Tesoro de Monte Albán se encuentra actualmente depositado en el Museo Regional del Estado de Oaxaca.

FIGURA 3. *María Lombardo Toledano de Caso y Valenzuela explorando la Tumba 7.* 1931. Fotografía Exploraciones Caso.



Fuente: Cortesía Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional INAH

La noticia del hallazgo de la Tumba 7 se lanzó al mundo y, aunque las referidas fotografías de Josef Albers se fechan en 1939, sí que podrían haber visto estas joyas precolombinas antes, ya que el *Tresor* de Monte Albán se expuso en Estados Unidos durante los años 1933 y 1934, cuando los Albers ya habían llegado a la BMC. Unas quinientas piezas de la colección se mostraron en la Exposición Internacional *A Century of Progress* en Chicago (*Monte Alban Treasure,* 1933, pp. 1-15), para posteriormente viajar por San Louis, Nueva York, Washington, D.C., Dallas y San Antonio, Texas (Moss, 2012, p. 121.)

¿Qué sintieron, qué pensaron Anni Albers y Alex Reed al contemplar esta colección de joyas ancestrales? Tenemos la suerte de que la misma autora lo dejara escrito en su texto *On Jewelry.* Pasemos a conocerlo.

4.1. *ON JEWELRY*

La conocida conferencia de Anni Albers *On Jewelry* fue impartida en el BMC el 25 de marzo de 1942, donde suponemos, que algunas de sus piezas pudieron estar expuestas. Barbara Dreier, una de las grandes amiga de los Albers, tuvo en su poder algunas de estas joyas. Queremos

imaginar a ambas mujeres en esta conferencia, portando estas futuristas joyas en esta disertación [Figs. 4 y 5].

FIGURAS 4 y 5. *Neck piece,* Anni Albers y Alex Reed, ca.1940. Colección Sra. Barbara Dreier (Bobbie).





Fuente: : Cortesía de la Fundación Josef & Anni Albers ©.

Para esta conferencia se le pide a Anni Albers que explica su trabajo con Alexander Reed, pero conectando con el trabajo de defensa del país que, en medio de la II Guerra Mundial, era lo más urgente del momento. Albers sentía que sus creaciones no podían ayudar directamente en la guerra, pero que estos productos para el ornamento, aunque no fueran capaces de influir de manera inmediata en beneficio de todos, sí que podrían tener consecuencias y efectos a más largo plazo. Explicó que la idea para este trabajo se la dio la observación del *Tresor* de Monte Albán, algo que podría ser sorpresivo para todos. Albers y Reed no tenían claro cuáles podían ser las consecuencias o deducciones de su trabajo que, "como cualquier otro trabajo que no ha sido intentado antes, tomó forma sólo al ser experimentado". Sabían la dirección que querían tomar en su tentativa, pero no cuál sería la meta, y los caminos llegaron de la mano del método científico prueba-error. En Monte Albán encontraron iluminación, no solo para sus joyas, sino también para muchos de sus trabajos (Albers, 1942).

Ya desde 1936 Anni y Josef Albers realizaron obras con referencias directas a este sitio arqueológico, ya en sus fotografías, pinturas o textiles: desde su sensibilidad contemporánea exploraron esa antigüedad en lo que tenían de formas constantes, una mirada formal, sí, pero también conceptual, emocional y psicológica. Este era un camino absolutamente novedoso, ¿o quizás no?

Anni Albers y Alex Reed no veían límites materiales ni formales en estos "objetos de oro y perlas, de jade, cristal de roca y conchas, hechos hace unos 1000 años"; por el contrario, sí los veían en la joyería más continuista y tradicional, esa que, en su opinión, limitaba, constreñía e imponía límites creativos con los obligados materiales y fórmulas de trabajo usuales: "el oro y la plata, las perlas o los diamantes, o sus sustitutos comprenden casi toda la gama" restringida de materiales. Tuvieron la oportunidad de comprobar que, con otros materiales, en principio más humildes (cristal de roca, o conchas marinas) sus combinaciones podían llegar a ser muy hermosas al unirlas, que funcionaban perfectamente, y que esas ancestrales construcciones como formulación eran de validez universal. Supieron ver en esa receta mexicana una sorprendente belleza, no solo en las calidades y cualidades materiales sino también en sus "combinaciones inusuales" de materiales: un mundo de desinhibida libertad (Albers, 1942). .

Estando aún en México, fueron *flanêurs* saciando sus deseos de explorar la ciudad: buscaban y recorrían los mercados tradicionales sabiendo mirar a su alrededor y descubriendo maravillas en los objetos más humildes. Con otros ojos, rebuscaban y encontraban aquello que otros no parecían admirar: el *objet trouvé* se transformaba en eso que hemos querido llamar el *objet désiré* (lo buscado y deseado): la casualidad surrealista dejaba paso a la búsqueda causal (formal) que los llevó hasta

> Cuentas hechas de ónix, que nadie parecía comprar. Vimos cuentas de plata y recordando la combinación de Monte Albán de cristal de roca y oro, combinamos el ónix con la plata. Hicimos variaciones de esta primera combinación y más tarde, de vuelta en los Estados Unidos, buscamos nuevos materiales para usar (Albers, 1942).

Como apunta Danilowitz, no fueron coleccionistas de arte codiciosos aunque, desde 1936, comenzaron a recopilar todo tipo de artefactos precolombinos "desenterrados de la memoria de esa tierra" (12 diciembre de 2018). Estos artefactos culturales aparecen en Albers y Coe (1970). Anni y Josef Albers, en su amor a la colección de pequeños objetos producidos por culturas precolombinas, se enfrentaban al carácter de la invasiva posesión cultural, declarando un claro amor por unas formas intemporales, modernamente abstractas y a la vez, tan alejadas de la cultura occidental.

> Quizás fue esta cualidad intemporal del arte precolombino la que nos habló por primera vez, a pesar de nuestra ignorancia del significado especial que debe haber tenido para su comunidad contemporánea. Nos llamó la atención la asombrosa variedad de su articulación, por las numerosas culturas distintas y las resultantes formulaciones diferentes. Nos aclaró de nuevo que un material humilde, como la arcilla, puede convertirse en imágenes iguales a las de un material precioso. También nos enseñó que una sociedad no necesita ser próspera para producir grandes obras de arte. De hecho, uno se pregunta si lo contrario no es cierto. Y hoy en día, cuando el gran tamaño en el arte se lleva al absurdo, la pequeñez que se encuentra aquí parece ser una virtud especial, cuando se contrasta con la arrogancia de la escala exagerada (Albers y Coe, 1970, p. 12.).

Esas formas, cuyos contenidos simbólicos y culturales ignoraban (a causa de la distancia temporal y cultural en la que se sitúan), se aparecían ante ellos no sólo como sencillos objetos de arcilla y otros materiales humildes, sino como "imágenes iguales a las de un material precioso" (Albers y Coe, 1970, p. 12.), pequeñas pero monumentales porque una obra de arte no tiene nada que ver con la escala, y que el tamaño no importa ante la expresión artística. Esa ignorancia del carácter simbólico-religioso, litúrgico, económico o áulico de estas piezas de arte prehispánico, desnuda estos artefactos de cualquier carga cultural, para mostrarlos solamente en su esencia formal. Sin embargo, y como veremos posteriormente, los objetos de Albers-Reed que nacen de la inspiración en aquellos mesoamericanos y en sus formas puras, que serán considerados formas sin función en su articulación como piezas para el ornamento, se cargarán luego de una nueva apreciación más allá de la formal, aquella que parte de la novedad, de la creatividad, de la sorpresa

ante el hecho plástico, y de nuevos valores espirituales, aquellos que nos harán sentir o reflexionar ante ellas.

De igual manera, durante sus viajes Anni compró textiles para su propia colección y para crear *The Harriet Engelhardt Memorial Collection of Textiles* (BMC). A la vez, reunieron más de 1.200 figuritas junto con silbatos, joyas y "otras baratijas para turistas, con objetos de Perú, Japón, Estados Unidos y México" (Fay, 2014, p. 30, nota 68). Esta fue su colección de *Small-Great Objects,* un camino directo hacia la simplicidad. Todas estas consideraciones de Anni Albers deben tenerse en cuenta a la hora de examinar los ornamentos diseñados por Albers-Reed. Pero continuemos con el texto *On Jewelry* de Anni Albers. En México, la pareja Albers-Reed aún no habían imaginado (o quizás sólo ansiado) la novedad que estaba por venir. Pero a la vuelta al BMC, comenzó su exploración del entorno contemporáneo, para poder "trabajar desde donde estamos", como pedía Anni a su alumnado (Albers, 1942), en nuestro tiempo, con nuestros materiales: pero para ello, no visitaron mayoristas de piedras preciosas o semipreciosas, ni buscaron oro o plata para sus trabajos, sino que

> En las tiendas de 5 y 10 centavos, descubrimos la belleza de las arandelas y las horquillas del cabello; encantados, nos paramos frente a los tapones de los fregaderos de cocina y los aislantes de vidrio, ganchos para cuadros y gomas de borrar. El arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas separadas de su uso, como materiales puros, dignos de ser convertidos en objetos preciosos (Albers, 1942)

De esta manera, exploraron su entorno contemporáneo para poder comenzar en el *point of zero* (Harris, 2005) desde cuándo y dónde estaban (Danilowitz, 12 diciembre 2018), en su tiempo, con los materiales a su alcance: ¿Qué construirías/ fabricarías en un lugar donde no hay nada que conozcas y resolver el problema con lo que tiene a su alrededor? Dejando atrás todo lo conocido o aprendido, colocarse ante lo que se tiene (el material y la nueva situación), aprender de él (el material) mientras se examina, se experimentar, y así obtener resultados adaptados y válidos en la nueva situación. Debieron ser muy motivadores y gratificantes esos paseos por las tiendas de "Five & Ten Cent Shops".

Ahora debemos detenernos de nuevo y centrarnos en este último párrafo. De él podemos deducir tres hechos: el primero, que descubrieron

belleza en los objetos cotidianos; el segundo (participando del primero), que fueron capaces de pensarlos alejados de sus usos comunes; y el tercero, la dificultad de considerar el objeto ya construido o prefabricado como material puro, base fundamental para sus construcciones.

FIGURA 6. *Collar* Anni Albers y Alex Reed, ca. 1940. Colador de drenaje y sujetapapeles (clips).



Fuente: : Cortesía de la Fundación Josef & Anni Albers ©.

El primer y segundo hecho nos acerca al concepto del *ready-made.* Esta misma opinión la expone Cabral Almeida Campos en su tesis (2014, p. 156). Sin embargo, estamos más de acuerdo con Weber cuando dice que las piezas Albers-Reed se encuentran en un lugar indeterminado entre el enfoque duchampiano del *ready-made* y el estetizado amor por la

máquina de la modernidad (Filler y Weber, 2004, p. 49). Presentemos entonces el primer objeto para el ornamento de Albers y Reed, casi su "joya de la corona", el conocido collar realizado con una cadena de baño, un colador de drenaje y clips sujetapapeles a modo de dijes. Todas las partes de este collar eran objetos autónomos y funcionales en principio. En la mano de nuestros creadores, y bajo una nueva relación y articulación, se transforma en un collar ultramoderno [Fig. 6].

Para Weber, estas joyas

> Reflejaban la moderna fascinación por el diseño industrial vernáculo como objetos de arte encontrados, ejemplificado por Philip Johnson en su exposición *Machine Art de 1934* en el Museo de Arte Moderno, en el que los rodamientos de bolas y las hélices se colocaron sobre pedestales, y se elevaron al estatus de gran escultura (…). Josef Albers diseñó la poderosa cubierta gráfica para el catálogo de la exposición (…). Johnson, a su vez, obviamente, había sido inspirado por los métodos anteriores y más audaces de los dadaístas, la apropiación y transformación de los objetos que se extraían de sus contextos originales, y se les consideraba, obligatoriamente, como arte. Esta estrategia se personificó más exitosamente en los célebres *ready-made* de Marcel Duchamp" (Filler y Weber, 2004, p. 49).

En resumen, el autor los sitúa en un lugar indeterminado entre "el anárquico enfoque de Duchamp y la respuesta estetizada [de la máquina] de Johnson" (Filler y Weber, 2004, p. 50). Sobre estos dos importantes caminos de influjo volveremos en la última parte de nuestro trabajo.

En su discurso, Weber define estos objetos como "evocadores" de otras piezas y procedimientos artísticos: por ejemplo, quiere ver en el Collar de colador [Fig. 6] un reflejo del trabajo de Laszlo Moholy-Nagy y sus experiencias de los años veinte con objetos "planos y humildes" cuya imagen fijaba en las placas de bromuro ayudado por la iluminación, dando lugar a sus conocidos "Fotogramas", y que lógicamente los Albers pudieron ver en la Bauhaus. Junto a esa evocación, "tan abiertamente mecánica como sus componentes" Weber también encuentra las fórmulas de

> La joyería de los indios del suroeste de América: tal vez el colador como disco solar, o los clips suspendidos como plumas de la cola de un águila. Intencional o no, tales referencias solo realzan el astuto ingenio de estos deliciosos artefactos (…) Algunas piezas, especialmente las gargantillas de latón, tienen un aspecto claramente precolombino: tanto

> el color como la forma de los canutillos recuerdan a las cuentas de oro mayas (Filler y Weber, 2004, p. 50)

Junto a lo anterior, Weber no olvida el trabajo contemporáneo de Alexander Calder como posible influencia en el trabajo de Albers-Reed (Filler y Weber, 2004, p. 50). Recordemos que Calder comenzó a trabajar con el *objet trouvé* en joyería una década antes que Albers y Reed. Pero debemos aclarar que el trabajo de Calder y el de Albers-Reed presentan diferencias sustanciales. Calder fabrica artesanalmente y manipula el material, ya martilleado y creando láminas, ya anudando o retorciendo el material, hasta conseguir la forma deseada. Hay una intervención que "destruye" la forma inicial del material originario. Esto es algo que no realizan Albers y Reed, porque ellos solo trasladan, con una mínima intervención, sus formas industriales a un conjunto nuevo y organizado. Esto es, Albers y Reed sitúan directamente el objeto industrial en sus ornamentos, sin cambios ni en su estructura primera ni en su apariencia, organizándolos en nuevos modos de construcción. Ahora bien, si quisiéramos clasificar el vidrio o los materiales cerámicos como "objetos industriales", podríamos hacerlo, y no estarían fuera de esa definición, pero nos parecería torturar (la definición queremos decir) para llegar, o mejor, para llevar su estudio hacia el camino de esa afirmación. No siempre un *objet trouvé* es un *ready-made*, ni viceversa.

Weber ha escogido referentes como la joyería de las culturas primigenias del suroeste americano, el trabajo en fotogramas de Laszlo Moholy-Nagy, e incluso algunas piezas de joyería maya. Sin negar estas posibilidades, nosotros hemos dejado hablar a Albers y Reed para poner nuestra mirada, como así lo indica en su texto *On Jewelry*, en las propias piezas de la Tumba 7 de Monte Albán [Figs. 7-9]. Para no ser reduccionistas, no solo podríamos mirar hacia las joyas de la Tumba 7, sino también a los tejidos, la arquitectura y en las pequeñas miniaturas de idolillos realizados en terracota, que se adornan con ricos ajuares, aparecidos en las excavaciones de esta tumba y otras muchas: nos parecen estos artefactos arqueológicos un referente formal e ideario directo para sus ornamentos, un arranque, y desde ahí adonde quieran llevarlos la experimentación, el sentimiento y la imaginación [Figs. 4-6, 8-10].

FIGURA 7. *Collar de perlas,* Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca, México. Fotografía de Nacho López, ca. 1955.



Fuente: Fototeca Nacional, México ©.

FIGURA 8. *Collar,* Anni Albers y Alex Reed, ca. 1940, horquillas de cabello en cadena de baño chapada en metal.



Fuente: Cortesía Josef & Anni Albers Foundation ©.

FIGURA 9 *Orejera de jade,* pulido, Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca, México.



Fuente: Fototeca Nacional, México INAH.©.

FIGURA 10: *Collar con arandelas de diferente ancho de anillo*. Anni Albers y Alex Reed, ca. 1940



Fuente: Cortesía Josef & Anni Albers Foundation ©.

FIGURA 11: *Collares,* Monte Albán, Oaxaca, México. Fotografía anónima, ca. 1940,



Fuente: Fototeca Nacional, INAH, México.©.

FIGURAS 12 y 13: *Collares,* aislantes eléctricos alternados con muelles de puertas y con anillas de cortina en la parte inferior; rizadores metálicos para el cabello suspendidos de una cadena.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

FIGURA 14: *collar en la exposición de las Joyas de la Tumba 7 de Monte Albán,* Muelas de jaguar en oro y cascabeles. Josef Albers, ca. 1939.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

FIGURA 15: *Collar,* alambre, perlas artificiales con pequeñas puntas de goma de borrar de lápices. Anni Albers y Alexander Reed, ca. 1940. Fotografía, Michael Beggs.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

FIGURA 16: *Sartal - Collar,* 48 cuentas esféricas (de conchas) y 24 cuentas de gasterópodo



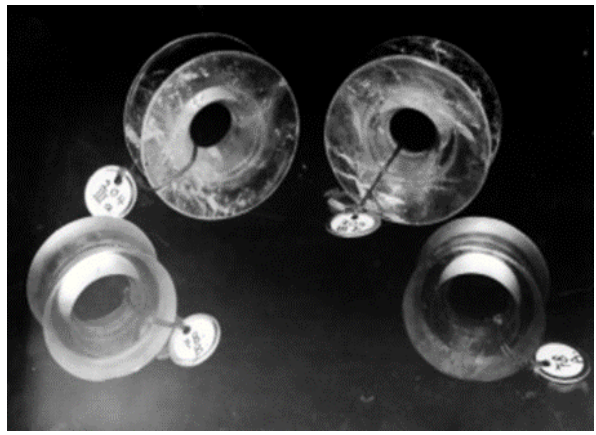
Fuente: Museo de las Culturas de Oaxaca ©.

FIGURA 17: *Collar,* corcho, horquillas para el cabello, cordón y perlas falsas metálicas. Anni Albers and Alexander Reed, ca. 1940 (reproducción).



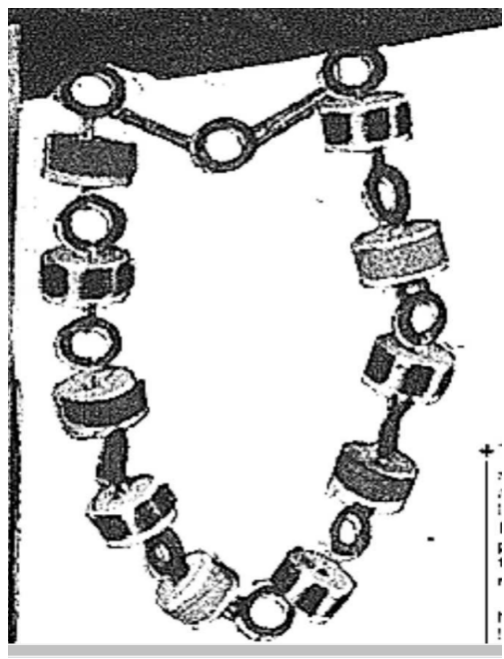
Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

FIGURA 18: *Orejeras prehispánicas (en forma de carrete),* cristal de roca pulimentado. Fotografía Anónima, ca. 1940. Monte Albán, Oaxaca, México.



Fuente: Fototeca Nacional, INAH, México©.

FIGURA 19: *Collar,* carretes de hilo cargados en hilos color blanco y rojo y anillas. Anni Albers y Alex Reed, ca. 1940.



Fuente: *Boston Sunday Post* (3 de agosto de 1941, p. 10)

FIGURA 20: *Adorno Pectoral. Chimalli de Yanhuitlán, o "Escudo de Yanhuitlán".* Monte Albán. Fotografía Anónima, ca. 1935. Comparación Figura 6.



Fuente: Fototeca Nacional, INAH, México ©.

En las imágenes que acompañamos [Figs 6-20], mostramos joyas descubiertas en la excavación mexicana junto a algunas piezas realizadas por Albers-Reed con horquillas para el cabello, cadenas de baño, arandelas metálicas, cables, cascabeles, anillas de cortinas, aislantes eléctricos, rizadores de cabello metálicos, gomas de borrar, perlas artificiales, carretes de hilo, y un largo etcétera sobre la que se sustenta toda la reflexión teórica del texto de Albers. No las mostramos por que sean idénticas (ni lo pretenden), sino para que podamos percibir la similitud del juego de lo material, de las formas y de sus similares combinaciones.

Después de jugar con la mirada sobre estas piezas de joyería, debemos volver de nuevo a la conferencia de Anni Albers: al inicio del texto narra cómo, al principio de este trabajo se deleitaban "con nuevas [y extrañas] combinaciones de materiales" para los collares. Pero luego llegó el siguiente paso, la necesidad de encontrar cómo hacer "buenas construcciones" en sus piezas. ¿Cómo forjarlas?

> Como no éramos orfebres ni conocíamos ni siquiera el más simple trabajo de metal o pulido de piedra, nos vimos forzados a usar como elementos de nuestro trabajo materiales tal y como los encontrábamos (Albers, 1942).

No eran joyeros ni orfebres, pero tampoco creemos que quisieran serlo, eran constructores de nuevas realidades: el orfebre tradicional remodela el material inicial. Tomemos el caso de realizar una pieza de oro. El mineral se funde en el crisol y pasa a sus respectivos moldes, para luego pasar por diferentes procedimientos hasta conseguir la forma de la pieza o piezas que formarán la joya terminada. Pero no es este el caso de Albers-Reed. Veamos cómo pudo ser esa experiencia. En el caso de Albers-Reed, pensar en el material va mucho más allá.

En el texto "Work with Material", Anni Albers reclama que "debemos (…) experimentar lo más real que hay: lo material" (1938, s.p.), algo que, por otra parte, aprendido y asimilado en los principios educativos de la Bauhaus. Pero claro, al pensar en materia, la idea nos remite a aquello de lo que están hechas las cosas, sustancias en su estado natural, realidad primera que constituye la esencia de las cosas. Anni Albers nos dice que "tenemos que volver al material mismo, a su estado original, y a partir de ahí participar en sus etapas de cambio" (1938, s.p.). Y entonces se nos plantea una duda razonable: ¿podemos considerar material aquello que ya está elaborado para construir otro objeto? Llevado al extremo sí lo sería. En el caso de las arandelas, tapones de corcho, anillas de cortina, etc., los creadores ignoran intencionalmente su funcionalidad, los desnudan de ella, y las piensan como materia inicial: meditan el objeto en sí, pero en sus cualidades (materiales) y como elementos de una estructura superior. Y como en otras construcciones deben poder considerar

> La proporción, las relaciones espaciales, el ritmo, […] al igual que en las demás artes. No se establecen otras limitaciones que el veto del propio material […] se trata de una escucha del dictado del material y de una toma de las leyes de la armonía. Es por esta razón que podemos encontrar certeza en la creencia de que estamos participando en un orden eterno (Albers, 1938, s.p.).

Si observamos las piezas de Albers-Reed, no encontramos intervención en las formas iniciales, no son sometidos a cambios, ni se transforman

en aquello que no son: sólo se ordenan, se les otorga ritmo, se establecen relaciones y se construye el nuevo objeto. Su uso es directo y sincero, solo nos ofrece lo que son en su belleza; y con "eso" que tenían a su alcance, los materiales que les proporcionaba su moderno entorno, experimentaron y

> Extrañamente, encontramos que el tener que trabajar con determinados elementos o unidades, trajo consigo nuevas formas de construcción, nuevas maneras de unir las partes, nuevas fijaciones, nuevas formas de colgar las unidades (…) nuestra forma amateur de utilizar las unidades existentes hizo necesarias nuevas construcciones (Albers, 1942).

Aclaremos esta afirmación: si suponemos una unidad, por ejemplo, una arandela, ella será lo que determine el trabajo global, unidades hermanadas unas a otras, formando esa nueva construcción. La geometría de la unidad (arandela), su textura, color, forma, tamaño, etc., y sus posibles combinaciones con otras unidades, establecerán nuevas necesidades, pero ¿cómo unirlas unas a otras? ¿Cómo fijarlas a la pieza global? ¿De qué manera soportar cada elemento en la unidad total? En esa búsqueda experimental, sintieron algo que ingresa en el campo del acto surrealista; esto es, el resultado fue obra del propio material, no de su voluntad. O dicho en sus propias palabras: "El material nos obligó a hacerlo, en lugar de que nosotros lo buscáramos. Nos sentimos más determinados por el material que por nuestra voluntad" (Albers, 1942). No es automatismo, hay consciencia en los creadores, pero la dirección de la acción la marca el material y, además

> Para nuestra sorpresa descubrimos que, aunque usábamos materiales tan comunes como horquillas para el cabello o arandelas o cadenas de tope para nuestros collares, a veces se veían muy hermosos e incluso preciosos. Para nuestra mayor sorpresa, encontramos que a otras personas también les gustaban. Pero nuestra aún mayor sorpresa fue que a los demás, como a nosotros, no les importaba el valor o la falta de valor de nuestros materiales utilizados, sino que disfrutaban en lugar del valor material con la sorpresa y la creatividad, un valor espiritual (Albers, 1942).

Como en un párrafo anterior anunciábamos, la sorpresa y la creatividad (como valor espiritual) pasaban a ocupar el lugar del valor material. Un patrón de prestigio y reconocimiento en joyería desde tiempos inmemoriales en muchas culturas. Pero aquí, al igual que está ocurriendo

con otros productores de joyería en estos años, el desligue de la tradición llega a través de la negación de ese prestigio y poder económico que sustenta el alejamiento de los metales llamados nobles. No olvidemos, por otra parte, las limitaciones económicas que se están sufriendo en medio de una Guerra Mundial con una economía restrictiva que, por otra parte, se arrastra desde el crack de 1929. Pero queremos dejar claro que no creemos que estas creaciones sean el resultado de una "economía de guerra", aunque sin negar que el ingenio en este tipo de situaciones se agudice. Despejado esta problemática de índole económica, vemos cómo nuevos valores toman este trabajo: la novedad, la creatividad, la sorpresa ante el hecho plástico y los valores espirituales, aquello que nos hacen sentir o reflexionar:

> Desde el principio fuimos muy conscientes de nuestro intento de no discriminar entre los materiales, de no atribuirles los valores convencionales de lo precioso o lo común. Al romper con la valoración tradicional, sentimos que se trataba de un intento de rehabilitar materiales. Sentimos que nuestros experimentos tal vez podrían ayudar a señalar el valor meramente transitorio que le damos a las cosas, aunque creemos que son permanentes. Intentamos mostrar que los valores espirituales son verdaderamente dominantes (Albers, 1942).

Verena Kittel publicó en 2015 un análisis sobre el texto "On Jewelry" de Anni Albers. Una de las apreciaciones de Kittel es que la pareja de creadores "inventó una especie de joyería anti-lujo, proponiendo una nueva definición de valor". Podríamos estar de acuerdo con esta afirmación, pero con matizaciones. De nuevo debemos situarnos en ciertas definiciones globales para tener una visión más clara de este hecho. En primer lugar debemos conocer qué entiende Albers por "we felt this to be an attempt to rehabilitate materials" (Albers, 1942), y por ende qué entiende Kittel por "anti-lujo". Definamos qué es "lujo", y qué se entiende por "valor", dado que no creemos que los artefactos para el ornamento de Albers-Reed sean solo "anti-lujo", sino que en ellos hay una valoración distinta, diferente a aquellas definiciones dadas, y más concretamente para la joyería (tradicional claro). Al ser humano siempre le ha gustado categorizar, crear esos pequeños cajones que nos sirven para organizar ideas, definiciones, que dan orden a nuestro mundo o a nuestras ideas del mundo, o quizás a ambos. Creamos axiomas de

esas categorías, y para la de "lujo" hemos situado una constante, definida por la Real Academia Española (RAE) con palabras como "abundancia", "suntuosidad", la "elevada categoría, excelencia o exquisitez que posee algo por la calidad de las materias primas empleadas en su fabricación, sus altas prestaciones o servicios". El lujo también participa de la unicidad sin copias, o con muy pocas reproducciones (la seriación), y en la joyería tradicional, los símbolos del "lujo" han ido asociados a los hacedores de prestigio, las marcas de alta gama, y fundamentalmente, a los materiales preciosos. Pero estas categorías se han ido diluyendo, y vemos cómo para nuestra pareja de autores, el "lujo" está en otra definición: el lujo es lo que cada cultura, y cada persona define como tal. No creemos que Anni Albers y Alex Reed arremetieran contra lo lujoso, sino que se alejan de valoraciones aprioristas y se sitúan en otro lugar diferente de la discriminación entre los materiales. No quieren caer en la trampa de los valores convencionales que separan "lo precioso", definido por la RAE como excelente, exquisito, primoroso y digno de estimación y aprecio o de elevado coste, de "lo común", aquello que se define como ordinario, vulgar, bajo, de inferior clase o despreciable. Para rehabilitar materiales queremos usar otra palabra: reeducar. Albers y Reed no toman el camino de la restitución o devolución de valores perdidos, sino de la reconfiguración de categorías, y si se prestan incluso, hacerlas desaparecer, sin establecer nuevos órdenes. Más que rehabilitar el material hasta un lugar perdido e indeterminado, quieren otorgar una nueva imagen del mismo para que seamos capaces de apreciarlo. Lo que se persigue, al fin y al cabo, es olvidar que una arandela es una arandela y que está hecha de un material innoble, obviando para qué sirve, y ser capaz de percibir su forma, la superficie pulida, la perfecta geometría de los dos círculos concéntricos que dibujan su corona, su textura suave, su espejado brillo, incluso, el sonido del tintineo que puede producir tu collar con el movimiento de tu andar. Estos son los nuevos valores a tener en cuenta. Porque el valor, como indica Anni Albers, es algo transitorio que otorgamos a las cosas, aunque creamos que son permanentes, y siempre culturalmente convencional. La sustancia, en este caso el objeto re-contextualizado, será la misma, no cambia (una horquilla es una horquilla, una arandela es una arandela), pero el trabajo de nuestros creadores sí cambia la percepción

que la mayoría de nosotros tenemos de la misma, y de sus cualidades, lo más permanente (no transitorio) en ella, eso que la hace única y universal, aspirando, como indica Albers en su texto a mostrar que los valores espirituales son verdaderamente dominantes en su trabajo.

Así, nos encontramos no solamente ante un trabajo que pretende cambiar nuestra percepción de la materia y la forma, sino ante reflexiones de índole filosófico-social que especulan sobre el valor que otorgamos a las cosas, de la atribución que otorgamos socialmente a ciertos materiales (a veces tan arbitrariamente), como ejemplo absoluto de nuestra apreciación y nuestras implementadas fórmulas de valoración cultural. Hablan de la "discriminación", de aquello que no reúne los valores asentados socialmente, y que puede existir otro parangón o, mejor dicho, que quizás no debieran existir estos parangones. Pero esta misma reflexión podríamos trasladarla al mundo de lo estético: ¿son bellas estas piezas? "A veces [dice Anni Albers] se veían muy hermosos e incluso preciosos. Para nuestra mayor sorpresa, encontramos que a otras personas también les gustaban" (Albers, 1942). Por definición general (RAE), belleza es una "cualidad de lo bello" (no se define cuál) y que lo bello es aquello "que por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído y, por extensión al espíritu"; por lo tanto, estas piezas de joyería producirían placer, ya fuera sensorial, intelectual o espiritual. Pero "lo bello" de estas piezas provocará un cisma ideológico tras las exposiciones en las que se presentan, cuestión en la que nos detendremos posteriormente.

De este texto, del que parten las ideas que llevaron a estos artistas a construir estos artefactos ornamentales, también se insiste en un punto socioeconómico, el privilegio, o su abolición:

> Pensábamos que nuestro trabajo implicaba que las joyas ya no eran un privilegio reservado a unos pocos, sino propiedad de todos los que se preocupaban por mirar y estaban abiertos a la belleza de las cosas sencillas que nos rodeaban (Albers, 1942).

Privilegium, son esas ventajas especiales de las que se disfruta, y que incluso pueden poseer los materiales. Valores especulativos al fin, que hacen que el valor pecuniario de una pieza (y su belleza especulativa) la sitúe lejos de su acceso al común de los mortales. Esas prebendas

condicionan prejuiciosamente nuestro proceder, otorgado un valor superior a aquello (cosa o persona) tocado por la gracia superior. Al fin, nuestros actos llegan a estar condicionados prejuiciosamente, llegando a la hostilidad, hacia aquello que no encaja en esos asentados valores y prerrogativas. ¿Puede ser considerado una joya, aquello que se fabrica sin materiales nobles? Frente a esto, Albers y Reed pretenden que la joya no sea un privilegio para unos pocos, liberándolas de la carga de su valor material, exención pecuniaria al fin. Porque la propiedad del "privilegio" material se torna prebenda intelectual y espiritual, para aquellos capaces de mirar y percibir la belleza de las cosas sencillas y sean libres ante las restricciones ¿No hay mucho de utópica reflexión social en estos argumentos?

Y esos mismos prejuicios, han cargado sobre los hombros de la "joyería de fantasía", entendida como bisutería, con una alta carga despectiva por su falta de estimación material, pero que, en el fondo, tiene que ver con la posibilidad que tienen de alcanzar la universalización igualaría de sus productos. Albers es muy clara sobre esto: para ella (y suponemos que para Reed) el concepto de "bisutería" no se define por los materiales, sino por su falta de franqueza en los procesos y elementos que la configuran:

> Aunque la llamada joyería de fantasía ha ido en esta dirección, es difícil en ellas rastrear los elementos simples que las constituyen. Tratamos de enfatizar este lado en nuestro trabajo. Queríamos llevar a la persona que mira nuestras joyas a través del proceso que lo llevó a cabo. Todas las cosas están al principio formadas de esta forma de elección sin prejuicios. De vez en cuando, se hace necesario volver a ello para despejar el camino para una nueva visión (Albers, 1942).

Para Albers-Reed, su trabajo no es bisutería, en la definición que ellos mismos ofrecen, que nada tiene nada que ver con el uso de materiales no preciosos, sino en su falta de franqueza procesual. Porque en las intenciones de Albers-Reed reside mostrar, como valores de sus obras, los procesos de diseño y producción, y la elección desprejuiciada de los materiales y el trabajo formal y constructivo del proceso creativo. De esta manera despejan el camino necesario a una nueva visión de la materia, los objetos y, por ende, del mundo. Y esto no puede hacerse desde el elitismo, así que, estos objetos serán accesibles para quienes sepan

ver su belleza, y siguiendo esta fórmula, se los podrá comprar por un módico precio y se los podrán hacer uno mismo/a, porque aquí es válida la reproducción, no hay esa pérdida de la autenticidad de la que hablaba Walter Benjamin, aunque ya sabemos que muchas de sus mal llamadas "piezas originales" se encuentren hoy en museos y colecciones particulares. Y se nos otorga a todos/as la posibilidad del acto de creador/a, ya que es fácil andar el mismo camino creativo de Albers y Reed; las indicaciones serían algo así como: busca los materiales que más te seduzcan de tu entorno diario (trabajar desde donde estemos), y construye desde nuevas posibilidades. O algo aún más mundano, compra los kits que se venden en muchos museos para, siguiendo las instrucciones (que incluso aparecen en videos de Youtube), re-producir las piezas ideadas por Albers-Reed.

En el proceso inicial de crear estos objetos, pero también en la idea de que sean fácilmente reproducibles, subyacen dos principios evolucionados y presentes en el pensamiento de la Bauhaus y que, en algunos momentos chocaron de frente. Por un lado, la equiparación entre artesano y artista, como creadores similares, hacedores de obras "únicas", y por otro, esa fe por la técnica, el diseño, la producción en serie y la industrialización de los diseños para un mundo mejor. Con estos trabajos, que pudieran parecer inocentes, Albers y Reed parecen poner de acuerdo estas divergencias históricas.

Finalizaremos este punto con el párrafo de cierre de "On Jewelry", lleno de utópico optimismo: todos, con nuestro esfuerzo y trabajo (trabajando desde donde estemos) podemos aportar un impulso hacia un futuro mejor:

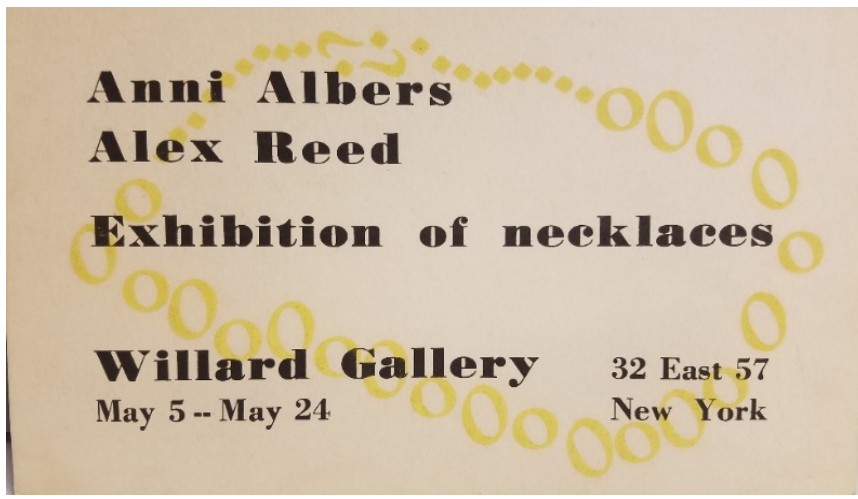
> Si podemos liberarnos progresivamente de los valores que no sean espirituales, creo que vamos en la dirección correcta. Cada movimiento general se lleva a cabo en pequeñas partes, por personas concretas que forman su manera de creer y subordinan todo a esta creencia. Tenemos que trabajar desde donde estemos. Pero, así como se puede ir a todas partes desde un punto determinado, también la idea de cualquier trabajo, por pequeño que sea, puede desembocar en una idea con verdadero impulso (Albers, 1942).

Para completar la historia de esta producción de Albers y Reed, repasemos brevemente cuáles fueron las sinergias que se produjeron a partir de la exhibición de las piezas.

4.2. "LADRAN ALEX, SEÑAL QUE CABALGAMOS": LAS EXPOSICIONES Y LA CRÍTICA DE ARTE.

Acabado el proceso creativo, las joyas de Albers y Reed se expusieron, por primera vez, en una muestra itinerante que pasó por varias galerías de arte y museos americanos, arrancando en 1941 bajo el título de *Hardware Jewelry*. La exposición inicial tuvo lugar en la Willard Gallery de Nueva York. El cartel-invitación para la exposición fue diseñado por Will Hamlin, alumno en ese momento de la BCM [Fig. 21].

FIGURA 21. *Cartel publicitario, Willard Gallery, Wilfred ("Will") G. Hamlin, 1941.*



Fuente: *Black Mountain College Project Collection* (BMCPC), Colección Harmon, Folder 6, Wilfred G. Hamlin. Cortesía: Western Regional Archives. State Archives of North Carolina ©.

Parece que a esta primera exposición la acompañaba un texto que ayuda en la comprensión del trabajo de Albers-Reed.

> Lo fundamental de esta exposición se expresa en una cita de Picasso (…): El artista es un receptáculo para las emociones, sin importar si vienen del cielo, de la tierra, de un trozo de papel, de un rostro que pasa, o de una telaraña. Es por eso que no se debe distinguir entre las cosas.

> Los *Quartiers de noblesse* no existen entre los objetos (*Black Mountain College Newsletter*, mayo 1941, s.p.)

En el texto de *Space, Time and Architecture* de Giedion al que se refieren en el catálogo dice que:

> Importancia para la historia de los objetos de uso diario. El historiador tiene que tomar la misma actitud hacia su material: quiere saber la verdad sobre la vida, y debe llevarla donde la encuentre. No le servirá estudiar sólo las más altas realizaciones artísticas de un período. A menudo puede aprender más sobre las fuerzas que dan forma a su vida a partir de los objetos y utensilios comunes que son los productos indiscutibles de su industria (Giedion, 1941, p. 28).

Y mimetizados como artistas-historiadores-arqueólogos, estos dos creadores se convierten en "receptáculos para las emociones", y se acercan a los objetos diarios sin *quartiers de noblesse* , alejándose de los grados nobiliarios asignados a los objetos, y dejando que sean los objetos mismos los que hablen como espejos culturales, plasmando esas "fuerzas" generadoras que nombra Giedion (1941, p. 28).

A partir de la exposición se generaron múltiples reseñas periodística; algunas han sido investigadas por Marilyn Zapf (28 de Julio de 2015, s.p.). Nos parece tremendamente sugestivo conocer las reacciones del público y la crítica ante estos nuevos y atrevidos diseños. El enfoque renovador de Albers y Reed fue apreciado a medias por algunos de esos críticos.

Uno de los primeros artículos fue "Come Out of the Kitchen, Jewelry!", de unas magníficas fotografías (*Boston Sunday Post*, 3 de Agosto de 1941, p. 10), donde aparecen algunos de los collares más conocidos de los autores, junto a otros menos populares. Se acompañan de algunos textos mordaces que nos sitúan perfectamente ante la recepción de la crítica. Esta reseña se define el trabajo de Albers y Reed como recurso educativo para usar "materiales comunes como formas de diseño", un trabajo de puesta en práctica de las teoría desarrolladas en la BMC, y realizadas entre "la maestra y el alumno" con elementos que van desde clips de papel hasta tapas de botellas, que pueden encontrarse en cualquier cocina u obtenerse en cualquier ferretería o mercería. Materiales, por lo tanto, de bajo coste y fácil acceso al artesano-diseñador que quiera utilizarlos. Así, en el juego suscitado entre "la imaginación y el

humor", el texto dibuja unos desconcertantes objetos de libre uso para cualquier momento del día: un "surrealista" escenario donde, a la hora del *cocktail* puede llevarse puesto un etílico collar realizado con tapones de corcho y horquillas para el cabello [Fig. 22].

FIGURA 22. *"Come Out of the Kitchen, Jewelry!"*, 1941.



Fuente: "Come out of the Kitchen, Jewelry!", *Boston Sunday Post* [sección "Home Life"], 3 de agosto de 1941, p. 10.

Las fotografías que centran el artículo reproducen en el centro una de las piezas más conocidas de los autores: el collar realizado con un filtro de lavabo, que como apunta el artículo es de uso muy "eficaz para la hora de la cena", o cuando el ama de casa, siempre mujer claro, se ocupe del lavado diario de platos u otros domésticos enseres. Además, es un

lujo que nos podemos permitir, dice, porque al fin y al cabo "no cuestan prácticamente nada", y puede ser "usado sin [demasiado] esfuerzo". Imaginamos la escena: una bella ama de casa, siempre en multipuesto-multitarea, ornada por este eficaz filtro de lavabo, que siempre podrá darle el mejor de los usos, a la vez que la embellece. ¡Qué más se puede pedir!

El redactor/a del *Boston Sunday Post* continúa describiendo de esta divertida manera los artículos expuestos: un "electrificante" collar realizado con unos convencionales aislantes eléctricos de porcelana intercalados con secciones de tubo roscado, cadena y anillas de cortina. Otra pieza, de aparente gran valor porque simulan "valiosas piedras" que no son más que pomos de cajones en vidrio y una cadena de luz eléctrica, "compradas en cualquier ferretería de barrio". A la derecha, una "colorida pieza textil" para el cuello, provista de carretes cargados con hilo blanco y rojo, y unidos mediante clips y anillas de cortina. La última pieza que aparece en la fotografía combina perlas artificiales con pequeñas puntas de goma de borrar de lápices, sin duda una "llamativa pieza" [Fig. 22].

En la página de prensa, unas bellas modelos llevan con toda naturalidad las inusuales piezas de joyería. Una imagen del todo surreal, como surreal es la intención de quien describe las piezas en este artículo: los objetos utilizados, dice, siempre "podrían ser devueltos a su función original". Se opta por una posición utilitario-decorativa e incluso burlesca, identificando el objeto con su propósito original, sin entender el trabajo de Albers-Reed, pero creando unas imágenes de un sinsentido adorables. En la misma línea Zapf, en su artículo, plantea la subversiva imagen: un ama de casa perfectamente ornamentada (y armada, por qué no) con un filtro de fregadero al pecho, trabaja en la cocina. De repente, se lo quita para usarlo (¿tapar el fregadero, colar algo?). Una imagen que rompe absolutamente los conceptos generales sobre la joyería y los valores tradicionales que la adjetivaban, pero que para Zapf genera un choque entre la forma y la utilidad. La autora, desilusionada, resume así esta cuestión:

> Mientras que Albers y Reed se centraron únicamente en las propiedades formales de los materiales para transformar objetos comunes en objetos

preciosos, el lenguaje de la funcionalidad se reafirmó como una de las principales vías a través de las cuales sus joyas eran interpretadas, apreciadas y finalmente valoradas (28 de Julio de 2015, s.p.).

FIGURA 23. *Collar,* ángulos (escuadras) metálicos, remaches, y cordón. Anni Albers y Alexander Reed, ca. 1941.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

FIGURA 24. *Collar,* arandelas metálicas ensartadas en cordón de goma y muelle como colgante. Anni Albers y Alexander Reed, ca. 1940.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

Es cierto, en parte, lo que denuncia Zapf. La comprensión del acto transformador y la valoración de las propiedades formales del objeto ignorando su utilidad primera; sin embargo, su devolución al mundo funcional según necesidad, nos parece una teoría apasionante. Además, el artículo insiste en que ¡no cuestan prácticamente nada!" (*Boston Sunday Post*, 3 de Agosto de 1941, p. 10.), aportándole, quizás sin quererlo, la idea de la universalización y la producción en serie con costes muy asequibles, de lo que ya hemos hablado anteriormente, al que se une el concepto del "hágalo usted mismo" o compre los cómodos *kits* en la tienda de un gran museo o en algún comercio online con la universalización que nos permite internet.

Nos parece interesante que esta fórmula reafirme el componente económico, el de la estandarización y la producción en masa por la que tanto abogó la Bauhaus, pero en este caso, ahorrándose la mano de obra incluso, ya que estos *kit*s son auto-montables. Ahorro de costes.

Otro artículo de 1941 es el de Marcia Winn (15 de noviembre de 1941, p. 1). La reseña se acompaña de algunas fotografías y descripciones de piezas que pueden completar nuestra visión (aunque sea de manera virtual) de aquella exhibición itinerante. La redactora se decanta por el doble propósito (funcional-decorativo) de estas piezas, en la idea de que, cuando la situación lo demande, los collares pueden ser desmontados y sus piezas re-utilizadas para las necesidades hogareñas: si necesitas una escuadra, puedes tomarla de uno de los collares expuestos, construido en base a ángulos metálicos remachados [Fig. 23]. Si lo que necesitas es una arandela para un arreglo urgente, la puedes tomar de cualesquiera de las otras joyas; de otra podrías usar un muelle que, a modo de colgante, pende de un tubo de goma [Fig. 24]**.** ¿Necesitas hacer un arreglo en tu instalación eléctrica? No hay problema, sólo debes echar mano de los aislantes de arcilla eléctricos de una de las piezas [Fig. 12], o de los múltiples tornillos, alcayatas o tuercas que forman otras muchas de los collares. Las chapas de cervezas podrían reciclarse después de una fiesta para uno (o muchos, según vaya la fiesta) de los collares donde se combinan con perlas y cadena de acero [Fig. 25].

FIGURA 25. *Collar,* chapas de cerveza, bolas metálicas y cadena de puerta, Anni Albers y Alexander Reed, ca. 1940. Fotografía, Michael Beggs.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

Para Winn, aunque todo este arte tiene una utilidad, ve difícil llevar una de las piezas expuestas, una sarta de macarrones de codo que, para la redactora, tiene muy poco futuro bajo la lluvia; sin embargo Sra. Winn, un funcional paraguas sí podría solucionar el problema.

FIGURA 26. *Collar,* cadena, arandelas metálicas, chapas de botellas, carretes de hilo y cinta textil. Anni Albers y Alexander Reed, ca. 1940.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

La inestimable ayuda recibida por el Archivo Fundación Josef & Anni Albers han proporcionado algunas de las imágenes de las piezas diseñadas en aquellos años. No todas son las joyas expuestas, pero ofrecemos otras similares que, aunque no aparezcan reseñadas en este artículo, sí aparecían en otros y pertenecen a este mismo periodo de producción [Figs. 26 y 27].

FIGURA 27. *Collar,* "Jacks" y malla de alambre. Anni Albers y Alexander Redd, ca. 1941.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

Otro de los eventos expositivos a los que acudieron nuestros artistas fue *Modern Handmade Jewelry*, inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1946 (Hurtado, 2023, pp. 163-180). Lo hemos considerado uno de los más importantes puntos de inflexión en las nuevas ideas desarrolladas en torno a la joyería moderna. Albers y Reed se presentaban junto con otros autores y autoras; hasta veinticinco nombres entre los/as que destacan Alexander Calder, Annette Stephens (Nancarrow), Izabel Coles, Margaret de Patta, Paul A. Lobel, integrante del grupo *Studio Jewelers* de Nueva York, y una larga lista de nombres de mujeres y hombres artistas y artesanos/as de la joyería moderna (Hurtado, 2023 p. 164).

A esta muestra Albers y Reed presentaron "cuatro collares realizados con tornillos hembrillas [Fig. 28], un filtro de fregadero y clips [Fig. 6],

Jacks coloreados [Fig. 27], arandelas y cadena [Fig. 10] y un último collar realizado con ángulos (escuadras) metálicos, remaches, y cordón [Fig. 23] (Hurtado, 2023, 165).

FIGURA 28. *Collar,* escarpias "hembrillas" de diferentes tamaños, cordón y falsas perlas. Anni Albers y Alex Reed. Reconstrucción del original ca. 1940.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

Como en la exposición de 1941, la crítica no se puso de acuerdo sobre la calidad (o no) de las piezas expuestas. Por ejemplo, el texto de Robert C. Ruark "Esto es arte cariño", que ya desde el título ataca de manera mordaz la exposición: el mejor regalo de amor para una chica, es sin duda la ferralla: tuercas, tornillos o latas viejas serían mejores que las flores o los diamantes (Ruark, 1946 s.p.). Finaliza Ruark su artículo con una sentencia:

> Llámame reaccionario, pero si me pongo a trabajarme a una mujer [trabajarse a la chica en una buena posición de negociación claro], no demandaría su afecto con un pedazo de lata martillado o un par de piezas de ferretería arrancadas de la puerta principal (Ruark, 1946, s.p.).

El machismo explícito y reaccionario de las palabras del redactor es evidentes cuando habla de "negociarse" a una mujer, comprándola con

joyas; sobre esto, no podemos ignorar las palabras de Roland Barthes cuando dijo que la mujer, históricamente, ha sido el expositor ambulante del poder masculino, mostrándolo por medio de su atuendo y sus joyas. Por suerte, esto empezó a cambiar cuando ellas alcanzaron su autonomía económica y profesional (Barthes, 1961, pp. 66-67).

FIGURA 29. *Sin título.*



Fuente: RUARK, 27 de septiembre de 1946, s.p.

Tampoco queremos ignorar la viñeta (ya publicada por nosotras en Hurtado, 2023, p. 176) donde un caballero obsequia a su sorprendida pareja con un collar realizado con esos objetos del hogar que tanto nos gustan a las féminas: plancha, batidora, cafetera, etc., Y como ya observamos entonces:

> Si lo pensamos bien, tampoco es tan extraño que esta imagen muestre estos regalos a una mujer, y así situarla en su espacio tradicional, en el desarrollo de las funciones asignadas históricamente a la reina del hogar. Sólo que, en este caso, las adornamos con ellos (Hurtado, 2023, p. 175).

FIGURA 30. *Sin título.*



Fuente: Bundschu, 25 de septiembre de 1946, s.p.

¡Qué mejor regalo pensarían tantos como Ruark! Aunque, como todo el mundo sabe, los mejores amigos de una chica, son los diamantes. Estas piedras serán el motivo que use otra divertida viñeta de 1946 [Fig. 29], en este caso acompañando el artículo de Barbara Bundschu quien considera que las piezas de Albers-Reed "tienen tanto sentido como el que proviene de las cosas más sofisticadas"; al igual que cualquier otra joya, "son un ornamento" (25 de septiembre de 1946, s.p.). Con esta afirmación la periodista se alista con la tesis planteada por ambos creadores. La misma redactora, en un artículo posterior (Bundschu, 2 de octubre de 1946, p. 10) nos informa de la batalla de Ruark con "una

escritora de modas" sin identificar, que afirmó en su crítica a la exposición del MoMA: "It´s Art".

En esta batalla dialéctica, entra en escena el redactor o redactora de *Art Digest*, atacando a Ruark y su artículo:

> En el Museo de Arte Moderno tienen en exhibición (…) lo último en joyería moderna artesanal - ya sabes, de las que se improvisan en el momento, a partir de una gran variedad de artículos de cocina. Es verdad, verdad, pero quizás Robert C. Ruark, (…) no se dio cuenta de cuánta [verdad] cuando hojeó la exposición la semana pasada. Al menos no mostró el acostumbrado respeto por los avanzados pensamientos de Anni Albers, (…) Alex Reed y otros (*Art Digest,* octubre de 1946, p. 7).

Por su parte, *Design,* aclara de forma drástica la posición del experto Bernard S. Lippman: hay ciertas cosas que no son ni pueden ser joyería. La muestra se le aparece como el marco perfecto para apreciar las nuevas fórmulas de la industria de la joyería. Pero, por desgracia, dice, estos autores no han tenido una buena visión comercial porque han puesto el énfasis en "metales y piedras semipreciosas" sin tener en cuenta "su viabilidad para la producción en masa", en base a la posibilidad de su reproducción a costes bajos: el ideal capitalista siempre presente. Para el autor, el propósito primario de la joyería, siguiendo la línea más tradicionalista, es "decorar, completar, y realzar la belleza de la portadora" y no "considerar la joyería en términos de forma pura o a la luz de su aceptación como diálogo", porque esto "es ignorar por completo su papel": una visión reaccionaria y negacionista que veta otros campos de acción como *poiesis* de su obra. Y sobre todo, le disgustan las piezas realizadas con "todo tipo de materiales prosaicos (…), clips, conectores, etc., aunque

> No se les puede negar que son con frecuencia divertidas e incluso sirven para recordar la belleza en la utilidad diaria de los objetos. Pero estos no son diseños modernos y ciertamente, no es indicativo de ninguna tendencia creativa en la joyería" (Lippman, noviembre de 1946, p. 12).

No tuvo buen ojo Lippman porque, todas estas experiencias de los años cuarenta nos llevarán, sin solución de continuidad, hasta parte de lo que hoy es esencial en el pensamiento creativo de la joyería contemporánea. Claro, no cabe duda que, el autor, tendría razón si nos ocultamos tras

su propia definición: sí, porque, si no negamos su definición, estos objetos no serían entonces joyas sino experiencias ornamentales de futuro que cuestionan la condición de la joyería moderna: como la pintura fue no pintura o la escultura abandonó su retículo y se expandió más allá de sus propios límites.

4.3. EN ALGÚN LUGAR INENARRABLE: ENTRE EL AMOR MAQUINISTA Y DUCHAMP.

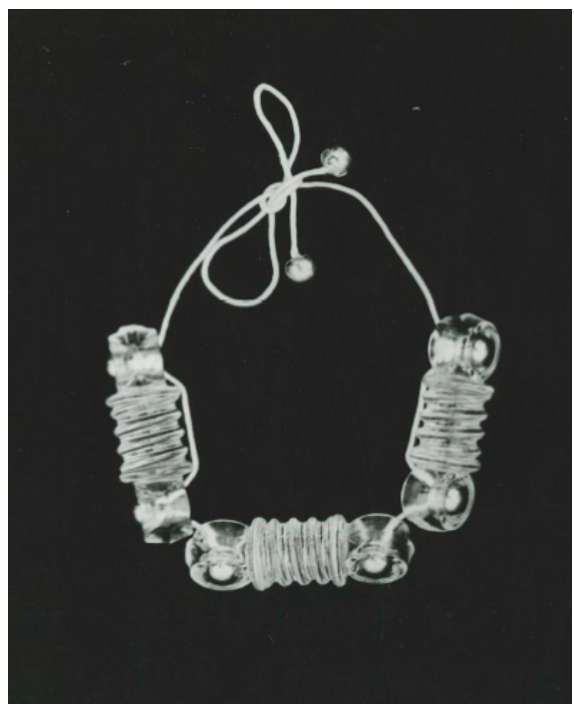
Como vimos en el punto anterior, Nicholas Weber y Martin Filler situaban los objetos para el ornamento realizados por Albers y Reed en un lugar indeterminado entre "el anárquico enfoque de Duchamp y la respuesta estetizada [de la máquina] de Johnson" (Filler y Weber, 2004, pp. 49-50). Pero ¿cuál es ese "lugar indeterminado"? En nuestra opinión, compartieron tanto las ideas de los dadaístas, surrealistas y de los constructivismos, a la hora de usar y construir estos objetos para el ornamento corporal.

Para entender las afirmaciones de Filler y Weber, primero deberemos explicar, someramente, por qué los autores se refieren a Philip Johnson; fue comisario de la exposición *Machine Art* en el MoMA de Nueva York (1934), mostrando, como explican Filler y Weber "la moderna fascinación por el diseño industrial" (2004, p. 50). En dicha muestra, los objetos funcionales se mostraban, "como objetos de arte encontrados", objetos industriales (desde bolas de rodamientos hasta hélices) que se exhibieron sobre pedestales y, de esa manera, "se elevaron al estatus de gran escultura" (Filler y Weber, 2004, p. 49). Para esta muestra, Josef Albers diseñó la potente portada del catálogo, donde podía verse un rodamiento o cojinete que ocupa toda la portada. Filler y Weber insisten en que "Johnson, a su vez, obviamente, había sido inspirado por los métodos anteriores y más audaces de los dadaístas, la apropiación y transformación de los objetos que se extraían de sus contextos originales, y se les consideraba, obligatoriamente, como arte". Esta estrategia, se "personificó más exitosamente en los célebres *ready-made* de Marcel Duchamp" (2004, p. 49).

Algunas de los trabajos de Albers y Reed que mostraremos ahora, presentan una falta total de sutileza al mostrar las partes que las componían, llegando a la absoluta rudeza, abogando aún más por un carácter mostrativo de realidad primera de los objetos utilizados, y que no nos permiten confusión apreciativa alguna.

La primera pieza que queremos mostrar es una pulsera realizada con aislantes de antena de radio [Fig. 31]. Estos dispositivos de vidrio (también podían fabricarse en porcelana o algún tipo de material plástico), se utilizaban en la construcción de antenas de radio, más habitual en las radios domésticas de pequeño formato.

FIGURA 31. *Pulsera,* aislantes para antena de radio, cordón y pequeñas perlas metálicas. Anni Albers y Alex Reed ca. 1940. Fotografía Fred Slone.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

El segundo ornamento es un collar [Fig. 32], que parece llevar unas pequeñas perlas plateadas irregulares; sin embargo, cuando nos acercamos, vemos los pequeños sellos o precintos de metal que aún hoy se

utilizan, habitualmente de plomo que sellan un cable o hilo mediante tenazas o alicates de remache. Es muy habitual su uso para asegurar paquetes o sacos con contenido que debe ir precintado.

FIGURA 32. *: Collar,* Anni Albers y Alexander Reed, ca, 1940. Sellos de plomo.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

La tercera pieza de Albers-Reed, y la más extravagante de todas, es un collar donde la cadena se formaliza mediante clips circulares, de la que penden, mediante pequeñas argollas palas de pequeño tamaño (¡sí Duchamp, palas!), llaves ajustables o llave "inglesa", y un dispositivo que ha sido muy difícil de reconocer. Las pesquisas nos han llevado a identificarlos como topes de puertas de armario para cierre por presión, cuyas dos piezas elementales del ajuste aparecen juntas en el collar [Fig. 33].

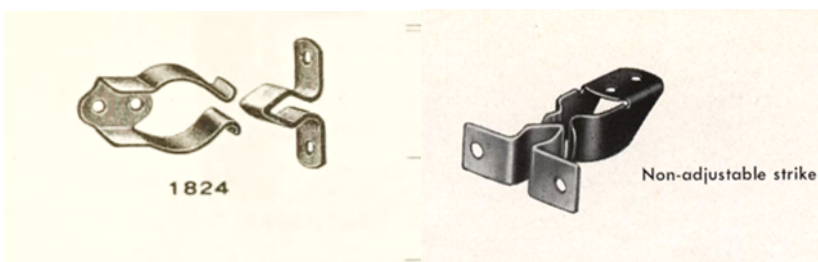
FIGURA 33. *: Collar,* Anni Albers y Alex Reed. Pequeñas llaves inglesas, palas metálicas en miniatura, cadena realizada con "clips" circulares y cierres de puerta montados.



Fuente: Cortesía Fundación Josef & Anni Albers ©.

Para esta última pieza y siguiendo el método del maestro Juan Antonio Ramírez, hemos revisado viejos catálogos de productos industriales y para el bricolaje del hogar. La escurridiza pieza se encontraba en un viejo muestrario de la empresa P. & F. Corbin, su número 28M, donde aparecen "Cerraduras y herrajes para la construcción", en su sección de "cierres por fricción", con el número 1824 del año 1941 [Fig. 34]. No se sabe dónde acabó esta sorprendente pieza para el ornamento, pero quizás sólo fue devuelta, pieza a pieza, al maletín de bricolaje del que salió.

FIGURA 34. *: Cierres para puertas por fricción (Friction Catches), 1941.*



Fuente: Corbin, 1941, p. 143.

5. CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, Anni Albers junto con Albers Reed, fueron pionero/a de la joyería en la modernidad, adelantándose a muchas propuestas de lo que emergería en los años sesenta y setenta como joyería contemporánea. Construyeron objetos para el ornamento corporal que nacieron en la intersección y contaminación cultural entre el mundo prehispánico y el pensamiento más trasformador de La Bauhaus trasladado al Black Monuntain College.

1. Investigaron las formas del pasado, esto es, los restos culturales mexicanos, donde supieron ver la belleza, no solo en las calidades y cualidades materiales sino también en sus combinaciones: ahí hallaron un mundo de desinhibida libertad. Desde su sensibilidad contemporánea exploraron la antigüedad en lo que tenían de formas constantes (intemporales), sus variadas articulaciones y diferentes formulaciones. El arte de Monte Albán les había dado la libertad de ver las cosas separadas de su uso, como materiales puros, dignos de ser convertidos en objetos preciosos

    a. Fueron consciente de que el material más humilde puede convertirse en imágenes iguales a las de un material precioso y producir grandes obras de arte de pequeño tamaño alejando la arrogancia de sus obras.

    b. Buscaron revelar el "espíritu de la época a través de la forma", tomándolas como referencia hacia el *punto cero* de la creación, inhibiéndose de todo lo conocido, liberándose de los efectos de la educación cultura occidental para dirigirse, con libertad, hacia donde la creatividad quiso llevarnos.

    c. Como *flanêurs* saciando sus deseos de explorar, recorrieron las ciudades, los mercados tradicionales mexicanos, sabiendo mirar a su alrededor y descubriendo maravillas en los objetos más humildes. El *objet trouvé*

se transformaba en el *objet désiré* (lo buscado y deseado).

d. Ignoraron los contenidos culturales (a causa de la distancia temporal y cultural en la que se sitúan); esa ignorancia, ya del carácter simbólico-religioso, litúrgico, económico o áulico, desnudó a estos artefactos y les llevó a ver solamente su esencia formal.

e. Se dejaron influir por todo el arte prehispánico los tejidos, la arquitectura y en las pequeñas miniaturas de idolillos que se adornan con ricos ajuares. Un arranque para, desde ahí llegar adonde quieran llevarlos la experimentación, el sentimiento y la imaginación.

2. Demostraron la validez del estudio "del otro/otra", ya que, en esas culturas ancestrales y primigenias encontraron el sentido del "arte más honesto, sincero y verdadero".

3. Su viaje de vuelta a la contemporaneidad (territorial y cronológica), les permitió aplicar, de nuevo en su punto cero, las influencias transnacionales.

   a. Exploraron su entorno contemporáneo para poder trabajar en su tiempo, con sus materiales en su entorno: *starting at point of zero*, dejando atrás todo lo conocido o aprendido, colocándose ante lo que se tiene (el material y las nuevas condiciones), aprendiendo de ello mediante la experimentación para obtener resultados adaptados y válidos en la nueva situación. En su entorno cotidiano, descubrimos la belleza (formal y matérico) de las arandelas, las horquillas de cabello, los tapones de los fregaderos de cocina, los aislantes de vidrio, los ganchos para cuadros o/y las gomas de borrar.

   b. Aplican los conocimientos aprendidos en la Bauhaus: la comprensión del material y el espacio o trabajar la apariencia de los materiales y sus diferentes capacidades.

Aprendieron a valorar los materiales *per se*, sin tasaciones sociales, sin clasificaciones previas, y de esta manera aprendieron que, visualmente, un guijarro es tan valioso como un diamante y que los *quatiers de noblesse* no existen entre los objetos.

c. Sus trabajos mantienen la sinceridad material: no se oculta lo que son; la materia sale de la mercería o de la ferretería, pero las dotaron de nuevas relaciones y articulaciones.

d. Se desprendieron de convenciones inútiles para este nuevo pensamiento, considerando el objeto ya construido o prefabricado, doméstico y acostumbrado como material puro, base fundamental para sus construcciones, pero alejados de sus usos communes. Sus objetos descontextualizados, serán considerados formas sin función primera en su articulación como piezas para el ornamento.

4. Sus trabajos no son *ready mades duchampianos* en sí mismos, ya que, sus piezas ornamentales hacen un uso muy libre de muchos de los principios aprendidos en la Bauhaus y aplicados también en la formación de las BMC: dadaísmo, constructivismo y surrealismo.

a. Johnson sitúa estas piezas entre el *ready-made* y el amor estético por la máquina y la modernidad.

b. El autor piensa que también son evocativas de las formas primitivas y etnográficas. Ciertamente, estos ornamentos se transforman, en joyas ultramodernos y futuristas que evocan formas de carácter etnográfico, porque nacen de la inspiración en aquellos mesoamericanos y en sus formas puras, pero no son idénticas (ni lo pretenden), sino que se vislumbra la similitud del juego de lo material, de las formas y de sus similares combinaciones.

5. Con estos trabajos se estaba asestando un golpe temerario a los fundamentos conceptuales de la joyería tradicional occidental, adelantándose, incluso, a los planteamientos y preguntas que se contemplarán, algunos años después, con la joyería contemporánea.

6. De igual manera, las estrategias utilizadas para la realización de estas piezas ornamentales arremeten contra los clasismos artísticos, las clasificaciones obsoletas y los parangones de superioridad ante el arte.

7. De igual manera se colocan a la vanguardia de la democratización de la joyería con un sencillo "Hágalo usted mismo": en este proceso creativo, el arte sale desde la cocina, la ferretería y la mercería al mundo, y si queremos, nos permite construir en libertad nuestros propios y personales ornamentos.

6. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar al Grupo de Investigación "Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea" (PID2020-115157GB-I00), al que pertenezco, por todo el apoyo incondicional; también al Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad de la Universidad de Málaga (IGIUMA), dirigido por la Dra. Maite Méndez Baiges.

A la inestimable ayuda recibida por el Archivo Fundación Josef & Anni Albers y a todo su personal, especialmente a Brenda Danilowitz por todas las facilidades prestadas.

A todo el apoyo y ayuda recibida del Western Regional Archives (State Archives of North Carolina), representadas en su archivista principal Heather South.

A todos/as muchas gracias.

7. REFERENCIAS

Albers, A. (1938). Work with Material. *Black Mountain College Bulletin*, (5), s.p.

Albers, A. (1942). *On Jewelry*. Foundation Josef & Anni Albers. https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/on-jewelry

Albers, A. y COE, M. D. (1970). *Pre-Columbian Mexican Miniatures: the Josef and Anni Albers Collection*. Lund Humphries.

Barthes, R. (1961) De la joya a la bisutería en Cohen, E. (2003). *Acta Poética*, 24 (1), 63-70.

Black Mountain College Newsletter (mayo, 1941). College Notes. (13), s.p.

Boston Sunday Post (3 de Agosto de 1941). Come Out of the Kitchen, Jewelry!, p. 10.

Bundschu, B. (2 de octubre de 1946). Fashion Writer Disputes Mr Ruark on Modern 'Jools'. It's Art Says She. *The Knoxville News-Sentinel*, p. 10.

Bundschu, B. (25 de septiembre de1946). Even Sink Strainer Receives ´Artistic´ Acclaim in Jewelry. *Camden Courier*, s.p.

Cabral Almeida, A. M. (2014). *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico* [Tesis doctoral inédita]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Corbin, P. & F. (1941). *Locks and Builders' Hardware*. Corbin.

Danilowitz, B. (12 de diciembre de 2018). *Working from Where We Are: Anni Albers' and Alex Reed's Jewelry Collection*. Bauhaus Imaginista. https://tinyurl.com/yvuclnjp

Danilowitz, B. (ed.) y Weber, N. F. (2000). *Anni Albers: Selected Writings on Design.* University Press of New England.

Art Digest (octubre de 1946). Flat on His Pendant, p. 7

Fay, K. (2014) *Anni and Josef Albers: Mexican Travels, Touristic Experiences, And Artistic Responses*, [Tesis de Grado inédita]. College of Arts and Sciences of American University.

Filler, M. y Weber, N. F. (2004). *Josef and Anni Albers: Designs for Living.* Ed. Merrell - Guggenheim Museum.

Giedion S. (1941). *Space, Time and Architecture; the Growth of a New Tradition*. The Harvard University Press.

Harris, M. E. (2005). *Starting at Zero: Black Mountain College, 1933-57.* Wesleyan University.

Harris, M.E. (1987). *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge MIT Press.

Hurtado, M. I. (2023). Joyería moderna hecha a mano: It´s Art Baby en M. Castanedo y A. Moliní (Ed.), *Inconformistas: diseño y género* (pp. 163-180). Universitat Jaume I.

Johnson, P. (dir.) (1934). *Machine Art.* Museo de Arte Moderno.

Kittel, V. (25 de marzo de 2015). *Rehabilitating Materials: Hardware Jewelry by Alex Reed and Anni Albers*. Black Mountain Research. https://tinyurl.com/yllg3att

Lippman, B. S. (noviembre de1946). A Jeweler Evaluates Exhibition of Modern Handmade Jewelry. *Design*, (48), p. 12.

Modern Handmade Jewelry (1946). MoMA. https://tinyurl.com/yvau57yd

Monte Alban Treasure. A Century of Progres (1933). The Exposition Chicago.

Moss, Z. M. (2012). *The Golden Treasures of Monte Alban: Mexican Representation and Exhibition Controversy, 1933-1936.* [Tesis Doctoral inédita]. Graduate College History, University of Arizona.

Ruark, R. C. (27 de septiembre de 1946) "It's Art Baby", *Philadelphia Evening Bulletin,* s.p.

Weber, N. F. (1988), *Josef Albers: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Foundation.

Weber, N. F. y Boissel, J. (2010). *Josef Albers and Wassily Kandinsky. Friends in Exile. A Decade of Correspondence, 1929–1940*, Hudson Hills Press, 2010.

Winn, M. (15 de noviembre de 1941). Hardware Art Nicks Edge of Priority Knife. Chicago Daily Tribune, p. 1.

Zapf, M. (28 de julio de 2015). *Anni Albers's and Alex Reed's Drain and Paperclip Necklace*, One on One (17). https://artjewelryforum.org/articles-series/anni-albers%E2%80%99s-and-alex-reed%E2%80%99s-drain-and-paperclip-necklace

PERFORMAR (EN) LA VIRTUALIDAD: EXPONER U OCULTAR ONLINE.

IRENE MAHUGO AMARO
Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRIMERAS IDEAS

Las tecnologías han ido cambiando los términos en que se estructuran y crecen las relaciones sociales, políticas y económicas; por otro lado, las redes obtienen desde hace años un papel fundamental que no hace más que incrementarse, formando parte de nuestras vidas y de nuestro cuerpo como una extensión de la mano. Los lenguajes visuales de los memes, de los videos de *Youtube* y *TikTok*, o de las retransmisiones en directo de *Twitch*, se han extendido hasta convertirse en una especie de idioma universal que salta de la red social al mundo físico. Un idioma rápido y *superestimulante*, que se aleja del análisis y la reflexión, pero que ofrece muchos recursos para vivir -o fingir la vida- y que es, cada vez más, el que usamos para relacionarnos.

Con la evolución de los dispositivos y de las redes; encontramos que el espacio *real* y el virtual *multilocalizado*, se interrelacionan. Este espacio virtual también llega a marcar -entre otras cosas- el funcionamiento de la creación artística *tradicional,* poniendo en duda la excepcionalidad de lo presencial y del espacio-tiempo compartido.

En consecuencia, comenzamos a vivir lo que podemos llamar una crisis de la presencia en cuanto a atención o a estar presentes. El filósofo Santiago Alba Rico asegura que la crisis de la presencia está relacionada con la materialización, que es una crisis del estar presente en cuanto a materialidad opaca de los cuerpos: todos tratan de huir no de otra cosa

sino de su cuerpo (2017). Todavía nos cuestionamos hasta dónde pueden llegar nuestros cuerpos con relación o en contra posición a la velocidad del dispositivo.

Parte de la autenticidad que se trata de representar en las redes sociales -principalmente por *influencers*- es una forma de vender la identidad, ya que el día a día y las mismas formas de desconexión acaban formando parte del trabajo. El trabajo, no solo para las personas que se dedican a las redes sociales; puede llegar a ser un concepto difuminado en la actualidad, debido a la posibilidad de conexión permanente y al borrado de la diferenciación entre esferas de la vida. El mismo discurso de "detox" de las redes, es vendido y considerado como el único camino posible pasando a ver las redes sociales como forma de vida y de identidad. El cuerpo y la mente son explotados en una sociedad en la que sonreímos y posamos felices mostrando con orgullo unos cuerpos en apariencia sanos y jóvenes, cuerpos donde quedan grabadas las violencias de las políticas neoliberales.

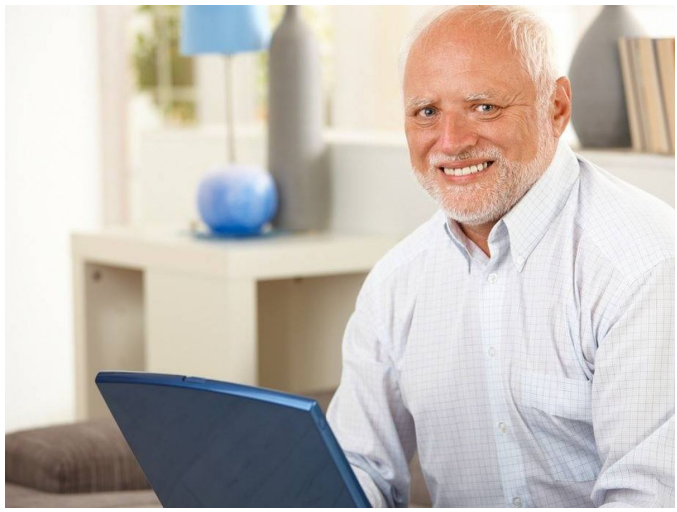
Mediante las palabras que continúan conformando este texto, se reflexionará y se plantearán nuevas preguntas en torno a las redes y las plataformas -utilizando principalmente *TikTok* como lugar de estudio- y si es posible actualmente nombrarlas espacios de creación y de representación artística. Si, además de eso, realmente podemos encontrar en ellas oportunidades fuera de la norma para cuerpos e identidades disidentes; siendo conscientes de que lo digital fuera de la esfera o de la nube, tiene una realidad material tremendamente fuerte.

1.2. Construir el yo-virtual

Como una gran parte de la población, me descargué *TikTok* durante la cuarentena, sintiéndome fuera de lugar en un primer momento. Más tarde, descubrí un espacio que se alejaba totalmente de las redes sociales que yo había consumido en mi adolescencia. Tras un análisis de mis gustos e intereses, el algoritmo decidió arrastrarme hacia la primera fila del *#queerTikTok* y ahí fue donde destapé un llamativo despliegue de identidades, relatos, opiniones y fantasías de personas que encuentran la oportunidad de recuperar el control de su propia representación, un

espacio en el que puede construirse un contra-relato fuera de las etiquetas que surgen, fruto de prejuicios intergeneracionales.

FIGURA 1. *Hide The Pain Harold (aka András Arató).*



Fuente: https://bit.ly/467fMOU

Me refiero a un lugar divertido con una infinidad de videos con millones de *likes* y reproducciones, hechos por personas racializadas, no neurotípicas, transgénero, frikis, discas… Pero, sobre todo, adolescentes. Asumiendo que la mayoría del contenido sigue siendo *mainstream,* normativo y en gran medida, problemático; me interesaba encontrar ese otro lugar donde me hubiera gustado encontrarme hace unos años; donde me hubiera sentido muy reflejada y representada, donde descubrir discursos afines para construir narrativas fuera de las etiquetas y de los prejuicios, teniendo en cuenta que:

> […] los espacios amplían los cuerpos y los cuerpos amplían los espacios; las impresiones adquiridas por las superficies funcionan como huellas de estas ampliaciones. Las superficies del espacio social y del espacio corporal "graban" la repetición de los actos, y el "pasar por algo" de algunos y no de otros. (Ahmed, 2019, p. 188)

Tras este proceso de "investigación" virtual en la que me inicié sin darme apenas cuenta, pasé a establecer algunas ideas que destacaba

como generales según iba conociendo la aplicación y a los/las usuarios/as que iba encontrando. Una de ellas es que, gran parte de estos videos representan, desde la risa y el humor, un malestar y una reivindicación. Que, así como el espacio virtual nos sobreexpone, también nos ayuda a ocultar, de igual forma que nos permite manifestarnos sin necesidad de poner en primer plano nuestra imagen y nuestra identidad o hacerlo enmascarándonos con otra. Encuentro en esta acción un arma de doble filo: puede resultar positivo o, por el contrario, un acto peligroso, tanto para nosotros como para el resto de los usuarios con los que interactuemos. José Antonio Sánchez realiza una reflexión muy interesante en este sentido y relacionándolo con el uso del dispositivo en el ámbito de la representación artística, performativa o teatral:

> El dispositivo de comunicación es al mismo tiempo facilitador y violento. Facilitador, porque permite la comunicación allí donde las barreras físicas impuestas por el poder fáctico la impiden. Violento, porque obliga a aceptar la representación, una situación de observación y registro que se superpone en forma de doble pantalla a la comunicación misma. […] Los medios de comunicación permiten la contemporalidad de personas alejadas por distintas razones, en este caso por la represión y la ocupación. Pero la contemporalidad implica la aceptación de la representación. (2017, p. 224)

1.3. ABRIRSE PASO ENTRE EL MALESTAR

FIGURA 2. *Desilusión Lake,* meme.



Fuente: Cuenta de Instagram @jeffluvsmilfs

Normalmente, la expresión de malestar o reivindicación, al tratarse en esta ocasión de Tiktok -una aplicación principalmente utilizada por adolescentes- es asumida como una característica "generacional", de forma que lo reducimos a la individualidad y a lo identitario. Apelar a lo generacional, obvia una serie de sesgos de clase, sexo, género, entre tantos otros, que pasan a explicarse mucho mejor si lo pensamos como un malestar "estructural".

En los años 2016 y 2017, ya había comenzado a extenderse la creación y representación del *meme depresivo* o *meme triste*; que podía empezar a definir un camino nuevo de expresión en las generaciones jóvenes de ese momento, utilizando nuevas herramientas, metodologías y canales. Estos memes comienzan a trasladarse de aplicaciones o páginas web menos popularizadas (en años anteriores también podíamos destacar otras como MetroFlog, Fotolog, MySpace…) a plataformas comunes con muchísimos más usuarios, que anteriormente se definían por ser espacios de representación de la vida perfecta e ideal, suponiendo algo inalcanzable y ajeno. Cuando estos memes irrumpen, ayudan al modo de afrontar un malestar generalizado que, poco después, continúa evolucionando en Instagram o TikTok, estableciendo otras metodologías de representación y con las identidades disidentes abriéndose paso buscando un hueco que permitiera otras formas de expresión. En palabras de Ahmed:

> Los espacios amplían los cuerpos y los cuerpos amplían los espacios; las impresiones adquiridas por las superficies funcionan como huellas de estas ampliaciones. Las superficies del espacio social y del espacio corporal <<graban>> la repetición de los actos, y el <<pasar por alto>> de algunos y no de otros. (2019, p. 215)

Relacionaremos entonces la identidad o la construcción de ésta entendiéndola como "la interpretación que hace una persona de quién es y de sus características definitorias fundamentales como ser humano" (Taylor, 1993, p. 43) con la interdependencia o el diálogo que se establece con los demás, creando un mundo común; la posibilidad de decir y defender el nosotros, teniendo en cuenta que, tanto en lo corporal como en lo virtual, el otro ya está siempre inscrito en mí mismo mundo.

2. OBJETIVOS

Entre los objetivos está interseccionar las ideas planteadas en los párrafos anteriores, con la representación artística; desde una visión transdisciplinar y con el objetivo de abrir la mirada y poner el foco en proyectos creados de forma indisociable en el espacio donde se muestran, exponen o representan. Para ello, se trata de revisar las prácticas artísticas encontradas en lugares convencionales/no convencionales como puede ser la red social. Reflexiono en torno a esa dualidad online/offline y no solamente cómo afecta en cómo construimos nuestras identidades, también en cómo suponen espacios de creación y de representación artística y performativa afectada por la producción instantánea de contenidos digitales, su permanente renovación y la democratización de los canales de transmisión de pensamiento. Me interesa entender cómo afectan los procesos y prácticas emergentes que encuentran en lo digital el lugar en el que desarrollar su permanente renovación y evidencian la democratización de los canales de transmisión de pensamiento.

FIGURA 3. *Meme para contextualizar 1.*



Fuente: Cuenta de Instagram @machinic.specters

De esta forma, trato de considerar los medios digitales no como un canal pasivo de representación o producto económico, sino como una práctica; formando parte de la oportunidad y el desafío que las realidades de nuestras artes contemporáneas suponen. Con la idea de construir nuevos espacios para contextos alternativos, teniendo en cuenta las situaciones multimedia sincrónicas y/o asincrónicas cotidianas y funcionando como un acercamiento hacia el arte de la mano del espectador joven y *queer*, que constantemente desarticula las narrativas estipuladas y mantiene la creatividad en buscar o en reinventar los recorridos.

Además de ello, la intención es reflexionar en torno a cómo se pueden desafiar las presunciones, métodos y teorías hasta hace años contempladas con respecto al espacio considerado como "real" en una exposición, las galerías y museos, reivindicando una puesta en valor del arte en espacios alternativos que muchas veces funcionan como lugares ajenos a la norma. Por un lado, me interesa plantear el espacio virtual como un lugar esencial -en muchas ocasiones- para establecer ideas, crear encuentros, plantear cuestiones de clase, feministas y LGTBIQ+, de poscolonialidad y sexualidades diversas, estableciendo espacios seguros y libres de sistemas centralistas. El cuerpo que ha sido históricamente excluido, el del sujeto abstracto, termina prefiriendo no contribuir a la representación en el modo de la presencia, elige la ausencia o la desaparición. Por lo tanto:

> La desaparición es una estrategia de vida, la de quien resiste a la negación de su cuerpo […] El cuerpo inventa entonces dispositivos en los que burlar los dispositivos de anulación de poder, dispositivos en los que un cuerpo singular, que afirma su presencia mediante la ausencia, juega con los fantasmas a los que se ha tratado de silenciar. (Sánchez Martínez, 2017, p. 233)

Veremos si, a partir de la crisis de la presencia, el propio malestar puede ser oportunidad de desplazamiento y de generación de otras formas de estar en el mundo y de relacionarnos. Si podemos generar futuros *queer/crip*[1] deseables, donde la discapacidad, la disidencia sexual o

[1] Una cosa era "queer" según Teresa de Lauretis en 1989 y otra "ser queer" y su revolución histórica. El concepto ha acabado siendo una coartada perfecta para que la heteronorma ingrese en él. El movimiento de liberación gay de los 70, convirtió lo queer en una palabra de orgullo y resistencia política. Por otra parte, lo crip surge a partir de lo queer, debido a que la

cualquier característica que haya formado parte de lo excluido, se entiendan como posibilidad, situando en el centro de la reflexión el mecanismo que se utiliza actualmente de opresión en contextos globales.

3. METODOLOGÍA

FIGURA 4. *Meme para contextualizar 2.*



Fuente: Cuenta de Instagram @sulfuricxcxacid

Durante todo el tiempo que estoy *investigando* en esta virtualidad, realizo una labor que podría considerarse de archivo: voy capturando, guardando y administrando videos e imágenes fijas -fotografías- que están en relación con las ideas que planteo. De esta forma, paso de las palabras, provenientes tanto de la lectura como de la escritura en la que estaba ya inmersa, a la imagen a partir de memes de diferentes perfiles

agenda del feminismo hegemónico ignoró históricamente la discapacidad, como fueron anunciando una serie de académicas feministas con diversidad funcional. Su crítica se ha dirigido además hacia el Modelo Social de la Discapacidad, por no considerar el género, la raza y, en general, la singularidad individual. Para evaluar las desigualdades estructurales, el activismo y la Academia se ha servido -a su manera- de una herramienta conceptual valiosa: la interseccionalidad.

de redes sociales. No son más que la experiencia propia del navegar por el entorno virtual, lo que mis ojos y mi cerebro están gestionando y absorbiendo segundo a segundo sin darme apenas cuenta, automatizando el movimiento y la actividad. Es aquello a lo que me encomiendo mientras miro mis redes sociales antes de acostarme y me dejo mecer por el s*croll* anestesiante e infinito, en plena caída libre. Al realizar el *collage* con las imágenes encontradas, las ideas cobran una estructura diferente, además de otorgarle sentido al proceso. Voy conformando un ensayo visual a la vez que me interrogo constantemente con respecto a los conceptos que asumimos como cotidianos, para debatir en torno a ellos y en cómo pueden evolucionar y abrir oportunidades tanto creativas, vinculadas al mundo del arte; como identitarias, personales y participativas de la propia subjetividad de cada uno/a. Mi objetivo principal en esa búsqueda era ir encontrando, entre la multitud de datos, aquellos casos concretos de personas que habitualmente son expulsadas del mundo de lo aceptable y condenadas a la monstruosidad, cuando de pronto tienen su propio altavoz y por primera vez parece que tienen un público -amplio o no- con el que dialogar.

Es interesante añadir los llamados "marcos epistemológicos" o "marcos de representación" planteados por Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2017), tratándose de unos marcos que operan articulando y distribuyendo los regímenes de visibilidad y elaborando los parámetros ontológicos de clasificación de los cuerpos. El pensamiento de Butler, explicita el modo en que algunos cuerpos o vidas son considerados como lo abyecto y, de hecho, en tanto que pertenecientes a esa categoría, son considerados amenaza para la comunidad porque perturban o confrontan la estabilidad del marco que los excluye.

A partir de ahí, el proyecto busca encontrar esa fractura que amenaza al marco común, las personas e identidades que se excluyen de la normalidad establecida[2] pero que en el espacio virtual encuentra pequeños espacios -que a la vez son infinitos- para su propia expresión.

[2] Ser "normal" en nuestro contexto es ser -o cuando menos- parecer occidental, erguido, fuerte y, sobre todo ser (o parecer) libre. De esta forma, la realidad social se cartografía en múltiples círculos concéntricos de exclusión.

En esa búsqueda y en el posterior análisis a partir del ensayo visual, doy especial importancia al concepto de "contagio", reconocido y categorizado desde lo negativo y que, sin embargo, puede ser positivo en cuanto a detectar cómo otra persona expresa lo que tenemos dentro o lo que pensamos; y nos anima a visualizarlo como algo natural, común, incluso como símbolo de unión; para nosotros, en ese momento en el que nos sentimos representados por ello, llegar a ser capaces también de manifestarlo. La otredad ya no será amenaza, el contagio entonces no será peligroso. Lo expone con las siguientes palabras el filósofo Roberto Esposito:

> Lo que permanece invariado es el lugar en el cual se sitúa la amenaza, que es siempre el de la frontera entre el interior y el exterior, lo propio y lo extraño, lo individual y lo común. Alguien o algo penetra un cuerpo -individual o colectivo- y lo altera, lo transforma, lo corrompe. El término que mejor se presta a representar esta mecánica disolutiva […] es "contagio". Lo que antes era sano, seguro, idéntico a sí mismo, ahora está expuesto a una contaminación que lo pone en riesgo de ser devastado. (2005, p. 10)

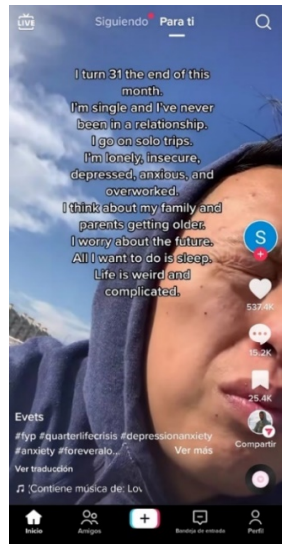
A continuación, adjuntaré algunas capturas de pantalla del ensayo visual realizado y proyectado.

FIGURA 5. *Captura de pantalla de la pieza Armchair performers 1.*



Fuente: Capturas del ensayo visual proyecto de la autora, *Armchair performers* (2022).

FIGURA 6. *Captura de pantalla de la pieza Armchair Performers 2.*



Fuente: Capturas del ensayo visual proyecto de la autora, *Armchair performers* (2022).

FIGURA 7. *Captura de pantalla de la pieza Armchair Performers 3.*



Fuente: Capturas del ensayo visual proyecto de la autora, *Armchair performers* (2022).

El nombre del proyecto: *armchair performers,* viene de la idea de crear desde el escritorio[3] todo tipo de escenarios, de narrativas, de visualidades performativas; que no deja de ser un mundo lleno de posibilidades que solo se encuentran en la virtualidad.

Los y las *armchair performers* serán la imagen del telecuerpo como forma de existencia carnal-virtual en la era de la producción y la comunicación digitales. En palabras de Preciado: "El telecuerpo es el cuerpo transformado en un espectáculo público digital, en una interfaz producida para ser difundida vía Facebook e Instagram, es el cuerpo escaneado, tuneado, hackeado, copiado…, distribuido a través de la telepresencia por Snapchat o TikTok" (2022, p. 309) y para ahondar aún más:

> Aunque el telecuerpo es objeto de la informática de la dominación y la vigilancia digital, también puede convertirse en un posible sujeto de desobediencia cibernética y, eventualmente, de emancipación digital. La revolución del siglo XVII ya no la harán los cuerpos físicos modernos, sino los telecuerpos que pueden desear, pensar y actuar colectivamente. (2022, p. 310)

4. EXPOSICIÓN Y DESARROLLO.

4.1. Los límites de la realidad

Con el acompañamiento de la evolución vertiginosa de las redes sociales, deducimos que el debate filosófico en torno a la identidad es perenne y que, además, se plantea desde un contexto muy concreto: la contradicción entre la cultura del *capitalismo de plataformas* -donde "ser uno mismo" implica un trabajo constante de autoproducción digital- y el discurso de la autoayuda -donde "ser uno mismo" es una condición para la felicidad y la autorrealización-. Cuando hablamos de capitalismo de plataformas[4]*,* ponemos el foco precisamente en la materialidad del contexto: compuesto por una serie de empresas cuya forma de competir en el mercado es sacar ventaja competitiva con respecto a las otras empresas gracias a los datos obtenidos a partir de los usuarios.

[3] Pensando en el "escritorio" como lugar en el que sentarse a trabajar o estudiar; pero teniendo en cuenta que optar a ese espacio de reflexión puede ser también un privilegio.

[4] El concepto fue acuñado por Nick Srnicek en: Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Ed. Caja Negra.

Salimos de la idea de "la nube" o de "lo digital" como metáforas, para visualizarlo como una realidad material.

En cuanto a las prácticas performativas, aun llegando a ser partidarios de la idea de *multilocalidad*, la presunción de la existencia de una interacción física preponderante en estas prácticas puede llegar a ser un "problema" para la investigación de espacios de interacción físicos y virtuales, ya que se tiende a percibir estos espacios de interacción como polos duales opuestos. Por un lado "nuestro mundo real", ahí donde nos encontramos e interactuamos; aquel lugar donde la performance[5] o la representación tiene lugar; ahí, donde la pieza (el sonido, el movimiento, la voz) es hecha. Por el otro lado, "el ciberespacio": internet, los medios, el no-lugar que ya tenemos tan introducido en nuestra cotidianeidad, aunque sigamos ubicándolo en "ninguna parte"; ahí donde únicamente representaciones, discursos, textos, etc., sobre lo "real" son (re)presentadas; ahí, donde solamente se encuentran representaciones de performances "verdaderas". Convivimos con la idea de que en la "vida real" performamos, en un mundo virtual "hacemos como si…", pero no podemos perder de vista que ese mundo *virtual* forma parte intrínseca de la realidad en nuestro contexto, por lo tanto, obtiene la misma importancia. De una forma u otra, el cuerpo sigue siendo el lugar de contacto con el otro, la exposición al contacto es inevitable, puesto que no hay modo de relación con el entorno que no nazca ni pase por la corporalidad del individuo. En palabras de Maite Garbayo-Maeztu:

> Tomar el propio cuerpo implica situarse en el lugar desde el que se enuncia el discurso. Parece que el cuerpo intenta decir aquello que no se puede decir. Gabriel Bourdin, partiendo de Kant, recuerda que toda representación cultural del espacio tiene al cuerpo humano como punto de origen, y subraya que, lingüísticamente, el adverbio de lugar <<aquí>> indica siempre el sitio desde el que enunciamos el discurso. (2016, p. 185)

[5] Entendiendo que "la performance posee el potencial de generar un espacio en el que puede estallar la diferencia y en el que aquello que sucede no está codificado de antemano. […] La performance, aún más que cualquier otro medio, está fuertemente arraigada al contexto en el que se presenta, a las connotaciones físicas y simbólicas del lugar en el que acontece, a lo incalculable intrínseco del cuerpo de quien aparece y a todos aquellos cuerpos que eventualmente pudieran estar presentes" (Garbayo Maeztu, 2016, p. 60)

Al favorecer una fuerte separación dicotómica entre la realidad y la virtualidad, construimos un discurso científico que no percibe a los medios digitales como una práctica de negociación del conocimiento, sino solo como una práctica de representación pasiva.

Bajo este paradigma existe el peligro de reducir la experiencia de los usuarios de los medios digitales a la simple referencia de la información digital de la red. Como resultado quedan en el olvido los procesos de diseño y negociación de los diversos actantes que operan físicamente detrás de estas interacciones y experiencias multimedia y quienes negocian activamente la virtualidad de esta práctica supuestamente pasiva. Estamos creando desde el escritorio todo tipo de escenarios, de narrativas, de visualidades performativas… Y no deja de ser un mundo lleno de posibilidades.

Otro enfoque de la relación entre realidad y virtualidad se puede encontrar en la filosofía escolástica:

> En la filosofía escolástica, "real" y "virtual" existen en una relación dialéctica más que en una oposición radical: lo virtual no es aquello privado de existencia, sino lo que posee el potencial o la fuerza para desarrollarse hacia la existencia real. (Ryan, 1999, p. 88)

Esta interrelación dialéctica entre una realidad que se está experimentando *realmente* y una realidad *experimentada, potencial* o *imaginada* -la virtualidad- influye en la percepción de cada una de nuestras prácticas culturales. El antropólogo Tom Boellstorf habría mencionado acertadamente en su tesis doctoral publicada:

> Nuestra vida "real" ha sido "virtual" todo el tiempo. Es en ser virtual que somos humanos: desde que es parte de la "naturaleza" humana experimentar la vida a través del prisma de la cultura, el ser humano siempre ha sido un ser virtual. (2015, p. 5)

Si la relación entre "real" y "virtual" se encuentra más en una relación dialéctica que en un contraste dicotómico, entonces aquellas prácticas que tienen lugar predominantemente en espacios digitales se desarrollan en una interrelación dialéctica similar entre realidades experimentadas y realidades imaginadas. Las interacciones e interrelaciones entre los actores de estas prácticas tienen lugar en un flujo dinámico entre mundos físicos y digitales entrelazados, entre realidades imaginadas y

experimentadas. Aunque prioricemos la presencialidad, el contacto, asistir al evento efímero; también existe una potencia en las diferentes circunstancias y contextos *con* y *en* entornos mediáticos que intercepta con la vida diaria.

En *TikTok* encontramos un campo conformado por un espacio geográfico que no está físicamente cerrado. La conexión y la transmisión se sucede a través de complejos procesos multimedia en espacios de interacción muy diferentes y globalmente dispersos. Aquí no hay un lugar, una sala, un teatro o un museo preexistente al que entrar. No está constituido por una interacción de cuerpos físicos, sino por la interacción de identidades proyectadas tanto sincrónica como asincrónicamente.

Durante un instante, las localidades generadas y experimentadas asincrónicamente se unen para formar una propia localidad multimedia, un propio espacio. Durante un corto instante, nuestra práctica performativa, coreografía, danza o pieza digital obtiene su propio "campo geográfico", su propio espacio de interacción, el cual no está en una ubicación física particular "X" o en una ubicación física particular "Y", sino que está estacionada en un espacio-tiempo negociado desde lo online, offline y lo mixto.

En definitiva, tratamos de asumir que lo que está en la nube no es real y, probablemente para terminar incluyéndolo como realidad, tengamos que replantear los propios conceptos, dejar de hablar de "lo digital", las redes sociales o las aplicaciones para tomar las palabras de Nick Srniceck y comenzar a hablar directamente del capitalismo de plataformas, las empresas de plataformas… Para, de alguna forma, "sacar" los conceptos de las pantallas y los dispositivos y entenderlos como una realidad material que está establecida con sedes en varios países, que tienen un indudable impacto en el espacio público, en la extracción de recursos y en contaminación de todas las formas en las que lo podamos imaginar. Es posible que, si comenzamos a nombrarlas de esta manera, dejemos de asumirlas como conceptos metafóricos en la nube y en lo digital, para romper con la dicotomía.

4.2. Encarnar el discurso

Se genera una comprensión diferente al quehacer "tradicional" que ya experimentamos temporalmente con los confinamientos, cuando intentábamos trabajar a distancia. La generación, el procesamiento y la experiencia de la imagen y el sonido que percibimos se llevan a cabo en diferentes lugares y tiempos, lo cual puede surgir como una performatividad aditiva a lo preexistente. ¿Podríamos encontrar una disciplina que dé pie a explorar tales prácticas? Enfocarnos en una posibilidad de espectacularidad total en las redes.

La experiencia continúa siendo corporal (*embodied*) y altamente personal y cotidiana por lo que consideraríamos internet como una experiencia más de corporalidad, la cual influencia y determina la forma de las interacciones entre humanos y no-humanos por medio de formas, discursos, tiempos, metas; con un nuevo nivel analítico, el cual puede reflejar de mejor manera las realidades de un mundo desterritorializado y multimedial. Aunque ya entendamos la digitalización como una extensión de la propia realidad, algunas prácticas que encontramos en TikTok desafían muchas de nuestras presunciones, métodos y teorías. Sin embargo, nos otorgan una oportunidad de repensarlas. Los medios digitales son canales de representación no pasivos y pueden ser más que producto económico, para formar parte de la práctica, de la creación, del espacio donde la realidad de las prácticas contemporáneas se construya. Un enfoque que puede proporcionar un camino hacia un modelo interdisciplinario para el estudio de prácticas artísticas performativas multimedia y multilocales.

La pandemia de la covid-19 nos brindó ejemplos paradigmáticos en todos los sentidos de la vida y de cómo la vivíamos, al poner sobre la mesa, la importancia de la presencialidad en los trabajos, en el estudio, así como de la forma de socializar, de la necesidad de apoyos, de contacto directo y de ser conscientes de la vulnerabilidad individual y colectiva. Nos sentimos atrapados, cuando queríamos salir a las calles y vivir la "normalidad" a la que estábamos acostumbrados. Meses después, al levantar sucesivamente las restricciones, salimos de nuevo a la calle como si no hubiera pasado nada. De más está decir que con el fin

del confinamiento las instituciones dieron fin asimismo a sus esfuerzos por hacer visibles las profesiones que se destacaron como esenciales para que el mundo siguiera funcionando en un momento de crisis (no solo los sanitarios, también reponedores, basureros, agricultores…). Simplemente continuamos con nuestras vidas bajo esa "nueva normalidad" que ha ido repitiendo los mismos parámetros de siempre. La mayor parte de la población se sintió liberada[6], respondiendo a los órdenes capitalistas, a la maximización del rendimiento de las fuerzas de la vida; mientras continuaba deshaciéndose de una gran cantidad de cuerpos que son complicados o que no responden a los cálculos del beneficio del capitalismo. Caímos en la que nos han hecho creer que es la razón de occidente, fundada en la renuncia al propio cuerpo: cuanto más renuncies a ese cuerpo, cuanto más sinsentido, cuanto menos te ocupes de él y sepas de él, mejor, mayor santidad y razón se obtiene. O, cuanto más renuncies a conocerte y tan solo suscribas a formas reguladas por las distintas normatividades del régimen farmacopornográfico, mejor.

Y en esto, las redes sociales y la virtualidad, también han cobrado un papel importante. Los cuerpos que no han podido sumarse al funcionamiento incesante de la sociedad, son esos a los que se dirigía Johanna Hedva (2018, 23 de abril) al publicar su manifiesto, proponiendo la urgencia en reconciliarnos con nuestro propio cuerpo, reconociendo al otro desde el lugar del afecto; lo cual implica siempre la emergencia de nuevas relaciones sobre el cuerpo, el individuo y la sociedad. Hedva pone en palabras el sentimiento que surge al "no poder" participar en la esfera pública, en la plaza, en el encuentro, por la imposibilidad del propio cuerpo, acompañado de un ambiente hostil en el que reina el capacitismo. No es solamente el dolor, la enfermedad, la patología, la cicatriz, el golpe y el cardenal, el síntoma… Es el imperativo humano de subsistencia en una época y sociedad determinada, la invisibilización, la explotación, el capitalismo y los agentes dominadores, esos que concretamente producen enfermedad. Una nueva politización de la corporalidad que desea expresar la preocupación y el querer sobrevivir en

[6] A pesar de que se cree que uno de cada diez afectados por covid-19 sufrirá covid persistente, con formas crónicas de dolor para las que la industria farmacéutica seguirá proponiendo -seguramente- opiáceos.

un mundo que está estrechando los límites a las vidas en sus aspectos más básicos.

4.3. La creatividad de la supervivencia

El arte es uno de los ámbitos en los que más se ha insistido en la necesidad de repolitización de la vida. Sus temas, cada vez más centrados en el discurso social y reivindicativo, volcados en las realidades, en sus procesos colectivos, parecen atestiguarlo. Sin embargo, que las obras artísticas traten temas políticos no implica que ese arte trate honestamente con lo real. Lo que me afecta y me interpela para realizar esta investigación es, concretamente, esa parte de la realidad a la que quieren esconder, o que se oculta y que suele resultar molesta. Que llegue hasta el contexto desde el que escribo, de vidas precariamente acomodadas, la exposición de cuerpos, identidades y vidas pobres, en hogares muy pobres, mostrando coreografías o escenas teatrales, performances, todo tipo de representaciones carnavalescas y festivales en el salón de su casa; que puedan suponer una interrogación a Occidente, que desarticulen la norma. La rebeldía a lo hegemónico, el *outsider* que no se derriba por no entrar en el canon.

Vemos que la virtualidad puede surgir como un escenario más de performatividad esta vez a través de las pantallas, que supone una metodología, un canal y un expositor de arte aportando, debido a sus características, oportunidades de crear, difundir y experimentar la espectacularidad, que en la presencialidad y en lo efímero no obtenemos u obtenemos de formas muy diferentes. Este acceso a las redes y a la virtualidad democratiza la creación, sumando que puedes llegar a obtener dinero sin tener que pasar por un productor o una marca que decida quién, cómo y por qué; por lo menos, hasta que el algoritmo acabe siendo totalmente manipulador -aún más que en la actualidad- decidiendo lo que queremos o no queremos consumir y visualizar. A pesar de esta crudeza del algoritmo y de una cultura que define el espacio de visibilidad, determinando quién es el interlocutor válido a través de los perfiles, expectativas y criterios de evaluación que permiten acceder a ella; el acceso a las redes sociales como lugar de expresión mantiene un perfil democrático importante, un espacio que se aleja de la idea tóxica de un

mundo en el que "solo pueden hacer las cosas los que las hacen bien". La revolución es reproducir estas estructuras de distanciamiento con lo estipulado, con la meritocracia que nos ha sido vendida y en la que no encontramos el lugar si no lo hacemos de forma única, considerada como bien, normal o, al menos, sin causar molestias.

Desde luego, en la risa hay algo muy serio, una capacidad -como la que lleva consigo el meme- pasar salir de la negatividad o el malestar generalizado. Fisher ya escribía: "todo es aburrido y nada es aburrido" (2016). En tanto que objetos culturales de circulación masiva, el meme -o video de *TikTok*, publicación de *Instagram*, etc- triste o depresivo son síntoma de cambio porque irrumpen. Continuamos encontrando referencias a la vida perfecta, productiva, a la autenticidad, en estas aplicaciones; pero, la otra parte que asalta ayudando a ver el sentimiento de malestar como identificación colectiva, es esencial, pensaremos: "si ha llegado a circular por todo el mundo es porque la ansiedad que yo siento no es individual ni un problema mío, sino todo lo contrario, una situación estructural". Esta representación, puede que no te lleve a la calle a cambiar las cosas desde allí, pero sí a modelar la agencia personal de una forma concreta, a manifestar en contra de la imagen del ganador, del campeón o del número uno (que existe porque socialmente nos satisface saber que detrás estén los demás).

Por otra parte, la importancia del elemento divertido o lúdico reivindica además este "no hacer", la posibilidad de romper con la cadena de producción. Podemos relacionarlo con el hecho de la huelga, del parar, la indisposición -conceptos a los que se refería Hedva- o el cansancio; tratándose de otra forma de no-hacer desde lo lúdico, desde el juego, un ámbito en el que la lógica de optimización deja de funcionar. Como Eudald Espluga menciona en una entrevista publicada por el IECCS[7]: "Yo ahora mismo pienso antes en memes que en formas discursivas complejas". (Tesoro et al., 2022)

[7] IECCS: Instituto de Estudios Culturales y Cambio Social, espacio que aúna militancia, investigación e intervención política, que realiza actualmente una labor esencial frente a los desafíos que el siglo XXI tiene por delante. Web: https://www.ieccs.es/

¿Podríamos, entonces, encontrar otros hogares para las socialidades queer y discas/crip? No se trata de abrir un segmento más del mercado, como ya vemos en algunas ocasiones, o de dar cabida, en una actitud entre morbosa y caritativa, a lo alternativo.

La repolitización de la creación contemporánea introduce una pregunta: ¿cómo tratamos la realidad y con la realidad? Combatir en la cotidianeidad misma las formas de poder que causan sufrimiento. Arrancar la cultura de los lugares que la aíslan y neutralizan, para implicarla en la realidad en la que está inscrita, si es que de verdad queremos hablar de ella.

5. CONCLUSIONES

Vemos que la expresión y la construcción de la propia identidad puede resultar individualizada y, precisamente con la creación del meme triste y del "poner en común" la disidencia, la queja o la revolución; de forma que otras personas puedan seguirla y sentirse representado por ello, nos ayuda a socializarlo y a no sentirnos solos/as en ese pensamiento o estado; es esa suerte de "contagio" al que me refiero en las líneas anteriores. La creación artística se pone en común y se socializa para coger forma en sí misma, para convertirse en un arte que se implique socialmente y transforme; de igual forma que el cuidado de la salud mental y la psicología, sin lucha social, se quedarían en *coaching*. Lo sacamos de la autoexigencia para compartirlo, apartándolo de la idea de que la responsabilidad de todo es de uno/a mismo/a.

Nuestras relaciones sociales y personales se ven como una forma de optimizarnos como sujeto. Con la llegada del capitalismo de plataformas, que nos da la oportunidad de optimizar el capital humano, llegamos a controlar todo para llegar a la máxima productividad. La lógica racionalista que se aplica en términos empresariales en toda nuestra vida. Por ejemplo, en Tinder: amor líquido, relaciones, mercado de la carne y sociedad del espectáculo… Que termina siendo lo más parametrizado, pues no haces más que tomar decisiones empresariales. Mante-

nemos conversaciones estandarizadas, proceso de repetición para optimizar y extraer mejores resultados. Asumimos que los humanos mismos funcionamos como una empresa.

Y, en el trabajo artístico o cultural sucede de la misma forma, si el capitalismo trata de romper la relación del sujeto con el mundo, interponiendo la pantalla que proyecta una imagen del yo especular y oculta la realidad social que habita en el otro lado, es porque mediante esa operación desaparece la agencia del sujeto, al que se le hace creer que él, en cuanto a individuo, es una cosa, y el mundo otra, y que no están conectados indistintamente. Ante esta disrupción entre interior y exterior, Illouz escribe:

> Por mucho que experimentemos nuestra retirada hacia la individualidad, la emocionalidad y la interioridad como un proceso de autoempoderamiento, lo que en verdad estamos haciendo, por irónico que parezca, es acatar y poner en acto las premisas de una subjetividad económica y capitalista que fragmenta el mundo social e interpreta su objetividad como irreal. (2020, pp. 14-15)

Sin embargo, volviendo a esos cuerpos que encuentran un lugar y una forma de expresión en la virtualidad -como ya hemos visto, no menos real- y teniendo en cuenta la positividad de generar comunidades virtuales; seguimos dificultando el acceso a espacios públicos físico, teniendo en cuenta que: "Si el cuerpo es el receptáculo de las violencias del sistema lo es en tanto en cuanto en él están inscritas y son visibles nuestras señas de identidad" (Ayete Gil, 2023, p. 257).

Está bien preguntarnos hasta qué punto es ideal que una persona que no se ajuste a los códigos, patrones o restricciones de normalización y normalizadores, que se encuentre dentro del marco que conforma el terreno de los excluidos, de los ilegibles, de lo abyecto; encuentre su lugar de expresión mediante la pantalla, su comunidad solamente en la virtualidad. Mientras que, los demás espacios, los espacios de la calle, siguen siendo organizados por el mismo sistema, que aleja, limita y aísla. De esta forma, hacemos que el entorno virtual sea otro lugar más que nos dedicamos a separar, parte de un entorno que no encaja con la urbanidad hegemónica. Repetimos las barreras que ya se establecen en los círculos

de las ciudades, barreras inmunitarias que separan gradualmente los barrios ricos de los barrios pobres, los blancos de los inmigrantes, los limpios de los sucios, los seguros de los peligrosos. La presencia del cuerpo extraño en ese lugar destaca por encima de todos; por eso, será mejor mantenerlo aislado (física o virtualmente), sin que moleste o altere el orden normal o natural de las cosas. Permanecemos en preguntas constantes en la realidad que habitamos: ¿qué soy yo? ¿Con qué me identifico? ¿Cómo puedo definirme? ¿Quién es o se siente como yo? ¿Qué me hace diferente? ¿Qué nombre puedo darme o darle a esta diferencia? Y, sobre todo, ¿puedo exteriorizar la diferencia y cómo lo hago?

La expresión mediante las redes sociales puede aportarnos una sensación de comunidad, podemos saborear una capacidad de expresión en libertad; sin embargo, hemos de cuestionarnos esas sensaciones, mientras permanecemos aislados en nuestro hogar mirando fijamente a las pantallas. El yo-soy libre del capitalismo es un yo-soy autónomo, individualizado y pleno. Cercenadas las redes de afectación por el que, no siendo yo, se concibe otro, se dificulta, cuando no imposibilita, la solidaridad colectiva de la que nace la politización. El aislamiento hoy en día es endémico.

Por último, la centralidad de la imagen, de la expresión artística, de la performatividad, me parece importante en todas estas reflexiones, como medio de expresión. Nada en el mundo del arte es inocente porque nada en nuestra psique lo es y, a partir de las redes sociales, vemos un modo más de representación. Accedemos a la realidad mediante el lenguaje, conformado por palabra y por imagen. Este lenguaje desvela y también oculta. Transformar el modo de contar, así como democratizar otros medios para que más personas puedan tener acceso a ellos, saliendo así de la idea de que el arte solo se pueda mostrar en salas de exposiciones, museos o instituciones; implica transformar el reparto de lo sensible, romper con lo establecido para sobreponer formas *otras* de enunciación y representación. Crear no es producir, es ir más allá de lo que somos, de lo que sabemos, de lo que vemos. Crear es exponerse y abrir posibilidades, implica un riesgo.

El sistema está plagado de enfrentamientos, algunos de los cuales abren grietas a través de las que es posible observarlo como la construcción

que realmente es. Mirar el mundo desde esas ranuras es imperativo para comenzar a ver las contradicciones que lo conforman y lo atraviesan.

Quizá sea posible replantearnos la pausa, utilizar lo digital para otros fines que sean positivos en lo analógico también, precipitar el proceso de somatización de lo disidente. Ejercitar los ojos, aprender a mirar las redes de otra manera. Frente a la visión focalizada que ha dominado en la cultura occidental, desarrollar una visión periférica, esa visión que tienen los ojos del cuerpo, inscritos en un mundo que no alcanzan a ver al completo y que necesariamente es compartido con otros.

6. REFERENCIAS

Ahmed, S. (2019). *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Ediciones Bellaterra, S.L.

Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.

Ayete Gil, M. (2023). *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea*. Edicions Bellaterra.

Boellstorff, T. (2015). *Coming of age in Second Life: an anthropologist explores the virtually human*. Princeton University Press.

Butler, J. (2017). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (B. Moreno Carrillo, Trans.). Ediciones Paidós.

Esposito, R. (2005). *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Amorrortu Editores.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Ed. Caja Negra.

Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.

Hedva, J. (2018, 23 de abril). *Teoría de la Mujer Enferma* https://bit.ly/johannahedva

Illouz, E. (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Katz.

Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi: el sonido del mundo derrumbándose*. Narrativas hispánicas.

Ryan, M.-L. (1999). *Cyberspace textuality: computer technology and literary theory*. Indiana University Press Bloomington.

Sánchez Martínez, J. A. (2017). *Cuerpos ajenos: ensayos sobre ética de la representación*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. La Uña Rota.

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Ed. Caja Negra.

Taylor, C. (1993). *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. México D. F. Fondo de Cultura Económica.

Tesoro, P., de Vicente, I., & Espada, C. (2022, 27 de abril). *Charlando con Eudald Espluga* [Interview]. IECCS Radio. https://spoti.fi/44Wj5Yi

MIGUEL BENLLOCH O CÓMO EXPONER UN CUERPO

PEDRO MERCHÁN MATEOS
Universidad Autónoma de Madrid

1. INTRODUCCIÓN[1]

El caso de la exposición *Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del archivo Miguel Benlloch* celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, desde el 11 de noviembre de 2021 hasta el 1 de mayo de 2022 comisariada por Alejandro Simón, Joaquín Vázquez y Mar Villaespesa; plantea una serie de cuestiones discursivas en torno a la articulación de una posible historia del arte queer en España,[2] pero, también, como se verá en este capítulo, en ella se concentran varios aspectos sobre el trabajo cultural, las políticas culturales, el archivo y el trabajo de la curaduría que responden a cuestiones más materiales que simbólicas, de gobernanza frente a la representación, que merecen ser abordadas.

Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del Archivo Miguel Benlloch es la primera de las exposiciones del Archivo que no solo cuenta con obra de

[1] La elaboración de este artículo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Universidades para la Formación del Profesorado Universitario. Este artículo supone una continuación orgánica, temporal y experiencialmente, del Trabajo de Fin de Máster que defendí en septiembre de 2021 para el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM, UCM, MNCARS) llamado "Geografías Corporales. Notas sobre Miguel Benlloch y otras transiciones". Agradezco en primer lugar a Jesús Carrillo por haber tutorizado esa investigación, por su generosidad en la lectura, por compartir modos de hacer que ya entonces resonaban en mí y por ponerme en contacto con Alejandro Simón. A Elena Olave por todo el tacto, la liminalidad y lo pequeño. A Beatriz Meixeira por dejarme casa y bici en Málaga, causa (y casa) material de haber podido llegar a escribir esto. También a las que asistieron a la ponencia en Málaga, especialmente a Elo Vega y a Javier Cuevas por sus cariñosas intervenciones. Y, sobre todo, a Miguel, aunque no nos conozcamos.

[2] Me refiero aquí al texto de Aliaga, J. V. (1997). ¿Existe un arte queer en España? *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, 3, 5.

otras artistas, sino que sitúa esta característica en el centro de la exposición. Como dice Olga Fernández, "los discursos expositivos feministas, queer o posidentitarios [suelen] abordarse desde una perspectiva que tiende a enfatizar sus aspectos oposicionales" (Fernández, 2013, p. 97). La práctica curatorial referida se concibe como un ejercicio de reunión de contra-representaciones y/o autorrepresentaciones que vino a coincidir con la legitimación institucional de los nuevos medios y específicamente el vídeo y la fotografía. Los discursos emitidos desde las exposiciones tenían un fuerte componente autoral por parte del comisario pues muchas de las muestras se concebían como un hito historiográfico ("la primera exposición feminista") pero también mediático pues sus visualidades solían general revuelo en la prensa local y nacional.

Que los análisis se centren en los discursos, refuerza en parte esa condición autoral del comisariado contribuyendo a la separación y naturalización de las fuerzas productoras de la exposición. El título de la exposición que nos atañe consta de dos partes: el ensayo y la lectura. Propongo hacer un análisis de ambos elementos puestos en relación con la dimensión corporal de ambos procesos: el ensayo escénico y la lectura como ejercicio físico; como telón de fondo. Esto es, analizar el nivel discursivo en relación con la estructura física que permite su enunciación y sus consecuencias en el público para ver la exposición como un dispositivo epistemológico capaz de administrar verdad sobre los cuerpos.

Las especificidades de la exposición y del archivo hacen necesaria la aclaración de los presupuestos conceptuales de los que parto. En primer lugar, la biografía (artística o no), concretamente la de Miguel Benlloch, se aborda desde su contingencia en línea con la idea de historia, pasado y presente de Benjamin. La noción de historia tiene que ver con la insistencia en la genealogía referida aquí con el sentido foucaultiano pero también con un motivo propio de las historias de la disidencia que en cierto modo buscan recuperar el vínculo familiar pero a través de un tiempo disruptivo no heterocentrado. Buscar la "singularidad de aquellos sucesos […] pero en absoluto trazar la curva lenta de

una evolución" (como se cita en Vázquez, 2021) El ejercicio que propongo trata también de preguntarme por la historia que merecemos y más concretamente por la historia que necesitamos.[3]

1.1. Genealogías e historiografía

Dentro del estudio de las genealogías del arte contemporáneo queer, feministas y/o postidentitarias de España han tenido más peso los análisis de proyectos expositivos e iniciativas de medio-largo recorrido que el abordaje de historias del arte queer y estudios biográficos en torno a personalidades concretas.[4] Esto se debe en gran medida a que las autoras que han producido estos relatos parten de una crítica dirigida al canon de una Historia del Arte que identifica la recreación en el mito personal con la normalización de la figura del artista como artista hombre, occidental, heterosexual, burgués, etc. Los estudios que abordan la historia del arte reciente de nuestro país desde estas perspectivas tienden a alejarse del personalismo canónico para ahondar en la genealogía en un sentido foucaultiano como metodología crítica señalando la imposibilidad de contar y hacer la historia a través de un solo nombre propio o autor. De este modo la aparición y reiteración de figuras como Ocaña tienen un sentido pseudo-hagiográfico donde la reivindicación de ciertas figuras sirve no tanto como para sentar una línea de sucesión orgánica como para generar quiebros en el progreso lineal histórico.[5] La consciencia meta-discursiva lleva constantemente a preguntarnos por

[3] Rescato la llamada que hace Crimp a queerizar la historia del arte y particularmente los estudios visuales a la luz de lo sucedido con la historiografía de Warhol que venían planteando desde el MoMA. Crimp, D. (2005). El Warhol que merecemos. En *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 157-174). Akal.

[4] El principal ejemplo del deseo de una genealogía para la aproximación a las relaciones entre producción artística, institución y políticas feministas y queer es: Navarrete, C., Ruido, M., y Vila, F. (2005). Trastornos para devenir: Entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. En J. Carrillo, I. Estella y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (Vol. 2). Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa , Museu d'art contemporani de Barcelona, UNIA arteypensamiento.

[5] Así se plantean en: Preciado, B. (2012, 19-20 de diciembre). *Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografia española* [conferencia] Campceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.

las historiografías en que son inscritas y por sus consecuencias epistemológicas para lo queer. Los motivos principales de esta tendencia son varios.

Primero, hay que tener en cuenta que la producción académica en este aspecto ha sido escasa y se limita a ciertas investigadoras como Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga, Isabel Tejeda o Paul B. Preciado, para el caso de la Historia del Arte que han elaborado estudios sobre este campo desde la década de 1990 vinculadas muchas veces a militancias políticas. Contemporáneas de la historia crítica que escriben, su producción no se ha limitado a la Academia. Este rasgo nos ilustra sobre el carácter de la genealogía de la que hablamos.

En segundo lugar y siguiendo con lo mencionado, el medio predilecto de elaboración de discursos para dichas genealogías no ha sido el del conocimiento académico sino el de la exposición y, más ampliamente, el de los programas públicos de algunas instituciones culturales de España como ocurrió con la recuperación de la vanguardia y la movilización de la modernidad artística que sirvieron de punto de partida para las exposiciones feministas (Fernández, 2013, p. 100). [6] En el caso de las exposiciones, serán las exposiciones colectivas las que servirán para proponer discursos sobre posibles historias del arte feministas y queer. La elección de este medio responde a que los relatos que se quieren plantear en exposiciones como *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (com. Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, León, MUSAC, 2013) tienden a la coralidad y al cuestionamiento de la norma discursiva que en el museo es de naturaleza representativa mientras que el orden del discurso académico y específicamente el de la Historia del Arte se presenta como altamente estructurado. Parece haber una trasla-

[6] Aunque en este texto hable del caso particular de las exposiciones, han sido los programas públicos los que mayor capacidad han tenido para acoger las reclamas de las políticas queer y feministas. El caso de los programas públicos, principalmente talleres y seminarios de distinta índole, lo estoy abordando en mi investigación predoctoral. Por motivos de extensión y metodología no lo abordaré aquí. Fernández (2013) apunta sobre la necesidad de la programación extendida en el tiempo y transversal en las instituciones frente a la programación excepcional. Como recomendación: Carrillo Castillo, J. (2022). *El museo ¿un proyecto inacabado?: Experiencias institucionales en el Museo Reina Sofía (2007-2021)*. La Oveja Roja.

ción del tipo de relato académico al relato expositivo. De hecho, la tendencia discursivo-textual puede verse en la preferencia a dividir la exposición en capítulos sucesivos y complementarios en aquellos casos en los que el comisariado corre a cargo de académicos.[7]

En tercer lugar, el historiador del arte ha tenido por misión la elaboración y preservación de la Historia del Arte como disciplina decimonónica. Pero esta tarea genealógica ha sido abordada desde diferentes perfiles profesionales. Sin ir más lejos, la curaduría parecería la encargada de asumir la tarea de la formalización expositiva con su consolidación autoral. Pero el comisariado en España no consta de un régimen jurídico propio ni de un currículum de profesionalización específico por lo que a él concurrirán diferentes perfiles: artistas, escritores, sociólogos, antropólogos, investigadoras independientes, activistas… De hecho, la influencia de la sociología y sus metodologías será fundamental en la adopción de esa perspectiva tendente a la red y a lo colectivo. Recordemos que la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid fue uno de los focos principales de entrada de la *Queer Theory* en España.[8] Además, no podemos olvidar que esta recepción está mediada por la militancia en colectivos como LSD y La Radical Gai que junto con la influencia de grupos activistas como ACT UP Nueva York y sus contingentes artísticos y la rigidez de los currículos universitarios, harán que la traducción de la *Queer Theory* en el caso de Madrid tenga más que ver con la acción directa que con investigaciones académicas. Acción directa que cristaliza en producciones visuales que pronto pasarían a entrar en el dispositivo representacional

[7] Hay que apuntar que la segmentación en capítulos no se hereda directamente de la literatura científica, sino que ya estaba presente en la práctica curatorial. Dicho esto, algunos ejemplos son: *En todas partes. Políticas de la diversidad general en el arte* (com. Juan Vicente Aliaga, Santiago de Compostela, CGAC, 2009), Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 (com. Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, León, MUSAC, 2013), *Micropolíticas. Arte y cotidianidad. 2001-1968* (com. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, Espai d'art Contemporani de Castelló, 2003) o *Radicais libres: Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular* (com. Xosé Buxán, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005). Más recientemente encontraríamos la presentación del Archivo Arkhé Una historia (no tan) rosa: breve historia cultural queer (Archivo Arkhé, Madrid, 2023).

[8] Sobre esta recepción: Córdoba, D., Sáez, J., & Vidarte, P. (Eds.). (2007). Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Egales.

del museo. [9] La diversificación de las metodologías que tomaban como objeto de estudio las fuentes primarias tradicionalmente usadas por la Historia del Arte tendrán su auge con el intento de incluir los Estudios Visuales en la discusión académica centralizado en las iniciativas de José Luis Brea.

A finales de 1980 las instituciones artísticas españolas todavía se están formando. El Centro de Arte Reina Sofía se inaugura en 1986 para en 1988 convertirse en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía definiendo con este cambio (y la herencia directa con el Museo Español de Arte Contemporáneo) su papel y relevancia social, política y económica en la cultura democrática aun por ensamblar. Por ello, pueden acceder en este momento a las instituciones y su juego de políticas culturales una serie de agentes que no necesariamente venían de la Historia del Arte enriqueciendo el entramado de lo que será más adelante el campo del arte de tal manera que los estudios requieran de otras herramientas metodológicas para abordar su complejidad.

Podemos situar a Miguel Benlloch en esta nueva generación que a su vez reunió a dos generaciones: los que su mayoría de edad coincidió con la muerte de Franco y los que su adolescencia ocurrió durante los primeros años de democracia. La primera de estas generaciones se había politizado en los últimos años del franquismo y pudo ver como al aproximarse a 1980 la militancia antifranquista iba desactivándose y con ella las dobles e incluso triples militancias que se quedaron sin plataformas donde formularse iniciando una reescritura de los lugares para la política que quedó fuera del espectro de la amnistía del 77. Para la segunda, su infancia coincidió con el final del régimen y su politización se sitúa en lugares como la fiesta y otro tipo de espacios heterodoxos para la tradicional militancia de izquierdas. Uno de esos lugares para ambas generaciones fue el ámbito cultural que entonces comenzaba a

[9] Ocurrió en *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (com. Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga, Donostia, Koldo Mitxelena, 1998) con la presencia de la serie *Es-cultura lesbiana* de LSD. En la misma exposición participó Miguel Benlloch con la acción *Inversión*.

atisbarse con el horizonte celebratorio que pusieron los distintos eventos en torno al 92 pero también las políticas urbanas de la época, el referéndum de la OTAN del 86 y la crisis del vih/sida.

Las instituciones culturales se convirtieron en el ámbito desde el que algunos de estos agentes proponían contexto explicitando la validez que tenían las políticas culturales como campo de acción política y a la vez desdibujando las categorías que mantenían a los artistas en las torres de marfil pues el productor cultural es a la vez artista, editor, comisario, crítico, militante y gestor.[10] Con lo cual, el propio objeto de estudio pide un análisis no solo en el nivel de lo discursivo sino también en el de lo material capaz de reunir la complejidad de las redes que posibilitan el arte y viceversa: el arte como posibilidad de vida.

1.2. MIGUELITO NUESTRO

Sin que sirva de nota biográfica al uso, sí considero importante mencionar algunos aspectos de la trayectoria de Miguel que ayuden a contextualizar algunos de los rasgos de la exposición y su papel dentro de las posibles genealogías queer del arte contemporáneo en España. Nuria Enguita dice: "Miguel, esto y lo otro, a la vez, y ni esto ni lo otro plenamente" (2021, p.10). Responde a ese perfil donde los límites profesionales se borran. Nace en 1954 en Loja, Granada y muere en Sevilla en 2018. Fue un performancero, como le gustaba denominarse a sí mismo, accionador, escritor, poeta, travesti, activista, productor y agitador cultural, cabaretero… El sentido dado a su biografía no ha sido el de la inscripción de una serie de hechos en una línea progresiva superpuesta a la historia de la memoria LGTBI de España. Abundan los quiebros y vacíos sin solución de continuidad aparente, de ahí que me parezca más adecuado abordarla desde presupuestos benjaminianos. Durante los

[10] Sobre esto remito al caso de las revistas de arte que se crearon a finales de 1980 para intervenir y denunciar el utilitarismo que llevaría al denominado síndrome de mayoría absoluta. Ortiz, C., Eraso, M. (2015). Editar un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado espa- ñol, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Interna- cional del Arte/International Art. *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 1, 90-116 y Villaespesa, Mar (1989). Síndrome de mayoría absoluta. *Arena Internacional del Arte*. 1, 80–83.

años 70 creó junto con otros compañeros un pequeño grupo de resistencia marica junto con el párroco José Antonio Moreno Rodríguez en la parroquia de San Ildefonso de Granada. También colaboró en la fundación del Frente de Liberación Homosexual de Andalucía (FLHA) a la vez que militaba en el Movimiento Comunista de Andalucía y en las Juventudes Andaluzas Revolucionarias (JAR). Ahí podemos ver el sentido de la doble militancia que muchas feministas mencionan al hablar de los espacios de subjetivación política en los años 60 y 70.

Contradice el agotamiento de lo político del mito del desencanto y la Cultura de la Transición (CT) con la creación del Planta Baja en 1983 Junto con Marino Marín y Juan Antonio Peinado un bar donde se escuchaba por primera vez en Granada a The Smiths, se recibían los ecos del punk anglosajón y se ensayaban otros modos de estar en la política desde el ocio, la cercanía, el consumo y el ruido. En el sótano del Planta Baja actuará con el grupo informal Las pekinesas cuyas actuaciones tenían vehiculaban la agitación política y el desacuerdo a través de una estética pobre pero excesiva, travesti, folclórica, esperpéntica, cabaretesca, de materiales cutres pero ni kitsch, ni trash, ni camp, "ni esto ni lo otro plenamente" (Enguita, 2021, p. 10). Ahí sucede *SIDA DA* en 1984, quizás una de las primeras acciones en España que abordaban con total irreverencia la crisis cultural que supuso el vih/sida años antes del despertar queer de grupos como ACT UP. También creó el Cutre Chou, un espectáculo de cabaret político que tenía lugar en la caseta del Movimiento Comunista de la feria del corpus de Granada que tomaba el ejemplo de la txosna Txomin Barullo del Movimiento Comunista de Euskadi (Arriola, 2021). La militancia quedaba entonces fijada a una categoría estética alternativa: lo cutre; y a un espacio con una temporalidad concreta: la fiesta. También participó en el movimiento anti-OTAN impulsando la Coordinadora de Organizaciones Pacifistas de Andalucía (COPA).

Agotadas algunas de estas vías, Joaquín Vázquez, Ignacio Sánchez Rico y él, crearán en 1988 BNV Producciones que producirá la exposición *El sueño imperativo* (com. Mar Villaespesa, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1991) y el programa descentralizado del Pabellón de Andalucía durante la Expo'92: *Plus Ultra*; comisariado también por Mar

Villaespesa. Benlloch participará con obras plásticas, sus denominados *signos*, y acciones en exposiciones y proyectos culturales desde 1990 siempre con tres temas principales: las causas políticas diversas sobre las fronteras, el antimilitarismo contra las políticas imperialistas de los estados occidentales y sus políticas migratorias y la relación histórica de Andalucía con África y el mundo árabe; el cuerpo como depositario de la identidad y como archivo de afectos y la enfermedad. BNV llevará a cabo toda una serie de colaboraciones a través de programas como arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía que tratarán de introducir a su vez esos temas en las conversaciones de las instituciones culturales andaluzas y españolas.[11]

El archivo, compuesto como tal poco antes de su muerte, ha recibido desde 2018 una serie de activaciones que han indagado en la figura de Miguel Benlloch y en su estatus relacional siempre conectado a otr+s. Hablar de Miguel es siempre hablar de alguien más. En 2018 comenzará la serie de exposiciones *Miguel Benlloch. Cuerpo Conjugado* organizada por el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla en la Sala Atín Aya y comisariada por Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez que itinerará en 2019 a CentroCentro (Madrid) y en 2020 al Crucero del Hospital Real de Granada. [12]

2. ARCHIVAR TIEMPOS

La exposición propone cinco lecturas del Archivo Miguel Benlloch. Este es una iniciativa para guardar y cuidar la memoria de Miguel Benlloch llevada a cabo por Joaquín Vázquez y Mar Villaespesa con la

[11] Los seminarios y actividades más representativos son: *Retóricas de género, políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis* (2003), *Movimiento en las bases. Transfeminismo, feminismo queer, despatologización, discursos no binarios* (2010), *Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados* (coord. Beatriz Preciado, 2011) y *Agenciamientos contra-neoliberales: coaliciones micro-políticas desde el sida* (coord. Equipo re, 2013).

[12] A raíz de la primera exposición en Sevilla, se publicará el libro de poemas *Cuerpo Conjugado* que contiene la serie de epigramas contra la guerra que formarán parte de la exposición *Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del Archivo Miguel Benlloch*. Con la exposición de Granada se publicó *Acaeció en Granada*, un conjunto de textos de Miguel.

colaboración de Charo Romero e Inmaculada Salinas en su primera versión y Elena Bernal Donnellan y Azahara Lozano en la actual.[13] Según sus curadoras, el archivo

> tiene como objetivo difundir y mantener vivo su legado creativo, para leer y entender el desarrollo del arte y el activismo estético, político y social en el Estado español de cambio de siglo, que puso en el centro de los discursos el debate y el cuestionamiento de las categorías binarias y heterocentradas (Archivo Miguel Benlloch, s. f.).

En sus dos versiones, el portal web reúne la mayoría de acciones llevadas a cabo por Miguel Benlloch (Loja, 1954- Sevilla, 2018) si bien con ciertas diferencias. Recupero el primer sitio web (Figura 1) porque su interfaz puede servirnos para entender algunos de los principios que rigen la exposición. El archivo web contaba con una disposición reticular a partir de círculos que contenían imágenes referentes a las acciones que iban enlazadas.[14]

Esta disposición en colmena contaba con una arquitectura relativamente sencilla con la retícula como elemento principal distribuidor y una pestaña de proyectos donde quedaban indexados todas las acciones recogidas en la web en forma de lista. La web reproducía visual y estructuralmente el dibujo de 2010 *Cartografía de los géneros* (Figura 2), realizado en paralelo a la acción *56 géneros*[15]. La imagen vírica es en realidad un dibujo que representa la multiplicación de los géneros por adhesión de los símbolos binarios de Venus y Ares: el espejo y la lanza. Desde *Tengo tiempo* (1994) Miguel abordará el asunto de la identidad, siempre múltiple y escurridiza, a través de la suma de capas de ropa y la acumulación de tiempo que procederá a quitarse hasta dejar el cuerpo

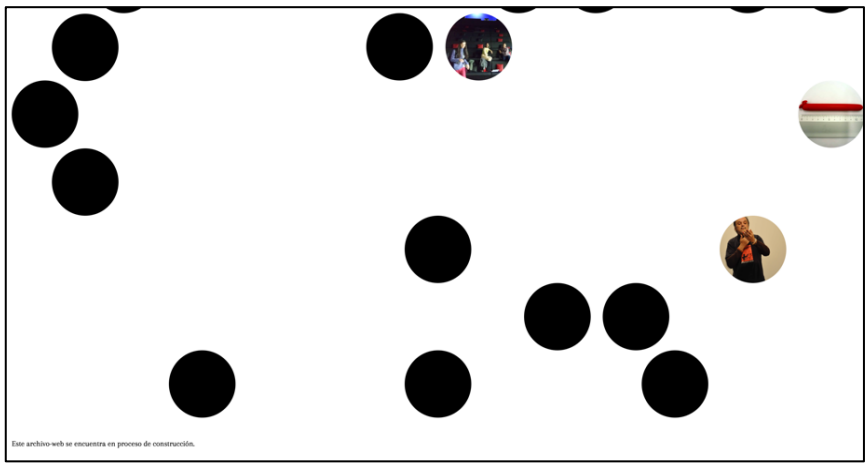
[13] La web actual puede consultarse en: archivomiguelbenlloch.net.

[14] La pantalla de inicio de la web era un vídeo que recorría una de las paredes de la oficina de BNV Producciones en Sevilla. El vídeo puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=XcVJPxpOb54 . De algún modo la web toma el ejemplo del conjunto de recuerdos, fotografías, signos (producción plástica de Miguel Benlloch) que pegados en la pared componen una suerte de atlas visual de la historia de Miguel y de tod+s los que vivieron con él.

[15] Parte de la serie *51 géneros* (2005) que a su vez partía de la performance *Tengo tiempo* (1994). Puede verse un registro de la acción: https://www.hamacaonline.net/titles/51-generos/

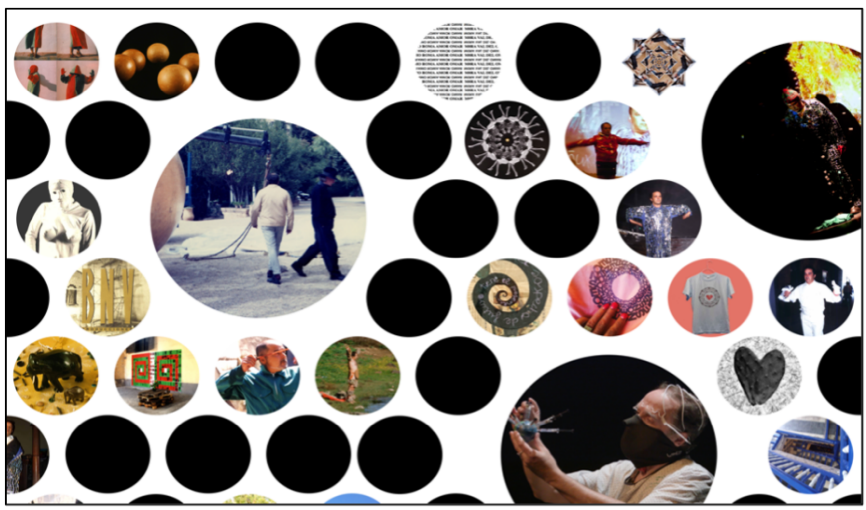
revelado y desnudo explicitando la conexión entre la carne y la identidad que se manifiesta en el abrigo de los otros pues muchas de las prendas pertenecían a personas queridas por Miguel.

FIGURA 1. *Vista del antiguo sitio web archivomiguelbenlloch.net en construcción.* Aunque antes estaba accesible desde el portal actual, pueden verse algunas versiones de este a través de archive.org.



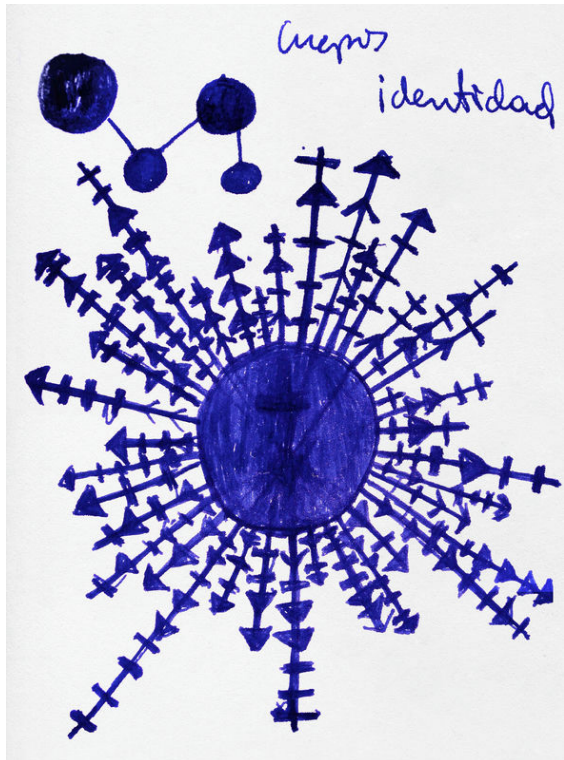
Fuente: captura del autor

FIGURA 2. *Vista del antiguo sitio web archivomiguelbenlloch.net en construcción.*



Fuente: captura del autor

FIGURA 3. *Miguel Benlloch, Cartografía de los géneros, 2010.*



Fuente: archivomiguelbenlloch.net

En la parte de arriba del dibujo pueden verse cuatro círculos conectados sucesivamente en zigzag por líneas. Como en sus acciones, el cuerpo central que va sumando 51, 52, 53 y 54 sucesivamente está conectado a otros cuerpos. Para Miguel Benlloch ese vínculo era fundamental para comprender la subjetividad y la identidad propias como algo siempre sujeto a los demás (Arriola, 2021). Benlloch se vestía de otros para hablar de sí mismo hasta desdibujar el límite entre el yo y el otro origen de la diferencia. El recorrido vital de Benlloch se presenta en sus acciones como capas de sedimentos que se afectan mutuamente. Esto es lo que él llama otr+syyo.[16] Para Benlloch (Benlloch, 2019) "la superación de las vidas cortadas, hechas secta por el sexo, no se construyen sobre

[16] He decidido usar el + como marca de género en ciertas palabras como recurso para resaltar su relación con los principios políticos de Miguel.

nuevas lecturas de lo masculino y de lo femenino, sino por un largo camino de disolución de los géneros". La consciencia de la codependencia se manifestará en sus distintos haceres ensayando maneras de esclarecer cómo su subjetividad solo es posible con otr+s yoes, objetos y tiempos. Para huir de la exaltación del yo de ciertos planteamientos biográficos de algunas historiografías del arte y trabajos curatoriales, Benlloch proponía a través de sus acciones ensamblajes que hacían de su cuerpo, de su identidad, algo siempre liminal y dependiente, compuesto y fragmentado. Fragmentar de este modo el cuerpo responde a unos modos de hacer en red, colaborativos y descentralizados que recorren los tiempos, espacios y personas que ha ido habitando desde su militancia en la parroquia de San Ildefonso de Granada en la década de 1970.[17]

La primera web invitaba a realizar este recorrido a través del recurso de los hipervínculos. Una vez se entraba en alguna de las acciones, la página ofrecía una explicación sobre la misma a la vez que ofrecía otra pequeña constelación de círculos que remitían a otras acciones, exposiciones, documentación o personas que estaban relacionadas en mayor o menor medida con la acción de referencia. La primera web no ofrecía una cronología clara a excepción de los textos explicativos de cada acción. En el portal más reciente se ha perdido esta distribución visual de colmena en favor de una diversificación y profundización de la estructura. Con varios menús disponibles que ayudan a contextualizar la información, cuenta con una cronología dede 1990 hasta 2023. La nueva web sigue haciendo énfasis en cartografiar la red de afectos desde la cual Miguel hacía. Tanto es así que hay un apartado dedicado exclusivamente al otr+syyo donde se vinculan las iniciativas que conectaban a Miguel con otros contextos más allá de las instituciones artísticas. En este mismo apartado aparece el mapa de afectos, una suerte de álbum familiar que reúne fotos de Miguel con sus otras familias. No es baladí

[17] El carácter conectado y compartido de sus acciones puede verse, por ejemplo, en algunas de las invitaciones a participar en proyectos cuya temática estaba relacionada con la autoría compartida, los creative commons y la estética del procomún como la exposición flotante *La isla del ©opyright* del Colectivo GRATIS (Portugalete, 1995) y *Copiacabana*. También en los Encuentros Copyleft organizados en UNIA arteypensamiento, programa que coordinaba junto a Joaquín Vázquez.

que este apartado tenga el mismo estatus, a nivel de la arquitectura del sitio, que el apartado de "Obra" donde se recogen las acciones y proyectos de Miguel Benlloch. Todo depende del encuentro con el otr+. El propio archivo da cuenta de ese posicionamiento vital de Miguel resistiéndose a dar una visión totalizadora sobre el conjunto de su vida impregnando a la vez las lecturas que de él se hacen en esta muestra.

3. ANATOMÍA DE UNA EXPOSICIÓN

Exponer es sacar algo de contexto, colocarlo en un lugar y en un tiempo que no le son propios. La *expositio* romana habla de esto: el hijo ilegítimo es abandonado en el espacio público donde será reconocido como tal, visible, para proteger la familia nuclear que se refugia en la casa, el espacio privado. Los bebés expuestos quedaban a la espera de ser recogidos o de recibir un cuidado por parte de las nodrizas. A la exposición le seguía o bien la muerte, la recogida como esclavo o, en el mejor de los casos, el cuidado y la vuelta a otra casa. Salvando las distancias, podemos aproximarnos a la exposición a través de estas tres vías.

En primer lugar, la exposición en el museo parece una acción similar de puesta en público donde la mirada aprehende los objetos de arte fuera de su tiempo y espacio "naturales". La exposición es el destino final de los objetos, donde van a morir o donde van a quedarse sin tiempo y sin fricción. Exponer es quedarse sin familia, estar permanentemente en el lugar equivocado en el momento equivocado. Exponer es un movimiento de extracción hacia el "afuera" y la permanencia estática a disposición de todos los que pasean y se refugian en el espacio público del foro, la calle o el museo. Morir de esta manera es quedarse sin cuidados.

Por otro lado, en fotografía, exponer es dejar que pase la luz al cuarto oscuro dentro de la cámara. En cierto modo es estropear la película quemándola para siempre al mancharla de luz. Esta acción de meter la luz es contraria al movimiento anteriormente descrito. Pero en castellano, exponerse también es revelar, sacar a la luz o cubrir de luz lo oscuro, hacerse visible, quitar el velo para descubrir la cosa de nuestro cuerpo, descubrir, quitar la manta, desproteger. Según esto, cuando nos exponemos estaríamos levantando el velo de lo que oculta nuestro cuerpo.

Normalmente hablamos de exponernos bien en un ámbito físico por la acción de colocación de nuestro cuerpo en un afuera donde de repente nos reconocemos visibles o bien en lo sonoro cuando con la voz confesamos algo que romperá las expectativas que sobre nuestro cuerpo se tenían. Podríamos relacionar esto con el aparato epistémico del armario donde se conjugan a la perfección el cuerpo de un objeto (el armario) con la confesión performativa (la salida del armario).

¿Qué tendrían en común la exposición de un cuerpo ante una salida del armario y la exposición de un objeto de arte en la sala de un museo? Ambos son procesos de desocultación que funcionan no tanto por lo que guardan las cosas en sí mismas sino por el lugar donde se sitúan. Su condición pública les otorga un nivel de verdad indiscutible. La segunda vía del esclavo ocurre cuando se desvela el cuerpo como carne, aunque no todos los cuerpos por el hecho de salir a la luz se exponen, ha de suceder algo más. La luz que entraba a manchar la película actúa aquí de otra manera. Para que el cuerpo se revele como carne aprehensible tiene que mediar algo que ilumine que transfigure el cuerpo en cosa. La mirada hace las veces de foco de luz de tal manera que ambas acciones no se perciben como una extracción del contexto sino, al contrario, como una colocación en su lugar natural donde se revela y se devuelve la verdad a las cosas. Los objetos del museo confiesan su materialidad una vez se han quedado sin familia, sea del tipo que sea. La mirada ilumina la carne del cuerpo haciéndola cosa apropiable permaneciendo como fuerza generadora de trabajo en el caso del esclavo o como potencia estética que ordena el mundo. Los objetos permanecerán eternamente disponibles para nuestra mirada en la sala del museo superando la vía de la muerte sin necesidad ya de moverse ni generar fuerza de trabajo pues operan en un nivel imaginario.

Si exponerse era colocarse en un lugar y en un tiempo donde no se nos espera, el museo siempre tratará de estar esperándonos. En la historia del museo han sido fundamentales los principios que rigen las dos primeras vías: traslado y visión. Apoyados sobre una serie de binarismos propios de la cosmovisión occidental (dentro-fuera, luz-oscuridad, interior-exterior, privado-público, legítimo-ilegítimo), estos dos principios fundacionales operan de tal manera que todo objeto aparecido en

las salas de museo nos resultará familiar haciendo de la institución cultural un dispositivo de administración de miradas hegemónicas. Todo cuerpo-objeto-cosa equivocada puede llegar a ser normal en el museo. Aquí reside gran parte de las estrategias sobre las políticas de representación de la institución que se han llevado a cabo desde las distintas olas de crítica institucional o de colectivos como las Guerrilla Girls, Gran Fury y todo el acervo derivado de los movimientos feministas, postcoloniales y queer.

La tercera vía constituía un reocultamiento y una recuperación del cuidado en la vuelta a casa del neonato. La curaduría desde su etimología asume el rol del que recoge ese algo que está fuera de contexto y le devuelve las capas que el espacio público quitaba. Ursula K. Leguin nos dejaba ver esto: el cuidado es resguardar las cosas, tiene un carácter textil y lento. El afán conservador de las instituciones no tiene que ver, necesariamente, con esto al estar directamente relacionado con el asunto de extraer todo tiempo de la superficie de la cosa-arte. El comisariado, en principio, no tendría tanto que ver con la elaboración de discursos como con la tarea del cuidado y curado de los cuerpos que entran en la sala de exposición y con la posibilidad de devolverles tiempos y familias porque el comisariado es contingente, una posibilidad más en la exposición aunque actualmente haya devenido requisito indispensable. Habríamos de pensar cómo entra un cuerpo en una exposición, cuál es el contexto, el lugar natural, de un cuerpo y cuáles son las consecuencias de esta exposición. Pensar también en los elementos epistemológicos que constituyen el cuerpo como tal o como cosa.

Aparte del comisariado como generador de discursos, podemos atender a este como una plataforma de distribución de cuidados y agencias en esa tercera vía. Es aquí donde quiero situar el ejercicio curatorial que supone *Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del archivo Miguel Benlloch* comisariada por Alejandro Simón, Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez. Si bien la exposición plantea de manera clara una serie de discursos en sus ensayos sobre el cutre, estos no están claramente separados de la producción de la propia exposición que a su vez ensaya sobre modos de ensamblar vivos, muertos, museo, afectos, recuerdos, visión y disfraz.

3.1. Envidia institucional

El catálogo de la exposición se abre con un texto de Nuria Enguita, directora del IVAM:

> Envidia la institución a l+s artistas. Así es. Porque pueden l+s artistas, si lo son, y este sería el caso, ensayar una cercanía que el museo no puede. Cercanía y disidencia que son proximidad de la vida y el arte, que es el sueño que el arte mantiene y que mantiene al arte. Pueden l+s artistas serlo, aunque no quieran o no les importe o lo disimulen, y pueden serlo haciendo cosas con cosas que no son del arte, como sin valor; hasta cutres —diría Miguel Benlloch—, pero del día a día, de la vida, entonces. Y practicar una disidencia del arte y de sus órdenes, de la sociedad y sus clasificaciones que la institución no puede. Y eso aunque el museo se sueñe rebelde y quiera ser popular e imaginarse casa y cocina, hogar más que despacho, o calle tal vez. Y quiera ser de tod+s. Pero no le es fácil, es institución, o sea orden social, estructura, norma, casi ley, burocracia. Y el arte ya no. […] Pero sí puede el museo ser ventrílocuo o médium, hablar con la voz de otr+s y darles turno, escucharl+s y hacer que se encuentren. Y ese museo, que es archivo, que almacena y cuida, conserva y piensa en lo archivado, puede hacer del archivo cosa viva, como hacemos hoy con el Archivo Miguel Benlloch; vaciarle los bolsillos y repartir sus monedas y que vayan de mano en mano, que es como obtener ganancias, pero haciendo lo contrario, sin ahorrar, sin guardar, gastando, haciendo derroche: compartiendo, regalando. (Enguita, 2022, p. 9)

El catálogo no se concibe aquí como un anexo en el que indexar lo sucedido en la exposición sino como parte del acontecimiento que es la exposición a través de la cual se han podido ensamblar asuntos que normalmente permanecen inconexos. La institución envidia la vida de l+s artistas y su capacidad de disidir. Disidir es acercarse, es sacar algo del contexto dado y juntarlo con más cosas. Frente a la ponzoña del museo, para l+s artistas es imperativo soñar. El museo quiere soñarse y además ser médium como si la exposición se tratase de una sesión de espiritismo en la que el muerto ocupa el cuerpo del vivo para hablar. De este modo, el museo prestaría sus órganos (visión y oído) para dejar ver y hablar a aquello que no está. El museo se propone servir de medio donde sucedan las cosas. Esta aspiración no es nueva. En el Estado Español comienza a operar con la fundación de Arteleku 1987, pero sobre

todo a partir de 1990 con la proliferación de talleres de producción artística y seminarios de pensamiento contemporáneo en Arteleku (Rodríguez Bornaetxea, 2011).

València ha sido uno de los focos de actividad en las instituciones culturales relativa a la disidencia de género. Entre ellos encontramos a los autores de *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*, el primer trabajo dedicado en España a este tema, Juan Vicente Aliaga, Pepe Miralles y José Miguel G. Cortés. Pero sus propias trayectorias nos muestran como el IVAM, recordemos una de los primeros museos de arte contemporáneo en constituirse en democracia en 1988 tal y como lo conocemos hoy, aun se resistía a programar extensivamente este tipo de asuntos al estar desde sus inicios vinculado a la omnipresencia de la colección, los fondos de Julio González en este caso. De hecho las programaciones anteriores a este proyecto que podían vincularse con asuntos feministas y queer tenían un marcado carácter monográfico y de revisión historiográfica.[18] Los proyectos que podemos citar de esta posible genealogía ocurren en lo que Olga Fernández (2013, p. 114) ha denominado "circuito adicional". En el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) dirigido por José Miguel G. Cortés entre 1998 y 2003, La Nau (Universitat Politècnica de València), La Gallera y, añado, el Museo d'Art Contemporani d'Elx y Espai d'Art A. Lambert (Xàbia). Lo que explica esta programación es una línea de la dirección de Nuria Enguita que busca abordar las diferentes exclusiones en el museo.

En texto de Enguita se habla también de la posibilidad de un museo que cuida y que reparte sus ganancias en una acción contraria al ahorro y al celoso guardado en los depósitos y archivos, derrochando hacia afuera

[18] Dos ejemplos durante el cambio de siglo son *Pierre Molinier* (com. Juan Vicente Aliaga, IVAM, València, 1999) y *Claude Cahun* (com, Juan Vicente Aliaga, IVAM, València, 2002). A la vez que sucedían estos proyectos hubo una efervescencia de talleres y otro tipo de actividades públicas que muestran la resistencia del formato expositivo a producciones del conocimiento feministas y queer: *Zona F* (com. Cabello/Carceller, EACC, Castelló, 2000) o *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (com. María José Belbel y erreakzioa/reacción, Arteleku, Donostia, 2004).

sin acumular hacia dentro, necesariamente. El museo deja ocurrir la exposición. Para avivar eso que se considera muerto, el archivo, las curadoras convocaron a viejas y nuevas amigas a *leer* el archivo.

La exposición ocupaba la galería G3 de la planta baja del IVAM y el espacio de entrada al a biblioteca donde se reunía documentación y los *Epigramas contra la guerra* de Benlloch. Bajo esta premisa, participarán Álvaro Romero, Julio Jara, equipo re (Nancy Garín, Aimar Arriola y Linda Valdés), Guille Mongan y María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca. Contó también con las performances *Sueño contigo/Miguel repetido* de Julio Jara, *Miguelito mío Benlloch del tiempo* de José Luis Ortiz Nuevo y *Memoria tengo* de Álvaro Romero. En todas ellas la voz y el sonido conviven en bucle suspendiendo la noción de lo original e incluso el estatus de unicidad del propio documento. Otras voces aparecen en el catálogo, viejas y nuevas, otra vez. María José Belbel con Paula Pérez-Rodriguez. Y tres actividades en los programas públicos: el taller *Mal de eww* con Paula Pérez-Rodriguez y Jonás Muria, la performance- taller *Sin título (vuelta al asombro…)* de Diego del Pozo Barriuso y la ruta uta transmaricabibollo por el Cementerio General de Valencia con Piro Subrat.

Las piezas producidas u "obras en interlocución" funcionan como testimonios del afecto en un sentido estricto de afectación frente al Archivo y las vidas que guarda. Las obras se asemejan más a proyectos o procesos que a obras cerradas sobre sí mismas presentadas en su desnudez material en la sala de exposiciones. El trabajo de Benlloch suele activarse con la sucesión de tres elementos: "un detonante de carácter político, una elección de materiales baratos o cutres dependiendo de quien lo lea y un montaje y accionado desde el cuerpo" (Simón, 2021, p. 39). Detrás de todas ellas Benlloch sostiene el impulso, y la responsabilidad, de mantenerse y mostrarse siempre en relación. Cuando se convierte en bola de discoteca en *Ósmosis. Mi x ti = zaje* (1997) y en otras acciones, Benlloch emana una luz que no es suya y se proyecta en l+s otr+s a través de un reflejo compartido. Su brillo es el de otr+s, constantemente. Las comisarias indagan en esta dimensión con la llamada de otr+s que recuperen el yo de Miguel. La conversación ocurre siempre a través del signo, la palabra, frente al imperativo de la visión

que en un lugar como el museo correría el riesgo de transformarse en fetiche. La sala llena de ruido como si del Planta Baja se tratase, trata de resaltar la poesía como el vínculo entre las distintas luchas de Miguel.[19] La búsqueda de un lenguaje es en sí misma una disidencia. Como en una sesión de espiritismo, los artistas ponen su cuerpo y dejan hablar a Miguel a través de este. Esta poética de la ocupación no se plantea como un homenaje o soliloquio. La ocupación del cuerpo implica aquí la entrada a compartir la vida como sedimentos superpuestos o afectación de las capas revelando la voz y su sonido como una modulación más de la clase, la raza y el género. Tanto en las obras, como en las performances, como en los talleres, como en el catálogo puede percibirse esta superposición de tiempos (pasados, presentes, futuros), cuerpos, prendas, objetos, palabras, sonidos, ruidos, papeles y voces que al juntarse desdibujan los límites entre el yo y l+ otr+ que es la primera frontera de la identidad normativa.

Sobre los *ensayos*, la exposición retoma en todas sus dimensiones el espectáculo del Cutre Chou del que Miguel formaba parte reivindicándolo como categoría estética en el sentido de Rancière. Como elemento sensible, lo cutre organiza, o desorganiza en este caso, el reparto en el museo. Lo cutre, en calidad de categoría estética (sensible) reivindica, simultáneamente, una condición material de pobreza y precariedad y un posicionamiento político a través de la suciedad y la mala calidad. Formalmente ya no es lo queer, aquello retorcido e informe, ni hay representaciones claras sobre una identidad. El museo, por las lógicas descritas anteriormente, se tendría que resistir a revelar estos materiales: plásticos, telas, hojas, fotocopias; por pobres. Pero el plástico entra como plástico y nada más. Los objetos entran en sus propios términos, son antes del museo.

> Las obras de Benlloch plantean un reto a la mirada no desde el mundo del arte, sino desde el mundo como es vivido, pues nos preguntan qué tipo de formas, éticas y estéticas estamos dispuestos a sostener sabiendo la vida que nos traen (Simón, 2021, p. 39).

[19] La exposición parte de una reescritura de Alejandro Simón de SIDA DA entendido como poema pero hecho desde la época de la PrEP (Simón, 2021, pp. 34-35).

El Cutre y lo cutre sostienen la despreocupación por formalizar y la estetización. Lo cutre y sus objetos pertenecen antes a la vida que al espacio público, como el niño expósito. Pero aquí las cosas para volver a casa reclaman ese espacio público, se encierran en él a la vista de todos y de todas. Hay una sensación de reunión, de las interlocuciones nada es de Miguel y sin embargo todo rezuma su presencia. Aparte de una defensa de lo cutre en los ejercicios de desidentificación de Benlloch como un reclamo de una genealogía propia que tensione los significados (las palabras), de las ya existentes. Lo cutre tiene entonces una capacidad transversal, es una forma de hacer política desde el cuerpo que ensaya constantemente con posibles ensamblajes entre objetos, sonidos, memorias y géneros.

4. CONCLUSIONES

Si el museo tiene envidia significa que está reconociendo su propia debilidad y posicionamiento. Para dejar vivir, darles a las imágenes *la vida que tuvieron*, el museo asume una posición en el medio como plataforma o contexto desde el que generar más contexto lo cual deja abierta la pregunta de cómo evitar que el museo se presente como simple espacio neutral. Frente a la tendencia de proponer el medio expositivo como medio para la historiografía la exposición se aleja de una presentación al uso de objetos y documentación que reconstruyan las circunstancias "originales" para ofrecer una interpretación más fidedigna de esa historia. En el análisis se ha visto como las comisarias se alejan de su condición de autoras y entregan el poder del discurso a las interlocutoras. Es necesario abordar las exposiciones y los programas públicos que tratan las identidades sexuales, de clase, raza, etc. como espacios, acontecimientos, donde las vidas aparecen y se ensamblan de una u otra manera yendo más allá de la representación. Explicitar sus condiciones de posibilidad y los entramados afectivos que las sostienen para evitar que la exposición se agote en sí misma y se autorreferencie tautológicamente en la historiografía.

Este desplazamiento plantea la necesidad de abordar las condiciones de posibilidad de los discursos y no limitarlo a la presencia de representaciones contrahegemónicas. Gracias a esto podemos entender la decisión de no poner a Miguel en el centro por la imposibilidad de hablar solo de un hombre. El comisariado respeta y contribuye a ese permanente estar en relación priorizando antes las potenciales relaciones y la redistribución de agencias que el formato expositivo, de ahí la variedad de medios en los que se expande la exposición. Aparte de defender una categoría propia, lo cutre, como vía contra la homogeneización discursiva, la exposición produce un contexto que desdibuja los límites entre comisariado-producción artística, texto-voz, documento-memoria, vida-muerte, masculino-femenino; desplazando el discurso en favor de las vidas y sus tiempos y lugares dando lugar a una suerte de ensayo sobre la tercera vía. Trata por tanto de exponer un cuerpo sin que este quede desmembrado ante el régimen escópico del museo. Lo cutre como respuesta a la visualidad moderna aplica un modo de hacer en red, nodal, podríamos decir, que trata de generar un derroche relacional que no se limite a la exhibición objetual. Esto es, exponer el archivo como tarea inacabada, la exposición hace el archivo, lo presenta como una casa abierta a la que volver. Este modo de hacer archivo es un modo de generar conocimiento diferente, probablemente cutre en tanto que no hegemónico y pobre, porque sus testimonios son precarios al permanecer, sobre todo en el cuerpo. La muestra, en su defensa de una ética y estética cutres, defiende otra economía para el trabajo curatorial y el trabajo cultural en general. La exposición se aparece como fiesta, como infraestructura que ofrece tiempo y no solo visibilidad. La exposición como espacio seguro, económico y afectivo, pero también como espacio inapropiable, la sala de exposiciones no es suficiente para contener todo ese ruido que hacen imposible la aprehensión de un relato único a un golpe de vista u oído. Propone modos de hacer feministas al tratar de abordar la pregunta de cómo exponer un cuerpo, el cuerpo artístico, cuando ese cuerpo no es único sino múltiple, lleno de máscaras, prótesis, capas de ropa y afectos; cuando el cuerpo es un registro de todas las relaciones que componen a Miguel como Miguel.

5. REFERENCIAS

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel G. (1993). *De amor y rabia: Acerca del arte y el sida*. edUPV, Editorial Universitat Politècnica de València.

Aliaga, Juan Vicente. (1997). ¿Existe un arte queer en España? *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, *3*, 5.

Archivo Miguel Benlloch. (s. f.). Recuperado 19 de septiembre de 2023, de https://archivomiguelbenlloch.net/

Arriola, Aimar (2012, 19-20 de diciembre). Disidencias cutre-petardo-punk. Casos y prácticas (euskadi/andalucía/chile) [conferencia] Campceptualismos del sur. Tropicamp, políticas per-formativas y subalternidad. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.

Arriola, Aimar. (2021, agosto 30). *Logística de los cuerpos plumosos*. A*Desk. https://a-desk.org/magazine/logistica-de-los-cuerpos-plumosos/

Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echevarría, Trad.; Primera edición). Universidad Autónoma de la Ciudad de México : Editorial Itaca.

Benlloch, Miguel (1954-2018). (2019). *Miguel Benlloch: Mirar de frente*. CentroCentro.

Benlloch, Miguel (2018). *Cuerpo Conjugado*. Fundación Huerta de san Antonio.

Benlloch, Miguel (2020). *Acaeció en Granada*. Universidad de Granada.

Berzosa, Alberto, y Trujillo Barbadillo, Gracia (Eds.). (2019). *Fiestas, memorias y archivos: Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta* (1a edición, p. 487 p.). Brumaria.

Carrillo Castillo, Jesús (2022). *El museo ¿un proyecto inacabado?: Experiencias institucionales en el Museo Reina Sofía (2007-2021).* La Oveja Roja.

Crimp, Douglas (2005). El Warhol que merecemos. En *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 157-174). Akal.

Enguita, Nuria (2021). Hacer, decir, disidir: Miguel Benlloch. En *Ensayos sobre lo cutre: Lecturas del archivo Miguel Benlloch* (pp. 9-10). Institut Valencià d'Art Modern.

Fernández, Olga (2013). El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa. En J. V. Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960—2010* (pp. 95-118). This Side Up.

Navarrete, Carmen, Ruido, María, y Vila, Fefa (2005). Trastornos para devenir: Entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. En J. Carrillo, I. Estella, y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos: Sobre arte,*

políticas y esfera pública en el estado español (Vol. 2). MACBA, Museu d'art contemporani de Barcelona.

Preciado, Beatriz (2012, 19-20 de diciembre). *Campceptualismos del sur. Ocaña y la histo-riografia española* [conferencia] Campceptualismos del sur. Tropicamp, políticas per-formativas y subalternidad. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.

Rodríguez Bornaetxea, Arturo / Fito (2011). Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: Desarrollos, ejes, apuntes. Por Arturo /Fito Rodríguez Bornaetxea. En *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español educación*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento.

Simón, Alejandro (2021). Ensayos sobre lo cutre. En *Ensayos sobre lo cutre: Lecturas del archivo Miguel Benlloch* (pp. 31-43). Institut Valencià d'Art Modern.

Vázquez, Joaquín (2021). Cuerpos vivos en la acción. En *Ensayos sobre lo cutre: Lecturas del archivo Miguel Benlloch* (pp. 47-55). Institut Valencià d'Art Modern.

MIRADA DOCUMENTAL Y GÉNERO EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO. TRES VISIONES DE MUJERES BAJO LA LENTE DE PATRICIA ARIDJIS.

Eunice Miranda Tapia
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

La obra fotográfica de Patricia Aridjis se ha caracterizado por representar diversas situaciones sociales complejas en entornos urbanos o rurales del México contemporáneo. En este espacio se muestran los proyectos foto documentales realizados por la autora a partir del año 2000 y hasta el año 2022, periodo en el que se evidencia un claro interés por temas relacionados con distintas problemáticas sociales, pero esta vez centrada en las mujeres como epicentro de sus proyectos. En ese proceso de producción ha mostrado distintas estrategias visuales y creativas que permiten diseccionar sus temáticas y mostrar las diversas aristas que componen un complejo crisol social en el que las mujeres de Aridjis se convierten en protagonistas y adquieren voz para mostrarse y expresarse en primera persona.

1.1 ANTECEDENTES EN LA OBRA DE PATRICIA ARIDJIS

El fotoperiodismo y la fotografía documental en México han desempeñado un papel fundamental a lo largo de la historia contemporánea del país, capturando momentos importantes de su historia y retratando las distintas facetas que definen un México multicultural además de complejo social y políticamente. Dejando atrás el lenguaje visual y las temáticas que definieron la fotografía en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la nueva fotografía documental también ha abordado otras cuestiones sociales que describen y denuncian la vida y la sociedad actual del país. En este sentido, aprovechamos el estrecho vínculo que

existe entre la conformación de estas imágenes técnicas y su relación con la verdad, o por lo menos, con la estética de lo que se ha denominado "documental". John Mraz (2002, p. 31) reflexiona al respecto y apunta que este tipo de fotografía "está amarrada al mundo real de una manera diferente a la de otras formas de representación visual". Es precisamente esa cualidad es lo que convierte a la fotografía documental en una potente voz que relata con luz, una realidad a veces espontánea, a veces dirigida, pero siempre, un espejo de lo social.

En este marco es en el que localizamos el trabajo de Patricia Aridjis, el cual ha pasado por distintos momentos de creación, durante los cuales ha abordado múltiples temáticas, ha variado su técnica fotográfica y se ha adentrado en proyectos de larga duración que le han permitido profundizar en complejas problemáticas sociales.

Aridjis es una fotógrafa activa que comenzó su labor fotográfica alrededor de 1992, cuando se adentró en el mundo del foto documentalismo y el fotoperiodismo y se involucró en diversos medios de comunicación nacionales. Entre sus primeras colaboraciones, destaca su participación en la cobertura de las campañas electorales de principios de la década de los noventa y en la intensa documentación del movimiento zapatista en la selva chiapaneca del sur de México. En esos años, también realizó retratos de diversas figuras relevantes de la política y de la vida cultural de la capital mexicana.

Conforme avanzaba en su tarea foto periodística, a la par, desarrollaba proyectos documentales con una mirada curiosa, paciente y también de denuncia, a través de distintos proyectos que arrojaban luz sobre problemáticas que se forjaban en ocasiones en lugares recónditos del país y, por lo tanto, lejanos de la mirada centralista. Pero también su mirada se ha ido posando en situaciones que, más allá de su ubicación geográfica como punto de mira visible, describen y profundizan escenarios sociales de gran complejidad.

Haber estudiado Comunicación Social en la Universidad Autónoma de México- Xochimilco, pudo haber influido en el marcado contenido social de sus proyectos. En sus obras, es evidente su interés por comunicar

cuestiones sociales, pero también es importante destacar desde este momento, la potencia visual que define su trabajo y la profundidad con la que desarrolla sus proyectos documentales. Su trabajo es el resultado de un carácter curioso, de una mirada que escudriña, que imagina historias, que observa lo que le rodea. Quizá, comenta la autora (P. Aridjis, entrevista personal, 25 de mayo de 2023), su mirada se empieza a entrenar desde una edad temprana, cuando desde pequeña asistía a las películas que proyectaba su abuelo cada semana, propietario de un cine en un pequeño pueblo de Michoacán.

La visión de Aridjis se ha dirigido hacia una amplia gama de asuntos, desde problemas medioambientales o sociales hasta la situación de las mujeres en México, desde un complejo crisol que ha definido sus últimos proyectos, los cuales conforman el objetivo de este texto. Pero nos interesa también señalar brevemente su trabajo previo desarrollado en Nuevo Torno Largo, un pequeño pueblo en Tabasco. En ese proyecto realizado en 2013, la fotógrafa se centró en las repercusiones medioambientales que ha suscitado la quema constante de carburantes en las instalaciones de Petróleos Mexicanos. Aridjis presenta una realidad social que ha quedado a la sombra de la atención mediática. En este proceso, logra otorgar voz a individuos que parecen encontrarse en el último peldaño de la estructura social, permitiendo que sus vidas, relatos y consecuencias en su salud salgan a la luz, sean contemplados y existan a través de su perspectiva y sus fotografías.

Además del proyecto Nuevo Torno Largo, Aridjis fotografió otras regiones de México, siguiendo diversas problemáticas medioambientales, de esos proyectos destaca principalmente el titulado *Las flores del mal*, en el que se dedicó a estudiar las condiciones en las que viven y trabajan las personas que se dedican a la floricultura en una región del Estado de México. Sus potentes fotografías, entre otras cuestiones, pretenden evidenciar distintos problemas relacionados con alteraciones genéticas, malformaciones o cáncer, situaciones que, según la autora, muy posiblemente hayan sido provocadas por el uso de agroquímicos.

Estos proyectos, centrados en dar visibilidad a cuestiones sociales, parecen conformar el marco de pensamiento que caracteriza los últimos

proyectos de la autora, y que, en los últimos años se ha dirigido especialmente a mostrar diversas aristas de la compleja condición de mujeres mexicanas. La constante que localizamos en su obra centrada en estas temáticas es la misma visión crítica, la paciencia y profundidad con la que desarrolla sus proyectos y su forma de narrar visualmente distintos aspectos sociales, que están ahí, pero que parecen emerger y existir gracias a la mirada de la fotógrafa.

2. TRANSFORMACIÓN –O VIAJE PARALELO– HACIA UNA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DESDE EL GÉNERO

Como suele ser la práctica de la fotografía foto documental y foto periodística, Aridjis ha ido realizando proyectos simultáneos, que suelen tener una duración prolongada en el tiempo. Son proyectos que requieren años para profundizar en su construcción, pero, señalaremos en el caso de Aridjis, también para lograr una conexión profunda y, en ocasiones hasta personal con los personajes que participan de sus proyectos. En entrevista con la autora y respondiendo a la pregunta sobre su constante interés en las mujeres, la fotógrafa ha indicado que, trabajar el tema de mujeres seguirá siendo uno de sus principales temas a desarrollar, si bien, no desea mantenerse limitada a ese único tema (P. Aridjis, entrevista personal, 25 de mayo de 2023). Un proyecto la llevó a otro, quizá sin pretenderlo conscientemente, menciona Aridjis, pero en adelante desearía continuar desarrollando proyectos centrados en mujeres. Los proyectos de mujeres, sobre los cuales profundizaremos en los siguientes apartados, se abren paso a partir de *Las horas negras,* una potente serie que retrata la vida al interior de distintas cárceles femeniles. A esta serie le seguirá *Arrullo para otros*, en el que Aridjis se acerca a la vida cotidiana, familiar y laboral, de mujeres (de origen social humilde), que se dedican al cuidado de infantes en familias de clase social alta y, finalmente su último proyecto, *Mujeres de peso,* en el que, con una estética del retrato más construido y planificado, busca visibilizar el problema de la crítica social a la que se enfrentan mujeres obesas. Lo que unifica estos tres proyectos, es sin duda, la idea de visibilizar a distintos grupos de mujeres que se localizan en los márgenes sociales y también, fuera el margen de lo visible.

En cuanto a su proceso creativo, señala la autora, la primera parte de creación suele ser la más ardua, cuando el proyecto empieza a tomar forma, aunque tenga claro lo que desea, quizá la estética a veces no responde a sus exigencias y sigue experimentando, hasta encontrar el lenguaje preciso con el que se siente conforme.

Sus proyectos suelen tener distintas salidas, libros impresos, libros digitales, videos en los que acompaña las fotografías con voz en *off* de las mujeres que participan como las protagonistas de sus fotografías y por supuesto, también se determinan a partir de exposiciones. Dependiendo del proyecto, se despliega mejor su mensaje a partir de distintas salidas. Como la autora señala, en ocasiones una imagen en un foto libro pareciera no tener relación con la otra, es cuando es importante enlazar las imágenes con voz, con una narración que integre de manera más eficaz el sentido de la serie.

Por otra parte, la selección de las imágenes, es decir, su proceso de edición, en ocasiones es realizada por una mirada experta ajena, lejana a la conexión emocional que mantiene la autora con el proyecto. Es el caso de *Las horas negras*, cuya salida final toma forma de libro, que fue editado por los fotógrafos Francisco Mata Rosas y Jorge Lepe. En el caso de *Arrullo para otros*, la salida final del proyecto es un libro digital y para *Mujeres de Peso*, por ahora, la salida es principalmente una exposición que también integra testimonios de voz de las mujeres que participan en ella.

En este punto, es interesante señalar que la obra de Patricia Aridjis, producto de una trayectoria de tres décadas, se ha expuesto en más de sesenta exposiciones celebradas en numerosos países, como China, Estados Unidos, Bélgica, Polonia, Colombia, Chile o Bolivia, entre tantos otros. En México, ha presentado su trabajo en los espacios museísticos más relevantes, como el Museo de Arte Moderno, el Centro de la Imagen o el Museo Nacional de Arte, pero ello no ha impedido que su trabajo llegue a todos, también a la calle, también a la misma gente que participa en sus proyectos. En distintas ocasiones ha presentado su obra en espacios públicos o pequeñas galerías, como las Rejas de Chapultepec en Ciudad de México o, recientemente, en la Galería Libertad en

Querétaro durante el festival de fotografía *Enfoque*. Este tipo de exposiciones, y el abrir canales con el público le han permitido acercarse a las mujeres que ven sus fotografías y cerrar el círculo de comunicación, compartiendo con la autora sus impresiones, emociones y comentarios acerca de sus imágenes.

Como es indicado por Mar García Ranedo al respecto de las imágenes documentales y su forma de ser creadas y también consumidas:

> Visibilizar es generar una operatividad social y crítica; es elaborar una imagen dialéctica que suscite una postura frente a ella. Todas estas tareas tienen en común el empleo del espacio público en su operar. Por tanto, son tareas fundamentalmente visibles. Esa visibilidad compromete el ejercicio de su trabajo con el ejercicio de la mirada. La mirada es, en este caso, pasajera, desinteresada o, por el contrario, vigilante (2018, p. 186).

Cierto es que el camino iniciado por Aridjis en dirección del género ha dado como resultado imágenes potentes, pero también ha abierto espacios de reflexión necesarios en la sociedad mexicana actual, pues otorga visibilidad y analiza temas urgentes, pero frecuentemente dejados a la sombra.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este texto es el de presentar tres proyectos foto documentales de la fotógrafa mexicana Patricia Aridjis, como una posible tendencia de la autora hacia una creación desde la perspectiva de género.

Se busca también, analizar los proyectos *Las horas negras, Arrullo para otros* y *Mujeres de peso* entendiéndolos como un ejercicio creativo que, además de proveer de imágenes provocadoras y potentes, dan visibilidad a distintas problemáticas sociales de mujeres mexicanas.

3. METODOLOGÍA

El presente texto se conforma por una breve biografía de la fotógrafa mexicana Patricia Aridjis, seguida de la mención de la producción foto documental que antecede a los proyectos dedicados a las mujeres y que son objeto de este estudio. Posteriormente presento los tres proyectos

fotográficos en los que la autora ha dedicado los últimos veintidós años de producción: *Las horas negras* (2000-2007)*, Arrullo para otros* (2008-2014) y *Mujeres de peso* (2015-2022)*.* Los proyectos son analizados a partir de los catálogos de exposición, los libros publicados por la fotógrafa, así como textos especializados en fotografía documental (Monroy et al., 2022, entre otros). Además, para la realización de este texto, he realizado distintas entrevistas y comunicaciones personales con la fotógrafa entre los meses de mayo y julio de 2023. Finalizo este texto, señalando la posibilidad de una continuidad desde una perspectiva de género en la obra futura de Patricia Aridjis, además de dejar abiertas otras posibles direcciones en investigaciones posteriores sobre la fotógrafa.

4. OBRA DE PATRICIA ARIDJIS EN CLAVE FEMENINA

Patricia Aridjis expresa su aspiración como fotoperiodista en estas palabras: "Mi objetivo es hacer visible lo invisible; darle profundidad y cercanía" (Santos, 2009, p. 16). Sin duda, su trabajo demuestra ese interés. En los siguientes apartados señalaremos los tres proyectos que hemos mencionado antes, intentando demostrar la mirada de Aridjis, en tanto, una autora que, trabajando desde su mirada atenta y crítica, lleva a la luz la situación de mujeres mexicanas que están ubicadas frecuentemente en los márgenes sociales, en ese espacio fuera de lo visible.

4.1. Reflejos, textos y evocación de libertad desde la cárcel de mujeres

El primer proyecto de Patricia Aridjis dedicado a dar visibilidad a una temática relacionada con mujeres fue *Las horas negras,* realizado entre los años 2000 y 2007. Durante estos años, visitó distintos reclusorios femeninos del país y se dedicó a fotografiar, pero también a escuchar, interactuar y dialogar con las reclusas. El proyecto fue realizado con la técnica de fotografía analógica y su resultado final conformado en su totalidad por fotografías en blanco y negro, tomó forma de libro (ver Aridjis, 2007) y de una exposición que, sin duda, marcó un antes y un después en el trabajo de la autora. Mencionamos aquí la técnica fotográfica, pues, como veremos en los proyectos siguientes, realizará un

salto hacia la fotografía digital y al uso del color como su medio expresivo predilecto.

El texto introductorio al libro *Las horas negras* lo escribió Sara Aldrete, una reclusa que aprendió a escribir en la cárcel y que es conocida como la mujer que cumple la mayor condena en México. Patricia le pidió a la reclusa que escribiera el texto, dándole el nombre del proyecto y dejando la voz libre para que el libro abriera con una voz que, como las imágenes, necesitaban libertad.

A través de imágenes impactantes y también de cartas escritas por las reclusas, Aridjis da forma al significado de la vida detrás de las rejas. Sus fotografías exploran temas complejos que se entrelazan en diversas dimensiones, desde la maternidad en el reclusorio, las relaciones amorosas entre ellas, las interpretaciones de libertad que solo pueden configurarse desde la reclusión y también, experimentaciones formales que dejan adivinar, lo que puede ser el paso del tiempo en esos lugares.

IMAGEN 1. De la serie *Las horas negras* (2000-2007).

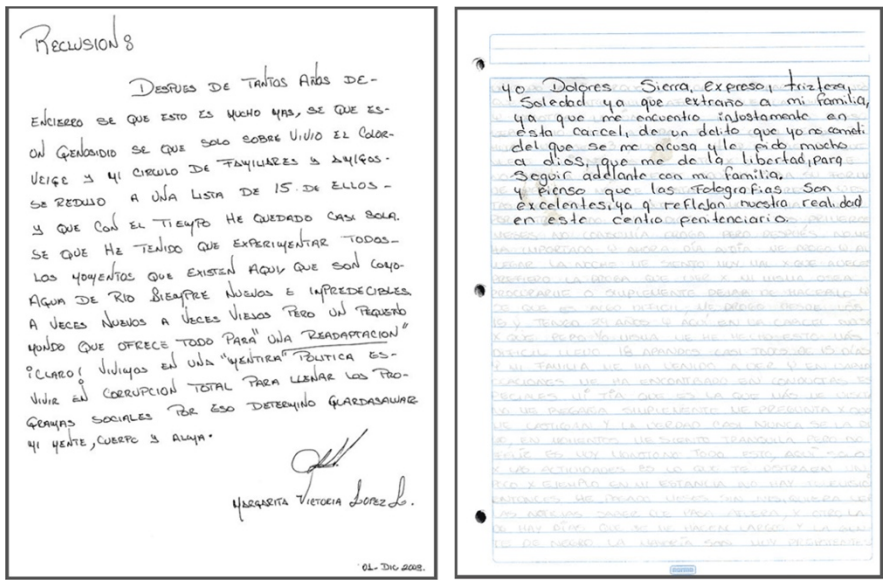


Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

En el proceso de creación de *Las horas negras*, la autora recurrió también a una práctica que deja ver su interés más allá de la imagen para dar voz a las internas. Les pidió que escribieran cartas, que expresasen sus ideas. Algunas de ellas contaban sus vidas, lo que las llevó hasta ahí, sus condenas. Otras reflexionaban sobre la idea de libertad, otras sobre la fe. Algunas de las cartas formaron parte del libro publicado y

de las exposiciones que siguieron y con ello, Aridjis les devolvía humanidad a estas mujeres anónimas, les otorgaba presencia, nombre y voz en un contexto de libertad.

IMAGEN 2. *Textos escritos por las reclusas para Patricia Aridjis.* De la serie *Las horas negras* (2000-2007).



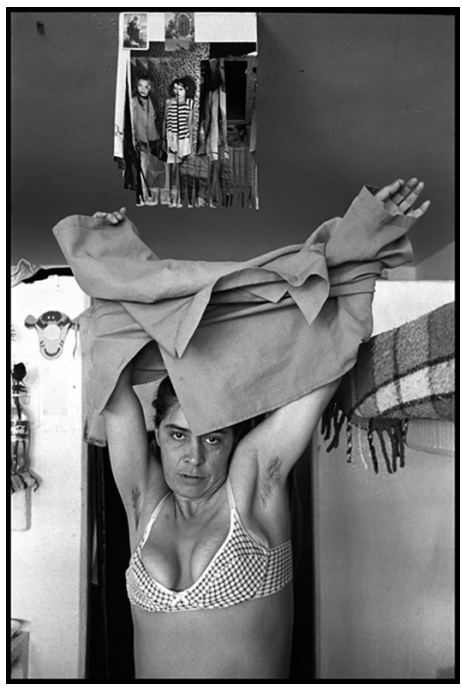
Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

A través de este complejo tejido entre imágenes y textos, e incluso relaciones transformadas con los años en amistades con algunas de las reclusas, se distingue y sitúa la delicada y respetuosa labor fotográfica de Aridjis: su capacidad para trascender la práctica tradicional del foto documentalismo y dar espacio real a las protagonistas de sus fotografías. Es una comunicación en dos vías. La de la imagen que refleja el rostro de una reclusa, y el de la voz de la mujer que ha permitido a Aridjis que la interpretase.

Mucho se ha discutido ya sobre la relación entre la verdad y la inevitable subjetividad presente en cualquier fotografía documental. Rebeca Monroy, sugiere que la fotografía documental se encuentra siempre en un equilibrio entre lo verosímil, la verdad y lo subjetivo, y esto depende en gran medida de lo que ella denomina la ética de la visión. Influir en

una escena, intercambiar elementos en una imagen o el simple hecho de situarse en un ángulo específico, determina un momento que captará la lente, y que será entendido como verdad, debiendo ser a su vez, verosímil. Esto, menciona la autora, está permitido en la fotografía documental. Depende entonces del concepto que pretende fotografiar quien se encuentra detrás de la lente, ahí es donde según Monroy, se establece la idea de la ética (2010, p. 79).

IMAGEN 3. *De la serie* Las horas negras *(2000-2007).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

En *Las horas negras,* observamos un vaivén entre los conceptos éticos de la práctica foto documentalista, la subjetividad artística y una especie de desplazamiento sutil de la autora para otorgar presencia a los personajes que fotografía. Todo ello, aunado a las soluciones técnicas y compositivas tanto de las formas como del manejo de la luz, arrojará un trabajo producto de una expresión personal y creativa de la autora, pero, como menciona Monroy (2010, p. 84) el objetivo de la fotografía

documental es generar lo anterior, a partir de un hecho que ocurre en la vida cotidiana. Al revisar el trabajo de Aridjis, parece ser que su forma de expresión visual, efectivamente, transita en ese espacio ético que mencionaba Monroy.

En este retrato de lo cotidiano, Aridjis proporciona a través de sus fotografías, una oportunidad para contar esas historias vitales, pero evidencia, por medio de la objetividad que también poseen las imágenes, las difíciles situaciones en las que viven las mujeres en la cárcel. Cuando muestra los espacios de convivencia, la sobrepoblación evidente en el interior de los reclusorios o las condiciones precarias e insalubres de las instalaciones, Aridjis desliza esas verdades rotundas que no pueden ser entendidas ni atendidas por quienes no lo viven cotidianamente. Aquí también, reconocemos el valor foto documental, de verdad y de verosimilitud de esas fotografías.

Ahora, ¿podríamos deducir que dar espacio a la voz de las mujeres protagonistas de estas imágenes es un acto de género? Dar voz, como esa única acción, no debería conducirnos a esa afirmación. Sin embargo, en el contexto en el que nos encontramos, en la temática que aborda la autora, en las propias problemáticas que trabaja con las reclusas (maternidad, abandono de la familia y las parejas, identidad sexual) y en sus modos de operar en los proyectos posteriores, podríamos atrevernos a aseverarlo. Aridjis parece alejarse de la superficialidad del tema para sumergirse en conceptos mucho más complejos de ser representados. Quizá por ello genera formas de comunicarse con las reclusas a través de conversaciones con ellas o con sus pequeños hijos o hijas que han nacido y crecido en la cárcel. También recurre a las cartas que mencionamos antes, o logra sortear todo tipo de limitaciones y reglamentos para hacer una pequeña exposición dentro del reclusorio e intercambiar impresiones de las reclusas que, por primera vez en mucho tiempo, se ven reflejadas en una imagen.

La disposición de Aridjis a escuchar mientras fotografía a las internas refleja su profundo nivel de conexión y compromiso con su trabajo. Como ella misma describe: "Las horas negras es un viaje de ida y vuelta; desde el interior hacia el exterior. Las imágenes y las palabras

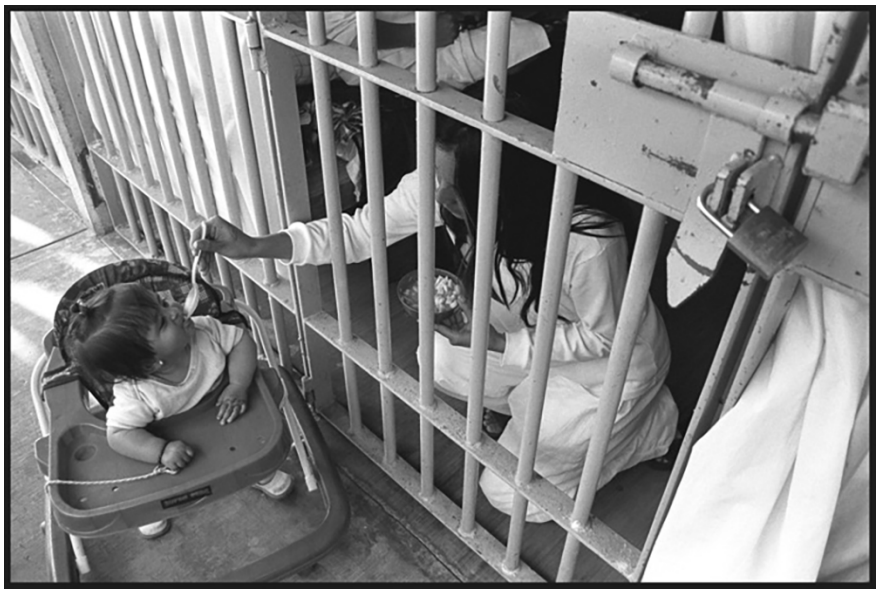
salen de la cárcel como una forma de liberación. Mi compromiso encontró las palabras precisas para ser descrito mientras retrataba a una mujer en su celda. Ella me pidió que la fotografiara porque era la única forma de salir de ahí" (Aridjis, 2007, p. 61). La función de Aridjis parece reproducir la acción fotográfica del espejo para trasladar también en sus imágenes, los deseos y las palabras del interior del reclusorio.

En esta misma acción, la fotógrafa observa detenidamente el complejo tema de la maternidad en el contexto carcelario. En estos espacios, muchas mujeres optan por criar a sus hijos e hijas en prisión porque así permanecen cerca de ellos, en contraposición a la posibilidad de que estén bajo la custodia de instituciones gubernamentales si estuvieran fuera de la cárcel. Algunos de estos casos se documentan en el proyecto de Aridjis, que recoge también testimonio y voz, como el caso de una niña de cuatro años que ha nacido y crecido dentro de la cárcel junto a su madre. La niña memoriza respuestas a una serie de preguntas que le plantea Aridjis, lo que refleja las complejas circunstancias en las que crece y las experiencias únicas que vive dentro de la prisión.

Aridjis, a través de su enfoque fotográfico, se esfuerza en capturar no solo la estética de las imágenes, sino también la narrativa y la experiencia de estas familias que viven en un entorno tan desafiante. Sus retratos no solo son una representación visual, sino una ventana a las vidas y las historias de estas personas que enfrentan situaciones únicas y complejas dentro de las cárceles femeninas. La fotografía se convierte así en una poderosa herramienta para comunicar estas realidades y dar voz a aquellos que a menudo son marginados o pasados por alto en la sociedad. En este caso, el último eslabón, el hijo o la hija de una reclusa.

Las voces que recoge Aridjis forman parte del desarrollo natural de sus proyectos, en particular en *Las horas negras,* hace alusión a la necesidad de pasar largas horas en los reclusorios, en acompañar a estas mujeres en las horas que definen su vida en prisión (Aridjis, 2005, p. 36). De esta forma, Aridjis es capaz de entender las relaciones entre las reclusas, ver las heridas de los intentos de suicidio, observar cómo una madre alimenta a su hijo a través de las rejas, el uso de drogas como un modo de evasión, pero también la solidaridad, y los otros modos de conformar una idea de grupo o familia al interior de la cárcel.

IMAGEN 4. *De la serie Las horas negras* (2000-2007).



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

Sin embargo, este enfoque no implica que la autora suavice la realidad de la prisión o las vidas que se desarrollan allí. Aridjis representa también el drama carcelario, pero complementa el efecto dramático de estas imágenes con una intención clara de sumergirse en las emociones, vivencias y deseos de las reclusas. Algunas desean permanecer en prisión porque consideran que es mejor que estar afuera, mientras que otras anhelan recuperar su libertad y empezar de nuevo. El trabajo de Aridjis no solo arroja luz sobre estas complejas realidades, sino que también humaniza a las personas que las experimentan, otorgando identidad y sobre todo un espacio para la narración en primera persona. Esto último será seguramente la mejor aportación de la autora.

4.2 Canciones, caricias y arrullo de mujeres en su labor de cuidadoras.

Fotografiar la vida cotidiana, laboral y familiar de mujeres que se dedican al cuidado de infantes, ha sido el reto que se ha propuesto la fotógrafa para su proyecto titulado *Arrullo para otros* (2008-2014).

A partir de la idea de los cuidados como un trabajo realizado por mujeres, generalmente de clases bajas y con poco reconocimiento social y económico, este proyecto comienza su desarrollo, pero, como en otras experiencias, Aridjis va profundizando en temas mucho más complejos. En su proyecto abordará cuestiones como la migración de pueblos —de los que son originarias las trabajadoras—, a las ciudades en las que se encuentran las familias para las que trabajan, también indagará en las profundas relaciones afectivas que se producen entre las cuidadoras y los niños y niñas que cuidan, los enormes contrastes económicos entre las dos esferas sociales que convergen ahí o el efecto de abandonar a sus propios hijos para ir a cuidar a otros.

IMAGEN 5. *De la serie* Arrullo para otros *(2008-2014).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

Las fotografías parten de la labor de las mujeres ejerciendo su trabajo de "niñeras", pero a lo largo del proyecto se amplía a otros intereses.

Para este proyecto, Patricia Aridjis acompañó a las mujeres trabajadoras a sus lugares de trabajo, pero también a sus hogares, con sus propios hijos, en una fiesta del pueblo, con sus familiares.

Algunas imágenes no parecen tener relación entre ellas y todo ello conforma un complejo abanico visual que en ocasiones pareciera complejo de vincular estética y conceptualmente con el tema aislado —o individualizado— del solo acto de cuidar. En entrevista con la autora, ella misma refiere esta dificultad y señala el deseo de traspasar el medio fotográfico e incursionar en el medio audiovisual a partir de un documental, para que las protagonistas compartiesen sus historias *de viva voz.* De realizarse, ese sería el primer documental de la autora.

Arrullo para otros se desarrolla como otro de los proyectos a largo plazo de la autora y se materializa —también—, por los apoyos proporcionados por el Sistema Nacional de Creadores, un reconocido respaldo otorgado a artistas de diversas disciplinas que han demostrado un desarrollo constante y altamente relevante en la escena artística mexicana. Aridjis ha contado con este reconocimiento en tres ocasiones. Este proyecto se llevó a cabo en diferentes ciudades de México. Sus protagonistas son mujeres que a menudo se trasladan a diferentes ciudades, dejando sus hogares en pueblos indígenas o en las zonas periféricas de las grandes urbes, para cuidar a los hijos e hijas de familias de clases sociales más acomodadas en México. Por lo tanto, este proyecto no solo retrata el trabajo de estas mujeres, sino que también captura el complejo contraste socioeconómico tan común en la sociedad contemporánea del país.

Ello se refleja en los rostros y los rasgos indígenas de las niñeras que contrastan con el de sus empleadoras. Algunas de las trabajadoras que retrata Aridjis, comenzaron a trabajar a una edad muy temprana. Algunas de ellas, pueden tener habilidades limitadas de lectura y escritura, y otras, conservan sus lenguas tradicionales a la vez que se comunican en español. Aridjis también presta atención al proceso de traslado de estas mujeres hacia sus lugares de trabajo, lo que representa un cambio en sus realidades. Su trabajo resalta estos contrastes y lo articula por medio de los diálogos que establece entre las imágenes de sus publicaciones y exposiciones.

El proyecto *Arrullo para otros* de Patricia Aridjis aborda una serie de contrastes y realidades complejas que rodean la vida de las mujeres que dedican su tiempo al cuidado de niños de otras familias. Estas mujeres, por un lado, se entregan por completo al cuidado de los niños ajenos, pero, por otro lado, a menudo dejan a sus propios hijos en casa, sin poder dedicarles el mismo tiempo y atención. También pueden posponer indefinidamente la maternidad debido a sus circunstancias económicas o personales. Van a ser estos aspectos —complejos de documentar— en los que ahonde Aridjis, profundizando así en un tema que, en una primera lectura, podría resultar fácilmente agotado.

IMAGEN 6. *De la serie* Arrullo para otros *(2008-2014).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

Aridjis se sumerge en este proyecto a lo largo de varios años, estableciendo vínculos con diferentes mujeres que se han trasladado a vivir en las casas de sus empleadores. Su interés va a desplazarse entre la labor cotidiana del trabajo y las vidas paralelas que llevan estas mujeres. Para

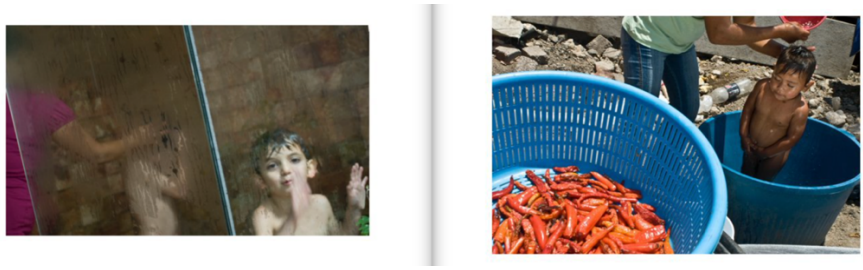
lograrlo, Aridjis las acompaña de regreso a sus hogares, donde documenta sus dinámicas familiares y comparte su intimidad mientras conviven con sus propios hijos e hijas, mientras realizan tareas domésticas y organizan sus viviendas, o cuando participan en festividades en sus pueblos y experimentan la vida en su entorno nativo.

Estas narrativas complejas de articular van a encontrar un vínculo narrativo en las imágenes que conforman tanto el libro digital, como la publicación en papel y las exposiciones que realiza. A través de la publicación de estas fotografías, Aridjis crea interacciones y diálogos entre dos mundos muy distintos: el mundo del cuidado de los niños de otros en un contexto social y económico opuesto al mundo del que provienen estas cuidadoras. El trabajo de Aridjis actúa como un puente entre estos dos ambientes que, de otro modo, podrían parecer completamente ajenos entre sí. Estas mujeres se convierten en el elemento común en dos realidades que de otro modo estarían desconectadas.

Una vez más, el trabajo de Aridjis refleja su paciencia y capacidad para percibir detalles sutiles que resuenan en ambas realidades. El resultado final es que devuelve una vida propia a estas mujeres, les da visibilidad, las reconecta con sus hogares, sus familias y sus hijos, y subraya la importancia de su labor. Pero también evidencia otros aspectos sociales: el trabajo precario en el campo de los cuidados, el agotamiento físico o las disparidades económicas y sociales entre los dos extremos, así como los vínculos emocionales que comentamos antes. Patricia Aridjis comenta al respecto: "No es un trabajo como cualquier otro, donde la gente 'checa tarjeta' y ya. Eso es lo interesante del trabajo de ellas. Se establecen vínculos muy importantes... porque ellas están al cuidado de los niños..." (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014).

De este modo, promueve diálogos visuales que resaltan diversos contrastes, como la diferencia entre la ducha de los niños en un baño con mampara de cristal y la ducha de un niño en un ambiente más humilde y expuesto al aire libre. Estos diálogos entre imágenes hacen que los contrastes sean aún más evidentes y destacan la complejidad de las vidas de estas mujeres.

IMAGEN 7. Montaje en página de catálogo. De la serie *Arrullo para otros* (2008-2014).



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

A través de sus fotografías, Aridjis captura la complejidad de estas relaciones y las implicaciones que surgen de los roles que estas mujeres desempeñan en la sociedad. Explora la noción de trabajo más allá de un simple intercambio laboral, destacando cómo estas mujeres se convierten en figuras significativas en las vidas de los niños a los que cuidan. Su trabajo trasciende los confines de un empleo convencional y se convierte en una interacción fundamental que involucra vínculos afectivos profundos. Aridjis resalta cómo estas mujeres navegan entre dos mundos completamente distintos. A través de esta exploración visual, el proyecto va más allá de la mera documentación y busca profundizar en las complejas capas sociales, emocionales y económicas que conforman la vida de estas mujeres.

En resumen, *Arrullo para otros* de Patricia Aridjis trasciende la superficie para revelar una narrativa más profunda y compleja sobre el trabajo, las relaciones y las disparidades en la sociedad contemporánea mexicana.

4.3 Contra el estereotipo del cuerpo femenino: una reivindicación del cuerpo real.

En el primer proyecto que presentamos aquí, se hacía referencia a la resolución técnica de Aridjis, enfatizando en el carácter documental, de fotografía de instante y en la propia técnica de cámara analógica y de fotografía realizada en blanco y negro. En el proyecto que ahora revisaremos, Aridjis acude a una fotografía mucho más planificada, incluso en la dirección de sus personajes, en el entorno y en la iluminación.

Quizá, ha sido necesario este cambio para comunicar de un modo más eficaz la compleja temática que aborda en *Mujeres de peso* (2015-2022). Este es el último proyecto que ha desarrollado la fotógrafa y en este se plantea nuevamente la visibilidad de una problemática concerniente a las mujeres. En este caso, realiza retratos dirigidos, planeados y concebidos con una intención conceptual. Las protagonistas son mujeres mexicanas que en ocasiones posan desnudas, algunas posan vestidas, pero todas ellas son mujeres con cuerpos que no se ajustan a las normas convencionales de peso ideal y por lo tanto de belleza. Estas mujeres participan en el proyecto de Aridjis, nuevamente con una profunda confianza en la autora. Participan en la necesidad urgente que localiza Aridjis de visibilizar sus cuerpos singulares, alejados de los estándares sociales de lo atractivo, de lo bello y, por lo tanto, de lo deseable.

IMAGEN 8. *De la serie* Mujeres de peso *(2015-2022).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

En entrevista con la autora, ella misma destaca la importancia de proveer de los términos precisos en este tema. Solicita que se les llame

mujeres gordas, no mujeres obesas ni con sobrepeso, pues según la fotógrafa, estas dos últimas acepciones tienen una connotación relacionada con la salud y no es el aspecto que ella desea proyectar (P. Aridjis, entrevista personal, 17 de julio de 2023). Es con el término *gorda*, con el que se refieren a sus cuerpos, tanto ellas como los otros. Es por lo tanto un adjetivo, por demás de uso peyorativo, pero que describe un lenguaje coloquial con el cual identificar sus cuerpos y su rechazo en una sociedad que las señala.

Si bien es difícil etiquetar el trabajo de Aridjis como activista, ya que ella misma evita encuadrar sus proyectos como acciones de denuncia, el resultado final parece apuntar en esa dirección. Por una parte, la elección del tema, por otra parte, la enorme fuerza de las imágenes que genera y por último el desplazamiento de la autora a un segundo plano para dejar abierta la comunicación de estas mujeres con la sociedad que las rechaza, evidencian una función más allá de la mera imagen fotográfica como propuesta estética.

Aridjis parece observar, señalar y finalmente exponer una problemática, permitiendo que las lecturas, debates, discusiones y reflexiones se sucedan a partir de las interacciones con el público que visita las exposiciones y con los coloquios se han organizado en torno a ello.

En el texto introductorio dedicado por el Centro de la Imagen (2022) al proyecto, se destaca la importancia de esta serie de retratos en el contexto de la obra de Aridjis y en la representación de la diversidad corporal y la belleza en la sociedad contemporánea. Las imágenes de mujeres con cuerpos no normativos desafían las normas impuestas por la sociedad y abren espacio para discutir y cuestionar los estándares de belleza establecidos. El proyecto busca desafiar la idea convencional de lo que es hermoso y normal, al mismo tiempo que reconoce y celebra la individualidad y la dignidad de cada mujer.

Si bien, la idea de dignidad en ocasiones se diluye por los testimonios de dolor de algunas protagonistas, en otras imágenes es posible identificar el orgullo con el que se muestran frente a Aridjis y su cámara fotográfica.

IMAGEN 9. *De la serie* Mujeres de peso *(2015-2022).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

En *Mujeres de Peso*, Patricia Aridjis continúa con su práctica generosa y creativa de dar voz y visibilidad a las experiencias y cuerpos que a menudo son ignorados o excluidos. A través de retratos dirigidos y conceptualizados, Aridjis abre una conversación sobre la diversidad corporal y la belleza, sin imponer respuestas definitivas, sino más bien permitiendo que las imágenes funcionen como un diálogo entre las mujeres y sus reflejos, pero también como un diálogo abierto a la sociedad. En este contexto, parece que Patricia Aridjis plantea una pregunta fundamental que se desdobla: ¿Cómo se establecen los estándares de belleza del cuerpo de la mujer en el México contemporáneo? ¿Cómo se visualizan —y se castigan— los cuerpos de las mujeres que no conforman ese estándar?

Como hemos mencionado antes, Patricia Aridjis va a recurrir a distintas estrategias visuales en la generación de las fotografías que conforman *Mujeres de Peso*. En esta práctica se va a alejar de lo que habitualmente desarrollaba en sus proyectos documentales anteriores e incursionará en terrenos más cercanos a la fotografía autoral y conceptual.

IMAGEN 10. *De la serie* Mujeres de peso *(2015-2022).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

Por un lado, fotografía en escenarios levemente planificados a las mujeres vestidas en entornos urbanos. Su intervención en la escena se definirá a partir de una iluminación controlada, una clara dirección en la pose de las mujeres, las cuales podrán aparecer frontales a la cámara o incluso, de espaldas, como una forma de ser anónimas o de dar también la espalda a quien rechaza su cuerpo.

Otras imágenes muestran a mujeres que posan desnudas, algunas muestran sus rostros, otras prefieren el anonimato. Estas imágenes se realizarán de manera general en espacios privados, como las propias viviendas de las mujeres y, por lo tanto, en su espacio íntimo. En esas fotografías, las mujeres se muestran serenas, pero también aparecen otras imágenes, como el caso del grupo *Las amigordas*, del norte del país, en donde un grupo de cuatro mujeres se muestran desnudas en un espacio que se supone público. No hay personas alrededor, pero muestran sus cuerpos en grupo, dejando al descubierto sus rostros y con una actitud de orgullo frente a la cámara.

En ambos modos de creación, se establece un diálogo entre las mujeres y la fotógrafa. Algunas se muestran inseguras o esquivas, mientras que, en otras imágenes, aparecen relajadas, seguras y aparentemente serenas. Es como si la confianza y complicidad logradas en un entorno íntimo, privado y libre de prejuicios por parte de la autora les permitiera liberarse de una carga y experimentar un momento de conexión y aceptación de sus cuerpos y su belleza.

IMAGEN 11. *De la serie* Mujeres de peso *(2015-2022).*



Fuente: cortesía de la artista. © Patricia Aridjis.

Una vez más, Aridjis otorga voz y visibilidad a sus protagonistas, permitiéndoles expresarse a través de sus propias palabras. En el montaje de video que se realizó a propósito de la muestra (ver Centro de la imagen, 2022) se recogen testimonios como "Sé que estoy gorda, no estoy enferma, no me hace menos que los demás. Me siento feliz", o "Tratan de humillarnos con eso porque hay unos que dicen: las flaquitas son mejores que las gorditas. Es una discriminación."

Estos testimonios son recogidos por Aridjis y se muestran como voz en *off,* que evoca la vida, pero también los traumas y complejos de estas

mujeres. Otros testimonios similares se presentan en la exposición, lo que resalta las múltiples historias que subyacen a las imágenes de Aridjis. Esto nos permite comprender las diversas perspectivas sobre la gordura, la aceptación corporal, el rechazo social, el dolor, la discriminación, el estigma y la noción de sensualidad, entre otros aspectos.

Como Monroy Nasr (2022) menciona en uno de los textos relacionados con la muestra, la autora fue capaz de convencer a las mujeres que participaron en su proyecto, para mostrarse en el ámbito público (con voz y con imagen) y romper límites que impiden mostrar sus cuerpos a una sociedad que las rechaza.

Las fotografías de Aridjis son indudablemente, un ejercicio documental que bascula entre la imagen construida y el foto documentalismo estricto. La autora señala que cada vez se rompe más con la idea inflexible de que la fotografía periodística o documental no debe alterar la realidad, señalando que cada vez están más mezclados los géneros fotográficos y que esta fusión permite un enriquecimiento visual pero también narrativo (P. Aridjis, entrevista personal, 25 de mayo de 2023). Sin duda, Aridjis aprovecha esta coyuntura, para integrar la presencia de las mujeres en su proyecto, de un modo más vital, más testimonial y más protagonista. Esta podría ser una de las cualidades más valiosas de *Mujeres de peso*, sumado también al hecho de llevar a las calles y los museos un tema urgente de revisar, pero con reticencias para materializarlo.

5. CONCLUSIONES

El trabajo fotográfico de Patricia Aridjis emerge como una valiente y conmovedora exploración de las vidas y experiencias de las mujeres que a menudo son relegadas al margen de la sociedad. A través de proyectos como *Las horas negras*, *Arrullo para otros* y su enfoque en la representación de cuerpos no normativos en *Mujeres de peso*, Aridjis se erige como una narradora visual que otorga voz a las voces silenciadas, visibilidad a las mujeres que realizan labores de cuidados, además de orgullo y presencia a las mujeres que son rechazadas o señaladas por tener un cuerpo alejado de los ideales de peso y belleza.

Su enfoque se extiende más allá de simplemente documentar la realidad; Aridjis teje cuidadosamente un tapiz de empatía, complicidad y respeto con las mujeres que generosamente comparten sus vidas y experiencias a través de sus voces y sus imágenes registradas en fotografías. Al establecer relaciones de confianza, permite que las mujeres se expresen y compartan sus historias de una manera auténtica y honesta. A través de sus imágenes, Aridjis logra capturar momentos íntimos y poderosos que abren ventanas a la vida de las mujeres en contextos adversos. Esta labor foto documentalista centrada en mujeres protagonistas, nos conducen a afirmar una tendencia de la fotógrafa hacia la creación desde el género.

En este sentido, resulta interesante señalar que el propio lenguaje fotográfico utilizado por Aridjis conlleva una desconexión con otros modos más directos de prácticas feministas que se han desarrollado en México desde los años setenta y ochenta del siglo pasado. Hablamos, por ejemplo, desde *collage,* video o *performance* en la obra *Hora y media* (1977) de Lourdes Grobet, una metáfora sobre la invisibilidad de las mujeres artistas o el *Tendedero* (1978) de Mónica Mayer, una instalación que invitaba a las mujeres a escribir sobre pequeños cuadrados de papel las distintas violencias que vivían en el espacio público. Este último proyecto se ha reactivado en distintas ocasiones, abordando en versiones más recientes el tema del acoso. Mencionamos estos ejemplos aquí, pues como menciona Andrea Giunta (2019, p. 139), estos primeros ejercicios desde la introducción de perspectivas de género y el feminismo, permitieron habilitar desde ese momento, una perspectiva que, con grandes esfuerzos, ha intentado abrir paso a críticas e imágenes que cuestionan corporalidades y políticas del cuerpo y de lo femenino. Estas prácticas, según Giunta, han sido de alguna manera inmovilizadas por las clasificaciones, y ello quizá es lo mismo que ocurre en el trabajo de Aridjis. Una producción alejada de los discursos conceptuales puramente feministas, pero interesado en problemáticas muy afines. La clasificación de la obra de Aridjis como foto documentalismo *puro,* en el caso de *Mujeres de peso*, es sin duda, un ejemplo de los riesgos de clasificación que posee la fotografía.

En este último proyecto Aridjis se posiciona de un modo más personal aún con respecto a sus proyectos previos y menciona en una entrevista, "Hay una idea de que la mujer debe de tener ciertos parámetros de belleza. Si no cumples con ellos, eres rechazada socialmente y entras en el anaquel de lo olvidado o de lo no atractivo. Este tema nos toca a todas, no solo a las mujeres gordas" (P. Aridjis, entrevista personal, 25 de mayo de 2023). Con esta sentencia, Aridjis dirige su atención como mujer a un tema que concierne a las mujeres, por lo que quizá nuestro planteamiento inicial de la función activista en términos de género en la obra de Aridjis, no parece ser una mera interpretación, sino una forma determinada y determinativa de creación en su última trayectoria.

Podríamos afirmar que el trabajo de Patricia Aridjis trasciende las limitaciones de la fotografía documental tradicional. Sus imágenes no solo capturan momentos, sino que también evocan emociones, generan reflexión y desafían las normas establecidas. En un mundo donde las voces de las mujeres a menudo son silenciadas, Aridjis nos invita a escuchar, observar, comprender y empatizar. Su fotografía no solo documenta la realidad, sino que la transforma, alzando las voces marginadas.

Más allá de la mera representación visual, las fotografías de Aridjis desafían las normas estéticas y sociales que a menudo perpetúan la invisibilidad y el estigma. A través de la diversidad de sus proyectos, Aridjis impulsa a la sociedad a mirar más allá de las apariencias superficiales y a reconocer la riqueza de la experiencia humana —y femenina— en todas sus formas.

Además, la habilidad de Aridjis para adaptar sus proyectos a diferentes contextos y medios demuestra su compromiso con la accesibilidad y la difusión amplia de sus mensajes. Ya sea en galerías, museos, espacios públicos o medios digitales, sus imágenes llegan a una audiencia diversa y logran incitar conversaciones importantes sobre cuestiones de género, desigualdad y representación. El interés de Aridjis de mostrar su obra en espacios más allá de los ámbitos galerísticos e institucionales, también nos conduce a entender la función divulgativa e instructiva sobre temas sociales relacionados con mujeres.

En resumen, la creación fotográfica de Patricia Aridjis se puede entender como una especie de vehículo para la justicia social y la reevaluación de la percepción pública de mujeres marginadas. Su trabajo nos recuerda el poder transformador de la fotografía como una herramienta para la conciencia social y la empatía.

Desde los estudios de la fotografía realizada por mujeres, la historiadora Raffaella Perna (2017, p. 33) señala la posibilidad que otorga la fotografía sobre estimular la participación y en consecuencia, la idea de unión entre mujeres. Esto, en el contexto que nos concierne, podemos demostrarlo a partir de la confianza, confidencialidad y respeto que emana la obra de Aridjis.

En última instancia, el trabajo de Patricia Aridjis ilustra cómo la fotografía puede ser una poderosa herramienta para crear conciencia, promover la empatía y generar cambios en la percepción de temas sociales importantes. Sus imágenes permiten que las voces silenciadas de estas mujeres sean escuchadas y reconocidas, desafiando a la sociedad a confrontar su propia indiferencia y prejuicios.

6. REFERENCIAS

Aridjis, P. (2005). Las horas negras. *Elementos: ciencia y cultura*, 12 (57), 35-37. https://bit.ly/3PM9oau

Aridjis, P. (2007). *Las horas negras*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Aridjis, P. (2016). *Arrullo para otros*. Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Aridjis, P., Miranda Gómez, C., Nieto Carachure, C., Trujillo Argüelles, J. (eds.). (2022). *Mujeres de peso*. Centro de la Imagen, 21, jul-ago, https://bit.ly/48nouuw

Centro de la Imagen. (2022). *Patricia Aridjis. Mujeres de peso* [Video]. Youtube. https:bit.ly/3PXkqKt

Giunta, A. (2017). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Siglo veintiuno.

García Ranedo, M. (2018). Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 5, 181-201. https://bit.ly/3Pq2kyZ

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2014). *Arrullo para otros, una exposición de Patricia Aridjis* [Video]. Youtube. https://bit.ly/3totQvr

Monroy Nasr, R. (2010). ¿Ante la mentirosa veracidad, la inverosímil realidad fotográfica? *Patrimônio e Memória,* 6(1), 68-92.

Monroy Nasr, R. (2022, 28 de agosto). Patricia Aridjis. Mujeres de peso. *Artishock Revista de Arte Contemporáneo.* https://bit.ly/454hCz8

Monroy Nasr, R. (2022). Patricia Aridjis y su serie Las horas negras. En Gautreau, M., Monroy Nasr, R. y Castillo Troncoso, A. D. (Coords.), *Fotoperiodismo y fotografía documental en México desde 1968* (pp. 145-156). Universidad Autónoma de la Ciudad de México. https://bit.ly/47CkgyR

Mraz, J. (2002). ¿Qué tiene la fotografía de documental? *Revista de la Universidad de México*, 611, 23-31. https://bit.ly/3Ztletl

Perna, R., (ed.). (2017). *L'altro sguardo. Fotografe Italiane 1965-2015*. Silvana Editoriale.

Santos, V. de. Patricia Aridjis. Lo visible y lo invisible. *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 594, 16-17. https://bit.ly/48jdChn

Zone Zero. (2004). Patricia Aridjis. Las horas negras. Acotación. https://bit.ly/3PLvM42; Letters: https://bit.ly/3ZsLwft

MUJERES EN LA RED: APUNTES SOBRE ARTE Y (POST)CIBERFEMINISMO

ÀNGELA MONTESINOS LAPUENTE
Universitat Politècnica de València

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

La tecnología, tradicionalmente, ha sido una herramienta masculina o masculinizada (Wajcman, 2004). Sin embargo, a partir de la década de 1980, con la revolución digital, surgieron nuevas oportunidades para que algunas voces de mujeres se reapropiaran de estos espacios y lenguajes tecnológicos. Fue en este contexto donde nació el término "ciberfeminismo" en los años 1990 (Zafra y López-Pellisa, 2019), con influencias previas como la cibercultura y el ciberpunk de la década anterior. Teóricas como Donna Haraway con su *Manifiesto Cyborg* y filósofas feministas francesas sentaron importantes bases conceptuales analizando la relación entre género, tecnología y emancipación.

Tras los Debates de la Primera Internacional Ciberfeminista de Documenta X en 1997 (Daniels, 2009), comenzó la delimitación y definición del ciberfeminismo dentro del ámbito artístico. Colectivos como VNS Matrix o artistas como Cornelia Sollfrank crearon obras pioneras explorando la tecnología como herramienta de resistencia feminista. El ciberfeminismo surgió como un movimiento que buscaba reapropiarse de las nuevas tecnologías para subvertir las estructuras patriarcales, crear comunidades y explorar nuevas formas de identidad genderfluida.

A finales de los 90 e inicios de los 2000, el movimiento continuó expandiéndose globalmente, siempre con la idea de que la tecnología y el ciberespacio eran ámbitos de lucha política que debían abordarse desde una perspectiva feminista. Pero también surgieron revisiones críticas

sobre la necesidad de mayor compromiso político y perspectivas poscoloniales.

Hoy, casi veinte años después, algunos conceptos primigenios como el ciborg (Haraway, 1995) se han redefinido, mientras que la intersección con el arte y la tecnología ha seguido desarrollándose. En este contexto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar el ciberfeminismo actual en el ámbito artístico, específicamente desde aproximaciones poscoloniales y decoloniales. Se estudiarán representaciones artísticas que trabajen estas teorías para crear espacios alternativos al discurso hegemónico occidental.

2. LA REVOLUCIÓN DIGITAL

Durante los años ochenta, la revolución digital supuso un hito significativo en la historia de la tecnología y la comunicación (Zafra y López-Pellisa, 2019), con la emergencia de la computadora personal, la popularización de internet y el surgimiento de nuevas formas de interconexión electrónica.

Aunque las mujeres habían enfrentado históricamente obstáculos de género en la participación en campos tecnológicos y científicos (Wajcman, 2004), estos avances técnicos presentaron oportunidades y desafíos. A pesar de las barreras, muchas mujeres se sintieron atraídas por las posibilidades de la tecnología comenzando a experimentar con nuevos lenguajes. De este modo, surgieron diversas voces que buscaban apropiarse de estos espacios digitales y desafiar las normas de género y los roles tradicionales "femeninos" en la tecnología y el arte (Haraway, 1995).

El movimiento artístico y social contemporáneo del ciberfeminismo tiene sus raíces en antecedentes históricos que se remontan a la revolución digital de los años ochenta (Daniels, 2009), como hemos comentado anteriormente, cuando se produjo una proliferación de tecnologías de la comunicación, como la computadora personal e internet. Esto brindó tanto oportunidades como desafíos para las mujeres que buscaban involucrarse en estos nuevos espacios. En respuesta a la margina-

ción y discriminación de las mujeres en el contexto digital y tecnológico, surgieron diversas voces de mujeres que buscaban reapropiarse de estos nuevos lenguajes y tecnologías, desafiando las normas de género y explorando nuevas formas de expresión artística y activismo en el ciberespacio.

El ciberfeminismo se ha utilizado como una herramienta para cuestionar las representaciones tradicionales de género (Haraway, 2014), para crear espacios de diálogo y colaboración entre mujeres (Zafra y López-Pellisa, 2019), y para promover la igualdad de género en el ámbito digital (Wajcman, 2004).

Muchos podríamos marcar como antecedentes o base a partir de la cual plantear este concepto, pero solo subrayaremos algunos de ellos.

En su obra pionera "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (Benjamin, 1989), escrita en la década de 1930, Walter Benjamin reflexionó sobre el impacto de la tecnología de reproducción y la reproductibilidad técnica de las imágenes en la obra de arte y su valor de culto. Aunque su trabajo no se centró específicamente en el ciberfeminismo, su enfoque crítico sobre la tecnología y la reproductibilidad ha sido relevante para comprender cómo la tecnología digital ha transformado la producción, distribución y recepción de imágenes (Manovich, 2002), y cómo esto ha influido en las voces y representaciones de las mujeres en la sociedad contemporánea (Mulvey, 1975).

Si bien es cierto que en los años 70 y la Segunda Ola feminista existe un periodo de cierta tecnofobia por la preocupación de la expansión de las tecnologías (Wajcman, 2004), estas preocupaciones no hacen más que poner sobre la mesa la asimetría entre géneros dentro de las áreas científicas y tecnológicas. Ciertas filósofas francesas feministas de la segunda mitad del siglo XX han sido influyentes al proporcionar perspectivas teóricas y críticas sobre la intersección entre género, tecnología y sociedad (Haraway, 1995). A través de sus análisis, estas filósofas han explorado temas como la construcción social del género, la identidad de género, la subversión de las normas de género y la relación entre la tecnología y el cuerpo.

Simone de Beauvoir, por ejemplo, fue relevante para las teorías ciberfeministas, en su crítica a las desigualdades de género (Beauvoir, 2016), y destacó la importancia de la liberación de las mujeres en la sociedad. Por su parte, Luce Irigaray defendió la importancia del cuerpo y la sexualidad en la construcción de la identidad de género (Irigaray, 1985), abogando por la agencia y la autonomía de las mujeres.

Finalmente, Judith Butler ha desarrollado la teoría de la performatividad de género (Butler, 2007), que ha sido fundamental para el análisis de cómo las identidades de género se construyen y se reproducen en el contexto digital. Su trabajo ha hecho reflexionar sobre cómo la tecnología y la cibercultura influyen en la configuración y representación de las identidades de género y sus posibilidades de construcción en línea, y cómo esto puede perpetuar o cuestionar las normas de género establecidas.

Estas son algunas voces que asentaron y forjaron pilares para el consecuente desarrollo de la idea ciberfeminista, no son las únicas. Pero queremos centrarnos en los años ochenta del siglo XX y la prolífica producción de autoras respecto al feminismo, la tecnología, la concepción del género. Superadas las primeras tecnofobias surgen unas miradas más optimistas.

Donna Haraway, una teórica feminista prominente, presentó un ensayo titulado *Manifiesto para Cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* en el año 1991 (Haraway, 2014) que propuso una visión postgénero y posthumanista que desafió las nociones convencionales de género y tecnología. En su ensayo, Haraway argumentó que el concepto de "cyborg" representaba una entidad híbrida que desafiaba las categorías binarias de género y promovía una nueva forma de entender la identidad y la subjetividad.

La teoría de Haraway ha sido considerada un precursor del ciberfeminismo (Zafra y López-Pellisa, 2019), ya que proporciona una perspectiva crítica sobre la relación entre género, tecnología y comunicación. Su enfoque postgénero y posthumanista mencionado, ha inspirado a muchas feministas a cuestionar y desafiar las normas de género en el contexto de la revolución digital (Haraway, 2014), y ha influido en el

desarrollo del ciberfeminismo como un movimiento teórico y artístico que busca abordar las desigualdades de género en la era digital. Como Sadie Plant (1997), que sugerirán la reapropiación de estas tecnologías, sobre todo internet, en lugar de rechazarlas.

Además, Teresa de Lauretis (1987), en su obra *Tecnologías del género*, propuso una teoría de género marchando más allá de la diferencia sexual, siendo este una tecnología compleja y no una propiedad de los cuerpos. El género y el sexo no estarían inscritos en el sujeto sino en las relaciones sociales (Butler, 2007). A través de esta autora podemos definir como también la cibernética, su técnica y cómo nos relacionamos con ella, influye en la construcción social y cultural de las identidades de género.

Todo esto unido a un contexto cultural muy marcado por el ciberpunk, género o subgénero, en origen literario (Sterling, 1986), pero que llegará a otras disciplinas, en donde el centro es la ciencia ficción, las historias distópicas, la descomposición ecológica y la expansión cultural, en donde la línea entre el ser humano y la máquina desaparece, ha sido considerado como uno de los antecedentes del ciberfeminismo (Zafra y López-Pellisa, 2019).

Aunque inicialmente el ciberpunk se centraba en cuestiones respecto a la utilización social de las tecnologías (Sterling, 1986), también aborda temas de género y poder (Haraway, 1995). La estética del ciberpunk, con su mezcla de elementos tecnológicos, futuristas y distópicos, ha sido empleada por algunas artistas feministas para desafiar e reimaginar las normas de género y las estructuras de poder en la sociedad contemporánea, *Neuromante* (1984), una novela de ciencia ficción escrita por William Gibson, ha sido objeto de análisis y debate desde una perspectiva ciberfeminista. Algunas teorías han examinado cómo esta obra representa el género y la tecnología, y cómo puede perpetrar o cuestionar las desigualdades de género y opresiones sistémicas sociales en un contexto de cibercultura. La novela aborda temas como la relación entre cuerpo y control en la sociedad cibernética. Algunas interpretaciones ciberfeministas podrían analizar cómo la obra de Gibson plantea pre-

guntas sobre la representación de la mujer en la tecnología, la autonomía de las mujeres en un mundo digital, y las implicaciones de género en la contribución de identidades en el ciberespacio.

3. EL TÉRMINO

El término "ciberfeminismo" se acuñó para describir la convergencia de la teoría feminista y las prácticas activistas en el entorno digital (Zafra y López-Pellisa, 2019).

En la década de 1990, un colectivo de artistas y activistas feministas comenzó a explorar las posibilidades de Internet como medio de expresión y movilización social, experimentan con estas nuevas tecnologías utilizadas como herramientas de liberación. El colectivo de arte subversivo VNS Matrix que presentaba obras de arte digital y performances en línea, exploraba y explora temas como el género, la identidad, el cuerpo y la tecnología desde una perspectiva feminista. “El Manifiesto ciberfeminista para el siglo XXI” (1991), será junto a otras autoras, que más adelante veremos, quienes influyen y perfilan los caracteres ciberfeministas (Zafra & López-Pellisa, 2019). A modo irónico, de “juego” la teoría feminista se apoya en el imaginario ciberpunk para reapropiarse de la Matrix, experimentarán a través de lo digital/virtual a través de sus herramientas artísticas, la ironía y la sátira.

El “Manifiesto de una Zorra Mutante”, presentado en Ars Electronica en 1996, de nuevo, a través de la ironía y la sátira. Es un breve texto provocativo que desafía la opresión patriarcal y la subordinación de las mujeres en la cultura y la tecnología. En este manifiesto, VNS Matrix utiliza la figura de la zorra como un símbolo de resistencia y liberación, y la combina con el concepto de mutación para imaginar un futuro ciberfeminista radicalmente diferente. El texto desafía la idea de que las tecnologías son neutrales en términos de género y argumenta que, de hecho, la tecnología está profundamente entrelazada con las relaciones de poder y las estructuras de género (Wilding, 1998).

Hemos de anotar, como inciso, que en esta misma década nace el movimiento artístico Net.Art, obras creadas para y desde internet. Aquí

será el caldo de cultivo tanto estético como conceptual en donde colectivos ciberfeministas darán rienda suelta a todas sus creaciones y experimentaciones (Baigorri y Cilleruelo, 2006).

Como anteriormente hemos mencionado, otra figura clave es la teórica, Sadie Plant (1997), argumentado que la tecnología no era simplemente una herramienta neutra que podía ser utilizada para fines diversos, sino que estaba íntimamente relacionada con las estructuras de poder de la sociedad y podía ser utilizada para desafiar o reforzar esas estructuras.

Una de sus obras significativas, *Zeros and Ones* (1997), utiliza el lenguaje binario simbólicamente, los unos son la figura masculina y los ceros la femenina y aporta una visión del futuro donde los ceros desplazarán a los unos.

4. LA DOCUMENTA X DE KASSEL. QUÉ NO ES CIBERFEMINISMO

El Primer Encuentro Ciberfeminista en la Documenta X en 1997, en la ciudad alemana de Kassel, fue un momento crucial para la coordinación de ideas y la puesta en común.

Coordinado por la artista y teórica Cornelia Sollfrank, a través del grupo The Old Boys Network (OBN) (Sollfrank, 1999), en el Espacio de Trabajo Híbrido.

El evento se centró en el tema del ciberfeminismo, cómo perfilar su definición y generar unas líneas que marcaran o no sus delimitaciones. Se generaron instrumentos respecto a la posibilidad de utilizar la tecnología como herramienta para desafiar las estructuras patriarcales de poder.

Durante el evento, se llevaron a cabo diversas presentaciones, discusiones y talleres donde se debatieron temas como la relación entre el género y la tecnología, la subversión de los estereotipos de género y la creación de comunidades en línea (Fernández y Wilding, 2002).

El evento fue un hito en la historia del ciberfeminismo, ya que reunió a figuras clave del movimiento y permitió el intercambio de ideas y la

construcción de redes de colaboración. Además, sentó las bases para futuras iniciativas y eventos en torno al ciberfeminismo, y contribuyó a la visibilidad y legitimación de las ideas feministas en el ámbito de la cultura digital (Daniels, 2009).

No obstante, las diferencias a la hora de definir el término, es decir, qué es ciberfeminismo, fueron muchas por lo que se decidió crear un escrito con las 100 antitesis, es decir, cosas que no eran el ciberfeminismo. No estuvo exento de críticas, reclamando en ocasiones una mayor concreción política. Sobre todo, estas diferencias eran evidentes entre los colectivos VNS Matrix y SubRosa.

Aunque ambos colectivos se identifican como ciberfeministas y comparten ciertos objetivos y enfoques, existen diferencias notables en su pensamiento y práctica. En primer lugar, VNS Matrix se centra en la subversión y la resistencia a través de la tecnología, y su enfoque se basa en el uso de herramientas tecnológicas para desafiar las normas de género y cuestionar el poder patriarcal. Por otro lado, SubRosa enfatiza la construcción de redes de apoyo y solidaridad entre mujeres, y su enfoque se basa en el trabajo colectivo y la colaboración (Fernández y Wilding, 2002).

Las críticas expresadas por SubRosa siguen siendo relevantes en la actualidad, y se han traducido en la actualización de las antitesis con proyectos como, n hipótesis, de Helen Hester en 2017 y su propuesta post(ciber)feminista (Hester, 2019).

5. HACIA EL CAMBIO DE MILENIO: POSTINTERNET

Después de El Primer Encuentro Ciberfeminista, el movimiento continuó desarrollándose y evolucionando en todo el mundo. Una de las ideas principales que surgió en este evento y que se ha mantenido desde entonces es la noción de que la tecnología y el ciberespacio son espacios de lucha política y que deben ser abordados desde una perspectiva feminista crítica (Zafra y López-Pellisa, 2019).

Todo ello en un contexto histórico muy específico: el cambio de milenio. Una vez superado y visto que no se acabó el mundo por ese efecto

2000, las máquinas no nos eliminaron cual Terminator, las reivindicaciones, prácticas y experimentaciones artísticas relacionadas con el ciberfeminismo siguieron y surgieron en consonancia con otras ideas relacionadas con internet y nuestra relación con este medio.

Cornelia Sollfrank, seguirá desarrollando sus obras Net.Art, relacionadas con la visibilización de la mujer en el entorno digital (Sollfrank, 1999). VNS Matrix, por su parte, seguirán creando obras que exploran temas como el género, el poder y la tecnología, a menudo utilizando una estética punk y subversiva, incidiendo en la desaparición del binomio hombre-mujer (Fernández y Wilding, 2002).

A todo ello teóricas como Remedios Zafra, Montserrat Boix o Ana de Miguel nos darán una visión de la evolución del término. Estas dos últimas sugerirán en estos momentos la denominación de ciberfeminismo social ya que en esta primera década del siglo XXI se intuye que las prácticas feministas decantan más por el encuentro a través de lo online, creación de espacios de apoyo sin importar las fronteras físicas geográficas, activación de propuestas y acciones en red (De Miguel y Boix, 2002).

Asistiremos a una evolución hacia este componente más social y político del feminismo, representado en Judy Wajcman que acuñará el término tecnofeminismo, reafirmando el carácter político e incluso derivando una crítica a las primeras ciberfeminsitas por su perspectiva utópica y ecuánime respecto a las tecnologías (Wajcman, 2004).

La idea y la era de postinternet inunda la primera década de los 2000, término surgido de una discusión sobre arte en Internet dirigida por Marisa Olson, Gene McHugh y Artie Vierkant. Usado públicamente por primera vez por la artista Marisa Olson. Define el modo de operar en los tiempos que vivimos absorbidos por comportamientos virtuales y digitales, por lo que la creación en general y la ciberfeminista en particular también se nutre de ello.

El término postinternet se ha utilizado para describir un espacio artístico en el que los artistas exploran la intersección entre el mundo en línea y fuera de línea, y la forma en que la tecnología ha transformado la sociedad contemporánea (Quaranta, 2013). El término postinternet no

implica la idea de un "más allá" de Internet, sino más bien la idea de que la tecnología se ha vuelto tan ubicua que ha llegado a ser inseparable de nuestra experiencia cotidiana.

La artista Marisa Olson ha sido una figura destacada dentro del movimiento postinternet. Su obra se centra en la exploración de las posibilidades estéticas y políticas que surgen de la intersección entre el mundo en línea y fuera de línea (Olson, 2008). Olson ha trabajado en diversos formatos, desde performances en vivo hasta videos en línea y piezas de instalación, ha explorado temas como la identidad, la privacidad, la vigilancia y la economía del ciberespacio.

Una de las obras clave de Olson respecto a la investigación y relato postinternet es, American Idol Audition, 2008. Es un trabajo crítico al proceso de audición del famoso programa televisivo American Idol, a través de una narrativa digital nos muestra como este espacio perpetra estereotipos de género y los estándares normativos de belleza. La pieza es una sátira de la cultura del programa de telerrealidad y de la industria de la música en línea, y explora la forma en que Internet ha transformado la forma en que se crean, consumen y comercializan estas obras.

Olson se presenta a sí misma como una artista conceptual que está dispuesta a someterse a la comercialización de su arte con el fin de alcanzar el éxito y la fama. Utiliza el formato del blog como una forma de reflexionar sobre la relación entre la cultura en línea y la cultura mainstream, y la forma en que Internet ha transformado la manera en que se crean, distribuyen y consumen las obras de arte. La sátira de Olson apunta a la forma en que la obra artística y la creatividad pueden ser explotadas y comercializadas en la era de la cultura en línea.

6. ENTRECRUCES CON EL FEMINISMO POSCOLONIAL/DECOLONIAL Y OTRAS PERSPECTIVAS

Si a las anteriores cuestiones añadimos teorías de feminismo poscolonial y otras perspectivas como la queer, podemos repensar ideas muy interesantes respecto anteriores teorías de emancipación por parte del ciberfeminismo.

Por lo tanto, revisando cambios de paradigma a un ciberfeminismo más político, creador de redes, en Red, entretejidos con hilos decoloniales y relecturas respecto a la tecnología y nuestra relación con esta para llegar a la idea postinternet, no es de extrañar que el propio término ciberfeminismo quede obsoleto, dando paso a propuestas terminológicas como postciberfeminismo(s).

En nuestra época no pocos son los estudios críticos respecto a la relación entre la sociedad, la mujer, la tecnología y el perfil racial, social o de clase. Entran en juego las categorías de raza, clase o sexualidad. Algunas de estas relaciones de ideas, con sus luces y sus sombras, que marcan un nuevo camino, son:

- La conexión entre el acceso desigual a la tecnología y las experiencias de las mujeres en contextos poscoloniales: el ciberfeminismo ha señalado cómo la tecnología puede ser una herramienta para la emancipación de las mujeres, pero también ha resaltado cómo las desigualdades en el acceso a la tecnología pueden exacerbar las opresiones que sufren las mujeres en contextos poscoloniales (Mohanty, 2003).

- La importancia de incluir las voces de las mujeres invisibilizadas por su raza y de los países del Sur Global en los debates sobre tecnología y feminismo: el feminismo poscolonial ha subrayado la necesidad de escuchar y aprender de las experiencias de estas mujeres. Es importante no caer en la trampa de asumir que las experiencias de las mujeres del Norte Global son universales (Lugones, 2008).

- El papel de la tecnología en la construcción de la identidad y la resistencia cultural: el ciberfeminismo ha explorado cómo la tecnología puede ser utilizada para desafiar y resistir las normas culturales hegemónicas (Haraway, 1995), y el feminismo poscolonial ha destacado la importancia de resistir la imposición de la cultura occidental y la construcción de una identidad propia en contextos poscoloniales (Mohanty et ál., 1991). Es posible pensar en cómo la tecnología puede ser utilizada para esta resistencia cultural.

– La relación entre el capitalismo global y la tecnología: tanto el feminismo poscolonial como el ciberfeminismo han señalado cómo la globalización y el capitalismo afectan a la vida de las mujeres en todo el mundo (Sandoval, 1999). En este sentido, es importante analizar cómo la tecnología se inscribe en estas dinámicas y cómo puede ser utilizada para resistir el poder de este capitalismo global.

– La cuestión del control y la propiedad de los datos: el ciberfeminismo ha explorado la importancia de la privacidad y la seguridad en línea para las mujeres (Daniels, 2009), y el feminismo poscolonial ha resaltado cómo el control de los recursos y la propiedad intelectual son cuestiones cruciales para los países del Sur Global (Mohanty et ál., 1991). Es posible pensar en cómo estas cuestiones se entrelazan en el contexto de la tecnología y cómo pueden ser abordadas desde una perspectiva feminista poscolonial.

Todas estas son ideas para desarrollar, pero en este trabajo nos centraremos en el segundo punto, la importancia de incluir las voces invisibilizadas por la historia del Norte Global, es decir, decolonizar el ciberfeminismo, en ocasiones descrito como un espacio que se basa en la mujer blanca y que no atiende a realidades en relación con las tecnologías que viven otras mujeres fuera de Occidente.

¿La excusa de la Red y en Red puede ayudar a que los puntos cardinales geográficos desaparezcan o siempre existe un punto geográfico, localizado desde donde nos conectamos? ¿Democratiza todos los altavoces desde donde se habla o algunos tienen más decibelios que otros? Ya Spivak (2009, p. 11) trató estos términos desde el punto de vista poscolonial en *¿Pueden hablar los subalternos?* (1985). "En él, asegura, se persiguen dos objetivos: por un lado, criticar los esfuerzos occidentales por problematizar el sujeto, ya que en realidad son cómplices de los intereses económicos de esa parte del mundo; por otro, ofrecer un análisis alternativo de las relaciones entre los discursos de Occidente y la posibilidad de hablar de y por la mujer subalterna" y en este trabajo creemos adecuado hacer este símil. Para Spivak el subalterno no tiene

un espacio de enunciación por lo que no puede hablar y en segundo lugar la mujer ocupa ese lugar con doble condición, por mujer y por sujeto colonial. ¿Podría ser el ciberespacio ese espacio de emancipación?

El feminismo poscolonial ha tenido un gran impacto en el movimiento ciberfeminista y ha subrayado la importancia de incluir las voces de las mujeres de todas las razas y de los países del Sur Global en los debates sobre tecnología y feminismo (Escobar et ál., 1994). Las teóricas del feminismo poscolonial como Chandra Talpade Mohanty, Bell Hooks o Trinh T. Minh-ha, han argumentado que las mujeres de las regiones colonizadas y del Sur Global han tenido experiencias únicas con el colonialismo, la opresión de género y la tecnología, y es crucial escuchar y aprender de estas experiencias.

7. LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

En términos de arte y tecnología no son pocas las autoras y creadoras que trabajan en el campo del ciberfeminismo desde diferentes partes del mundo abogando, por ese afán emancipador, no solo del estado heteropatriarcal si no desde posturas decoloniales generando así espacios no occidentales.

Algunas artistas y autoras ciberfeministas postinternet que han abordado estas cuestiones incluyen a Morehshin Allahyari, Stephanie Dinkins, Sondra Perry y Tabita Rezaire. Estas artistas han explorado temas como la raza, la identidad, el género y la tecnología a través de una lente poscolonial y han utilizado las tecnologías digitales como una forma de resistencia y de construcción de comunidad.

En este trabajo no podemos desarrollar y mostrar todas y cada una de las artistas y sus prolíficas carreras, pero sí aportar algunos apuntes.

De las artistas anteriormente mencionadas, nos detendremos en Morehshin Allahyari. Es una artista y activista iraní que trabaja en el ámbito del ciberfeminismo y el feminismo poscolonial. Su trabajo se centra en la exploración de las intersecciones entre el género, la tecnología,

la política y la cultura, y se inspira en las tradiciones y mitologías de su país de origen.

Una de las obras más conocidas de Allahyari es su proyecto, Material Speculation: ISIS (2015- 2016), que consiste en la creación de réplicas en 3D de las antigüedades destruidas por ISIS en las ciudades de Hatra y Nínive, en 2015. A través de esta obra, Allahyari aborda cuestiones como la pérdida de patrimonio cultural, la tecnología de impresión en 3D y el papel de la tecnología en la preservación cultural.

En su trabajo, Allahyari también explora temas relacionados con el cuerpo y la sexualidad, como en su serie, Dark Matter (2016), en la que crea esculturas en 3D de órganos y formas corporales que son censuradas en Irán. Al utilizar la tecnología para explorar estos temas, Allahyari desafía las normas culturales y políticas que limitan la libertad de expresión de las mujeres en su país de origen.

En su enfoque del feminismo poscolonial, Allahyari utiliza la tecnología para cuestionar las narrativas hegemónicas sobre la historia y la cultura, y para reconstruir las voces y experiencias de las mujeres que han sido marginadas y excluidas. Al hacerlo, proporciona una alternativa a las narrativas dominantes y crea un espacio para la resistencia y la creatividad (Allahyari, s. f).

Stephanie Dinkins, es, como ella misma se autodenomina una "artista transmedia" y profesora afroamericana que trabaja en el ámbito del ciberfeminismo y el feminismo poscolonial. Su trabajo se centra en la exploración de las intersecciones entre la raza, el género, la tecnología y la inteligencia artificial.

Uno de los proyectos más conocidos de Dinkins es, Conversations with Bina48 (2014), en el que trabaja con un robot humanoide socialmente avanzado llamado Bina48. A través de una serie de conversaciones este proyecto desafía las nociones tradicionales de lo que significa ser humano y de cómo se construye la identidad.

En su trabajo, también se centra en la importancia de la inclusión y la diversidad en la tecnología. Por ejemplo, en su Proyecto, Not the Only

One Vi.Beta (2018), creó una base de datos de historias de vida de mujeres negras de la ciudad de Nueva York, que sirve como inspiración para la creación de una red neuronal que aprende a conversar y a interactuar con las historias de estas mujeres. La historia es contada desde la perspectiva de la IA. Al hacerlo, Dinkins subraya la importancia de incluir la diversidad en la tecnología y de reconocer la contribución de todas las personas a la creación de la tecnología.

En su enfoque respecto al feminismo poscolonial, Dinkins utiliza la tecnología para amplificar las voces y las historias de las mujeres negras y para desafiar las narrativas hegemónicas sobre la raza y el género. Proporciona una alternativa a las narrativas dominantes y crea un espacio para la resistencia y la creatividad (Dinkins, s. f.).

Otra figura prominente en es Hito Steyerl, una artista y teórica del arte que examina la relación entre la tecnología, el capitalismo y la opresión de género. En sus obras, Steyerl utiliza elementos del mundo digital, como imágenes en línea y datos para cuestionar la jerarquía de la imagen en la era digital y explorar cómo la tecnología afecta la construcción de género y la representación de la mujer en la sociedad actual.

Tabita Rezaire, es una artista y curadora franco-guyanesa que trabaja en la intersección del ciberfeminismo, la tecnología y el feminismo poscolonial. Su trabajo se centra en la descolonización de la tecnología y en la creación de espacios para la resistencia y la curación a través de la tecnología.

Uno de sus proyectos más conocidos es, Afro Cyber Resistance (2014), que aborda temas como la raza, el género, la espiritualidad y la tecnología. Este proyecto incluye videoarte, instalaciones y performances que exploran la historia de la tecnología en el contexto africano y la necesidad de una perspectiva africana en la tecnología (Rezaire, 2014).

En su Proyecto, Premium Connect (2017), Rezaire investiga los espacios cibernéticos donde se conectan los mundos orgánicos, tecnológico y espiritual. “Contrariamente al pensamiento sesgado y eurocéntrico, nuestra súper autopista de la información podría tener sus raíces en la espiritualidad africana. Importantes investigaciones atribuyen el nacimiento de las ciencias de la computación a los sistemas de adivinación

africanos, como el sistema de Ifa del pueblo yoruba del este de África, que parece ser el origen de las matemáticas binarias, hoy el principio de funcionamiento de las ciencias de la computación" (Rezaire, s. f.).

La artista Juliana Huxtable, cuyo trabajo se centra en la intersección de la tecnología, la raza, el género y la sexualidad (Huxtable, 2015). En sus performances, fotografías, música y obras de arte digitales, aborda temas como la discriminación y la violencia hacia las personas trans y las personas de color, y utiliza la tecnología como una herramienta para desafiar las narrativas dominantes.

Uno de los proyectos más conocidos de Huxtable es su libro de poesía *Mucus in My Pineal Gland* (2015), en el que explora la identidad y la subjetividad a través de su propia experiencia como una persona negra y trans. La poesía de Huxtable está influenciada por una variedad de temas, como la música, la ciencia ficción, la historia del arte y las teorías del género y la sexualidad (Huxtable, 2015).

Además de su trabajo artístico, Huxtable también es conocida por su activismo y su papel como DJ en la escena del club de Nueva York. En su trabajo como DJ, combina una variedad de géneros y estilos musicales para crear un espacio inclusivo para personas queer y de color.

La artista argentina Amalia Ulman debate sobre tecnología y feminismo poscolonial. En su proyecto, Excellences & Perfections (2014), utiliza las redes sociales como herramientas para cuestionar las narrativas dominantes sobre la feminidad y el género, y para explorar la relación entre la tecnología y la identidad, explorar temas como la construcción de la identidad en la era digital y la presión por cumplir con los estándares de belleza y éxito en la sociedad contemporánea (Ulman, 2018).

8. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha analizado la evolución histórica y conceptual del ciberfeminismo desde sus controversiales orígenes en la década de 1980, fuertemente vinculados a la emergente revolución digital. En sus inicios, esta corriente surgida de la convergencia entre la teoría feminista, el arte y la tecnología, tuvo que enfrentar grandes retos y barreras derivados de la masculinización de las tecnologías digitales y la dominación de los espacios científico-técnicos por parte de los hombres. En este inhóspito panorama, el ciberfeminismo primigenio buscaba la reapropiación de las incipientes tecnologías digitales por parte de las mujeres, como vía para subvertir las rígidas estructuras heteropatriarcales de poder y explorar, aunque fuese de forma marginal, nuevas posibilidades para el activismo y la expresión artística en los espacios en línea. Los obstáculos para que las voces de las mujeres fueran escuchadas en este nuevo ámbito fueron enormes. Colectivos pioneros como VNS Matrix resultaron fundamentales en estos primeros años, generando manifiestos, piezas artísticas y performances icónicas que sentaron las bases de un movimiento llamado a tener una rápida pero convulsa evolución.

Con la llegada del nuevo milenio y la expansión masiva de internet, la estética postinternet vino a replantear las relaciones entre lo online y lo offline, desdibujando progresivamente las fronteras entre ambos mundos. Paralelamente, se alzaron revisiones críticas desde dentro del propio ciberfeminismo, que reclamaban una evolución hacia posiciones más políticas y comprometidas con el cambio social real, dejando atrás el mero gesto transgresor. El contexto histórico había cambiado, y resultaba necesario pasar a la acción para evitar que aquellos espacios digitales reapropiados terminaran replicando las mismas estructuras de dominación offline que se pretendía combatir.

Es en este contexto donde la intersección con el feminismo poscolonial ha evidenciado importantes limitaciones como el sesgo occidentalocéntrico de gran parte del discurso ciberfeminista temprano, excesivamente centrado en las experiencias de mujeres blancas del norte global. La crítica poscolonial resultaba demoledora al señalar cómo las voces y

experiencias de mujeres racializadas, indígenas y del Sur Global -es decir, del llamado Tercer Mundo- habían quedado sistemáticamente silenciadas e invisibilizadas en las primeras conceptualizaciones del ciberfeminismo, producidas principalmente por pensadoras blancas del mundo académico anglosajón. Esta ceguera hacia la interseccionalidad provocaba que se asumiera erróneamente que las vivencias de estas mujeres occidentales teóricas eran generalizables al conjunto de las mujeres, sin tener en cuenta ejes cruciales como la raza, la clase, la colonialidad o la diversidad de contextos geopolíticos concretos. Resultaba por tanto ineludible comenzar a incluir de forma activa otras narrativas alternativas para repensar desde una óptica interseccional global cómo las opresiones de raza, clase y género también se entrecruzan en el ámbito de las tecnologías digitales. Sin incorporar estas nuevas miradas y matices, el potencial emancipador del ciberfeminismo quedaba seriamente mutilado y limitado a una pequeña élite femenina blanca occidental ajena a otros contextos de opresión.

Como respuesta a estas críticas han surgido en la última década variadas prácticas artísticas que utilizan las tecnologías digitales precisamente como herramienta para dar visibilidad a esas historias subalternas previamente marginadas. Artistas no occidentales como la iraní Morehshin Allahyari, la franco-guyonesa Tabita Rezaire o la afroamericana Stephanie Dinkins exploran en sus obras más recientes la compleja relación entre raza, género, sexualidad y tecnología desde una óptica interseccional y poscolonial. Sus variados trabajos evidencian de forma descarnada las múltiples opresiones entrecruzadas que sufren las mujeres racializadas en diferentes contextos, al tiempo que reivindican el papel transformador que pueden cumplir la espiritualidad, la imaginación especulativa y las tradiciones estéticas no occidentales, como formas de resistencia cultural y epistémica frente al pensamiento hegemónico eurocéntrico.

Se observa por tanto que el ciberfeminismo dista mucho de ser un término fijo o una corriente monolítica, sino que por el contrario ha transitado por múltiples etapas y conceptualizaciones a lo largo de su relativamente corta pero ciertamente intensa y convulsa historia. A pesar de que su origen se remonta tan solo a hace tres décadas, en este

breve periodo se han sucedido rápidas transformaciones que han llevado desde las primeras conceptualizaciones utópicas centradas en el cuerpo, la identidad y la disolución de dicotomías, hasta las actuales revisiones poscoloniales que enfatizan las opresiones entrecruzadas y reclaman una politización real del movimiento para cambiar las estructuras de poder.

Queda patente que el ciberfeminismo, lejos de haber alcanzado una madurez conceptual estable, tiene aún ante sí el reto de seguir evolucionando de forma continua para incorporar nuevas narrativas y subjetividades más plurales e inclusivas en términos de raza, clase, sexualidad y geopolítica. Las visiones excesivamente binarias y occidentalocéntricas que dominaron los primeros debates deben dar paso a una multiplicidad de voces antes acalladas. Escuchar y aprender de las experiencias diferentes resulta indispensable para que esta corriente pueda acercarse a ese horizonte utópico de democratizar y despatriarcalizar las tecnologías digitales.

En este sentido, se vislumbran múltiples vías fructíferas para la investigación futura a corto y medio plazo, tanto desde la teoría como desde la práctica artística. Una posibilidad sería profundizar en las tensiones no resueltas entre esta corriente y perspectivas como el afrofuturismo, que aportan una visión liberadora de las tecnologías digitales desde la experiencia diaspórica africana. Otra opción sería analizar los entrecruzamientos entre ciberfeminismo y tecnología desde una óptica interseccional situada en el contexto latinoamericano y caribeño, atendiendo a sus retos y particularidades. Las epistemologías y cosmologías de los pueblos originarios ante las tecnologías, la relación entre activismo digital y justicia reproductiva en la región, o el impacto de la brecha digital de género en comunidades rurales e indígenas, son solo algunos temas que una aproximación poscolonial podría abordar desde esta localización geopolítica concreta.

Más allá de territorios específicos, queda patente que el cuestionamiento constante sobre quién habla, desde dónde y con qué legitimidad epistémica, sigue siendo imprescindible para que el ciberfeminismo pueda acercarse a ese horizonte utópico de democratizar y despatriarcalizar las tecnologías. Una verdadera democratización exige evitar

tanto la monopolización elitista del debate como la idealización acrítica de la tecnología. Las experiencias concretas de las mujeres en sus contextos geopolíticos, lingüísticos y culturales específicos deben situarse en el centro. El reto es encontrar el difícil equilibrio entre lo global y lo situado, lo académico y lo activista, la teoría y la práctica. Un diálogo interseccional con el Sur Global parece ser la única vía para seguir construyendo ese futuro más justo e inclusivo con el que soñaron las primeras ciberfeministas.

9. REFERENCIAS

Allahyari, M. (s. f.). *Morehshin Allahyari*. Consultado el 1 de febrero de 2023. https://www.morehshin.com

Baigorri, L., y Cilleruelo, L. (2006). *Net.art. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Brumaria.

Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo*. Cátedra. (Obra original publicada en 1949)

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Taurus.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Daniels, J. (2009). Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 37(1), 101-124. https://doi.org/10.1353/wsq.0.0158

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.

De Miguel, A., y Boix, M. (2002). Los géneros de la red: los ciberfeminismos. En V. Almeida, R. Baeza-Yates y M. I. Camarena (Eds), *The role of humanity in the information age. A Latin Perspective* (pp. 31-44). Universidad de Chile.

Dinkins, E. (s. f.). *Stephanie Dinkins.* Consultado el 1 de febrero de 2023. https://www.stephaniedinkins.com

Escobar, A., Hess, D., Licha, I., Sibley, W., Strathern, M., y Sutz, J. (1994). Welcome to Cyberia: Notes on the anthropology of cyberculture [and comments and replay]. *Current anthropology*, 35(3), 211-231. https://doi.org/10.1086/204266

Fernández, M., y Wilding, F. (2019). Situar los ciberfeminismos. En R. Zafra y T. López-Pellisa (Eds.), *Ciberfeminismo de VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (pp. 305-316). Holobionte ediciones.

Gibson, W. (2014). *Neuromante*. Aleph.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.

Haraway, D. (2014). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Puente aéreo.

Hester, H. (2019). Después del futuro: N Hipótesis sobre el post-ciberfeminismo. En R. Zafra & T. López-Pellisa (Eds.), *Ciberfeminismo: de VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (p. 401-411). Holobionte ediciones.

Huxtable, J. (2015). *Mucus in my pineal gland*. Wonder.

Irigaray, L. (1985). *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press.

Lugones, M. (2008). Coloniality of gender. Worlds & knowledges otherwise. *Tabula Rasa* 2(2), 1-17.

Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. MIT Press.

Mohanty, C. T. (2003). "Under Western Eyes" Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(2), 499–535. https://doi.org/10.1086/342914

Mohanty, C. T., Russo, A., y Torres, L. (1991). *Third world women and the politics of feminism*. Indiana University Press.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Olson, M. (2008). Postinternet: Art after the Internet. *Foam Magazine*, 29, 59-63.

Plant, S. (1997). *Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture*. Doubleday.

Quaranta, D. (2013). *Beyond New Media Art*. LINK.

Rezaire, T. (2014). AfroCyber Resistance: South African art. *Technoetic Arts*, 12(2-3), 185-196. https://doi.org/10.1386/tear.12.2-3.185_1

Rezaire, T. (s. f.). *Premium Connect*. D-est. Consultado el 1 de febrero de 2023. https://www.d-est.com/Premium-connect/

Sandoval, C. (1999). New sciences: Cyborg feminism and the methodology of the oppressed. En Mignolo, W. y Escobar, A. (Eds), *Cybersexualities: A Reader in feminism Theory, Cyborgs and Cyberspace* (pp. 247-263).

Sollfrank, C. (1999). *Women hackers*. *Next Cyberfeminist International*. Obn. https://obn.org/hackers/text1.htm

Spivak, G. (2009). "La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos." En Asensi, M (Ed.), *¿Pueden hablar los subalternos?* (pp. 9-39). MACBA.

Sterling, B. (1986). *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. Arbor House.

Ulman, A. (2018). *Excellences & Perfections*. Prestel Publishing.

VNS Matrix. (2019). Manifiesto ciberfeminista para el siglo XXI. En R. Zafra & T. López-Pellisa (Eds.), *Ciberfeminismo: de VNS Matrix a Laboria Cuboniks* (p. 53). Holobionte ediciones.

Wajcman, J. (2004). *TechnoFeminism*. Polity Press.

Wilding, F. (1998). Where is Feminism in Cyberfeminism?. *n.paradoxa*, 2, 6-13.

Zafra, R., & López-Pellisa, T. (2019). *Ciberfeminismo: de VNS Matrix a Laboria Cuboniks*. Holobionte.

IDENTIFICACIÓN LÉSBICA Y VOCES COLECTIVAS: LOS LENGUAJES DEL DESEO LÉSBICO EN EL CINE *INDIE*

LLEDÓ MORALES ROIG[1]
Universitat Jaume I

1. IDENTIFICACIÓN Y LESBIANISMO: SEMILLA DEL CINE LÉSBICO INDEPENDIENTE

El cine nos constituye como seres sociales y nos relacionamos desde que nacemos con él. Podríamos decir que el cine es uno de los lenguajes que heredamos. Autores como Aumont y Marie (1991) o Metz (2004) proponen teorías que presentan la pantalla cinematográfica como un espejo de la realidad. Pero, según Mulvey, las mujeres hemos crecido viendo un cine que nos aplasta como sujeto deseante y nos relega a ser un objeto deseado por los demás. El cine narrativo de Hollywood en el que se basan los filmes que nos constituyen como seres que miran, reúnen tres miradas: la de la lente, la del punto de vista del personaje y la del espectador, intentando crear una sensación de identificación con el héroe constantemente. Ana Useros escribe a partir de las palabras de Mulvey (2017, p. 68) que "este plan perfecto […] se complica con la presencia de la mujer que, en el universo cinematográfico, ocupa el mismo papel molesto que ocupa en la cultura del patriarcado que produce y es producida por dicho universo". Cuando la mujer mira, la voz canónica peligra.

[1] Esta investigación se ha realizado bajo el marco del proyecto de investigación "Estudio del impacto de las plataformas streaming sobre el papel de la mujer en la industria audiovisual española y en sus contenidos", código AICO/2021/168, financiado por la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital, para el periodo 2021-2023, dirigido por la Dra. Jessica Izquierdo Castillo, de la Universitat Jaume I.

La presencia del deseo lésbico en la imagen implica una mirada de aquello desnortado en los márgenes del canon heteronormativo. El deseo femenino lésbico con voces femeninas actúa desde la periferia de lo *mainstream*, desde lenguajes disruptivos. El marco teórico de esta investigación surge del impulso de creación de las autoras y las trayectorias que las llevaron a crear películas de cine lésbico independiente. Es por eso, que conversarán cuestiones industriales y bibliográficas con posiciones de los estudios feministas (Mulvey, 1968; Kaplan, 1998; Irigaray, 2009; Parrondo Coppel y González-Hortigüela, 2015) y *queer* (Dyer, 2003; Fuss, 2013; Kabir, 2016), la recepción de públicos hasta el fenómeno fan (Guerrero-Pico, 2017) y la teoría de lo háptico de la imagen como marco de una mirada cinematográfica femenina y feminista (Marks, 1998).

La ficción lésbica independiente surge de la necesidad de una identificación femenina del deseo, de alguna forma, intentando contestar y alienarse de la violencia de la masculinidad tóxica regente en el *mainstream*. Ann Kaplan (1998) planteaba una cuestión sobre la posición de la espectadora femenina ante un cine puramente masculino y es que a sabiendas de descubrirnos objeto de deseo, muchas, al ver cine, se identificaban más con la posición del héroe —una posición masculina— que con la posición de ellas. Shameem Kabir en su libro *Daughters of desire: lesbian representation in film* (2016) explica desde el punto de vista de la espectadora como el cine ayuda a formar la identidad lésbica y al autodescubrimiento del sujeto social. Para muchas lesbianas, el cine es un acompañamiento en su autodeterminación identitaria pues las ayuda a conducir sus sentimientos —muchas veces nuevos y encontrados— a través de la representación en la pantalla. Una parte muy importante de la formación identitaria en la juventud LGBTIQ+ llega de los medios de comunicación, pues les acerca realidades posibles que de otra manera no podrían imaginar en su cotidianidad (Evans, 2007). En el discurso de la normalización del colectivo LGTBIQ+, el cine —y los medios— tienen un papel de gran importancia hoy en día, pero la voz y la mirada de estos mensajes también deben tenerse en cuenta. Las identidades

lésbicas en la ficción *mainstream* han estado presas de voces heteropatriarcales.

Kabir afirma que las imágenes de mujeres deseadas en el cine narrativo la hicieron darse cuenta de que su identificación no era con ellas —objetos deseados— sino desde la mirada del héroe, ella las deseaba a ellas también. Esta posición de deseo fálica a la que las lesbianas se enfrentan muchas veces, supone un problema a la hora de la autodeterminación y las implicaciones de los roles de género, a veces desencadenando en una masculización forzada de la lesbiana. Sin embargo, la mujer deseante de otra mujer nunca es 100% libre de la carga de aprehenderse objeto de deseo en sí misma, en otras palabras: la mujer lesbiana que desea, aunque sujeto activo del deseo, nunca podrá desprenderse de la idea de que ella misma es objeto de deseo de otra. En palabras de Marie-Hélène Brousse, "una homosexualidad femenina, elección de goce decidida, que permite al sujeto aprehenderse a sí misma como mujer. Esta solución concierne menos a la elección de objeto que a la identificación de sí misma como verdadera mujer e implica, por consiguiente, una identificación a la pareja elegida como objeto semejante" (2020, p. 72). Kaplan en *¿Es la mirada masculina?* (1998) ya planteaba la incógnita de qué significaba ser una espectadora femenina de filmes con mirada masculina y el doble filo de identificación como objeto deseado y sujeto deseante, a la vez, desde la perspectiva del héroe en las lesbianas. Pero la voz del deseo siempre era masculina —como afirma la teoría del 'male spectatorship' de Laura Mulvey (1975)— pues desde la forma clásica de producción cinematográfica, se abocaba a las espectadoras femeninas a disfrutar de un cine creado por hombres, sobre hombres y para hombres. En el abismo entre la mirada masculina y la mirada femenina, la espectadora lesbiana tiene un conflicto de identificación doloroso pues normalmente, la representación del deseo lésbico no suele formar parte de la narración del cine generalista y tienen que adherir su deseo a aquel de la mirada masculina heterosexual a través de un personaje masculino, con voz de hombre, que no es del todo representativo de su deseo.

Desde la posición espectatorial de la lesbiana, esta identificación con la masculinidad comportaba un conflicto, pues la lesbiana también se identifica a sí misma como la mujer objeto de deseo y, por consiguiente, recipiente de la violencia heteropatriarcal. La primera película mainstream explícitamente lésbica que deja asomar un deseo en voz alta de una mujer por otra mujer fue *La Calumnia* (*The Children's Hour,* William Wyler, 1961). Este filme ayudó a muchas mujeres a sentirse identificadas con un deseo escopofílico femenino hacia otra mujer, sin embargo la moral no era muy alentadora, ya que el personaje lésbico, Martha, interpretada por Shirley MacLaine, se suicida cuando se da cuenta de su deseo lésbico —es decir cuando es capaz de de descubrirse a sí misma como sujeto deseante de otra— y su otredad sexual en cuanto al personaje de Audrey Hepburn —que es heterosexual—, ya que sabe que la va a rechazar. Martha sabe que si pone su deseo en palabras, las palabras la van a aplastar —y son las palabras de una niña sobre su deseo la que la llevan a un final fatal—. Hablar de identidades lésbicas es hablar de conflicto, es hablar de violencia y es hablar de rechazo. Hablar de identidades lésbicas sigue siendo hablar de la muerte.

Ya entradas en el siglo XXI, las narrativas lésbicas se vuelven más accesibles y las protagonistas que desean a otras mujeres empiezan a formar parte de filmes adolescentes. En *El último suspiro* (*Lost and delirious*, Léa Pool, 2001) Tori y Pauli son dos mejores amigas en un internado y mantienen una relación amorosa secreta. Tori tiene una vida fuera del internado que tiene que mantener, mientras Pauli es una niña huérfana cuyo mayor vínculo emocional es Tori. Pauli expone sus deseos en voz alta, pero el miedo de Tori es mayor. Al ser rechazada —porque el cine de lesbianas continúa hablando desde el armario—, Pauli es abocada al suicidio, y se precipita desde la azotea del colegio.

Las lesbianas que se identifican a viva voz, que hablan de su deseo, siguen muriendo. Mar Guerrero-Pico habla "del cliché *Bury Your Gays* («Entierra a tus gais»), que, como su nombre sugiere, implica la muerte en trágicas circunstancias (asesinato, suicidios, accidentes, cáncer...) de los personajes LGBTI […] después de que estos personajes logren reconocerse como individuos LGBTI, o alcancen un estado de felicidad

en la diégesis que suele estar asociado a un interés amoroso no heteronormativo" (2017, pp. 30-31). También conocido como 'el síndrome de la lesbiana muerta', porque los personajes explícitamente lésbicos siguen muriendo en la gran y pequeña pantalla sucesivamente. Los finales fatales para las lesbianas no son cosa del pasado y podemos encontrar personajes lésbicos asesinados en *Los 100* (*The 100*, The CW, 2014-2020) con la polémica muerte de Lexa —que empezó el movimiento fan reivindicativo contra las muertes de los personajes LGTBIQ+—, en *Killing Eve* (BBC, 2018-2022) con el trágico final de Villanelle atravesada por una flecha y ahogada en el río Támesis o en *La maldición de Bly Manor* (*The Haunting of Bly Manor*, Mike Flanagan, Netflix, 2020) con la muerte de Dani al convertirse en la mujer del lago. También en el cine, la lesbiana se enfrenta a la muerte y a un final feliz imposible en títulos como *Gia* (Michael Cristofer, 1998), que cuenta la historia de una modelo de los 90 interpretada por Angelina Jolie a la que una vida de drogas y excesos han condenado a la muerte por el VIH, o *Freeheld: un amor incondicional* (*Freeheld*, Peter Sollet, 2015), una historia basada en hechos reales en la que Laurel, interpretada por Julianne Moore, tiene cancer y lucha por que Stacie (Elliot Page), su pareja, pueda quedarse con su herencia. Aunque no todas estas historias visitan la muerte de la lesbiana desde la misma mirada, los personajes lésbicos continuan muriendo —o separándose forzosamente al final— y dejando un mensaje de imposibilidad a la espectadora. La violencia y el trágico final acecha a la lesbiana en la mayoría de títulos de ficción *mainstream* y la promesa de representación lésbica produce angustia en el público LGTBQ+. La promesa del *happy ending* en las narrativas sáficas se encuentra en pocos títulos del cine mainstream. En muchos, se opera desde un final abierto en el que las protagonistas deben separarse o no se sabe si volverán a verse, final que tampoco es recompensatorio. Entre ellas: *Un amor de verano* (*La belle saison*, Catherine Corsini, 2015), *Carol* (Todd Haynes, 2015), *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Rainer Werner Fassbinder, 1972), *El secreto de las abejas* (*Tell it to the Bees*, Annabel Jankel, 2018) o *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Cèline Sciamma, 2019). La representación no solo re-presenta sino que

modela, reproduce y construye, por lo que se genera una reproducción de arquetipos que se retroalimenta, siguiendo las palabras de Company (2011), el cine es como un "espejo pintado" de aquello idealizado propuesto desde el cine Hollywoodiense. Es así que para una lesbiana espectadora de ficción lésbica con ausencia de posibilidad de final feliz, la representación causará una carga negativa con su identificación.

> La representación lésbica, más invisibilizada (Ciasullo, 2001), se produce en mayor medida en productos de ficción televisiva. No obstante, el desarrollo de este tipo de tramas y personajes a menudo ha estado más vinculado con la construcción de un objeto de deseo destinado a complacer una mirada masculina heterosexual —*hot lesbian*— (Jackson y Gilbertson, 2009) que a ofrecer un modelo de referencia sobre el cual las mujeres lesbianas pudieran sentirse identificadas. Además, los personajes lésbicos son «castigados» en las narrativas por mostrar abiertamente su homosexualidad. El cliché denominado como *Dead Lesbian Syndrome* («Síndrome de la Lesbiana Muerta»), subsección del más general Bury Your Gays, sugiere un final trágico para los personajes femeninos no heteronormativos. En concreto, en la temporada 2015-2016 de la televisión estadounidense en abierto, 17 de 64, es decir, el 26,5 % de los personajes lésbicos y bisexuales fueron asesinados u objeto de muerte dramática, según datos de LGTB Fans Deserve Better (2016). (Guerrero-Pico, 2017, p. 32)

El poco cine *mainstream* que ha hablado del deseo de lesbianas lo ha hecho desde una mirada masculinizada y para un público no-*queer*, mayoritariamente para un espectador masculino heterosexual. La mirada canónica ha implicado, en su gran mayoría, una hipersexualización y abyección del sujeto deseante lésbico. En *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), por ejemplo, aunque el deseo lésbico desarrolla la acción, la representación se aboca al erotismo entre ellas y a la otredad que supone para una mirada masculina omnisciente un deseo femenino inconmensurable. Otras veces, como pasa en *Cisne Negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) o en *El cuerpo de Jennifer* (*Jennifer's Body*, Karyn Kusama, 2009) el deseo sáfico solo se apodera de la protagonista —que es una *hot lesbian*— cuando está poseída por un monstruo, atormentada por fantasmas o problemas mentales. Reivindicamos la posición monstruosa de la feminidad desde una mirada feminista empoderante, sin embargo, que la bisexualidad de estos personajes aparentemente "heterosexuales" únicamente aflore en momentos de psicosis repercute en la recepción de la espectadora

queer. También nos encontramos con lesbianas —identificadas y protagonistas— que se desprenden de su deseo lésbico para apelar a un público mainstream heterosexual y cumplir las fantasías del espectador heterosexual masculino —esta de acostarse con dos mujeres lesbianas porque apela a su egocentrismo fálico—, catalizando el deseo que ellas sienten por las otras en escenas sexuales con ellos, como pasa en *Las horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002) con el personaje de Meryl Streep (Clarissa) que se enamora de su mejor amigo gay enfermo de VIH o en *Los chicos están bien* (*The Kids are all Right,* Lisa Cholodenko, 2010) con el personaje de Julianne Moore (Jules) que se acuesta con el donante de esperma de sus hijos. Estas representaciones nocivas e hipersexualizadas de las lesbianas producen angustia en las espectadoras *queers* que no logran encontrar narrativas que las reafirmen en su posición deseante. Que un filme esté dirigido por una mujer, no significa inherentemente que la mirada sea femenina, porque los roles de género, siguen determinando nuestra forma de ver, de igual forma que un filme dirigido por un hombre, puede tener el cuidado y las características de la mirada femenina no canónica. Un ejemplo claro lo encontramos en *Ammonite* (Francis Lee, 2020), un filme firmado por un hombre que actúa desde una mirada femenina de lo háptico. Lo femenino y lo masculino siguen habitando los cuerpos desde lo que representa lo canónico y la alteridad, aquello en los márgenes de lo entendible. Todo cuerpo, toda mirada, tiene posibilidad de ambas. Hablaremos de mirada femenina cuando esta no se rige por lenguajes heteronormativos y canónicos de espectacularización del cuerpo femenino desde la escopofília, por eso en el goce de lo háptico encontramos un lenguaje desde la mirada femenina.

En este conflicto de identificación e imposibilidad de sentirse representadas en las historias de la gran pantalla, autoras lesbianas cogen el mando y empiezan a crear desde su mirada, desde sus historias, un cine lésbico independiente en los márgenes del canon que escribe con otro lenguaje. Sin embargo, desprenderse del lenguaje masculino para hablar de deseo femenino no es fácil. "[…] Ellos pueden hablarse, y hablar de nosotras. ¿Pero nosotras? Debes salir de su lenguaje. Trata de reatravesar los nombres que ellos te han dado" (Irigaray, 2009, p.

197). Una de las cosas que destaca Shameem Kabir (2016) es como la lesbiana siempre ha sido definida desde términos falocentristas del deseo, cuando en realidad, el deseo lésbico puede servirse del falo, pero no tiene porqué adaptarse a ello, pues el deseo femenino —y en consecuencia el deseo lésbico— tiene un abismo en el que nadar en deseo, un abismo en los márgenes, un abismo con mucho temblor. El cine lésbico desde la producción independiente explora este deseo desnortado, alejado del falo y sin la presencia inminente de un hombre necesario para avanzar la narración. Las autoras de cine lésbico independiente exploran el deseo que las habita como mujeres desde una nueva mirada, alejada del heteropatriarcado en las formas y el lenguaje, con una búsqueda de final feliz y compensación para apelar a la identificación de la espectadora sáfica. Estos filmes de cine independiente se sirven del lenguaje de lo háptico para contar desde su mirada:

> La percepción háptica suele definirse como la combinación de las funciones táctiles, kinestésicas y propioceptivas, es decir, la forma en que experimentamos el tacto tanto en la superficie como en el interior de nuestro cuerpo (Marks, 1998, p. 332).[2]

2. METODOLOGÍA, OBJETIVOS Y SELECCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

En la presente investigación, partiendo de una base teórica de los estudios culturales *queer* y feministas, nos apoyaremos en el análisis textual de raíz semiótica como metodología de estudio (Aumont y Marie, 2002) y en la revisión bibliográfica documental, pues nos apoyaremos en entrevistas en revistas, biografías y vivencias de las propias autoras. La gran mayoría de investigaciones académicas sobre lo lésbico se aproximan desde perspectivas más culturales y sociológicas. Sin embargo, en este artículo creemos conveniente utilizar como metodología el análisis textual y la revisión bibliográfica

[2] Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinaesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface on and inside our bodies"(Traducción de la autora). Jennifer Fisher has proposed a haptic aesthetic that involves nor tactile visuality so much as tactile, kinaesthetic and proprioceptive awareness of the physicality of the art object (Marks, 1998, p. 332).

porque la autoría de la artista se muestra a través del lenguaje audiovisual. El análisis nos permite desgranar las escrituras de su obra y el lenguaje utilizado, porque bajo nuestro punto de vista, el análisis fílmico es una herramienta fundamental para leer el subtexto del deseo lésbico en la ficción. Además, permite evidenciar los recursos formales utilizados como construcción de la narración desde una mirada femenina lésbica y que la diferencian de la mirada masculina mainstream a la que estamos acostumbrados sobre la lesbiana (Zurián y Herrero, 2014).

Nuestro objetivo principal reside en identificar los discursos formales y textuales que caracterizan el deseo lésbico en la obra de Marina Rice Bader para descubrir cómo se desnorta el lenguaje cinematográfico escrito desde la periferia del deseo lésbico y con voz femenina. Además, realizaremos un análisis entrecruzado de la obra de Bader en conversación con la obra de Nicole Conn y Dreya Weber, dos voces en femenino que la acompañan en su camino como cineasta y de las que su huella autoral no se puede desprender. Desde el estudio de los lenguajes del cine lésbico independiente pretendemos demostrar cómo la mirada lésbica reformula los lenguajes del deseo canónicos desde los márgenes, con alternativas a la mirada escopofílica fálica predominante en el *mainstream* y su relación con lo háptico.

Escogemos la obra de Marina Rice Bader por cantidad y calidad de títulos de producción independiente de temática lésbica, además de ser el vértice de intersección y unión con otras creadoras del género, posibilitadora indispensable que permite la autoría colectiva en voz femenina. Como objeto de estudio, elegiremos dos escenas de dos filmes de Bader en las que comparte autoría con Conn y con Weber, respectivamente, y cuya protagonista de ambas historias es interpretada por Traci Dinwiddie, actriz recurrente de la ficción lésbica independiente. Los fragmentos elegidos pertenecen a *Elena Undone* (Nicole Conn, Marina Rice Bader, 2010) y a *El tacto de Raven* (*Raven's Touch*, Marina Rice Bader, Dreya Weber, 2015). Nos centraremos en el opening de *Elena Undone* en relación a la mirada del deseo, para relacionarla con la escena íntima del filme y analizar los lenguajes no-heteronormativos que utiliza para hablar del cuerpo y del deseo; de

igual forma, con el *opening* y la escena íntima de *El tacto de Raven* para conectar la hapticidad de la mirada femenina con el deseo lésbico. Nicole Conn, Marina Rice Bader, Dreya Weber y Traci Dinwiddie forman un grupo de mujeres que han configurado la voz del deseo lésbico en el cine independiente siendo un tándem de productoras, guionistas, directoras y actrices en numerosos títulos representativos, hablando en voz de mujer sobre el deseo que las habita.

3. ANÁLISIS TEXTUAL

3.1. CREAR DESDE LO PROPIO PARA RE-PRESENTAR

FIGURA 1. Escena inicial de *Elena Undone*.



Fuente: *Elena Undone.*

El cine lésbico de ficción encuentra su voz en la verdad y es que, a veces, la mentira sirve muy bien para hablar de la verdad. Nicole Conn y Marina Rice Bader son autoras que escriben y dirigen sabiéndose ellas mismas como sujetos deseantes y plasmando su mirada en sus personajes. Nicole Conn se ha convertido en un icono de la producción de cine de temática lésbica con mensaje y carga social, desde su primer drama *Claire of the Moon* (1992), adaptación cinematográfica de su novela homónima, en la que narra su propia historia de autodescubrimiento lésbico y salida del armario. En sus filmes, Conn explora el deseo lésbico desde la crudeza, el rechazo y, también, muchas veces, la muerte. Conn cede su voz en primera persona a sus personajes para hablar del trauma, del estrago materno, de sus relaciones, del amor, de su familia e incluso de la muerte que ha acechado su vida. La obra de Marina Rice Bader, también se puede leer desde un conjunto con un gran valor autoral en tanto los filmes que produce, escribe y dirige plasman acontecimientos de su propia vida, con planos subjetivos y montajes experimentales que inscriben su visión del deseo lésbico en la periferia de lo *mainstream*. El camino profesional de Conn y Bader se cruza en 2010 con *Elena Undone*, opera prima de Bader como directora y productora, que realiza a sus 53 años.

Elena Undone habla del amor, del deseo entre dos mujeres y lo habla desde una voz puramente femenina. En la escena de apertura del filme, Elena y Payton se miran en la distancia de un parque en una escena onírica con un filtro azul del que se sirve la película para hablar del deseo. Ambas van andando, pero sus miradas no pueden evitar entrecruzarse y quedarse prendadas la una de la otra, necesitando girarse para verse una vez más. El montaje sucesivo las descubre a las dos como sujetos deseantes y sus miradas son recíprocas. Los planos se entremezclan en fundidos encadenados que confunden los cuerpos y los hacen aparecer allí donde no están pero desean estarlo. Nada ocurre entre ellas, sin embargo. Simplemente se cruzan, se miran y el tiempo parece pararse. El montaje las muestra a cámara lenta superpuestas en el espacio de la otra. Esta interacción que puede parecer tan rutinaria, es nueva para Elena, que nunca se ha sentido atraída por una mujer. El narrador del filme, que es intradiegético y que interpreta al mejor amigo

de Elena, se dedica a realizar charlas sobre el amor místico, el hilo rojo y el poder del deseo entre dos cuerpos destinados a encontrarse. Este empieza su monólogo sobre el amor diciendo "qué difícil es encontrarse con el arte del amor, porque eso es lo que todos deseamos, no solo ser amado, sino ser amado con esa intensidad punzante del amor verdadero, del alma gemela", y termina justo antes de inscribir que la historia que cuenta está basada en hechos reales diciendo que: "raramente cuando pasa, estamos preparados para enfrentarnos a cuando nuestro deseo nos atraviesa". Y es que el deseo en este filme, atraviesa a todos los personajes de forma punzante y desafiante. El filtro azul desaparece cuando ellas dejan de mirarse y lo que parecía una escena casi onírica, como un sueño, se vuelve real, con colores vivos mientras ellas se alejan la una de la otra en el parque.

FIGURA 2. Frames de presentación de personajes y primera interacción de Elena y Payton en *Elena Undone*.



Fuente: *Elena Undone.*

Elena y Payton llevan vidas muy diferentes y muy paralelas. Elena es madre de un adolescente, está casada con un pastor de la iglesia protestante que soñaba con ser actor y encontró en la iglesia el papel de su vida. Elena no es religiosa, ni mucho menos creyente, pero la vida la

ha puesto en una posición en la que "le ha tocado" ser la esposa del pastor. Elena vive una vida sumida por la mentira y las construcciones sociales la encierran en una vida triste que la invalida como sujeto deseante. Elena en su vida cotidiana está totalmente castrada: vive relegada al deseo del marido, dejó su carrera de fotógrafa profesional por aportar en la iglesia y ocupa una posición de madre y ama de casa con su hijo y la novia de este. Payton, por su parte, acaba de salir de una larga relación. La muerte de su madre —que perseguirá como un fantasma los deseos de las protagonistas en todas las películas de Nicole Conn—la impulsa a querer dejar de ser hija y convertirse en madre, pero la mujer con la que quería hacerlo la ha abandonado. Elena y Payton se conocen en el deseo de ser madres en un centro de adopción. Sus miradas se entremezclan, de la misma forma que lo hicieron en el parque al principio del filme, pero esta vez, en un entorno menos hostil, deciden hablar y hablar(se) de sus deseos entremezclados. Es hablando del deseo que sus cuerpos están por primera vez compartiendo plano mientras ellas se miran la una a la otra. El plano no rezaga el encuentro de sus cuerpos y ambas habitan el mismo plano con familiaridad, sus cuerpos no molestan y mientras hablan en el plano contra-plano subjetivo, la otra siempre aparece en el plano de la una.

Ante el miedo y la precaución de Payton, Elena es quien da el primer paso, tanto en su primer beso[3] como en la manifestación de su deseo sexual. Contrastando con su relación heterosexual en la que Elena no decide ante el deseo del marido y que mayoritariamente actúa como sujeto pasivo de la acción, ella manifiesta el suyo ante Payton y el discurso le otorga voz y una posición activa ante la acción. Es entonces que el filtro azul vuelve para inundar la escena y la intimidad entre ellas se resuelve con fundidos encadenados que ya no solo posicionan los cuerpos ante la posición de deseo, sino que confunden y fusionan los cuerpos, creando una suerte de matrioshka de frames que las enmarcan a la una en la otra y en sí mismas. Las manos de las protagonistas sostienen la escena en planos detalle de sus manos tocando y acariciando, fundiéndose en piel, como esa sucesión de planos nos

[3] Beso catalogado como el beso más largo de la historia del cine con una duración de 3:54 minutos, grabado en plano secuencia.

sugiere, trayéndonos una escena regida por lo háptico, con manos a veces incluso desenfocadas que arrojan a la imagen las texturas extremas y las rugosidades del cuerpo. El plano a contraluz de los cuerpos revela una mirada alejada de la escopofília voyeurística de la mirada masculina, presentando los paneos de los cuerpos o los planos detalle como fragmentos de texturas entremezclando piel, cabellos y manos. La mirada no hipersexualiza los rasgos del cuerpo femenino y la fragmentación del cuerpo no desmiembra las zonas erógenas, sino que las llena de texturas observables. Se presentan los cuerpos desnudos sin esconderlos pero sin mostrarlos desde la espectacularización, a contraluz, desde la intuición de las formas y las texturas.

FIGURA 3. Frames de la primera escena de sexo en *Elena Undone*.



Fuente: *Elena Undone.*

Marina Rice Bader descubre su carrera profesional cinematográfica de la mano de su autodescubrimiento identitario lésbico. La mentira ayuda a hablar de la verdad y en *Elena Undone* nos encontramos con una ficción que habla de la verdadera historia de amor entre dos voces creadoras. Marina Rice Bader y Nicole Conn cruzan sus caminos ya entradas en su mediana edad. Bader venía de ser fotógrafa profesional en Los Ángeles —haciendo un símil identitario con el personaje de Elena— y Conn venía de escribir libros, dirigir películas y producir documentales en los 90 sobre su identidad lésbica y su familia —adjuntando su identificación con Payton, una escritora abiertamente lesbiana—. Bader descubre su sexualidad tarde en la vida y de la mano de Nicole Conn, que vierte sus deseos en ella y ayuda a que Bader deje la fotografía, deje su vida asentada heterosexual, monte una productora de cine lésbico independiente y, junto a Conn, cuentan su historia de amor desde su voz. Su primera obra, *Elena Undone* reescribe su propia historia de amor y descubrimiento con su co-directora. Es por eso que el filme, además, incorpora fragmentos de totales a modo documental de parejas reales hablando del amor, personas que representan modelos de familias no canónicas y en los márgenes de la sexualidad, la raza y la religión.

A través de la productora Soul Kiss Films—productora de la que más tarde Conn se distanciará para poner en pie la suya propia: Nicole Conn Films— Bader y Conn escriben, dirigen y producen títulos de cine lésbico con perspectiva femenina y feminista, desde su objetivo de retornar a la sociedad lésbica con una representación que reconozca a las mujeres lesbianas como femeninas, madres, trabajadoras, compañeras y amantes, sin reducirlas a una posición escopofílica erótica pero tampoco privándolas de su eroticidad y su deseo. Escriben con voz de mujer sobre los deseos que las habitan. Las tramas de estas películas no gozan de gran enredo dramático ni de significantes *plot twists*, sino que se permiten actuar desde la vida cotidiana para representar sentimientos y deseos. Bader explica en entrevistas que su objetivo primordial reside en (re)presentar personajes lésbicos desde una complejidad a capas para poder presentar historias sobre la comunidad LGTBQ+ desde su propia historia. Los personajes

poliédricos de Bader ayudan a normalizar las familias *wlw* (*'women who love women'*), mujeres que aman a mujeres:

> Nos vendrían bien más películas con personajes LGBTQ+ equilibrados, y espero contribuir de algún modo a abordar esa cuestión, [...] Tengo un compromiso inquebrantable con la comunidad LGBT para seguir contando sus historias, que son nuestras historias, y las historias de las mujeres, que muestran al resto del mundo que todos caminamos por el mismo sendero: amamos, tenemos hijos, luchamos con las relaciones, el dinero, nuestro lugar en el mundo y todos los seres humanos pasamos por lo mismo. (Bader en una entrevista para Lesbian News, 2016)[4]

Bader cuenta que cuando se descubrió a sí misma como sujeto deseante lésbico se refugió inmediatamente en el cine y empezó a buscar películas que hablaran de ello. "Tenía 50 años y no sabía lo que era amar a otra mujer, mucho menos besar a otra mujer. Cuando estás entrando en un nuevo mundo, investigas a través del cine" (Bader en Lesbian News, 2016). Bader alquiló todo el cine lésbico habido y por haber, y se dio cuenta que ninguna película contaba una historia desde una mirada que la apelara. Había algunas grandes películas de la historia del cine que hablaban de deseo lésbico, pero ninguna con voz de lesbiana y el catálogo tampoco era demasiado extenso. Esto es algo que resuena en la escena cinematográfica española con voz femenina actual en la que voces autoras como Pilar Palomero, Carla Simó o Alauda Ruiz de Azúa están contando sus historias desde unas voces en femenino, con perspectivas que antes no encontrábamos; y es que encontrar nuevas voces y nuevas miradas en el cine significa darles la voz a las mujeres. Durante la producción de su última película, Bader compartiría su preocupación por las voces femeninas lésbicas en la industria:

> Las mujeres cineastas son escasas (alrededor del 7% de las películas realizadas son de mujeres) y las lesbianas aún estamos menos representadas. Somos un puñado. Casi toda la financiación va a parar a

[4] We could use more films with well-rounded LGBTQ+ characters, and I hope in some way I'm helping to address that issue, [...] I have unwavering commitment to the LGBT community to keep telling their stories, which are our stories, and the stories of women, which show the rest of the world that we're all walking the same walk: We love, we have kids, we struggle with relationships, money, our place in the world, and every human being goes through the same thing. (Traducción de la autora)

> los hombres de la industria. Es un hecho. Hay que contar nuestras historias para que no seamos invisibles en la pantalla. Si quieres ver películas con contenido lésbico, tienes que apoyar a las mujeres que las hacen en todas las fases del juego. (Bader en Lesbian Game Changers, 2016)[5]

Así es que con sus nuevos deseos encontrados, Bader funda Soul Kiss Films y produce su primera película junto a Nicole Conn. Este filme encauza y representa los deseos unidos de estas dos autoras: el cine y una familia encontrada de seis hijos. La maternidad y los hijos serán muy importantes en las películas de ambas porque la lesbiana no se desprende de su deseo por ser madre y el estrago materno rige la construcción de los personajes.

3.2. LO HÁPTICO DEL DESEO LÉSBICO

A *Elena Undone* la siguen numerosos títulos escritos en voces colectivas y en voces individuales. *A Perfect Ending* (2012) es su segunda película. Bader y Conn producen, escriben y dirigen la que representa el ocaso de su intensa pero breve historia de amor. *A Perfect Ending* simboliza el final infeliz de su relación a través de la muerte de Rebecca, el personaje principal, y deja en el aire la incógnita de "¿cómo seguir adelante cuando el amor de tu vida ya no está?", con una narrativa llena de dolor, conducida por el deseo castrado y la motivación de enmendar los errores con una misma antes de que sea demasiado tarde con la muerte en el horizonte y como marco de la motivación del deseo.

Tras *A Perfect Ending*, Nicole Conn hace un parón cinematográfico en el que se dedica a cuidar de uno de sus hijos que tiene una enfermedad degenerativa y a escribir novelas de temática lésbica. En 2019, volverá para contar de forma autoficcionada con *More Beautiful for Having Been Broken* (2019), la historia de dos mujeres que se enfrentan a la

[5] Women filmmakers are rare (about 7% of films made are by women) and lesbian filmmakers even less represented. We are a handful. Almost all funding goes to men in the industry. That is a fact. Our stories need to be told so we are not invisible on the screen. If you want to see films with lesbian content then you must support the women making them at every stage of the game. (Traducción de la autora)

diversidad funcional de un niño para compartir maternidad. En este filme, se indaga de forma visual y en el propio discurso los márgenes del deseo y los lenguajes del amor desde aquello diferente, sirviéndose de la visión de Freddie, el niño, y que hace un símil con la visión del amor en los filmes de temática lésbica independientes que actúan desde lo no hegemónico. En este filme vuelve el filtro azulado—que parece sumergir a las protagonistas bajo el agua— y los frames encadenados para hablar del deseo a través del movimiento y la posición del cuerpo. En ambos filmes observamos el hilo del estrago materno desarrollarse desde diferentes perspectivas. En *More Beautiful for Having Been Broken*, Max, el personaje principal, vuelve a partir desde el trauma de una madre fallecida —como le pasaba a Payton en *Elena Undone*— mientras en *A Perfect Ending*, es Rebecca, que desde su posición de madre, será la que hará todo lo posible para menguar el sufrimiento de su hija Jéssica —cometido que solamente será posible una vez la madre ha llegado a términos con su propio deseo lésbico—.

Por su lado, Bader ya no solo escribe y produce, sino que dirige y actúa en sus películas. En 2014, en su primera obra en solitario, Bader se inscribe a sí misma como directora en un filme metadiscursivo y plantea y critica la posición narcisista de su propio deseo en *Anatomy of a Love Seen* (2014) un filme rodado en el set de una película lésbica y que se centra en los deseos de las mujeres tras el *cast & crew*, que se interpretan a sí mismos. Marina se inscribe como la directora, por primera vez en solitario, del filme en la diégesis y también fuera de esta, manipulando la narración como una especie de titiritero en un teatro. El deseo femenino inunda este filme que vuelve a debatirse, esta vez diegéticamente, entre la verdad y la mentira, jugando con el amor por el cine y el deseo lésbico.

El año siguiente, el camino de Bader se junta con el de Dreya Weber, otra creadora a la que el cine lésbico le debe mucho. Weber viene de producir, escribir, dirigir —junto a su marido Ned Farr— y protagonizar *The Gymnast* (2006) y *A Marine Story* (2010), películas que también desde el trauma y lo háptico, hablan del deseo entre mujeres y que se han convertido en dos clásicos del cine lésbico independiente. Los personajes de Weber juegan con la norma y el

estereotipo, con la fragilidad y la dureza del cuerpo, el movimiento del cuerpo es un tema recurrente para ella. Sus personajes, que además siempre interpreta, se dedican profesionalmente al dominio del cuerpo: gimnasta, soldado o deportista. La representación del cuerpo determinará muy bien su próximo trabajo.

FIGURA 4. Frames de la apertura del filme *El tacto de Raven*.



Fuente: *El tacto de Raven.*

Juntas, Bader y Weber escriben, producen y dirigen *El tacto de Raven* (2015), que protagonizarán la propia Dreya Weber y Traci Dinwiddie —que ya interpretaba a Payton en *Elena Undone*—, un filme en el que la maternidad, el deseo, el conflicto de la otra y el estrago materno estarán presentes a través de lo háptico. El cuerpo y las manos en *El tacto de Raven* son catálisis textuales de gran importancia. De hecho, lo háptico viene inscrito en el propio título del filme y no en vano, pues el tacto regirá la acción y el deseo. Lo háptico está presente también en el plano con las formas de la naturaleza que se confunden con cuerpos desnudos, rostros y troncos de madera tallada. Las manos acarician las rocas, la tierra, el cuerpo se dobla como si fuesen troncos retorcidos y los troncos se tallan imitando cinturas y brazos, pechos y piernas, cavidades; el pelo se confunde con las ramas bailando al viento y las

ramas se confunden con el pelo. Nos presentan a Raven tocando, sintiendo con su tacto, de forma tan intensa, que parece que nosotras como espectadoras también podemos sentir las rugosidades de los cuerpos que ella toca.

FIGURA 5. Planos detalle de los cuerpos inanimados y vivos que generan símiles de significación háptica en *El tacto de Raven*.



Fuente: *El tacto de Raven.*

FIGURA 6. Secuencia de imágenes hápticas del deseo en la escena de sexo en *El tacto de Raven.*



Fuente: *El tacto de Raven.*

Cuando Kate (Traci Dinwiddie) decide explorar su deseo, viene de la mano de los cuidados. Raven ha estado "haciendo carreras con sus demonios" según ella dice, y ha perdido. Kate se la encuentra tallando sus esculturas, llena de magulladuras y heridas que decide curar y cuidar. Los toques taciturnos se suceden para hablar de su deseo. Aquí los planos en fundidos encadenados se han quedado atrás y predominan planos inestables, en cámara al hombro con paneos y movimientos sucesivos que miran y que van de mirada a mirada, de manos a manos y de labios a piel. La iluminación específica de los planos muestran un símil con las formas que recrean las maderas talladas de Raven, catalizando a través del objeto y del trabajo manual que realiza su deseo por la otra. Los cuidados —que representan aquello asociado a lo femenino, a lo materno— llegan para establecer el amor y desatar el deseo. El primer beso de Kate a Raven será a sus heridas, y el segundo a sus manos, dejando claras las intenciones hápticas del filme en cuanto al trauma.

FIGURA 7. Secuencia de imágenes hápticas del deseo en *El tacto de Raven* y fragmento de *La Creación de Adán* de Miguel Angel.



Fuente: *El tacto de Raven.* Fuente: Ateleia https://bit.ly/3M9U2ux

Esta vez, los planos se suceden con saltos de ejes y una gran presencia de las manos en plano detalle mientras tocan, acarician y aprietan. Los movimientos de los cuerpos parecen ir en cámara lenta mientras la cámara se mueve en suaves paneos inestables a su alrededor, sirviéndose de la respiración de la propia cámara y el temblor del plano, con suaves movimientos a través de sus cuerpos entrelazados, simulando las ramas y las rocas del principio del filme. Sus rostros vuelven a confundirse, pero esta vez no se funden, sino que se miran en la perspectiva y el escorzo. Sus manos juegan en el salto de eje y las pequeñas elipsis temporales hasta presentarse en una posición que nos recuerda a *La creación de Adán* (1511) de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que resume en el mero acto de tocar la creación y la existencia del ser humano y que reivindica, desde esta nueva lente femenina, el nacimiento de un nuevo orden simbólico de la mirada cinematográfica.

4. CONCLUSIONES

El cine lésbico independiente es posible gracias a la globalización de los productos culturales tras el derribo del sistema de los estudios de Hollywood y la conquista de los colectivos minoritarios de internet, "el acceso casi ilimitado a obras oscuras de cinematografías minoritarias parecía garantizar finalmente la igualdad de oportunidades para todas las películas, el intercambio casi instantáneo de copias" (Mulvey, 2017, p. 71). Estas películas de cine lésbico independiente son difíciles de encontrar, pero cumplen un papel importante en cuanto a su objetivo primario, contribuir a esa identificación de la espectadora lesbiana, a una reafirmación del sujeto a través de las historias con finales felices que ellas cuentan.

Nos encontramos ante un cine lésbico escrito, dirigido y producido por artistas no hegemónicas, que actúan desde la periferia del arte cinematográfico, con un lenguaje alejado del *mainstream* pero sirviéndose de sus discursos para romperlos desde ejes desnortados del heteropatriarcado y crear, en sus escrituras lésbicas, unas re-presentaciones de sus propias realidades desde sus miradas. Estos filmes revisitan historias clásicas, hablando de temas clásicos: el amor,

la maternidad, la familia, la muerte o la enfermedad, pero lo muestran desde la ruptura de la sexualidad, desde personajes femeninos complejos que desean y expresan sus deseos en voz alta y desde un lenguaje cinematográfico que habla desde los márgenes de la escopofília, acercándose a lo háptico de la imagen desde montajes experimentales. Sus personajes femeninos desean, al fin y al cabo, a otras mujeres que las desean de vuelta, que pueden hablar de sus deseos en voz alta sin miedos a finales fatales, lo cual revierte en la espectadora lésbica de forma positiva. En consecuencia, el público lésbico encuentra por fin un espejo en el que verse representado sin temor a represalias, finales fatales o *queerbait*.

Es así que el cine lésbico independiente aporta una visión desnortada de los discursos sobre el deseo, en un ejercicio en el que la obra de las autoras y las miradas del público resultan en significados positivistas y esperanzadores sobre el deseo y las realidades lésbicas y LGTBQ+. Hablamos de mujeres lesbianas que también son madres, que se miran, se enamoran y que desean, y es que el cine lésbico nos habla mucho de las madres, del estrago, del trauma, de la maternidad, del amor entrecruzado, de la muerte… pero nos habla de una maternidad compartida, del gran conflicto que representa la otra mujer en nosotras y el conflicto de familias no heteronormativas para la sociedad (Noble, 2014). Los lenguajes del cine indie lésbico se sirve de lenguajes sáficos míticos, desde la literatura y la poesía, con elementos metafóricos y simbólicos del deseo en la naturaleza. Desde la naturaleza mítica del *locus amoenus*, ese lugar idílico para el amor que permite esconderse a plena vista y que resulta recurrente en las narrativas sáficas para hablar del armario y del dolor de lo prohibido; hasta la presencia del agua (y el color azul) como elemento catalizador del deseo femenino inconmensurable o de símbolos cargados de significantes.

Este cine llegará como contestación a la violencia del cine *mainstream* que habla con voz masculina sobre el deseo de ellas. Será un cine que no siempre tendrá claro su lenguaje, pero sí una voz firme ante el deseo. Hablar de deseo femenino, hablar de deseo lésbico, es hablar desde lo háptico, es hablar de las manos, y es que las manos de las lesbianas sostienen el plano en todas estas películas. Los planos del deseo lésbico

en estos filmes independientes demuestran el temblor, la inconmensurabilidad del deseo y la fluidez de lo femenino en los planos intranquilos, en los planos no-estoicos, muchas veces grabados en cámara al hombro, sin ayuda de trípode, y que se sirven de la respiración para acompañar la calidad irrefrenable del deseo en pantalla. Estos planos huyen de la representación canónica, fálica y estoica del cine convencional y se permiten el temblor. En estos filmes nos encontramos con planos táctiles, en primerísimo primer plano, llenos de texturas y rugosidades, de piel, de deseo. Con cortes sucesivos en fundidos encadenados o en planos secuencia que arrojan al deseo en su estado más puro y crudo. Planos detalle de objetos que atrapan en texturas y en la presencia de las manos como conductoras indiscutibles de la acción, características que podríamos atribuir a la corriente del *New Queer Cinema* (Nuevo Cine Queer) (Zecchi, 2015). Hablar del lenguaje de lo háptico y hablar de las manos en el cine lésbico es, de alguna manera, hablar de voces en femenino, hablar de lo háptico de los cuidados —tan relacionado con la maternidad— es hablar de mirada lésbica. El cine lésbico en la ficción contemporánea se está acogiendo a esta voz de mujer táctil para contar su deseo y las formas de lo indie se abren paso en el nuevo *mainstream* contemporáneo y de autor/a, y es que las lesbianas, desde que Safo escribía, siempre han hablado así.

5. REFERENCIAS[6]

Ahmed, Sara (2022). *Viver uma vida feminista*. Ubu Editora.

Aronofsky, Darren. (Director). 2010. *Cisne Negro* (*Black Swan*). [Película]. Fox Searchlight.

Aumont, Jaques., Bergala, Alain., Marie, Michel, & Vernet, Marc (1991). *Estética del cine*. Paidós.

Aumont, Jaques y Marie, Michel (2002). *Análisis del film*. Paidós.

Guerrero-Pico, Mar., Establés, Maria José, & Ventura, Rafael (2017). La Síndrome de la Lesbiana Morta: mecanismes d'autoregulació del

[6] Añadimos los nombres completos en la citación APA como reivindicación feminista de visibilización de las mujeres investigadoras.

«fandom» LGBTI en les polèmiques fan-productor de la sèrie «The 100». *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (57), 29-46.

Beteta Martín, Yolanda (2012). De la tradición sáfica a los círculos tribádicos: la búsqueda de las identidades lésbicas desde una perspectiva histórica (De la Antigüedad Clásica a la Edad Moderna), en *Feminismo/s*, 29-49.

Brousse, Marie-Hélène. (2020). *Lo femenino.* Tres Haches.

Buonarroti, Miguel Ángel. (Artista). 1511. *La creación de Adán* [Fresco]. Bóveda de la Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, Roma.

Cairns, Lucille (2006). *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema.* Edinburgh University Press.

Cholodenko, Lisa (Directora). 2010. *Los chicos están bien* (*The Kids are all Right*). [Película]. Focus Features.

Conn, Nicole. (2012). *Claire of the Moon*. Bella Books.

Conn, Nicole. (Directora). 1992. *Claire of the Moon*. [Película]. Nicole Conn.

Conn, Nicole. (Directora). 2010. *Elena Undone*. [Película]. Soul Kiss Films, FilmMcQueen.

Conn, Nicole. (Directora). 2012. *A Perfect Ending*. [Película]. Soul Kiss Films.

Conn, Nicole. (Directora). 2019. *More Beautiful for Having Been Broken*. [Película]. Pelican Films.

Corsini, Catherine. (Directora). 2015. *Un amor de verano* (*La belle saison*) [Película]. CNC.

Cristofer, Michael. (Director). 1998. *Gia* [Película]. HBO.

Daldry, Stephen. (Director). 2002. *Las horas* (*The Hours*). [Película]. Paramount Pictures, Miramax, Scott Rudin Productions.

Dyer, Richard, & Pidduck, Julianne (2003). *Now you see it: Studies in lesbian and gay film*. Psychology Press.

Evans, Victor D. (2007). Curved TV: The impact of televisual images on gay youth. *American Communication Journal*, 9 (3), 7-17.

Farr, Ned. (Director). 2006. *La gimnasta* (*The Gymnast*). [Película]. Fearless Angel Productions LLC.

Farr, Ned. (Director). 2010. *A Marine Story*. [Película]. Red Road Studio.

Fassbinder, Rainer Werner. (Director). 1972. *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*) [Película]. Filmverlag der Autoren, Tango-Film.

Flanagan, Mike. (Creador). (2020). *La maldición de Bly Manor* (*The Haunting of Bly Manor*) [Serie de televisión]. Netflix.

Fuss, Diana. (2013). *Inside/out: Lesbian theories, gay theories*. Routledge.

Haynes, Todd. (Director). 2015. *Carol* [Película]. Film4 Productions, Killer Films, Number 9 Films.

Irigaray, Luce (2009). *Ese sexo que no es uno* (Vol. 57). Ediciones Akal.

Jankel, Annabel. (Directora). 2018. *El secreto de las abejas* (*Tell it to the Bees*) [Película]. Good Deed Entertainment.

Kabir, Shameem (2016). *Daughters of desire: Lesbian representations in film*. Bloomsbury Publishing.

Kaplan, E. Ann. (1998). *Is the gaze male? -¿Es masculina la mirada?*. Las mujeres y el cine.

Kusama, Karyn. (Directora). 2009. *El cuerpo de Jennifer* (*Jennifer's Body*) [Película]. 20th Century Fox, Fox Atomic.

Lee, Francis. (Director). 2020. *Ammonite*. [Película]. Lionsgate UK.

Lesbian News (2016, 26 de julio). *3 things to know about lesbian filmmaker Marina Rice Bader*, by maxum50, in Lesbian News, 26/07/2016. bit.ly/453FK55

Lesbian Game Changers (2016, 20 mayo). *Because Lesbians Want To See Good Films*, Marina Rice Bader in Lesbian Game Changers blog, 20/05/2016. bit.ly/3LAeSTu

Lynch, David. (Director). 2001. *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*). [Película]. Les Films Alain Sarde, Asymetrical Production.

Marks, Laura. U. (1998). Video haptics and erotics. Screen, 39(4), 331-348.

Metz, Christian. (2004). From the imaginary signifier: Identification, mirror. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, pp. 800-817.

Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure in narrative cinema in "Film: Psychology, society and ideology". *Screen* Vol. 16 (University of Glasgow), pp. 746-759.

Mulvey, Laura. (2017). Laura Mulvey, la espectadora acompañada. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (29), 67-72.

Noble, Fiona. (2014). 'La familia ya no es lo que era': intercultural lesbian relationships in contemporary Spanish cinema. *Feminismo-s*, 23, 253.

Parrondo Coppel, Eva, & González-Hortigüela, Tecla. (2015). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después: Historiografía y feminismo. *Secuencias: Revista de historia del cine* (42).

Pool, Léa. (Directora). 2001. *El último suspiro* (*Lost and delirious*) [Película]. Séville Pictures, Cité-Amérique, Dummett Films.

Rothenberg, Jason (Creador). (2014-2020). *Los 100* (*The 100*) [Serie de televisión]. The CW.

Rice Bader, Marina. (Directora). 2014. *Anatomy of a Love Seen*. [Película]. Soul Kiss Films.

Rice Bader, Marina; Weber, Dreya. (Directoras). 2015. *El tacto de Raven* (*Raven's Touch*). [Película]. Soul Kiss Films.

Saryani, Dyan (2016). *The Triggers and Impacts of Elena's Oppressed Feeling in her Marriage Portrayed in Elena Undone the Movie* [Doctoral dissertation, Universitas Brawijaya].

Sciamma, Cèline. (Directora). 2019. *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*) [Película]. Arte France Cinéma, Hold Up Films, Lilies Films.

Sollet, Peter. (Director). 2015. *Freeheld: un amor incondicional* (*Freeheld*) [Película]. Lionsgate.

Waller-Bridge, Phoebe. (Creadora). (2018-2022). *Killing Eve* [Serie de televisión]. BBC.

Wyler, William. (Director). 1961. *La Calumnia* (*The Children's Hour*) [Película]. United Artists.

Zecchi, Bárbara (2015). El Cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a" new queer" 1/The cinema of Pedro Almodóvar: from optic to haptic, from gay to NEW queer. *Área abierta*, 15(1), 31.

Zurián Hernández, Francisco A. y Herrero Jiménez, Beatriz (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica como marco teórico y metodológico para la investigación en la cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14 (3), 6-21.

DEL ÁLBUM ILUSTRADO AL MICROENSAYO SOBRE ARTE: LA PARODIA PEDAGÓGICA EN *WE GO TO THE GALLERY* DE MIRIAM Y EZRA ELIA

ESTHER MORILLAS
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

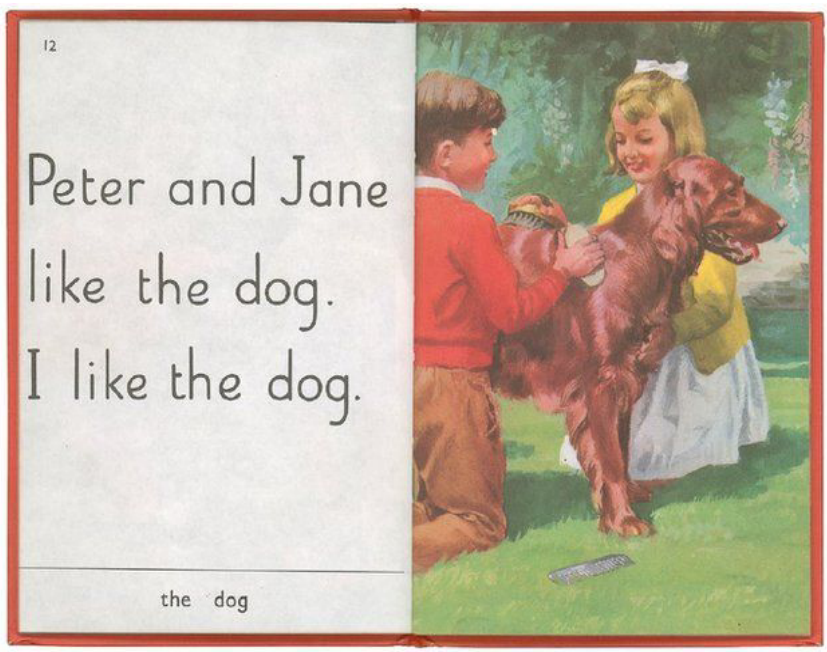
La editorial británica Ladybird publicó en los años sesenta y setenta una colección de libros destinada a la infancia, *The Key Words Reading Scheme* (algo así como 'Plan de lectura mediante palabras clave'), pensada para el aprendizaje de los vocablos más comunes de la lengua inglesa. Un niño y una niña protagonizaron esta serie a lo largo de 36 volúmenes: son Peter y Jane, por cuyo nombre también se conoce a la colección. El esquema del libro, como veremos en seguida, es el siguiente: en la página impar se presenta una ilustración, mientras que en la página par encontramos varias frases, escritas con tipos caligráficos, de las cuales se extraen las palabras que las pequeñas criaturas deben aprender.

La artista visual y radiofónica Miriam Elia (Londres, 1982) y su hermano Ezra (no he podido encontrar sus datos de nacimiento, pero en cualquier caso es mayor que Miriam) retoman y parodian los manuales de lectura de la editorial Ladybird, siguiendo su formato y estructura, para escribir e ilustrar *We go to the gallery* y hablar sobre arte contemporáneo.

Ruth B. Philips distingue dos géneros para divertirse (o burlarse, depende de cómo traduzcamos *make fun*) en o con los museos, aunque, en cualquier caso, según Philips (2019: 316), toda esta diversión museística tiene unos propósitos muy serios. Los dos géneros a los que se

refiere Philips son 1) los libros infantiles, cuya finalidad es familiarizar con el arte a las pequeñas criaturas y 2) la parodia, que tiene a un público adulto como destinatario y cuya finalidad es servir como una forma de crítica institucional. Miriam y Ezra Elia fusionan estos dos caminos para realizar una suerte de sátira destinada también al público adulto y dar respuesta a "las" grandes interrogaciones que afectan al arte.

FIGURA 1



Fuente: Lowbridge 2015

No es casualidad, creo, que *We go to the gallery* tenga la forma de un pequeño álbum ilustrado y que parezca dirigido a un público infantil. Al fin y al cabo, las cuestiones relacionadas con el arte contemporáneo suelen abordarse desde una condescendencia intelectual que entronca con la utilizada en gran parte de la producción destinada a la infancia.

2. ¡VAMOS AL MUSEO!

We go to the gallery obtuvo enseguida gran eco, y por si ese eco no bastara se ganó una demanda de Ladybird (que forma parte del grupo Penguin), lo que contribuyó aún más a su notoriedad. La demanda se resolvió con algunos cambios, comenzando por el nombre del niño y la niña protagonistas, que ya no se llamaron Peter y Jane, sino John y Susan. Por otra parte, la mariquita (*ladybird*) del original fue reemplazada por un escarabajo pelotero (*dung beetle*), y Miriam Elia –autora de las ilustraciones y coautora del texto junto con su hermano Ezra–, dejó de basarse en las publicaciones originales de Ladybird para componer sus collages, basándose esta vez en fotografías hechas expresamente para ella. También cambiaron ligerísimamente algunos textos del original, como se puede comprobar en las muestras de la primigenia publicación que aparecen en la página web de Miriam Elia (s. f.). La modificación de la ley de propiedad intelectual realizada en Inglaterra y que recogía que la parodia no es plagio terminaron de resolver el conflicto, y Miriam y Ezra Elia han continuado con sus libros del escarabajo (Armitstead, 2015). La edición que utilizamos aquí no es, por tanto, la primera, sino la que recoge los cambios que se realizaron (Elia y Elia 2015) y se encuentra en circulación (podemos encontrarla, por ejemplo, en algunas librerías de museos).

¿Pero por qué este librito (11,7 x 17,8 cm si no he medido mal) se hizo enseguida popular? En primer lugar, al retomar la estética de los libros de Ladybird, libros que muchas personas utilizaron en clase como texto para el aprendizaje de la lectura, Miriam y Ezra Elia consiguen activar un mecanismo fundamental en la industria, ya sea literaria, de la moda o de cualquier otro sector: la nostalgia. En el caso concreto de los libros infantiles la nostalgia pasa bien por reediciones periódicas (de forma que quienes han leído esos libros vuelvan a comprarlos para las nuevas generaciones), bien por, como en nuestro caso, la parodia, destinada esta vez a un destinatario adulto ex lector de los libros parodiados: pienso en títulos como *Five on Brexit Island* (‘Los cinco en la isla del Brexit’) o *Five Go Gluten Free* (‘Los cinco prescinden del gluten’) de la colección Enid Blyton for Grow Ups (‘Enyd Blyton para mayores’).

Pero la nostalgia, que deriva tanto de las ilustraciones empleadas como del tipo de edición en general (configuración de la página, forma de incluir los contenidos), no es estrictamente necesaria para el disfrute de la obra de Miriam y Ezra Elia, como lo demuestran las traducciones que existen de *We go to the gallery* a lenguas (alemán, castellano, francés) que no han tenido los volúmenes de Ladybird como libro de texto. El nuevo público destinatario apreciará sin duda la estética vintage, pero probablemente no disponga en su imaginario sentimental infantil de algo parecido.

Miriam Elia, con sus ilustraciones, recrea unas publicaciones en concreto, con una estética y una datación determinadas, pero lo hace de forma que superpone dos planos: el plano llamémoslo local, esto es, la colección *The Key Words Reading Scheme* de Ladybird, y el plano universal, o lo que es lo mismo, esa voluntad pedagógica de la gran mayoría de obras destinadas a la infancia, cuya misión no parece ser otra que la de educar en eso que se llama "valores", ya sean estos hablar y escribir correctamente, conservar el planeta o, aquí, apreciar el arte. Para que la parodia sea entendida como tal, la referencia a lo parodiado tiene que estar presente, y los libros infantiles "que enseñan" son inmediatamente reconocibles por cualquiera que forme parte del sistema escolar o familiar. Al igual que la madre de *We go to the gallery* conduce a Susan y a John por las salas del museo, Miriam y Ezra Elia llevan a su público lector de la mano a través de las páginas de su libro, y no lo hacen solo por diversión, sino para instruirlo.

Y aquí es cuando la parodia se duplica, se bifurca, pues además de con la literatura infantil *We go to the gallery* entronca con toda esa serie de lecturas que están pensadas para hacer entender a un público destinatario adulto qué es el arte, para qué sirve el arte, cómo apreciar el arte. Y de nuevo volvemos a encontrarnos con un enfoque pedagógico (perdón, divulgativo, porque estamos hablando de un público lector ya no tan niño), enfoque que se disimula a través de la distancia irónica, la socarronería y la desenvoltura con la que se aborda el tema. Son títulos como *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito* ('El arte contemporáneo explicado a tu marido') de Mauro Covacich (2021), *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporánea è davve-*

ro arte ('Lo podía haber hecho yo. Por qué el arte contemporáneo es realmente arte') de Francesco Bonami (2017) o *Dios salve el arte contemporáneo*, de Óscar García García (2019), tres títulos distintos, con diversos grados de distanciamiento crítico –esto es, de sátira–. Este tipo de obras parece obedecer a una especie de *excusatio non petita*: su misión es explicar aspectos que, precisamente porque se explican, se revelan como inexplicables. La parodia de *We go to the gallery*, entonces, es una muñeca rusa de parodias, un pozo sin fondo, un manifiesto y contramanifiesto a la vez bajo el disfraz de álbum ilustrado infantil.

3. EL ÁLBUM ILUSTRADO

¿Pero es realmente un disfraz, el de la apariencia de álbum ilustrado? Bosch Andreu (2007), basándose en diferentes fuentes, establece que el álbum ilustrado 1) es un tipo de libro, 2) donde se combina texto e imagen, 3) articulado en secuencias y 4) que constituye una obra de arte. Según esa descripción, *We go to the gallery* cumple con estas características. De las cuatro, las que nos van a interesar más ahora son la segunda y la cuarta. Quiero subrayar, ante todo, cómo en muchas ocasiones imagen y palabra (si es que contamos con texto, pues existen los denominados libros silenciosos) actúan como traducciones mutuas: ambas pueden contar lo mismo, con diferentes procedimientos. Pueden también jugar a contradecirse, o a completar lo que una u otra no dice. En cualquier caso, y como ocurre en el cómic, en la novela gráfica, imagen y palabra producen una sinergia que no es solo estética, sino –muy importante– también ideológica.

Y nos interesa la definición del álbum ilustrado como arte. Para Riitta Oittinen, Anne Ketola y Melissa Garavini (2017: 22) esta consideración enlaza con la idea manifestada por Sipe de que los álbumes ilustrados invitan pedagógicamente a apreciar la estética que propone este tipo de género literario. Por su parte, Giorgia Grilli (2020), en su análisis de los álbumes ilustrados de no ficción para la infancia, destaca precisamente cómo estos, al mezclar percepción subjetiva con representación objetiva, favorecen que el público destinatario se plantee

preguntas, busque interpretaciones y repare en los rasgos estéticos del álbum. Grilli (ibídem: 81) es categórica cuando escribe que el arte no es asertivo, sino alusivo, evocativo, y que abre con el público destinatario un diálogo infinito.

Esto es lo que a través de su libro consiguen, como apuntaba antes, Miriam y Ezra Elia: (re)abrir un diálogo que no puede cerrarse porque está permanentemente actualizándose, permanentemente procesando datos. En la más pura línea posmodernista, en *We go to the gallery* tenemos arte que habla de sí mismo y que se cita a sí mismo continuamente: no hay parodia sin intertextualidad, sin una enciclopedia compartida entre quien parodia y quienes reconocen la parodia. El mayor acierto, sin embargo, desde mi punto de vista, es el de conseguir que la ironía deje descolocada y pensando a la persona que lee: no es una parodia que acaba en el chiste o la broma, va mucho más allá. Es, como vimos unas líneas antes con Philips, una cosa seria. Y si para reconocer a la parodia necesitamos de un referente, podríamos decir que nos encontramos también ante una variedad peculiar de traducción, pues no hay traducción sin original.

A las cuatro características establecidas por Bosch Andreu (*vid. supra*), Oittinen, Ketola y Garavini (2017: 15-22) añaden dos más, que ponen en relación el álbum ilustrado 5) con la performance que supone su lectura y la naturaleza de su público destinatario, y 6) con los efectos que causa en su público destinatario.

En lo que respecta a la performance de la lectura, se tiene en cuenta que la audiencia de los libros infantiles, al final, siempre es doble (Lathey 2016: 16), esto es, dirigida tanto a la persona adulta que va a comprar, sugerir, leer el libro, como a la persona de menor edad que va a ser la que va a leer, mirar, escuchar la historia. En principio, el público destinatario de la obra de Miriam y Ezra Elia es adulto, pero la propia Miriam Elia explicó en una entrevista (Rubin, 2014) que no piensa en nadie en concreto cuando realiza sus creaciones. Apunta, además, que no ve razón por la que el libro no pueda divertir a una criatura, a pesar de que haya cosas groseras como un pene o una vagina en él, como las hay en cualquier museo, la Tate Modern, por ejemplo, a donde acuden miles de escolares todos los días.

Y si nos importaba la caracterización del álbum ilustrado como arte, también nos interesa mucho el tipo de efecto que el libro produce en su interlocutora o interlocutor: aquí vuelve el potencial pedagógico, y también la construcción de identidades sociales, la transmisión de ideologías, pasando por el puro entretenimiento (pero, añadiría yo, el entretenimiento siempre es ideológico). Es curioso porque, como en tantas obras infantiles, quienes dan voz a la historia de *We go to the gallery* son una niña y un niño, Susan y John, pero habla también su madre y, sobre todo, hay una especie de narrador en *off* que da cuenta de los estados de ánimo por los que pasa la familia en su contemplación de las diversas obras de arte. Dicho de otra forma: se le da protagonismo a la infancia, pero es la madre quien tiene la última palabra, e interviene también una voz ajena; con esta mezcla de narraciones intra y extradiegéticas queda claro que el protagonismo infantil es una quimera.

Hasta en eso Miriam y Ezra Elia han sido sutiles: siguen un modelo narrativo que cuenta con un público destinatario infantil –que participa de forma activa en las historias, bien directamente como protagonista, bien (o todo a la vez) indirectamente– como interlocutor, pero al mismo tiempo subrayan cómo a este público infantil se lo monitoriza todo el tiempo a través de las voces adultas. Es, también, y en referencia al arte contemporáneo, lo que Miriam y Ezra Elia sugieren, que siempre hay una voz que nos indica qué camino debemos seguir para entender el arte como tal.

Pero acerquémonos ya a algunas páginas de *We go to the Gallery* para ver qué nos cuenta. Para ello nos serviremos de la traducción al castellano, realizada por Carlos Mayor, titulada *Vamos al museo* (Elia y Elia 2021) por dos motivos. El primero es que me permitirá ir ofreciendo las traducciones de las citas; el segundo es que, de esta manera, iremos comprobando cómo el género literario puede determinar las opciones de traducción.

4. EL MICROENSAYO

4.1. MÁS ALLÁ DE LA BELLEZA (LA SUSTANCIA DEL ARTE)

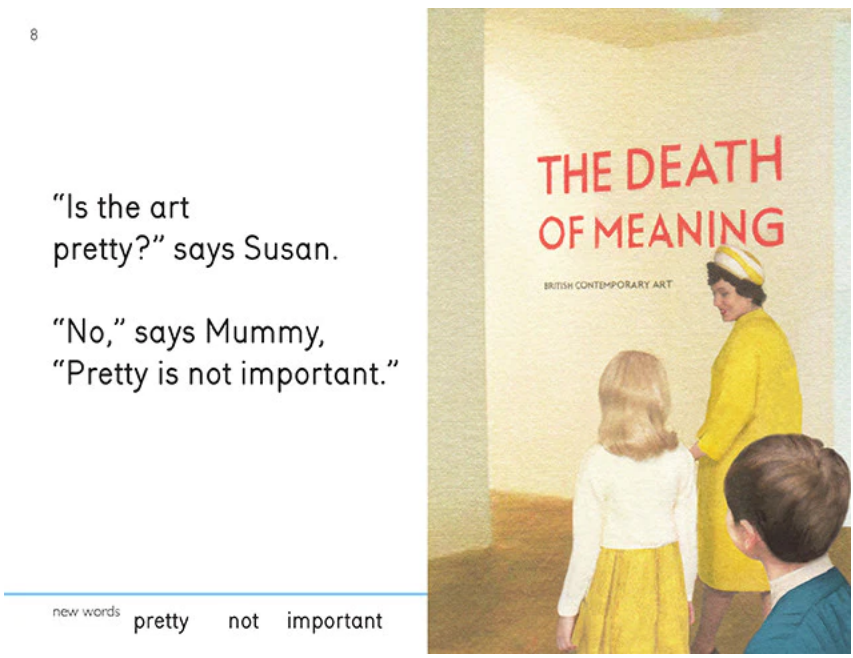
En *We go to the Gallery*, ya se ha dicho, una madre va al museo con sus dos criaturas, su hija Susan y su hijo John. Salvo las dos últimas páginas, que después comentaremos, el resto del libro transcurre en el museo, fuera del ámbito doméstico. Ir al museo es toda una experiencia, algo más propio de un fin de semana, de una salida extraordinaria del colegio, algo que no se suele hacer todos los días. Es –o debería serlo según los cánones vigentes– algo divertido.

En las encuestas que realizan Stephanie Pitts y Sarah Price (2020: 120) en su estudio sobre el tipo de público que acude a las manifestaciones artísticas, algunas de las personas (la mayoría son mujeres) entrevistadas explican que para ellas resulta importante llevar desde temprana edad a sus hijas e hijos a museos, teatros o cines para favorecer que descubran cosas nuevas y sean favorables a todo tipo de experiencias artísticas. Los museos se presentan como un lugar donde las y los infantes pueden pasar el tiempo bien contemplando las diversas exposiciones, bien realizando diversas actividades. Al comienzo de su libro, Pitts y Price (2020: 1) recogen una encuesta de YouGov (compañía británica especializada en demoscopia) que mostró que eran las y los jóvenes quienes entendían el arte en un sentido más amplio, jóvenes de clase media, habitantes de Londres y del sur de Inglaterra y que votaron en contra del Brexit. En esta percepción de las artes, explican Pitts y Price, desempeñan un papel importante las divisiones sociales y las intervenciones de prensa y redes sociales, que refuerzan la conciencia o el desprecio hacia las artes contemporáneas. También, añaden, la cultura popular es determinante, y ponen como ejemplo al libro de Miriam y Ezra Elia.

¿Lo pasarán bien Susan y John en el museo? ¿Sabrá su madre responder a sus múltiples inquietudes? ¿Se planteará el público lector adulto los mismos interrogantes que Susan y John? ¿Respondería de la misma manera en que la madre contesta a Susan y John? Y, muy importante, ¿sabe este público reconocer las citas, las alusiones? Miriam y Ezra Elia, al abordar un tema indefectiblemente candente como es el

del arte actual y su puesta en cuestionamiento, consiguen realizar un ejercicio de síntesis primoroso e inteligente con una función apelativa –otro de los rasgos de la literatura infantil– que está diciendo todo el tiempo ¿sabes lo mismo que yo?, ¿opinas lo mismo que yo? Ese es el secreto de *We go to the gallery*, que se trata de un libro que dialoga, fácilmente compartible, que entra facilísimo en una conversación. Es un álbum ilustrado, sí, pero al mismo tiempo, y a la manera de la micropoesía, es un microensayo, le basta poco para decir mucho.

FIGURA 2



Fuente: Elia y Elia 2015: 8-9

El primero de los collages nos muestra a Susan y a John delante del Museo, un edificio moderno y racional, de líneas rectas. Las tres primeras palabras seleccionadas, casi una declaración de intenciones, son *gallery*, *mummy* y *art* (Elia y Elia 2015: 6), "museo", "mamá" y "arte" (Elia y Elia 2021: 6). En la imagen siguiente (Elia y Elia 2015/2021: 8) ya estamos dentro del Museo, y podemos conocer el nombre de la exposición visitada: *The Death of Meaning*. En la edición castellana

se traduce este título, superponiéndolo a la ilustración original a modo de subtítulo: "la muerte del significado". En esa misma línea, y aunque pueda resultar más fácilmente decodificable, se traduce asimismo *British Contemporary Art*, "Arte británico contemporáneo". Se parte de la base –como creo que debería hacerse siempre– de que no todo el mundo conoce la lengua inglesa, no hay que darlo por supuesto. Es una cuestión de cortesía que paradójicamente en demasiadas ocasiones se ve como todo lo contrario (¿por qué no dejar el inglés? ¿No es una forma de menosprecio al público lector, una forma de decirle que no está lo suficientemente instruido?). Y con *We go to the gallery* o, mejor dicho, con *Vamos al museo*, nunca se sabe: puede que el libro esté sobre la mesa, y llame la atención de alguna pequeña criatura que lo abrirá y se pondrá a leer con su rudimentario dominio de la lengua castellana (y aún menor, probablemente, de la inglesa) y quiera enterarse bien de a dónde han ido Susan, John y su madre. Podríamos decir, por tanto, que la versión en castellano tiene en cuenta al doble receptor y realiza un trabajo "para todos los públicos".

Antes de entrar, Susan hace la gran pregunta, a la que responde su madre con sencillez:

> "Is the art pretty?" says Susan.
>
> "No", says Mummy, "Pretty is not important" (Elia y Elia 2015: 8)
>
> –¿Son obras de arte bonitas? –pregunta Susan.
>
> –No –contesta mamá–. La belleza no es importante. (Elia y Elia 2021: 8)

Lo cierto es que a un libro ilustrado –un libro que es considerado, lo veíamos antes, arte– se le presupone belleza, y con esto no me refiero a que lo representado tenga que ser a su vez por fuerza bello (en los libros infantiles hay monstruos, animales horribles, pesadillas, y también tristeza, pobreza...), sino a que sea un objeto bello *per se* en el que las ilustraciones, como se ha insistido ya, centren la atención. En ese sentido, pero yendo más allá, Grilli (2020: 81) afirma que la belleza no solo tiene que ver con el arte, sino con el mundo en general, forma parte de él. Para esta estudiosa, cuanto más conozcamos el

mundo, más fácil será reconocer y destacar la belleza, belleza a la que no debe desdeñar el conocimiento científico.

La traducción al castellano particulariza la pregunta, ciñéndola a la exposición en cuestión que están visitando, y no al arte en general, de modo que lo que pregunta Susan es "¿Son obras de arte bonitas?" La niña, en la traducción castellana, es más inmediata, menos metafísica, si queremos. Pero, como público lector instruido que somos, entenderemos igualmente que no se refiere solo a las obras de arte de la exposición que van a ver, sino al arte en general. ¿Debe ser bello el arte? Para Covacich (2021: 28), por ejemplo, lo importante no es la belleza, sino la verdad.

4.2. MAMÁ, YO QUIERO ESE JUGUETE (ARTE Y CAPITAL)

John señala con el dedo el gigante perrito rojo que simula estar hecho con globos de fiesta infantil. Parece muy pequeño, John, situado en la esquina inferior derecha de la imagen, mientras que el perro saca la lengua, burlándose quizá, o simplemente juguetón. John quiere jugar con ese perro, pero la madre le explica que no, que no puede hacerlo porque no puede permitírselo:

FIGURA 3



Fuente: Elia y Elia 2015: 34-35

La obra de Koons, tan identificable, es una de las más populares a la hora de reflexionar sobre las derivas del arte contemporáneo. Otro de los perro-globo, el naranja (recordemos que hay cinco, cada uno de un color) es el punto de partida para el ensayo de Don Thompson The Orange Balloon, título al que añade (pues ese es el tema del libro) un esclarecedor subtítulo: *Bubles, Turmoil and Avarice in the Contemporary Art Market* ('Burbujas, agitación y avaricia en el mercado del arte contemporáneo'). No es el valor en sí de una obra lo que cuenta a la hora de adquirirla, dice Thompson (2018: 18), sino el hecho de formar parte de un selecto elenco de coleccionistas. Thompson pone como cita inicial a su capítulo dedicado al perro naranja precisamente las palabras del libro de Miriam y Ezra Elia (que empieza a convertirse casi en un clásico). Como ya he apuntado, en el ejercicio de síntesis que se realiza en *We go to the gallery*, y que obliga a poner el foco en un solo aspecto cada vez, el punto de mira del comentario de la madre es el dinero, la relación entre arte y poder adquisitivo. Se dejan para otra ocasión cuestiones como si quien no ejecuta su proyecto artístico personalmente (aunque lo dirija, aunque lo haya ideado), con sus propias manos, es realmente quien debe recibir la etiqueta de artista, las relaciones entre arte y publicidad o la egolatría creativa.

En la misma línea que Thompson y que Miriam y Ezra Elia, Óscar García García, quien articula sus reflexiones sobre el arte contemporáneo basándose en los pecados capitales, sitúa a Jeff Koons dentro de la avaricia, subrayando cómo su obra "critica el consumismo de forma satírica y cómica, mientras el propio artista se zambulle en esta fiebre capitalista" (García García 2019: 30). Está claro que lo que atrae de determinadas obras de arte es conocer su valor concreto, el hecho de que estén disponibles en el mercado y sean "accesibles" para cualquiera que las pueda pagar.

La madre de Susan y John, por tanto, conocedora de las vicisitudes de la obra de Koons, de las polémicas sobre precios de venta y estrategias de mercado, tiene claras las posibilidades que tiene su hijo de jugar con el enorme perro (porque, en principio, y a no ser que así se indique expresamente, el arte, en los museos, no se toca, y John no va a poder subirse a la escultura). John es un niño, y quiere divertirse,

pero tendría que esperar a disponer del capital suficiente como para permitirse ese ocio, con la paradoja de que, si llegara ese momento, quizá estará más preocupado de preservar su juguete que de disfrutarlo, a no ser que entendamos la contemplación, también, como juego.

Las palabras seleccionadas en esta ocasión son *capitalist*, *play* y *balloon*. La ironía está en que la selección de términos de la colección de Ladybird se basaba, lo hemos visto, en la frecuencia de uso de dichos términos. Miriam y Ezra Elia subvierten esa prerrogativa y no dudan en incluir un término como *capitalist* (¿cuántas veces lo hemos visto en un libro destinado a la infancia?) Si pensamos en cómo los libros infantiles moldean la personalidad en formación de quien los lee igual podemos pensar que lo que se le está enseñando al niño John (y a quien se identifique con él) es que odie el capitalismo. Pero también puede ser todo lo contrario, puesto que nadie quiere quedarse sin algo que le gusta: dime qué tengo que hacer para conseguir yo también mi objeto de deseo. La madre de John habla de *venture capitalists*, sin ahorrarle a su hijo terminología, mientras que en la traducción al castellano encontraremos solo "capitalistas", simplificando el concepto, quizá para que John (¿solo John?) pueda entender mejor:

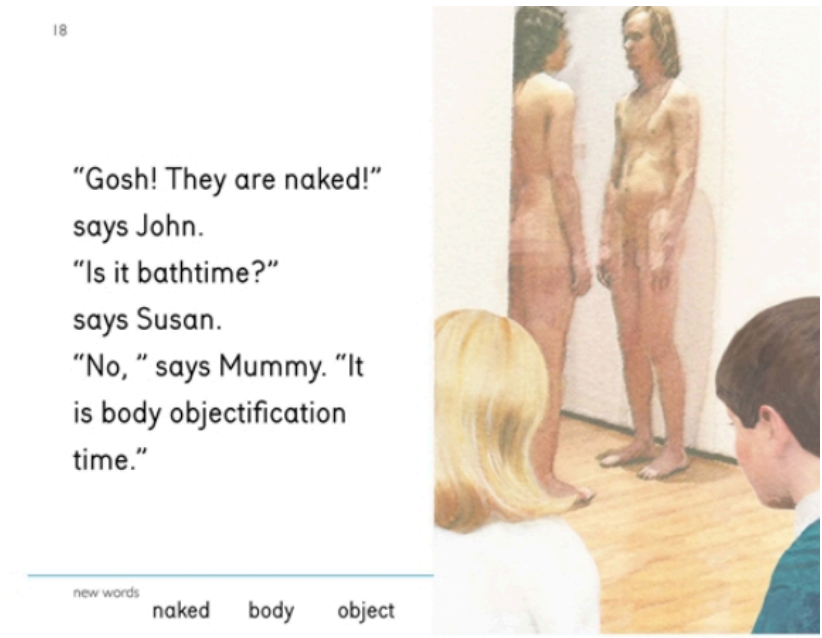
> "I want to play with the balloon," says John.
>
> "Only venture capitalists can play with this balloon," says Mummy. (Elia y Elia 2015: 34)
>
> –Quiero jugar con el globo –dice John.
>
> –Con este globo solo pueden jugar los capitalistas –explica mamá. (Elia y Elia 2021: 34)

4.3. La performance (el arte en el cuerpo)

Otra de las páginas de *We go to the gallery* da cabida a una de las performances más conocidas de Marina Abramovic y Ulay, *Imponderabilia*, realizada en 1977 en la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. La Galleria pasó luego a otra sede, reconvertida en el actual Museo di Arte Moderna di Bologna (MAMBO), donde se proyecta el vídeo. En las ilustraciones de Elia lo que vemos no es el vídeo, sino a un hombre y una mujer sin ropa que cierran el paso a otra estancia. A

John le asombra ver desnudos en persona, no en un cuadro o una escultura. Susan, por su parte, más práctica, se pregunta si es que van a la ducha.

FIGURA 4



Fuente: Elia y Elia 2015: 18-19

Cuando Susan habla de *bathtime* está transfiriendo sus experiencias de desnudez doméstica a lo que ve: ¿por qué querría alguien quedarse sin ropa, sino por higiene? Susan encuentra una conexión entre su propia vida y el arte, mostrando de ese modo que la identificación es un procedimiento precioso de validación creativa. El comentario de la niña, carente de prejuicios, constituye, al mismo tiempo, una reflexión sobre pragmatismo y arte.

Su hermano se maravilla sin más, no parece encontrar una explicación para lo que ve, no interpreta. A John seguro que le han enseñado que no se dicen palabrotas ni se utilizan expresiones de dudoso gusto, que no se nombra a Dios en vano, por eso elige *gosh* como exclamación. Esa sola palabra sirve para dar una idea de la educación recibida por

este niño, incluso nos dice a qué clase social pertenece; es una exclamación tierna y ñoña a la vez, un poco infantil, un poco exasperante, un poco de otros tiempos. Pero no desentona ese *gosh* con la forma de vestir de Susan, John y su madre, perfectamente conjuntados, con ropa que bien podrían ponerse para una visita formal, para ir a misa. El trío se ha arreglado para salir, honrando las buenas formas y, también, otorgando solemnidad al hecho de ir al museo. Lo que la madre está enseñando a sus criaturas es, como apunta Iris Murdoch (2003: 3), a considerar el arte como arte, a mirar determinadas cosas de una forma especial. Percibimos lo que es el arte, dice Murdoch, pero también entendemos la orden que nos dice que veamos algo determinado como una obra de arte. Por ejemplo: delante del Museo de Málaga, y durante un tiempo, una gigantesca bola de tenis Dunlop llamaba la atención. Si te acercabas un poco para buscar la cartela o cualquier indicación sobre la autoría (¿un epígono tardío de Claus Oldenburg?), entendías que no se trataba de una obra de arte, sino del anuncio de la celebración de la Copa Davis en la ciudad.

Murdoch (*ibidem*) hace notar que la capacidad de prestar atención, de ponderar la belleza (se pregunta: ¿no es eso bonito?), de guardar un respeto (¡No toques!) puede fomentarse desde la infancia, dentro de lo que ella llama *moral training*, entrenamiento moral, que es también una preparación para la vida agradable (como ocurre también, ya lo vimos, con los álbumes infantiles y su educación para la estética). Y añade que este entrenamiento no depende forzosamente de las palabras, que también se apoya en patrones de conducta que a su vez están respaldados por palabras. En nuestro ejemplo, tiene que ver con los vocablos elegidos para aprender vocabulario, *naked*, *body* y *object*. Porque de lo que decide hablar la madre de Susan y John no es de la pureza del arte, o de hacia dónde mirarían si resuelven entrar a ver qué hay en la otra sala, si hacia el cuerpo de Abramovic o al de Ulay (ningún hombre se giró hacia el artista), sino de la cosificación de los cuerpos.

Es interesante la traducción del texto que acompaña la imagen evocativa de la performance de Abramovic y Ulay porque tanto *gosh* como *bathtime* no cuentan con equivalentes directos en castellano; *gosh* por

las connotaciones que se le asocian, y que veíamos más arriba, *bath-time* porque no disponemos de un término que se refiera de forma sintética a ese momento del día en el que a las criaturas se las baña, normalmente para mandarlas a la cama. Tanto *gosh* como *bathtime*, entonces, forman parte del vocabulario familiar, de la vida doméstica, vocabulario que se contrapone con el utilizado por la madre: no *bath-time*, sino *body objectification time*. En el repertorio léxico que se le presupone a Susan y John la cosificación de los cuerpos no resultaría familiar, de modo que se hace necesario que aprendan este concepto, que tomen conciencia de su significado. Al fin y al cabo el arte también educa, ¿no es cierto? En la versión en castellano, las palabras elegidas, en correspondencia con el original, son "desnudos", "cosificar" y "cuerpo".

> "Gosh! They are naked!" says John.
>
> "Is it bathtime?" says Susan.
>
> "No," says Mummy. "It is body objectification time." (Elia y Elia 2015: 18)
>
> –¡Repámpanos! ¡Están desnudos! –exclama John.
>
> –¿Van a meterse en la bañera? –pregunta Susan.
>
> –No –dice mamá–. Van a cosificar su cuerpo. (Elia y Elia 2021: 18)

Leemos "repámpanos" (no aparece en el DRAE, por cierto) e inmediatamente sonreímos: ¿qué clase de niño se expresa de esa manera? Pues un niño como John, ya se ha dicho, remilgado, educado en la exageración litótica, si se me permite la expresión. La exclamación tiene el mismo sabor *vintage* que las ilustraciones de Miriam Elia, ecos de tebeo o de libro infantil de los de antaño, consigue las mismas connotaciones que el *gosh* del original. Antes he mencionado cómo la lectura de libros infantiles implica una especie de representación teatral, de escenificación, de performance. Esta idea performática la apuntaba igualmente Cay Dollerup (2003) al hablar de la necesidad de "traducir en voz alta" cuando de literatura infantil se trata, puesto que estamos ante textos que van a requerir de una puesta en escena. Ya hemos visto que es frecuente que exista una relación traductiva entre

imagen y palabra, a la que se sumaría esta otra de índole, si queremos, teatral.

Más complicado es *bathtime*. La traducción mantiene el paralelismo del original (*bathtime* / *body objectification time*) repitiendo el verbo ir ("Van a meterse" / "Van a cosificar") pero se pierde inevitablemente esa idea del *time* en el sentido de cotidianeidad, de acto repetido.

4.3. Ser madre (la mujer en el arte)

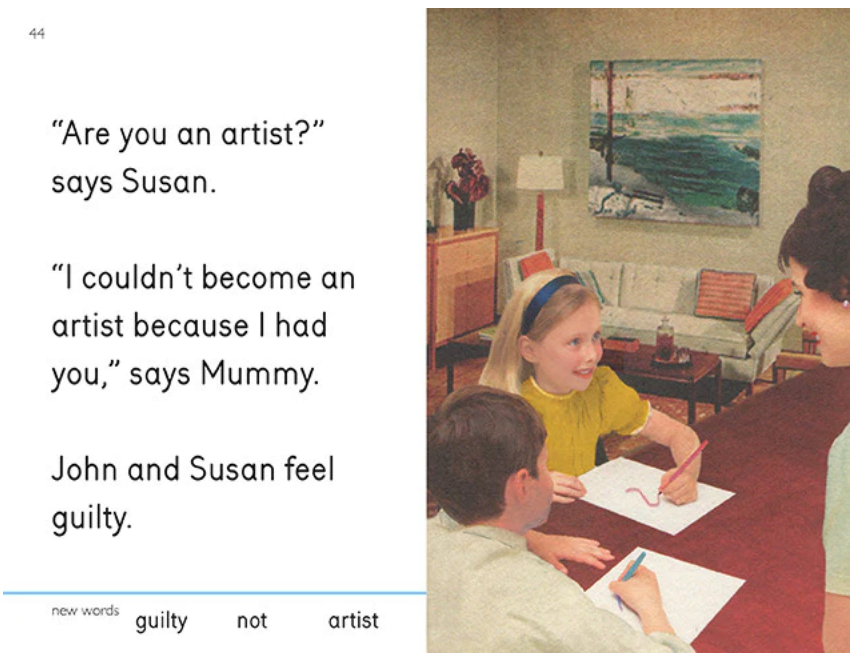
Antes he apuntado que, salvo en la última ilustración, la historia discurre en el museo. Habrá que esperar hasta el final para que Susan, John y su madre regresen a su hogar y nos dejen entrar en él. En el museo, la familia ya había contemplado un salón que bien podría haber sido el suyo: alfombra, televisión, mueble bar, cómoda… De nuevo es John quien lleva la voz cantante y sorprendida:

> "Gosh! The living room is in the gallery!" says John.
>
> "An irony is in our living room," says Mummy.
>
> John feels violated. (Elia y Elia 2015: 40)
>
> –¡Caracoles! ¡En este museo hay una sala de estar! –exclama John.
>
> –Y en nuestra sala de estar hay ironía –dice mamá.
>
> John lo considera un ultraje. (Elia y Elia 2021: 40)

Las palabras elegidas en este caso son *violate*, *living room* e *irony*, "ultraje", "salita" e "ironía". Teniendo en cuenta que el espacio dedicado a vocabulario –delimitado por una línea azul– es ligeramente menor en la edición en castellano, quizá por eso se haya optado por poner "salita" en vez de "sala de estar", que es lo que se utiliza en el diálogo, de modo que no queden las letras demasiado juntas (la lógica de la traducción, comprobamos una vez más, tiene presente a la audiencia infantil). Y como en inglés *to violate* tiene que ver con la privacidad, un lugar o una ley, no con personas, se ha optado por traducir *John feels violated*, mediante una modulación, como "John lo considera un ultraje", de forma que no exista alusión sexual alguna.

En esta ocasión *gosh* se traduce como "caracoles", otra de esas expresiones que solo hemos "oído" (al menos yo en mi infancia) en los libros infantiles. Se vuelve a mantener el paralelismo sintáctico de las frases: las repeticiones conforman uno de los recursos primarios de aprendizaje, y la traducción lo entiende muy bien, pues las mantiene. Así la estructura sujeto + verbo *to be* + complemento de lugar se cambia por complemento de lugar + verbo haber + complemento directo. Si en el texto original tenemos una especie de quiasmo, en castellano tenemos una anadiplosis que pone el foco en "sala de estar". Pasemos, pues, a la sala de estar de Susan, John y su madre:

FIGURA 5



Fuente: Elia y Elia 2015: 44-45

El mundo representado en los libros de Ladybird, como recoge Caroline Lowbridge (2015), es absolutamente tradicional, con la madre encargada de las tareas del hogar y el padre que va a trabajar fuera de casa; la niña que ayuda a su madre a fregar los platos y el niño a su padre a lavar el coche. Aunque los textos siguieron siendo iguales, en los años 70 se procedió a una suerte de *restyling* de las ilustraciones

para actualizar la moda y, también, algunos sesgos de género (Helen, 2004).

Pintar no es como coser o bordar, no tiene sesgo, así que vemos a Susan y a John aplicados a la tarea mientras su madre, sonriente, les hace compañía. Es grande, la mesa donde dibujan la niña y el niño, grande el sofá, moderna la lámpara, modernos los muebles. Hay un cuadro en la pared, hay una caja (¿de puros, de cigarrillos?) encima de la mesita, también una botella de lo que promete ser buen whisky. La niña tiene un nombre, Susan. El niño se llama John. La madre es *Mummy*, "mamá", su ocupación primordial conforma su identidad. Dibujan Susan y John, y entonces, lo vemos en la ilustración, Susan le pregunta a su madre si es una artista, y ella dice que no, porque se convirtió en madre…

> "Are you an artist?" says Susan.
>
> "I couldn't become an artist because I had you," says Mummy.
>
> John and Susan feel guilty. (Elia y Elia 2015: 44)
>
> –¿Tú eres artista? –pregunta Susan.
>
> –No he podido ser artista porque os he tenido a vosotros –contesta mamá.
>
> John y Susan se sienten culpables. (Elia y Elia 2021: 44)

Las palabras nuevas en esta ocasión son *guilty*, *not* y *artist*, en castellano "culpables", "no" y "artista".

Creo que es uno de los finales de libro más tristes que he leído. Pero al menos hay esperanza en esa culpabilidad que sienten las criaturas, culpabilidad que debiera ser reflejo de un sentimiento social: ¿cómo hacer para que todo el mundo, y especialmente las mujeres, pueda trabajar sin que la procreación sea una rémora? La madre de Susan y John lleva una vida tradicional, ser artista, ser independiente, queda lejos… Pero algo hace para cambiar el mundo: ¿llevar a sus criaturas a los museos? ¿explicar el arte? ¿hablar de capitalismo o de cosificación? En realidad, estas dos últimas páginas enlazan con el resto del libro, desde la performance de Abramovich (ella sí, artista) y Ulay al carísimo perrito de juguete o, aunque no hayamos hablado de eso, a la

vagina gigante de uno de los cuadros de la exposición que la madre de Susan y John define como "feminista". La superposición de diversas realidades y décadas vuelve atemporal el relato de *We go to the gallery*, muestra cómo avanzamos para retroceder y retrocedemos para avanzar.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Mauro Covacich (2021: V) señala la contradicción del arte contemporáneo: está en boca de todo el mundo, pero parece que no le dice nada a nadie. Lo que quiere Covacich, explica (ibídem: VI), y creo que es lo que hacen Miriam y Ezra Elia dentro de su ironía narrativa, es ofrecer una *lezione di postura*, esto es, explicar cómo debemos ponernos, dónde tenemos que mirar a la hora de acercarnos a una obra de arte, sea del formato que sea (instalación, cuadro, performance…) para que esta obra nos hable. ¿Y no es eso lo que hacen la mayoría de los libros para la infancia, enseñar una actitud para contemplar el mundo, enseñar (com)postura? ¿No es lo que hacen los libros que nos explican el arte, dirigir nuestra mirada? Arte, infancia y mundo adulto parecen estar dentro del mismo círculo, un círculo agitado por el adoctrinamiento y la búsqueda de respuestas a preguntas que nos vienen dictadas.

6. REFERENCIAS

Armitstead, C. (2015). The flyaway success of the Ladybird art prank. *The Guardian*. https://bit.ly/47V0q0Z

Bonami, F. (2017). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte* . Mondadori

Bosch Andreu, E. (2007). Hacia una definición de álbum. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, *5*, 25-46

Covacich, M. (2021) [2011]. *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Laterza

Dollerup, C. (2003). Translation for reading aloud. *Meta*, *1-2*, 81-103

Elia, M. (s. f.). *Learning with Miriam*. https://miriamelia.co.uk/

Elia, M., & Elia, E. (2015). *We go to the gallery*. Dung Beetle.

Elia, M., & Elia, E. (2021). *Vamos al museo*. Trad. de C. Mayor. Libros del zorro rojo.

García García, Ó. (2019). *Dios salve al arte contemporáneo. Descubre los más sorprendentes pecados cometidos por los artistas de nuestros tiempos*. Paidós (ed. digital).

Grilli, G. (2020). The New Non-Fiction Picturebook for Children. *Libri et liberi*, 9(1), 75-89. https://doi.org/10.21066/carcl.libri.2020.1.5

Helen. (2004). Happy Birthday, Peter and Jane. 40 this year! https://bit.ly/46BVLji

Lathey, G. (2016). *Translating Children's Literature*. Routledge.

Lowbridge, C. (2015). Ladybird Books: The strange things we learned. *BBC*. https://bit.ly/49Vqj2B

Murdoch, I. (2003) [1992]. *metaphysis as a guide to morals*. Vintage.

Oittinen, R., Ketola, A., & Garavini, M. (2017). *Translating Picturebooks*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315112480

Phillips, R. (2019). Making Fun of the Museum: Multidisciplinarity, Holism, and "The Return of Curiosity". *Museum and Society*, *17*(3), 316-341. https://doi.org/10.29311/mas.v17i3.3216

Pitts, S. E., & Price, S. M. (2020). *Understanding Audience Engagement in the Contemporary Arts*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429342455

Rubin, G. (2014). Artist's spoof Ladybird book provokes wrath of Penguin. *The Guardian*. https://bit.ly/47XbZ83

Thompson, D. (2018). *The Orange Balloon Dog. Bubles, Turmoil and Avarice in the Contemporary Art Market* (digital). Quarto Publishing.

TRAUMA, MEMORIA Y TESTIMONIO: SOBRE MONA HATOUM Y LA CONEXIÓN DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CON LO SINIESTRO

Cristina Muñoz del Águila
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

Durante las páginas que siguen realizaremos un análisis en torno a la figura de la célebre artista libanesa Mona Hatoum, donde aplicaremos la perspectiva interseccional y el psicoanálisis. El primer enfoque responde a un posicionamiento claro frente al poder y sus diferentes formas de opresión que, sin duda, afectan al género, orientación sexual, raza, clase, entre otros, y que deben leerse al mismo nivel, puesto que el sistema crea alteridades contra las que dirige sus ataques en forma de violencia estructural y/o explícita. El segundo podemos justificarlo en palabras de la historiadora del arte sudafricana Griselda Pollock, que en su libro *Visión y Diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte* de 1988 ya reflexionaba acerca de ello:

> (…) el psicoanálisis ha sido utilizado en la teoría feminista, la crítica literaria y de cine, así como en la historia del arte, para exponer las formaciones estructurales y no las idiosincrasias personales. El psicoanálisis es una herramienta para alertarnos sobre las estructuras históricas y sociales que funcionan a nivel de inconsciente (Pollock, 2013, p. 230).

Habiendo aclarado nuestro posicionamiento, debemos dedicar unas líneas a situar a la artista en su contexto sociocultural, ya que esto será relevante a lo largo de nuestro texto. Hatoum nace en 1952 en Beirut, el Líbano, hija de dos personas palestinas que tuvieron que exiliarse en 1948 de su ciudad natal, Haifa. En 1947 había comenzado la guerra civil

entre palestinos y judíos y sistemáticamente, la población no-judía palestina había empezado a sufrir diversos ataques que iban desde bombardeos hasta dejarles prácticamente sin suministros. Los sionistas, con el apoyo de la Asamblea General de la ONU, procedieron a un proceso de "partición" de Palestina para posteriormente, conseguir establecer el Estado de Israel. Ante las prácticas segregacionistas y colonizadoras de los líderes sionistas, la población no-judía palestina se vio indefensa. Recordemos que durante aquella época y hasta mayo de 1948, Palestina se encontraba bajo el mandato británico, por lo tanto, sus tropas se encontraban en su territorio, donde, en teoría, debían velar por el orden y la seguridad, cosa que no sucedió.

En mayo de 1948, tras la marcha de los británicos, comenzó el *Plan Dalet* y con él la *limpieza étnica* de Palestina. Haifa se vio gravemente afectada y el comandante británico Hugh G. Stockwell aconsejó a la población que huyera, ya que sus tropas no iban a intervenir contra la brigada Carmeli de los sionistas. Esta seguía una orden muy concreta dictada por Maklef (posterior jefe del Estado Mayor del Ejército israelí): exterminar a cualquier árabe de la ciudad. El resultado fue el siguiente: aproximadamente cincuenta mil personas exiliadas y un gran número de personas asesinadas que no lograron escapar. Haifa fue convertida en una ciudad israelí a la fuerza, al igual que otras como Tiberíades, Safed, la zona oeste de Jerusalén o Deir Yassin (que fue la primera en sufrir la *desarabización* de Palestina), y que acabaron integrando el Estado de Israel. Apelando a un supuesto derecho histórico, los altos cargos sionistas, reclamaron un territorio que según ellos pertenecía a su pueblo, el cual simplemente estaba defendiéndose de un posible "segundo holocausto" por parte de los árabes.

La *Nakba* (que significa catástrofe en árabe) se refiere a la expulsión de la población palestina árabe de Palestina y es negada por el Estado de Israel, el cual rechaza su responsabilidad en lo que sucedió en 1948. No obstante, la Nakba no finalizó y hoy en día la población sigue sufriendo sus efectos. Para más información al respecto pueden revisar la página web de Palestina Libre, la cual ha sido consultada para la elaboración de este texto (https://bit.ly/3FrJLG1). El teórico camerunés Achille

Mbembe ha hablado sobre este conflicto bélico en su libro *Necropolítica*, publicado en 2011, donde reflexiona sobre la soberanía y el poder de decidir cómo algunas personas deben vivir y cómo otras deben morir:

> La forma más redonda de necropoder es la ocupación colonial de Palestina. Aquí, el Estado colonial basa su pretensión fundamental de soberanía y de legitimidad de la autoridad en su propio relato de la historia y la identidad. Este discurso está apoyado en la idea de que el Estado tiene un derecho divino a la existencia; este discurso entra en conflicto con otro por el mismo espacio sagrado. (…) Historia, geografía, cartografía y arqueología supuestamente apoyan estas reivindicaciones, relacionando así estrechamente identidad y topografía. En consecuencia, la violencia colonial y la ocupación se apoyan en el terror sagrado de la verdad y la exclusividad (Mbembe, 2011, pp. 46-47)

No debemos olvidar que este es el contexto en el cual se desarrolla la vida familiar de Mona Hatoum y que más adelante se repetirá durante los años posteriores a que la artista terminase sus estudios en la Beirut University College. Durante 1975 realizó una larga visita a Londres que coincidió con el estallido de la guerra civil libanesa, tras esto Mona no pudo regresar a casa. Se vio forzada a instalarse en la capital inglesa y decidió matricularse en la Slade School of Fine Art. Durante los años 80, Hatoum se interesa por la performance, el vídeo, la fotografía y el minimalismo, así como por un arte político que se centra en las estructuras de poder y en un carácter más conceptual del mismo. Ya entonces vemos un claro interés por temas como el exilio, los estereotipos femeninos o la pérdida, que la acompañarán en sus obras posteriores y de las que hablaremos más adelante. En los años 90, se puede apreciar un claro interés por parte de la artista por la escultura y la instalación, influenciada por el minimalismo que le interesó desde un principio.

Podremos advertir estas cuestiones cuando comencemos a analizar su producción artística. Este procedimiento se llevará a cabo en orden cronológico para poder reparar en los distintos intereses y temáticas de la artista a lo largo de los años, hasta llegar a su producción más actual. Debemos recordar que Hatoum obtuvo el Premio Julio González 2020 que concede el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), con su consiguiente exposición, titulada *Mona Hatoum*. La muestra fue comisariada por el historiador y crítico de arte valenciano José Miguel G.

Cortés, y esta pudo visitarse del 16 de abril al 12 de septiembre de 2021. Por tanto, nuestro mejor aliado a la hora de realizar este estudio será el maravilloso catálogo de la muestra, el cual cuenta con textos muy lúcidos sobre la trayectoria de esta artista tan sorprendente y crítica.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de comenzar a introducirnos en la obra de Hatoum, resulta oportuno centrarnos en uno de los conceptos que aparecen en el título de este escrito y que, sin duda, puede resultar problemático. Sin duda, afirmar que Mona Hatoum construye su obra desde el *trauma* puede parecer una sentencia patologizante, pero no es esa la intención tras estas páginas. Con la utilización de este concepto, simplemente se pretende señalar una herida ocasionada en ella, que por medio de su producción artística es capaz de compartirse. Para entender a qué nos referimos exactamente, es necesario pararnos a analizar de dónde viene exactamente este concepto tan interesante. En palabras de la psicóloga y psicoanalista catalana Anna Miñarro:

> Etimológicamente trauma proviene de la palabra griega τραῦμα (traûma) que significa herida o injuria (…) el trauma es intramitable para el sujeto, pero persiste y se transmite durante generaciones como una pesadilla que hace daño y perdura en la persona de la generación siguiente. Y esto todavía es más cierto cuando se trata de situaciones de catástrofe social (…) donde su intensidad y efectos impiden dar respuesta adecuada al sujeto, es decir, cuando el traumatismo sobrepasa la capacidad de elaborar psíquicamente las circunstancias de la vida. (Miñarro, 2023, p. 142)

Tal y cómo hemos visto al analizar el contexto sociocultural de Hatoum, su vida se ha visto irremediablemente marcada por la violencia y el genocidio al que se vieron y se siguen viendo sometidos tanto el Líbano como Palestina. Por tanto, que dedique su obra a hablar, entre otras cosas, sobre el horror vivido por miles de personas es, sin duda, un posicionamiento político. Podemos hablar de su producción artística en términos de testimonio, uno que ayuda a compartir lo que ocurrió con las personas que estén dispuestas a escuchar. No podemos negar lo importante que es el lenguaje, y menos a la hora de poner palabras a lo que difícilmente las tiene, por el evidente shock que produce un trauma

como el vivido por la población de zonas masacradas, que se ven abocadas al exilio. Mona Hatoum supone una voz disidente que atestigua el horror pasado y presente de quienes deben abandonar sus hogares y sienten que nos pertenecen a ningún lugar:

> Pese a la duda de algunas teorías sobre la capacidad del lenguaje de trasladar el horror vivido, los testimonios hablan porque quieren dejar constancia de lo que pasó, no para mirar hacia atrás, sino también, para que quede así inscrito en la memoria y en la historia colectiva. (…) El testimonio es quien puede decir: "Eso pasó, eso tuvo lugar". Que al menos uno pueda decirlo tiene una función esencial: de transmisión, de reconocimiento. Si su voz calla, con ella la verdad se silencia. Testimoniar es devolver la palabra a los maltratados, a los silenciados. (…) debemos compartir públicamente las memorias del conflicto, porque sin compartir no se pueden realizar memorias colectivas, y la historia erudita no sirve para crear memoria social (Miñarro, 2023, pp. 157-158)

Si bien la doctora Miñarro nos habla sobre la Guerra Civil Española y sus efectos en el texto anteriormente citado, puede resultar muy acertado conectar sus palabras con la experiencia de Hatoum. Los traumas sociales, son sin duda transmitidos de generación en generación, sobre todo, si se niega lo que ocurrió, llegando a poder ocasionar graves problemas en la salud mental y física de la población de territorios marcados por la muerte y el horror. También la doctora define lo que es un genocidio a través de la definición que nos dan las Naciones Unidas, asegurando que no todas las formas de violencia se catalogan así, sino únicamente las que tienen una clara intencionalidad en destruir un grupo étnico, religioso, racial o nacional, total o parcialmente. Por tanto, un genocidio supone la idea de erradicar a un grupo humano, porque se considera que este no tiene derecho a existir, la Nakba es, sin duda, un claro ejemplo de ello.

Acontecimientos tan terribles como los ya mencionados en la introducción de este escrito no solo presentan una evidente dimensión traumática, sino también una siniestra que está visiblemente patente. El hecho de que las leyes, convenciones y reglas de un país puedan saltar por los aires y se pueda producir una catástrofe de tal categoría nos remite a la dimensión siniestra de un evento como la Nakba. Por tanto, encontrar que las obras de Mona Hatoum remiten a este concepto que viene del psicoanálisis nos resulta más que adecuado. Sin duda, las alteridades

conviven con lo siniestro y con el trauma y ambos suponen la normalidad en la vida de millones de personas, que temen por su vida por el simple hecho de ser. El sistema que las tilda de inaceptables, enfermas o abyectas es quien genera dichos problemas y quien construye esa falsa normalidad, que está cimentada en la diferencia y en el odio a la diversidad. Por eso precisamente, este estudio busca alejarse de la patologización que ha sufrido el concepto del trauma históricamente. En palabras de la profesora estadounidense Ann Cvetkovich:

> A pesar de los riesgos de adoptar un discurso que ha sido dominado por médicos y enfoques patologizantes, me atrae la categoría de trauma porque abre un espacio para exponer el dolor como algo psíquico, no solo físico. Como nombre para las experiencias de una violencia política socialmente situada, el trauma forja las conexiones manifiestas entre la política y la emoción (Cvetkovich, 2018, p. 17)

El trauma es desde luego, un lugar para hablar de política porque sin duda "lo personal es político", tal y como rezaba el famoso lema de Kate Millet recogido en su célebre *Política Sexual* de 1970. Por supuesto, lo personal también es colectivo, ya que aquello que afecta a una persona, nunca se trata de un hecho aislado, sino de algo que afecta a diversos grupos sociales por cuestiones de género, raza, clase o sexualidad, entre otras causas. En este sentido, el arte podría ser un espacio para compartir el trauma, no solo con el resto de las personas que lo han sufrido también, sino como un testimonio de lo que ocurrió. Si el Estado de Israel busca negar la Nakba, Mona Hatoum se alza como una voz disidente que no solo comparte su propio trauma, el de su familia y el de las personas asesinadas, violentadas y/o expulsadas, sino como una artista que utiliza su arte para recordarnos al resto del mundo que aquello efectivamente ocurrió, sigue ocurriendo hoy en día y no se está haciendo justicia.

Habiendo aclarado el uso del concepto del trauma, debemos volver sobre la justificación del uso de la perspectiva psicoanalítica en nuestro estudio sobre Mona Hatoum, puesto que hay un punto fundamental que se expone en el propio título de esta propuesta: *lo siniestro*, el cual ya hemos introducido brevemente. A esta categoría estética, el célebre psicoanalista austriaco Sigmund Freud le dedicó un artículo titulado *Das*

Unheimliche en la revista *Imago* (la cual estaba dedicada a esta disciplina médica) en el año 1919. Freud, para esclarecer un poco de qué trata este concepto toma como referencia una aportación del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Schelling: "*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado." (Freud, 2020, 18). No obstante, para entender el porqué de recurrir a esta categoría estética a la hora de abordar un análisis sobre la obra de Hatoum, debemos profundizar un poco más en la definición de esta. Antes de nada, Freud se fija en el supuesto antónimo de lo siniestro, lo *Heimlich*, cuyas acepciones pasan de lo familiar, íntimo, hogareño a lo secreto, lo oculto, e incluso lo peligroso. Decíamos supuesto antónimo, porque como hemos podido comprobar, ambos conceptos parecen tocarse en cierto punto:

> (…) esta palabra, *Heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastantea alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan solo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo (Freud, 2020, pp. 17-18)

En la obra de Mona Hatoum, vamos a encontrar numerosas referencias a objetos del hogar que son recreados de una manera ciertamente deformada, y es en estas deformaciones donde vamos a detectar la presencia de lo siniestro. Lo aparentemente inofensivo es solo una trampa, la guerra, el exilio y el trauma están presentes hasta en lo que puede parecer más confortable en su obra. Ella misma confirma que esta categoría estética le interesa particularmente:

> Me interesa el concepto de *Unheimlich*, lo siniestro, del que habla Freud para describir cosas familiares que se tornan extrañas o amenazantes al asociarse con algún tipo de trauma. Destruir lo familiar implica generar incertidumbre y hacer que nos cuestionemos aquello que normalmente asumimos sin más[1] (García Cortés, 2021, p. 60)

Debemos centrarnos ahora en otro punto fundamental de este análisis, que no es otro que el concepto de trauma que también aparece en el

[1] Entrevista citada por José Miguel G. Cortés, realizada por Virginia Whiles a Mona Hatoum titulada "Unstable Grounds" en la revista *Art Monthly*, *nº 396*: https://bit.ly/3rnZBOJ

propio título del presente estudio. Entendemos lo problemático del uso de este, ya que desde la medicina y la psiquiatría se ha utilizado de una manera patologizante que ha propiciado que nos incomode ciertamente su empleo. No obstante, el empleo de este concepto resulta conveniente, ya que incluso la propia artista lo utiliza para hablar de su trabajo y puede arrojar luz sobre algunos aspectos de su producción. Tanto Mona Hatoum, como las generaciones anteriores y posteriores de su ámbito geográfico que sufrieron o siguen sufriendo hoy en día los horrores del genocidio son generaciones traumatizadas, y no solo eso. En el caso de Hatoum el trauma se duplicó: el exilio de sus padres y su propio exilio. En este sentido, podríamos volver a relacionar nuestro estudio con las teorías psicoanalíticas, ya que según teorizó Freud, el trauma actuaba "en dos tiempos" (Pollock, 2010, p. 359). Las fronteras que separan presente y futuro se borran y lo relevante no es tanto el trauma individual, sino el trauma colectivo y social ocasionado. La profesora Ann Cvetkovich, ya citada anteriormente, teoriza también sobre los traumas transnacionales en su libro *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* de 2003:

> La intersección entre los estudios de la raza y los estudios del trauma también incluiría investigaciones sobre el impacto de construir una cultura en el presente. Es especialmente importante el potencial de intervención que tienen las historias del trauma para cuestionar relatos de celebración de la nación que ignoran o reprimen la violencia y las exclusiones que están tan a menudo en la base del Estado-nación (Cvetkovich, 2018, p. 171)

En este sentido, Hatoum actuaría como un permanente recuerdo de lo que sucedió, frente al interés por parte del Estado de Israel de olvidar, como ya mencionamos anteriormente. El arte no es solo un simple acompañamiento de la historia que trata de ilustrar aquello que pasó, sino que "las prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales" (Pollock, 2013, p. 31). A través de productos culturales de diversa índole se reproduce la desigualdad y la opresión, los cuales juegan un papel protagonista en la construcción de alteridades, tales como las que se contemplan en la perspectiva interseccional que aquí aplicamos y

que resume muy bien le profesore no-binarie estadounidense Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo* de 1996:

> Y si bien hay claras y significativas razones históricas para mantener la "raza", la "sexualidad" y la "diferencia" sexual en esferas analíticas separadas, también hay acuciantes y significativas razones históricas para preguntarse cómo y dónde deberíamos leer, no sólo la convergencia de tales esferas, sino los sitios en los cuales ninguna de ellas puede constituirse sin las otras (Butler, 2022, p. 242)

No debemos olvidar que Mona Hatoum trabaja también en torno al género, a la raza y a su propia identidad. Le interesa la construcción de esta, que se vio atravesada por la guerra, la pérdida, la sensación de no pertenencia y el exilio. Al contar su propia historia, está contando la de muchas personas que pueden identificarse con ella. El arte puede ser un lugar para el encuentro, donde la memoria esté presente y donde el trauma pueda compartirse para que el horror no vuelva a producirse. Debemos atribuir a la construcción de alteridades las opresiones sufridas por los distintos colectivos, ya que nuestro sistema de pensamiento está basado en la dicotomía que dicta que nuestro mundo está cimentado sobre un binarismo que siempre favorece a uno de sus lados: hombre/mujer, blanco/negro, heterosexual/homosexual, occidente/oriente, etc. Este sistema binario actúa como si no existieran más categorías y como si siempre hubiera una positiva y una negativa, lo cual supone en efecto, que la otredad es peligrosa, sumisa y no-protagonista de la historia. Si volvemos sobre la Historia del Arte (la cual es una falacia más, ya que en todo caso existirían las *historias del arte*), disciplina en la que se inscribe este estudio, podemos recurrir a una sentencia que ejemplifica muy bien lo que estamos tratando de explicar aquí:

> La historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual (Pollock, 2013, p. 38)

Si aplicamos la perspectiva interseccional matizaremos esta afirmación, concretando que también afectan la raza, la sexualidad y la clase, entre

otras. Y que efectivamente, debemos tener en cuenta que el proceso de borrado e invisibilización sufrido por mujeres, disidencias y diversidades, ha sido y es consciente y que debemos combatirlo de manera activa y colectiva con una visión crítica.

3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Llegado a este punto, procederemos al análisis de las obras de Mona Hatoum, muchas de las cuales fueron expuestas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en la muestra anteriormente comentada. Nos hemos decidido a seguir un orden cronológico para poder ver claramente la evolución formal de sus piezas, así como las diferentes temáticas que le han ido interesando a la artista y la manera de tratarlas, aunque si es preciso, realizaremos un pequeño salto temporal en pos de un análisis más fluido. La primera pieza a la que nos referiremos aquí será *Base del mundo* (1992-93). A priori, lo que vemos es un enorme cubo de hierro, que por su título parece seguir la lógica de Piero Manzoni, cuando en 1961 hizo una escultura que representaba lo mismo, con el mismo nombre. Sin embargo, cuando nos acercamos apreciamos algo distinto: esa superficie que parecía lisa es orgánica. No podemos discernir si se trata de gusanos o quizá intestinos, la sensación se torna desagradable y vemos que el aparente minimalismo que parece imperar en la obra de Hatoum es solo un espejismo. Esta lógica se reproducirá a lo largo de los años y, sin duda, nos habla de una fuerte influencia del surrealismo en la artista, así como del concepto antes mencionado de lo siniestro.

La siguiente pieza que nos parece fundamental mencionar es sin duda *Cuerpo extraño* de 1994. La instalación consistía en una estructura cilíndrica blanca con dos aberturas rectangulares en forma de puertas, en cuyo interior se encontraba la imagen redonda de la grabación del interior del cuerpo de la propia artista. Con ella hace visible lo que generalmente no lo es; desintegra las fronteras entre dentro y fuera y pone en duda los mecanismos de control social introduciendo una cámara médica en su propio cuerpo, exponiendo esas imágenes al público. Lo siniestro en esta obra no necesita explicación: “Unheimlich sería todo

lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Freud, 2020, p. 18). De esta sorprendente obra, José Miguel G. Cortés, comisario de la muestra de Hatoum en Valencia, dice lo siguiente:

> No tengo duda de que pocas experiencias producen tanta intimidad como compartir nuestra propia vulnerabilidad. En este sentido, todas esas piezas estarían, quizás poniendo ante nosotros un ser humano amenazado por un entorno hostil, con claras referencias a la naturaleza provisional de la existencia y a la presencia permanente de la violencia. Cabría por ello considerar la cercanía de la muerte como otro de los grandes temas de la obra de Mona Hatoum (García Cortés, 2021, pp. 60-61)

Continuemos con *Keffieh* realizado entre 1993 y 1999, en esta pieza entran de una manera muy evidente las cuestiones de género y raza, puesto que este pañuelo es un símbolo palestino de resistencia contra la ocupación del Estado de Israel relacionado con lo masculino. El acto de tejerlo con su propio pelo negro y algodón blanco señala el hecho de que los problemas de la colonización se ven también atravesados por el género y el patriarcado. Esta obra también reivindica los saberes culturalmente ligados con lo femenino y cómo estos también merecen la catalogación de obra de arte. Por supuesto, el hecho de toparnos con un pañuelo, evidentemente tejido con cabello humano supone la presencia de lo siniestro. Como en la mayoría de las obras de Hatoum, el hecho de acercarnos a ellas revela esta dimensión, que en la distancia permanece oculta. En este mismo sentido nos encontramos con *Rejilla de cabellos con nudos* de 2006, que ya no necesita explicación.

A pesar de haber realizado un pequeño salto en nuestro eje cronológico, volvemos a 1996 con la instalación *Cuarteles*. Esta pieza se encuentra compuesta por unas literas metálicas; lo que las hace extrañas es que no tienen dos camas, sino cinco. Como hemos podido comprobar, en la producción artística de Mona Hatoum hay numerosas referencias a objetos cotidianos o de mobiliario, pero siempre deformados o alterados para crear una sensación de claustrofobia, de ansiedad, de lo siniestro. Esta obra no invita a acercarse, sino todo lo contrario. Con *Biombo* y *Sofá-cama*, ambas de 2008, nos sucede algo parecido. Lejos de ser hermosos objetos de decoración y relajación del hogar, son en realidad

unos ralladores del tamaño de lo que prometían sus títulos. Se han transformado en espacios para la tortura y el dolor influenciados por una estética minimalista que bebe del surrealismo, así como del arte conceptual.

La siguiente instalación que sigue es *Paisaje interior* de 2008. Se trata de literalmente una habitación, aparentemente normal, la cual esconde algunos secretos de los que nos percatamos cuando penetramos en ella. Por ejemplo, la percha que cuelga del perchero de la izquierda tiene la forma de la Palestina de 1948, sin embargo, en la mesita de noche nos encontramos con una bandeja de cartón, cuyas manchas representan el mapa de la Palestina de los acuerdos de Oslo que tuvieron lugar en 1993, dejando sin duda desprotegida a la población palestina y un mapa profundamente reducido. Además de eso nos topamos con un somier con cabecero metálico, con una pequeña almohada, pero sin colchón; al acercarnos nos damos cuenta de que está hecho con alambre de espino. José Miguel G. Cortés comenta al respecto de esta dimensión de la obra de Hatoum lo siguiente:

> El trabajo de Mona Hatoum está muy vinculado al análisis y al cuestionamiento de los elementos que conforman la cotidianeidad, a entender y descifrar aquellas cuestiones que convierten el gesto o el objeto más anodinos en algo extraño y/o monstruoso. Por esa razón, vemos insistentemente reflejados en muchas de sus piezas los sueños, deseos y miedos que estructuran nuestra vida diaria. Todo aquello que, en definitiva, ayuda a configurar nuestra identidad (García Cortés, 2021, p. 65)

La siguiente instalación que vamos a comentar comparte el material del que está hecho con uno de los elementos que aparecen en la anterior pieza. *Impenetrable* de 2009 se nos presenta como unas barras finas de metal que cuelgan del techo creando un efecto óptico ciertamente bello, sin embargo, y conforme nos vamos acercando a ella, percibimos que ese metal es de nuevo alambre de espino. Es aparentemente una pieza liviana que parece flotar en medio de la sala, pero nada más lejos de la realidad. Con la obra *Naturaleza muerta* de 2012 nos sucede algo parecido. Parece que al fin nos encontramos con una escultura que nos da lo que promete: vemos un botiquín, con todas las connotaciones que este pueda tener y que remiten a la herida, pero con la seguridad de que estos objetos existen, sin duda, para curar. No obstante, Hatoum vuelve

jugar con nuestra percepción: el botiquín está lleno de granadas hechas de cristal de colores preciosos y llamativos.

Volvemos a 2011 con la instalación *Búnker*, la cual nos resulta desoladora desde el principio. Está compuesta por estructuras de acero simulando edificios y una ciudad devastada. Evidentemente, es un retrato de la guerra y de lo que permanece cuando esta ha destruido una ciudad. En palabras de la conservadora estadounidense Nancy Spector supone lo siguiente:

> El conjunto es un paisaje urbano yermo y aparentemente anónimo para el que, no hay duda de ello, la ciudad natal de Hatoum ha servido de modelo. La artista sometió los edificios a una auténtica tortura; el acero fue cortado y quemado para dejar en ellos unas cicatrices indelebles que recuerdan los agujeros dejados por los proyectiles y la metralla. Montada en la sala emulando la apariencia de un barrio de edificios modernos -o, al menos, de sus esqueletos de acero-, la instalación nos transporta a un campo de batalla urbano y exhibe las heridas de una prolongada guerra civil (1975-1990) que provocó el éxodo masivo de más de un millón de persona (Spector, 2021, p. 93)

Continuamos con *Punto caliente* de 2013, una escultura que representa un globo terráqueo hecho de metal, en forma reticular, el cual podría recordarnos a una cárcel. Podemos observar cómo, a pesar de su título, que parece aludir a un único punto peligroso, todos los países, todo el mundo está iluminado en neón rojo. La pieza provoca fascinación, las luces nos atraen, sin embargo, el mensaje de violencia global que condensa nos inquieta, porque nos hace preguntarnos si realmente existe algún lugar seguro. Expuesta en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), esta obra obtiene además dos reflejos. El primero en el suelo de la sala, que nos muestra una especie de mundo en llamas. El segundo en el cristal que conecta con el exterior verde que rodea el edificio. En este no vemos un planeta ardiendo, sino una imagen más liviana, más borrosa, que se entremezcla con los árboles del exterior; ambas realidades conviven. *Orbital* de 2018, nos recuerda un poco a la anterior, pero tal vez de una manera más densa, puesto que volvemos a encontrarnos con una estructura esférica que recuerda a una jaula, pero unida en algunos puntos por cemento. José Miguel G. Cortés se pregunta por qué ese interés de Mona Hatoum por la representación de mapas y globos terráqueos en su texto para el catálogo de la muestra:

> (…) me pregunto si esta manera de representar el mundo no tendrá algo que ver con un cierto sentimiento de pertenencia y al mismo tiempo de desapego; de formar parte de un mundo del que simultáneamente estaríamos exiliados. En definitiva, si sería este un modo de interrogarnos incesantemente sobre dónde se encuentran nuestros puntos de referencia, dónde nuestros anclajes, dónde nuestro hogar (García Cortés, 2021, p. 64)

Por último, hablaremos sobre la instalación *Mapa* de 2021, la cual está compuesta de canicas de cristal transparente. Montada sobre el suelo, esta obra reproduce un mapamundi hecho con estas preciosas esferas de vidrio que no se encuentran fijadas, es decir, se mueven, cambiando y desintegrando las inviolables fronteras y desdibujando un mundo colonialista que nunca tuvo en cuenta a las diferentes culturas y pueblos que lo habitaban. Por cómo funciona esta pieza, que está en permanente cambio, el cual depende del público y sus oscilaciones, puede recordarnos a *Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)* del artista y activista contra el SIDA cubano Félix González-Torres. Esta obra la realizó en 1991, y estaba constituida por una pila de caramelos en una esquina del suelo de la Galería Luhring Augustine Hetzler, de Los Ángeles, California (Estados Unidos). Pesaba 80 kg, el peso de la pareja del artista, Ross Laycock, el cual había muerto ese mismo año por complicaciones asociadas con el SIDA. La instalación iba cambiando de forma gracias al público que se llevaba los caramelos. Al igual que en *Mapa*, las posibilidades son infinitas. Las canicas acaban esparcidas de una forma casual que nos recuerda, sin duda, al post-minimalismo, en el que parecen inscribirse algunas de las obras de Mona Hatoum.

4. CONCLUSIONES

Sin duda, tras haber transitado estas páginas, podemos concluir que la producción artística de Mona Hatoum supone un lugar imprescindible para comprender, no solo el arte contemporáneo o el arte hecho por mujeres, disidencias o diversidades, sino un espacio en el que comprender y compartir el trauma de la guerra y el dolor ocasionado por esta a lo largo y ancho del globo. Las obras de Hatoum nos muestran que existen más posibilidades, nos ofrecen una mirada crítica y lúcida sobre el mundo, y también nuevas maneras de hacer que cuestionan la norma.

El territorio del arte no es un lugar alejado de la vida, sino más bien todo lo contrario, Mona es uno de los ejemplos más claros de ello. Su producción artística nos ofrece un testimonio valioso para la construcción de una memoria colectiva que nos ayude a no olvidar distintos sucesos, a pesar de lo traumáticos que estos puedan resultar. Recordar el pasado es importante para que no vuelva repetirse el horror. En este sentido, el célebre sociólogo polaco Zygmunt Bauman afirmaba en su libro *Modernidad y Holocausto* de 1989, lo siguiente:

> El Holocausto es una ventana, no un cuadro. Al mirar por esa ventana se vislumbran cosas que suelen ser invisibles, cosas de la mayor importancia, no sólo para los autores, las víctimas y los testigos del crimen, sino para todos los que estamos vivos hoy... Si nos negamos a asomarnos todos estaríamos en peligro (Bauman, 2010, p. 12)

Mona Hatoum es sin duda, una de las ventanas por las que deberíamos asomarnos para no perder de vista lo que está pasando en el mundo y para comprender que hay historias que se repiten porque no aprendimos del horror de tiempos pasados. Los seres humanos somos capaces de destrozarnos les unes a les otres por nuestros propios intereses, pero también somos capaces de construir maneras de hacer alejadas de estas premisas de violencia. Las historias del arte así lo refutan: si el arte puede reproducir lógicas de opresión y es usado para ello, es porque, sin duda, tiene un potencial enorme, que también puede dirigirse hacia lo transformador. Desde luego, el arte puede cambiar el mundo, el poder de las imágenes a la hora de construir alteridades es una prueba irrefutable de ello. Este hecho nos da pistas sobre cómo también podría ser un territorio para el encuentro y el entendimiento entre personas, puesto que nuestras diferencias son solo una muestra de la diversidad que integra nuestro mundo y que nos enriquece. Como propone la filósofa y artista mexicana Sayak Valencia en su libro *Transfeminismos y políticas postmortem* de 2021, las diferentes luchas integradas por las alteridades creadas por el sistema deben unirse en la perspectiva interseccional para trazar nuevas estrategias de actuaciones colectivas y así:

> (…) mostrar transversalmente la necesidad de articular críticas profundas a las nociones de identidad y a la reproducción sistemática y «naturalizada» de distintas discriminaciones sobre los cuerpos por razón de género, etnia, clase, preferencia sexual o diversidad funcional, a fin de

> que las distintas luchas de disidencia puedan deconstruir integralmente las ficciones políticas de la modernidad y el Estado-nación, basadas en la segmentación racista, sexista, etarista, clasista, homófoba y capacitista (Valencia, 2021, p. 33)

Resulta necesario recordar que nuestra disciplina, las historias del arte (que no son "una, grande y libre", sino muchas que se interrelacionan y se *co-afectan* entre ellas), no necesita capítulos aparte para recoger artistas o tendencias que la academia no quiere integrar, sino "intervenciones interseccionales" en ella que nos ayuden a que un verdadero cambio de paradigma se produzca. Solo así dejaremos de reproducir lógicas de opresión y empezaremos a celebrar la diversidad que integra nuestro mundo y que va a seguir integrándolo. Me gustaría rescatar las lúcidas palabras de Griselda Pollock al respecto de estas intervenciones, que en este estudio sobre Mona Hatoum presentamos como interseccionales por considerar que debemos abordarlas desde las diferentes perspectivas ya mencionadas, pero que en su texto llama feministas:

> Somos testigos de un cambio de paradigma que reescribirá toda la historia cultural. Por esos motivos sugiero que no pensemos más en una historia feminista del arte sino en una intervención feminista en las historias del arte. No provenimos de otra disciplina o formación disciplinaria en ciernes, no hablamos de una «nueva historia del arte» cuyo objetivo es hacer mejoras, actualizar lo viejo según las modas intelectuales del presente o crear una nueva sopa teórica. La problemática feminista en este campo en particular de lo social toma forma en el terreno en el cual luchamos, las representaciones visuales y sus prácticas. Pero en última instancia se define dentro de esa crítica colectiva al poder social, económico e ideológico que es el movimiento de las mujeres (Pollock, 2013, p. 50)

Para concluir, resulta importante recordar que Mona Hatoum no solo habla de las personas palestinas refugiadas, sino que trata de extrapolar estas sensaciones de ser desplazamiento, exilio y/o violencia a otros grupos sociales. Lo que le interesa es que cualquier tipo de colectivo subalternizado se pueda sentir identificado con su obra. Por ende, y puesto que habla de la opresión de manera implícita y no explícita, como hemos visto al comentar sus diferentes instalaciones, que siempre tienen una dimensión oculta que se acaba mostrando, su obra nos resulta aún más interesante si cabe. En su proceso de trabajo se cuestiona

la realidad que nos rodea y el sistema que genera y reproduce la diferencia que nos construye como sujetos o como alteridades en función de quiénes y cómo seamos, tratando de modelarnos a su antojo. Hatoum nos ofrece un espacio en el que compartir el trauma para que no se olvide lo que sucedió y para que, en consecuencia, no se repita, pero, sobre todo, para poder superarlo colectivamente. Todo ello a través del arte, que es un territorio que, definitivamente, tiene mucho que aportar en nuestra labor por construir un mundo amable y habitable para todes.

5. REFERENCIAS

Bauman, Z. (2010). *Modernidad y Holocausto*. Sequitur

Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del cuerpo*. Paidos Ibérica

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra

García Cortés, J. M. (2021). Mona Hatoum y la extrañeza de la existencia. En *Mona Hatoum.* IVAM

Freud, S. & Hoffman, E. T. A. (2020). *Lo siniestro. El hombre de la arena*. Archivos Vola

Miñarro, A. (2023). El hilo infinito del genocidio español. En *Trauma. Herencia, palabra y acción colectiva* (pp. 131-162). Traficante de Sueños

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina

Millet, K. (2017). *Política Sexual*. Cátedra

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo

Spector, N. (2021). Dicotomías de pertenencia. En *Mona Hatoum*. IVAM

Valencia, S. & Herrera Sánchez, S. (2021). *Transfeminismos y políticas postmortem*. Icaria

CAPRI META DEL ALMA

BIANCA PELLIGRA
Universitat de les Illes Balears

El capítulo se centra en el importante papel que desempeñan las mujeres en Capri entre finales del siglo XIX y principios del sucesivo. En este contexto cosmopolita, sobresalen figuras femeninas que, persiguiendo la independencia como primera necesidad, han deshecho las tradicionales relaciones de subordinación en todos los ámbitos, adquiriendo especial protagonismo en la vida social, cultural y artística. Por un lado las mujeres no nativas, como Lucy Flanningan o Romaine Brooks, para las que Capri es un lugar de elección donde conseguir una dimensión interior, la de la creatividad, del placer hedonista, de la libertad.

Por otro las isleñas, mujeres audaces, determinadas a cambiar su condición originaria. Además de desempeñar una función prioritaria en el entorno domestico, ejercen un papel decisivo en ámbito laboral con actividades que generalmente son prerrogativa de los hombres. Y sin renunciar a las peculiaridades femeninas, ellas se convierten en fuentes de inspiración para los artistas, propiciando una nueva iconografía que desde el escenario domestico se amplía hasta incluir el trabajo del campo y varios espacios de ambientación. Todas representaciones llevan a un modelo femenino que exalta la altivez, la sensualidad y el carácter salvaje, convirtiéndolas en auténticos iconos. Son campesinas, cosechadoras, descargan las mercancías de los buques. Están tan acostumbradas a llevar cargas sobre la cabeza que tienen un porte erguido, tan elegante que pronto pasan a ser modelos para los pintores. Y frecuentando los talleres, terminan afirmándose en el contexto artístico europeo, algunas incluso como pintoras.

Todas han influido de manera decisiva en el desarrollo cultural de la isla, tradicionalmente basado en la plena integración de vertientes locales y foráneas que ha determinado la unicidad de Capri.

1. INTRODUCCIÓN

A partir de las primeras décadas del siglo XIX cuando, en paralelo a los avances de los transportes, las islas del golfo de Nápoles se consolidan como etapa habitual de los itinerarios de viaje hacia el sur de Italia, Capri es destino favorito de viajeros de toda Europa. Huyendo de ciudades frías y grises, acuden a la isla para encontrar un clima más suave y escenarios de evasión. Asimismo, a raíz del hallazgo de la Gruta Azul, que se debe propio a un pintor, August Kopisch, numerosos artistas se asientan en la isla durante largas temporadas hallando valiosas fuentes de inspiración: primitivismo, exotismo, luminosidad, cromatismo. Lejos del mundo académico e inmersos en un paisaje totalmente nuevo, dan lugar a representaciones sin precedentes que celebran la intensidad de la luz mediterránea, la naturaleza incontaminada, la exuberancia de la vegetación, la felicidad de la vida sencilla de sus habitantes, atados a tradiciones arcaicas.

Acorde con el fervor científico de mediados de siglo, que incide también en ámbito artístico y literario, Capri es destino cada vez más internacional no solamente de botánicos y naturalistas, involucrados en expediciones científicas, sino también de artistas que buscan motivos de estudio e inspiración trabando en plein air, en contacto directo con la naturaleza. Además, a medida que el progreso alcanza su momento culminante, frente a los cambios sociales de finales de siglo, numerosos intelectuales, fervientes defensores de los valores estéticos y espirituales, rechazando la masificación de la época industrial y los convencionalismos burgueses, se desplazan numerosos hacia la isla en búsqueda de un espacio de paz y libertad, al margen del mundo civilizado. Así Capri sigue ejerciendo gran atractivo considerándose un espacio atemporal en que recluirse para regresar a un mundo primigenio, un lugar idílico, inundado de luces y colores, en comunión con la naturaleza, remedio a los males de la industrialización.

Por otra parte la isla es un espacio geográfico singular, no solo de libertad intelectual, sino también de desinhibición sexual, impensable en sus ámbitos cotidianos. A diferencia de Italia, en la Europa de la época, la inclinación sexual fundamenta cierta discriminación en cuanto la homosexualidad es judicialmente punible. Más allá de la creencia generalizada de que "la moral se deterioraba a medida que iba cambiado el clima" (Belmonte, 2015, p. 45), en el Reino de Las dos Sicilias existe una legislación diferente que no sanciona las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo, con tal de que se hagan de manera respetuosa de la libertad y de la conciencia del otro. Con la unificación de Italia, en 1861, aunque se unifique también la legislación aplicando la ley saboyana,[1] se considera oportuno mantener en el sur de la península este régimen jurídico en el respeto de las costumbres locales ya que las connotaciones homoeróticas estaban arraigadas en la vida cotidiana (Zito, 2015, p. 109). Esto explica porque en esos años, Capri se convierte en un lugar de convergencia de excéntricos y extravagantes que en la isla llevan una existencia bohemia, en un entorno cosmopolita, exento de conformismos y más permisivo en cuanto a sus inclinaciones sexuales.

En definitiva, a lo largo de un siglo entero, Capri constituye un lugar de experimentación artística en que confluyen las tendencias culturales de toda Europa, esenciales para el desarrollo de novedosos géneros pictóricos y lenguajes artísticos renovadores. Y, como se acaba de explicar, la isla cuenta también con un contexto significativo desde el punto de vista sociocultural, suponiendo un ámbito privilegiado de inclusión e integración.

2. OBJETIVOS

Se pretende resaltar el protagonismo de las mujeres en Capri y la especial importancia que ellas adquieren en el contexto socio cultural de la isla. por un lado se pone de relieve el cambio profundo que las mujeres

[1] La norma saboyana considera crimen con penas severas "qualunque atto di libidine contro natura", art. 425, *Codice penale per il Regno di Sardegna del 1859, Libro II, Dei reati contro il buon costume*. Luego, con el código penal Zanardelli de 1889, el régimen jurídico del sur de Italia se amplía a todo el Reino de Italia, *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, Roma, giugno 1889*.

locales, ponen en marcha en la estructura social afirmándose como modelo de emancipación. Por otro lado, se insiste en las vivencias de las mujeres extranjeras, que en este contexto, tan rico y variado, expresan libremente la creatividad y las propias inclinaciones, para destacar la singularidad de Capri como ámbito de libertad intelectual y verdadero modelo cultural de tolerancia e inclusión.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo, centrado sobre las mujeres en Capri, se estructura en dos bloques: el primero dedicado a las mujeres de la isla representadas a través la mirada de los viajeros; el segundo dedicado a las mujeres extranjeras, ya sea a los ojos de otros viajeros, ya sea analizando la producción artística y literaria aportada por ellas mismas a lo largo del viaje. Por tanto se han considerado provechosas en este estudio varias memorias de viaje que se califican como 'fuentes literarias'. Asimismo una serie de pinturas realizadas por artistas extranjeros y que constituyen las fuentes visuales. Tanto las fuente literarias como las visuales, constituyen una preciada información para comprender el contexto sociocultural de la isla relativamente a la época considerada. Se ha procedido seleccionando las pinturas en que se representan las singulares actitudes de estas mujeres. Análogamente en cuanto a la lectura de los textos, centrándonos en los contenidos relacionados con las temáticas de nuestro interés. Con respecto a las mujeres nativas, se ha dado importancia a las descripciones que resaltan en particular: rasgos físicos y aspectos de la personalidad, manera de vestir, costumbres, condición económica y social. De manera similar, se ha puesto atención a las mujeres extranjeras mencionadas a lo largo de los textos. A este respeto, todos coinciden en destacar rasgos análogos de la personalidad, o sea inconformismo, ideas liberales, actitudes masculinas. Gran referencia constituyen a este propósito las pinturas realizadas por Romaine Brooks en Capri, como también el manuscrito *No Pleasant Memories* que reúne las memorias de la pintora a partir de 1915, incluyendo las reflexiones a lo largo de su estancia en la isla.

4. *LE VENERI CAPRESI*. MUJERES EN CAPRI ENTRE SIGLOS

Relativamente a la época mencionada, destaca en Capri un marco cultural doble y distinto, tradicionalmente basado en la plena integración de vertientes locales y foráneas al cual se debe la unicidad de la isla. Por un lado los extranjeros, que Lea Vergine describe como una comunidad de "efebi giulivi, fanciulle scostumate, clochards di lusso, eccentriche in odore di follia, belli e dannati" (como se cita en Esposito, 2002). Gente de clase acomodada que pasan los días disfrutando de tertulias y veladas en extravagantes mansiones como villa *Lysis*, la residencia del conde Jacques Fersen, o villa *Narcissus*, residencia y taller del pintor estadounidense Charles Caryl Coleman. Por la tarde se dan cita en el café *Morgano*,"il caffè più ospitale e conviviale del mondo" (Gargano, 2007, p. 21), epicentro de dandis y bohemios que allí se encuentran para componer versos, discutir de arte y exhibir pinturas en una atmósfera animada y desinhibida donde reinan los cuidados de *donna Lucia*. Dirige el café Lucia Morgano, emblema de mujer emprendedora que, bajo la apariencia de la despreocupación típica del sur, sabe conjugar la iniciativa empresarial con la costumbre de la hospitalidad, actitud en que radica la fortuna turística de Capri.

Por otro lado, los habitantes de la isla, un pueblo de pescadores que llevan una existencia sencilla y cuyas mujeres desempeñan una función prioritaria no solamente en el entorno domestico sino también en ámbito laboral llevando a cabo actividades que generalmente son prerrogativa de los hombres, obligados a largas ausencias, como es típico en las comunidades marítimas. Al igual que *donna Lucia*, prestan atención a los extranjeros para ofrecerles el disfrute de una estancia memorable y tal vez ganarse la vida. Hospitalarias, como les es connatural, les recogen al muelle valiéndose de burros, les acompañan facilitándole el transporte de los equipajes, les entretienen con cuentos y bailes folclóricos.

En este contexto tan peculiar, sobresalen figuras femeninas, tanto locales como foráneas que, en circunstancias y ámbitos diferentes, adquieren especial importancia en la vida social, cultural y artística de la isla.

4.1. LAS ISLEÑAS

La prolifera documentación literaria y pictórica inherente a la isla, resalta el carácter audaz de las ‘capriotas', ambiciosas y trabajadoras que, determinadas a emanciparse, deshacen el patriarcado y las tradicionales relaciones de subordinación. En todos los ámbitos destaca la implicación de estas mujeres, nunca sumisas que, aunque haciéndose cargo de trabajos masculinos, incluso los más duros, no renuncian a su feminidad y nunca faltan de lucir gracia y belleza. Llevan amplias faldas ceñidas en la cintura, un chal cruzado para resaltar los pechos prósperos, a veces un pañuelo en la cabeza, collares y pendientes de coral que acentúan su sensualidad con un toque oriental.

Así se explaya el historiador alemán Ferdinand Gregorovius, de visita en Capri a mitad de siglo:

> È strano vedere povere ragazze occupate ai lavori più gravi della campagna, portare tutti i loro gioielli […] i loro occhi sono di un nero ardente o di un grigio verdognolo; il colorito bruno, la foggia dell'acconciatura del capo, i coralli e gli orecchini d'oro che portano costantemente, dànno loro un aspetto orientale […] Bisogna vederle, quelle belle figure riunite in gruppi, quando scendono dalla montagna, portando sul capo brocche d'acqua di forme antiche, o ceste ripiene di terra, ovvero pietre, dal quale faticoso lavoro traggono il loro misero sostentamento. Le donne a Capri compiono, pur troppo, un vero officio di bestie da soma. (1909, p. 22)

Análogamente la escritora irlandesa Julia Kavanagh, que en esos mismos años se encuentra en la isla, resalta la belleza de estas mujeres, junto a las duras condiciones laborales:

> We met women carrying such burdens as I could not have imagined that women could carry, logs of wood, some of them entire trees (1858, p.207) I never saw in all Italy such lovely creatures. They are tall and stately, yet exquisitely graceful, with pure oval faces, dark eyes, soft and downcast, and a sweet dignity in their aspect and their bearing that made them look to me like so many virgin queens […] their beauty is not mere beauty of form and colour, it is the perfection of womanhood. (1858, p. 258)

FIGURA 1. Edouard Alexandre Sain*, Scavi a Pompei,* 1865, óleo sobre lienzo, Musee d'Orsay, París.



Fuente: https://tinyurl.com/2ejbrm8d

Son campesinas, cosechadoras, portadoras de agua, descargan las mercancías de los buques; están acostumbradas a caminar descalzas, llevando cargas sobre la cabeza, que tienen con un porte erguido y elegante. Por otra parte su aspecto coincide con la imagen idílica que el norte de Europa tiene de las mujeres del sur. Es decir, encarnan el ideal estético del exotismo y en consecuencia se convierten en fuentes de inspiración para los artistas que en esos años se encuentran en la isla, propiciando una variada iconografía. En todas representaciones la figura femenina es un elemento icónico focal, ya sea que lleve una jarra sobre la cabeza o que agarre un pandero durante una danza y cuya postura austera expresa una solemnidad de reminiscencia clásica. Así, solo por mencionar algunos, lo prueban Edouard Sain, que en *Scavi a Pompei* (Figura 1) y *La raccolta delle arance* (Figura 2) les representa llevando cestas con gracia y sensualidad; Otto Sinding en *Tarantella ad Anacapri* (Figura 3), una escena folclórica popular animada por un ímpetu casi orgiástico; Auguste Lorange en *La portatrice d'acqua* (Figura 4). Y

además Charles Coleman enfatizando los rasgos griegos, así como Jean Benner, Edward Mills, Alfred Bramtot y muchos más.

FIGURA 2. Edouard Alexandre Sain, *La raccolta delle arance,* c1869, óleo sobre lienzo, colección privada



Fuente: https://isoladicapriportal.com/i-caprioti-al-salon-de-paris/

FIGURA 3. Otto Ludwig Sinding*, Tarantella ad Anacapri,* 1880, óleo sobre lienzo, Capri colección privada



Fuente: https://tinyurl.com/ythkf5vc

FIGURA 4. *Auguste Lorange, La portatrice d'acqua,* 1868, óleo sobre lienzo, colección privada



Fuente: https://goo.su/0UcxOlK

Las obras mencionadas popularizan la fama de estas mujeres fuera de la isla como pone de manifiesto un artículo del *New York Times,* del 24 de agosto de 1884. El autor del texto reitera lo que se acaba de expresar ensalzando la hermosura de las 'capriotas' que destacan por la elegancia de la estatuaria griega, y cuyos rasgos físicos recalcan las dominaciones que se fueron sucediendo en la historia de la isla:

> The Capri women are almost invariably handsome and healthy looking. In the course of half an hour's walk you will distinguish in the women and girls you meet pure specimens of Phœnician, Roman, Saracen, Spanish, and Greek types, survivals of the successive conqueror of the island. But what strikes one mostly is the statuesque gracefulness of

> these girls in all their movements. However mean her occupation, whether it be carrying building stone or climbing a ladder with a pail of mortar on her head, the Capriote girl will always be graceful, and the lines of her body in motion will always call up reminiscences of Greek art.

De hecho las mujeres, dotadas de ambición y espíritu de iniciativa, no tardan a percatarse de que su atractivo podría haberse convertido en un recurso económico más rentable que el trabajo consuetudinario [2] y pronto pasan a ser modelos para los pintores, intuyendo también que el trabajo de modelo podría haberlas llevado a otros destinos.

Emblemático es el caso de Rosina Ferraro, una campesina de origen humilde, cuya notoriedad sobrepasa las fronteras de la isla gracias al pintor estadounidense John Singer Sargent, de visita en Capri en 1878. Conocida en el taller de Frank Hyde, la mujer, que entonces tenía diecisiete años, cautiva al pintor con su desbordante vitalidad y la singularidad de su fisonomía exótica, la piel morena, el pelo negro, un cuerpo delgado. Casi obsesionado, Sargent la representa en todas poses y ambientaciones cada vez diferentes. De perfil, con el pelo agrupado en la nuca, en *Head of a Capri girl* (Figura 5), un óleo que dedica a Fran Hyde como muestra de agradecimiento. De pie, en *Stringing onions* (Figura 6), delante de la ventana de su taller, mirando un manojo de cebollas, con una larga falda y un pañuelo cruzado a través de su pecho. Asimismo, en *Capri girl on a rooftop* (Figura 7), bailando en la terraza de una típica casa de Capri, bajo una cálida luz crepuscular rosa pálido. La mujer tiene los brazos levantados y se mueve con un cuerpo agraciado y sinuoso mientras otra mujer la acompaña tocando un tambor. Seducido por la gracia, y tal vez el erotismo que emana la escena, el mismo Sargent así describe este momento, según informa Giuseppe Aprea:

> A pale pink twilight wrapped them like a surreal veil. It wasn't; it's just the magic of Capri doing what it does. On one of the white roofs a young woman moved with extreme lightness, moving her sinuous body and long arms to the steps of the dance. […] More than a dance, it's a ritual in which the drum is the voice of God. (Aprea, 2016)

[2] Según informa el viajero inglés Augustus Hare, de vista en la isla en 1883, trabajando como modelos podrían conseguir una remuneración dos veces superior a la del trabajo del campo. (Hare, 1911, p.92)

Por último la representa entre los olivos (Figura 8), bajo la luz del atardecer, con la mirada absorta contra los últimos destellos del sol, los pies desnudos, el cuerpo entrelazado con las ramas, casi recalcando las formas retorcidas del árbol. Una ambientación impregnada de ensoñación en que "reina la atmósfera del ritual pagano" (Kilmurray, Ormond, 2002, p. 159).

FIGURA 5. John S. Sargent, Rosina Ferrara*, Head of a Capri girl,* 1878, óleo sobre cartón, Denver Art Museum, Denver, CO, USA.



Fuente: https://tinyurl.com/yunncg2n

FIGURA 6. John S. Sargent, *Stringing onions,* 1878, oleo sobre lienzo, colección privada



Fuente: https://tinyurl.com/yoa2639b

FIGURA 7. *John S. Sargent, Capri Girl on a Rooftop, 1878, óleo sobre lienzo, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, AR, USA*



Fuente: https://tinyurl.com/ylfgjubh

FIGURA 8. John S. Sargent, *A Capriote,* 1878, óleo sobre lienzo, Museum of Fine Arts Boston, Boston, MA, USA.



Fuente: https://collections.mfa.org/objects/32955

La obra, enviada al Salón de París el año siguiente, con el título *Dans les oliviers à Capri*, llama la atención de la prensa internacional y, en consecuencia, de numerosos artistas como Charles Sprague Pearce, Armand Berton, Charles-Edmond Daux los cuales realizarán varias representaciones de la mujer que, "con sus ojos de pantera, encarna la belleza más salvaje", (Pearce, 1882) y sigue protagonizando en los talleres hasta finales de siglo. Con estas palabras Adrien Stokes valora su habilidad de posar:

> Rosina is considered the first on the island, and certainly is a remarkably handsome young woman. She sits as perfectly as any model of London or Paris. (Stokes, 1886)

Entre los últimos en representarla el alemán Carl Breitbach en 1885, el peruano Federico del Campo en 1887, Charles Coleman, que en la obra *Donne nei campi di grano* exalta su perfil en un fondo dorado, y por último George Randolph Barse, en 1890, con el que Rosina va a vivir a Estados Unidos (Aprea, 2016).

Frecuentando los talleres, algunas de esas mujeres, terminan convirtiéndose en pintoras, tal como ocurre a Rosina Viva, hija de campesinos, conocida en el pueblo de Capri como *a fascinarella*, por recorrer los senderos recogiendo fajinas,[3] en cambio de algo de dinero. A la edad de dieciocho años empieza a posar como modelo para el pintor alemán Otto Sohn-Rethel, cuyo taller en villa *Lina,* se convierte en esos años en un verdadero cenáculo de artistas e intelectuales como Gilbert Clavel, Eddie Bismarck, Fortunato Depero (Sandomenico, p. 56). En un ambiente tan animado e impregnado de arte, la mujer descubre su talento artístico y empieza a pintar de forma autodidacta para luego debutar, en Zúrich,[4] en una exposición de gran éxito. En sus pinturas predominan los paisajes mediterráneos, los entornos domésticos y temáticas relacionadas con las costumbres de la isla, cuya exuberancia cromática le permitirá imponerse en el contexto artístico europeo como la *naïve* de Capri.

De una manera u otra, a pesar de proceder de un contexto sociocultural anclado a costumbres tradicionales, las mujeres isleñas ponen en marcha un cambio profundo en la estructura social de la isla afirmándose como modelo de emancipación por ser parte activa en sus elecciones de vida y actuar con determinación y firme voluntad.

Por otra parte, debido a varias circunstancias que le dieron la oportunidad de participar plenamente a la vida económica y social de la isla, metiéndose en ámbitos notoriamente masculinos para aquella

[3] Haz de ramas utilizados en ámbito rural para encender los hornos o para calentar las viviendas.

[4] La mujer se muda a Suiza con Benjamin Vautier, él también conocido en el taller de Otto Sohn-Rethel. Allí sigue manteniendo relaciones con personalidades destacadas de la cultura. Su casa en Kilchberg, cerca de Zúrich se convierte en esos años en un lugar de encuentro de intelectuales antifascistas como Elio Vittorini, Ignazio Silone, Marino Marini, Diego Valeri, Lamberto Vitale, con los que Rosina entreteje relaciones que contribuyen ulteriormente a su formación cultural (Sandomenico, 2010, p.59).

época, han logrado salir de la pobreza y sacar de la pobreza la comunidad entera.

4.2. Las extranjeras

Para las mujeres extranjeras Capri es un lugar de elección donde conseguir una dimensión interior, la de la creatividad, a la vez que el placer hedonista que ofrece la libertad. En Capri llegan a constituirse verdaderas comunidades alternativas como la de Lucy Flanningan, una pintora estadounidense que, en 1894, con veinte años de edad, rompiendo con su lugar de procedencia, llega sola a la isla, con la firme vocación da emprender su camino artístico y dedicarse a la pintura. Inconformista respecto a las convenciones sociales, se instala en una casa de huéspedes que a partir de entonces, a pesar de sus carencias económicas, va a ser su residencia y su taller.[5] Allí reúne a un grupo cuyos miembros suelen llamarse *brothers & sisters*, y entre ellos la escultora holandesa Saar de Swart, la pintora Emilie van Kerkhoff, Mabel Hill, Kate Perry y Saidee Wolcott (Cerio, 2017, p. 101). Las vicisitudes de estas mujeres inspiran también representaciones literarias como en el caso de *Vestal Fire* de Compton Mackenzie, una novela con tonos de comedia ambientada en Capri. La obra, que ensalza la isla como ámbito privilegiado de libertad, puede considerarse un auténtico documento referente a las primeras décadas del siglo XX ya que detrás de cada seudónimo se esconden personajes reales fácilmente reconocibles.[6] Todos pertenecen a esta comunidad bohemia de "fair ladies" (Mahoney, p.110) que el autor y su mujer Faith frecuentan directamente concediéndose, a lo largo de la estancia en Capri, una vida matrimonial poco convencional

[5] La mujer paga el precio del alojamiento solo durante las primeras semanas y, aunque carente de recursos económicos, no cambia su decisión de quedarse en la isla. Por otra parte, según se desprende de fuentes cercanas, al hotelero Augusto Weber, un alemán que acababa de establecerse en la isla, le encanta reunir en su alrededor personas extravagantes, y probablemente fascinado por la mujer, la hospeda gratuitamente durante cuarenta años. (Cerio, 2015, p.101)

[6] Aunque terminada en 1915, *Vestal Fire* se publica en 1927 cuando los personajes reales a los que se refiere la narración ya habían fallecido. Al momento de su publicación, la obra, debido a su temática, suscita un enorme escándalo y cae en olvido, pues se traduce al italiano solo cuarenta años después. (Mackenzie, 2018, introducción)

(Mahoney, 2022, p. 110). La narración se articula en torno a las mencionadas Kate Perry y Saidee Wolcott que encarnan dos vestales, entregadas una a la otra, informando sobre los hábitos de la pareja y de la multitud de personajes que gravitan en su alrededor en una mezcla de mundanalidad, cultura, extravagancia y desenfreno.

De hecho Kate y Saidee, que Robert Aldrich califica como "two of the most renowned lesbians in Capri" (Aldrich, 1993, p. 129), son dos estadounidenses que, llegando a la isla en 1897, se dan a conocer como las hermanas Wolcott-Perry, uniendo sus apellidos para subrayar cierta intimidad. Su mansión, villa *Torricella*, se convierte en la década de 1910 en el epicentro de un circulo cosmopolita de dandis como Jacques Fersen, Gilbert Clavel, Norman Douglas, Charles Coleman, Bertha y Harold Tower, Compton y Faith Mackenzie, e incluso exponentes de la cultura local. Por otra parte, como informan los viajeros, la mansión, que las mujeres amplían y convierten en una extravagante residencia de estilo ecléctico, parece equipada específicamente para la diversión, con salones arabescos, lamparas resplandecientes, logias, jardines y pérgolas (James, 2019, p. 94). En suma un escenario perfecto donde encontrarse por el té de la tarde y para organizar veladas que se prolongan hasta la madrugada fumando y bebiendo absenta.

A Compton Mackenzie se debe también la obra *Extraordinary Women*, publicada en 1928, que, al igual que *Vestal Fire*, conjuga realidad y ficción centrándose específicamente en el lesbianismo. Los acontecimientos narrados, bajo nombres ficticios, reflejan lo que ocurre realmente a Helène Soldatenkov, Francesca Lloyd, Renata Borgatti, Mimì Franchetti y Romaine Brooks durante su permanencia en Capri. La pianista italiana Renata Borgatti, que a partir de 1917 vive en una casa de Punta Tragara, se deja notar por su temperamento masculino: una voz roca y un cuerpo sin formas ni gracia sobre el que arroja descuidadamente sus ropas. Toca el piano con todo su cuerpo, balanceándose sobre el teclado, con la cara pálida envuelta en espirales de humo y el cigarrillo colgado de lado, entre los labios finos; de vez en cuando ríe con un rostro embrujado. Tal como la describe J. Money:

> Renata had a straight Grecian nose, jutting brows and finely carved chin; a shapeless, ungainly body on which she carelessly flung her clothes

> rather ‘as curtains hung up to exclude the night’; and large feet like a man’s. Except anatomically, she was to all intents and purposes a man, and she treated all women accordingly. (Money, p. 179)

Su atractivo andrógino no pasa desapercibido a la pintora estadounidense Romaine Goddard Brooks que la representa con un vestido negro, tocando el piano con sus grandes manos, en el óleo *Renata Borgatti Au piano* (Figura 9), realizado en Capri, en 1920.

La obra marca una significativa transición considerándose una de las primeras representaciones que ponen de relieve los rasgos andróginos de una mujer, subvirtiendo las normas de género e inaugurando la exploración de la identidad lésbica por parte del artista.

FIGURA 9. *Romaine Brooks, Renata Borgatti Au piano, 1920, óleo sobre lienzo, Smithsonian American Art Museum*



Fuente: https://americanart.si.edu/artwork/renata-borgatti-au-piano-2871

La pintora se desplaza a Capri en esos mismos años, ella también en busca de una nueva dimensión interior. En sus memorias alaba la unicidad de la isla que considera un retiro ideal de descanso para artistas

e intelectuales y a la vez, califica *Pagana,* descubriendo la emoción de los placeres terrenales y las pasiones ocultas:

> At the end of the last century Capri was still unique in character. Though only two hours by boat from Naples, it might well have been an island in the archipelago of faraway Greece, so undisturbed it was. Artists who loved colour sought its beauty; intellectuals who were weary, an ideal retreat. To those who felt strange currents beneath the soil stirring them into fever, Capri was a Pagan island, and Vesuvius its burning God. (Brooks, 1930, p. 159)

De hecho ella llega a la isla después de romper su matrimonio,[7] cuando decide renunciar, como dice, a las "detestables prerrogativas de su sexo":

> I wanted to return to the freedom of Capri which still seemed to me my proper home […] It was also at that time that I decided to forego the many hateful prerogatives of my sex, the complexity of female clothes for instance. It would now be possible to live the simple life garbed solely in male sport attire […] I cut off my hair and finally [I was] ready for what I hoped would be my future life, to escape the conventional. (Brooks, 1930, p. 200)

Por cierto cambia radicalmente su aspecto físico cortándose el pelo y empezando a vestir como un hombre para deshacerse de las convenciones. A nadie se le escapa su personalidad carismática, siempre envuelta en su capa negra, con ojos oscuros, exageradamente desapegada y provocativa (Gargano, p. 258).

Más allá del aspecto físico, su personalidad inconformista resalta particularmente en sus obras que dan preferencia a mujeres de rasgos masculinos y que realmente están liberando sus cuerpos, cuestionando las convencionales maneras de vestir de las mujeres de la época. Incluso las mujeres desnudas son representaciones casi incorpóreas como si no tuvieran un sexo definido. Dejándose influir por el simbolismo, la pintora utiliza fondos monocromos de colores tenues con lineas negras pronunciadas y una vasta gama de grises como prueban numerosos retratos de

[7] La pintora, que hasta entonces había vivido cómodamente entre París, Capri y la Riviera francesa, vuelve a Capri en 1905, tras romper con el pianista John Ellingham Brooks. En esos años tiene cortos romances con hombres y mujeres, y entre ellos *lord* Alfred Douglas, la bailarina Ida Rubinstein, el escritor italiano Gabriele D'Annunzio, la pianista Renata Bugatti. (Wieczorek, 2018)

mujeres cercanas a ella. Análogamente su autorretrato (Figura 10) en que se representa vestida de amazona, con chaqueta negra, guantes y sombrero de copa que contrastan con el rostro pálido y el rojo de sus labios, único toque de color. Exuda su dominante personalidad e incluso cierta inquietud, la mirada, penetrante y al mismo tiempo furtiva, sombreada por el borde del gorro, que se niega a dejarse mirar por ese mundo que no le pertenece.

FIGURA 10. Romaine Brooks*, Self-Portrait,* 1923, óleo sobre lienzo, Smithsonian American Art Museum



Fuente: https://americanart.si.edu/artwork/self-portrait-2916

Durante su estancia en Capri la pintora realiza el retrato de la marquesa Luisa Casati,[8] una mujer poco convencional, uno de los personajes más raros que puedan encontrarse en la isla en esos años. La mujer alta, con un cuerpo delgado casi andrógino, ojos verdes pintados de negro, rostro pálido y cabellera roja, es una presencia escénica. Acentúa el tamaño desmesurado de sus ojos con pestañas postizas y gotas de belladona para enfatizar la intensidad de su mirada y su poder de seducción. Emblema de dandismo en femenino (Lozano, 2015, p. 119), encabeza e interpreta activamente las corrientes estéticas de la época convirtiendo su cuerpo en una auténtica obra de arte, como ella misma resalta en su proclamaba: *voglio essere un'opera d'arte vivente!* (Ryersson, Yaccarino, 2003, p. 9). A nadie deja indiferente su manera de vestir con conjuntos de los diseñadores más de vanguardia de la época como Léon Bakst,[9] Paul Poiret,[10] Mariano Fortuny,[11] y Erté[12] con los que entra en contacto en Venecia cuando su tendencia al transformismo toma un rumbo particular.

[8] Procedente de una familia acomodada italiana, da un vuelco radical a su vida a partir de 1903, a raíz del romance con el escritor Gabriele D'Annunzio. La pasión común por el arte y la literatura les lleva a participar frecuentemente en los círculos intelectuales. Viviendo en Venecia, a partir de 1910, entra en contacto con artistas de la vanguardia como Marinetti, Balla, Boldini, Martini, Depero. A partir de entonces cambia su aspecto físico tomando conciencia de convertirse ella misma en una auténtica obra de arte. Se tiñe el pelo de rojo y empieza a llevar ropa fuera de lo común, obsesionada por la idea de convertirse en una musa, (Ryersson, Yaccarino, 2003).

[9] Pintor ruso, diseñador escenográfico y de vestuario. Alcanza notoriedad como pintor escénico para Diáguilev y los Ballets Rusos.

[10] Modisto francés que da gran contribución a la moda del siglo XX restableciendo la naturalidad de los atuendos femeninos. A él se debe la obsolescencia del corsé y la falda de medio paso, ceñida desde el muslo hasta la rodilla para limitar el paso. Suele adornar las capas con borlas y plumas para otorgarles un aire escénico, en https://moda.mam-e.it/poiret-paul/

[11] Procedente de una familia española volcada en el mundo del arte, sus intereses abarcan la fotografía, la pintura, la escenografía y los vestuarios. Se muda a Venecia en 1888 dedicándose a la colección de tejidos antiguos atesorada por su familia. Abre su taller en 1906 en *Palazzo Pesaro degli Orfei* creando telas y trajes originales y utilizando técnicas innovadoras de coloración e impresión de tejidos, como el efecto plateado mediante la aplicación de polvo de aluminio. Entre sus creaciones, el traje *Delphos*, una túnica de seda plisada y ondulada, recuperada de la indumentaria griega, en https://fortuny.visitmuve.it/it/il-museo/sede/mariano-fortuny-y-mandrazo/

[12] Escenógrafo y modisto ruso nacionalizado francés. Realiza diseños de joyería, accesorios de moda y vestuario para teatro y ópera. De estilo *art déco*, su obra destaca un gusto estilizado influido por las miniaturas indias y las pinturas de la cerámica griega. Sus figuras femeninas tienden a la andrógina, en https://moda.mam-e.it/erte/

Aparece con vestidos de terciopelo negro, con plumas de avestruz y collares de perlas que llegan al suelo, envuelta en mantones de seda con motivos orientales. Es una de las primeras mujeres en llevar el *Delphos* (Lozano, p. 119), el vestido creado por Mariano Fortuny e incluso lleva pantalones como en el conjunto de Arlequín, diseñado por el pintor Giulio de Blaas. Un traje blanco con un cinturón y botones multicolores, que viste poniéndose una mascara negra en la cara y un papagayo azul en el hombro. Encaminada a enfatizar una "belleza casi macabra" (Ryersson, Yaccarino, 2003, p. 64), adorna su figura con reptiles vivos, enredados alrededor de su cuello a modo de joyería. Se disfraza con vestimenta creada para ella como el vestido fuente de Paul Poiret o el conocido Reina de la noche de Léon Bakst (Figura 11), un vestido de miriñaque dorado, decorado con estrellas, acompañado por un trazo de seda azul y un sombrero con plumas y mechones de oro y plata.

FIGURA 11. *La marquesa Luisa Casati en Villa San Michele en Capri*



Fuente: https://goo.su/rRC7wG

Célebre en Venecia por las veladas orientales y los bailes de disfraces, que tienen lugar en su palacio en el Gran Canal,[13] no deja de participar en la vida mundana de Capri, acompañada por un lacayo negro, tal vez pintado de oro, y un séquito de animales como galgos, loros, gacelas, búhos, guepardos e incluso un boa.

Nunca falta en las fiestas de villa Torricella acudiendo frecuentemente desnuda bajo abrigos de pieles, tal como la representa Romaine Brooks en la obra de 1920, *Marchesa Luisa Casati* (Figura 12), un óleo a tamaño real. Con su habilidad en valorar la tensión psicológica de los sujetos, la pintora representa la marquesa de pie, desnuda, con un aspecto esquelético y una mirada aterradora, al igual que una bruja o, como escribe Claudio Gargano, a la manera de una arpía sedienta de venganza, encaramada en una pared rocosa. Su cuerpo está envuelto en un manto negro con pliegues que parecen alas de un murciélago, incluso tiene garras en lugar de las manos (Gargano, p. 269). Un cuerpo pálido, delgado sobremanera y de una desnudez etérea, asexual, signos evidentes de emancipación de los estereotipos de genero.

En este ideal de belleza femenina andrógina, que tanto decepciona a la marquesa,[14] radica la originalidad del lenguaje artístico de Romaine Brooks: la negación de genero como elemento identificador de la sexualidad. Tal como se expresa Rivas Cherif con respecto a sus obras:

> Su arte no tiene sexo, y aún pudiéramos, mejor que atribuirle tan angélica excelencia, decir que participa de aquella monstruosa virtud creadora del sátiro y el centauro, que en el tipo clásico del hermafrodita halla el espíritu puro del barro humano. (Rivas Cherif, 1920)

[13] Es el palacio *Venier dei Leoni*, más tarde comprado por Peggy Guggenheim y convertido en museo.

[14] La marquesa, tan obsesionada por la idea de su sensualidad exasperada, se queja con la pintora por no haberla embellecida. Según se desprende de las fuentes, así se despiden las mujeres cuando Romaine Brooks termina la obra: "Vou ne m'avez pas embellie! - Je vous ai ennoblie!" (Morand, 1968, p.47)

FIGURA 12. Romaine Brooks, *The marchesa Casati,* 1920, óleo sobre lienzo, colección privada



Fuente: https://tinyurl.com/ypewhgpw

5. CONCLUSIONES

Así Capri, la isla de las sirenas, como la califican los viajeros,[15] reitera su carácter mítico enfatizado no por casualidad a través de estas criaturas mitológicas, de naturaleza doble, encarnación de la ambivalencia y del poder de seducción.[16] Por cierto esta es Capri, un lugar donde rigen el amor y la seducción, un escenario de liberación intelectual y sexual. El retiro ideal de quienes, padeciendo estigmatización y marginación en sus ámbitos cotidianos, dan rienda suelta a las propias inclinaciones y experimentan nuevos lenguajes artísticos, en definitiva un *luogo di confine che non confina!* (Zito, p. 110) En este sentido la isla supone un verdadero modelo cultural por ser un ámbito de inclusión y tolerancia que derrota los prejuicios y alienta el ser humano a experimentar sensaciones para descubrirse a si mismo y afirmar la propia identidad hacia una felicidad posible.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este estudio nace de un periodo pasado en Capri para recuperar el material necesario para mi tesis doctoral centrada en los viajeros a las islas del Mediterráneo a lo largo del siglo XIX. Fue esta la ocasión para detenerse sobre varias colecciones de pinturas, realizadas por artistas extranjeros y conservadas en la isla, como también la oportunidad para retroceder en el tiempo y ver de cerca los lugares del mito, villa *Lysis*, villa *Torricella*, villa *Narcissus*, villa *San Michele*, *via Tragara* que aún más me hicieron amar Capri. Deseo agradecer a la Doctora Carmelina Fiorentino, del *Centro Caprense Ignazio Cerio*, las numerosas informaciones y especialmente quiero expresar mi gratitud a la Doctora Francisca Lladó Pol por su constante presencia y apoyo a lo largo de la evolución de esta tesis doctoral. Igualmente quiero agradecer al grupo 'Desnortadas' de la Universidad de Málaga por invitarme a enviar la

[15] Es una alusión a la mitología griega que asocia estas criaturas a una isla del sur de Italia.

[16] Las sirenas, seres de naturaleza doble, mitad pez, mitad mujer, atraían a los marines con su canto y su voz encantadora conduciéndoles a un destino fatal. Se convierten por tanto en el símbolo del poder de seducción que encadena porque provoca deseo sin saciar y a la espera adquiere promesa de satisfacción así que pueda incluir el concepto de erotismo, (Carotenuto, 1994, p.23)

propuesta para participar al Congreso *Desnortadas.Territorios del género en la creación artística contemporánea.*

7. REFERENCIAS

Aldrich, R. (1993). *The seduction of the Mediterranean. Writing, art and homosexual fantasy*. Routledge

Aprea, G. (2016). *Rosina. Vita e amori della musa di Sargent e degli altri pittori di Capri.* Centro Documentale dell'Isola di Capri.

Belmonte, M. (2015). *Peregrinos de la belleza. Viajeros por Italia y Grecia.* Acantilado

Brooks, R. (1930). Manuscript, *No pleasant Memories*. Smithsonian Institution Transcription Center, Archives of American Art

Carotenuto, A. (1994). *Riti e miti della seduzione.* Bompiani

Gargano, C. (2007). *Capri pagana. Uranisti ed amazzoni tra ottocento e novecento*. La Conchiglia

Gregorovius, F. (1909). *Passeggiate per l'Italia* (Vol.4) *Versione dal tedesco di Mario Corsi*. Ulisse Carboni

Inspiration: Rosina, by John Singer Sargent, June 25, 2013, *The Art blog*, http://theartbog.com/tag/capri/

Kavanagh, J. (1858). *A summer and winter in the Two Sicilies* (Vol.1). Hurst and Blackett publishers

Kilmurray, E., Ormond, R. (2002). *Sargent e l'Italia*. Ferrara Arte S.p.A.

Mackenzie, C. (2018). *Le vestali del fuoco*. La Conchiglia

Mahoney, K. (2022). *Queer Kindship after Wilde*. Cambridge University Press

Money, J. (2012). *Capri. Island of pleasure.* Ebook edition

Morand, P., Mac Avoy, E., Desbruères, M., Romaine Brooks. *Bizarre*, N° 46, Revue Trimestrelle, Mars 1968

Rivas Cherif, C., Cenicilla, La millonaria pintora. *Los lunes de el imparcial.* Madrid 22 de agosto de 1920, Año LIV, Num.19.204

Sandomenico, C. (2010). *Donne di Capri.* La Conchiglia

Scott, D. Ryersson, Yaccarino, M. (2003). *Infinita varietà. Vita e leggenda della Marchesa Casati*. Corbaccio

Stokes, A. (1886). Capri. *The Art journal,* J. S. Virtues & Co. Limtd

The woman of Capri, *The New York Times, August 24, 1884, Vol. XXXIII, N.10*

Zito, E. (2015). Capri Hermafrodita. Un experimento culturale oltre l'eteronormatività. *AG AboutGender, International journal of gender studies* 4(7) 100-121

LAS MUJERES MAGREBÍES BAJO LA MIRADA DE LAS PINTORAS FRANCESAS EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

Eva M.ª Ramos Frendo
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Esta investigación tiene como objetivo acercase a artistas francesas, o que desarrollaron en París su carrera artística, que se desplazaron, en las primeras décadas del siglo XX, a las colonias y protectorados africanos de la zona del Magreb desarrollando allí su labor creativa. Se hará un acercamiento a las circunstancias que impulsaron su traslado a estos espacios geográficos y se analizará su integración y participación en las sociedades y exposiciones enfocadas a visibilizar el Imperio de Ultramar. Se aplicará, por tanto, una perspectiva feminista, con el fin de evidenciar qué aportaron estas mujeres a la pintura colonialista. De esta forma, se pretenden insertar nuevas contribuciones que han sido mantenidas en la periferia del discurso hegemónico por cuestiones de género y por el trasfondo colonialista que implicaron. Se efectuará una visión crítica, analizando cómo reflejaron estas artistas a las mujeres autóctonas, frente al habitual estereotipo sensual y objetualizado de la mirada masculina occidental. Partimos de la hipótesis, también sostenida por Kelly (2021, p. 2), de que estas creadoras transmitieron una imagen más real e intimista, con una perspectiva diferente a la de los artistas varones.

Con el apoyo de los textos elaborados por europeas y magrebíes de esa época, se indagará sobre si se produjo una empatía entre estos dos géneros, ambos sometidos y subordinados a un sistema patriarcal, con un traslado a las obras del sentir y anhelos de las reflejadas, o si se impuso

una posición jerarquizada entre mujeres colonizadoras y las otras subalternas del continente africano. Es decir, tal y como exponía Edward Said (1990), si prevaleció esa mirada hegemónica de las occidentales hacia las orientales por considerarlas inferiores y si quedó patente en el ámbito creativo, algo que se evidencia en fotografías e ilustraciones publicitarias coetáneas [Fig. 1]. Según indican García-Ramón y Albet, las mujeres europeas que viajaron al continente africano se verían "en la encrucijada de tener que identificarse con su raza o con su género" (1998).

FIGURA 1. Bourjois, *Vogue Paris*, 01/03/1927. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.



Fuente: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6538819k/f2.item

Se pretende continuar en la senda de las teorías que Linda Nochlin aplicara al arte en su estudio "The Imaginary Orient" (1983) y lanzar nuevas

interpretaciones y lecturas, además de incluir otros nombres a los trabajos de Mary Kelly (2021) -Healy en otras publicaciones (2015)-, Julia Kuehn (2010, 2011a, 2011b y 2014), Reina Lewis (1996) o Lynne Thornton (1983, 1990, 1993 y 1994).

Con este fin analizaremos las obras, los textos elaborados por las escritoras coetáneas, que aporten también esa perspectiva femenina, y la documentación de la época sobre la producción artística de estas pintoras, con el fin de buscar respuesta a los interrogantes planteados y contribuir a un mayor conocimiento del papel desarrollado por las artistas francesas de esas primeras décadas del siglo XX en estas colonias.

2. ARTISTAS VIAJERAS EN LAS COLONIAS FRANCESAS DEL NORTE DE ÁFRICA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Una vez finalizada la Primera Guerra Mundial e, incluso, en algunos casos, con anterioridad, un considerable número de mujeres artistas se sumaron a los pintores varones que llevaban desde el siglo XIX transitando por las colonias y plasmando en sus obras el denominado mundo orientalizante[1].

Aunque ya, desde la segunda mitad del siglo XIX, hubo pintoras que recorrieron los territorios norteafricanos y del Próximo Oriente y los reflejaron en sus obras, el número fue escaso, creciendo conforme mejoraron las condiciones de los medios de transporte y la situación social de las mujeres. A lo largo del siglo XIX destacaron, sobre todo, pintoras británicas, aunque una de las más notables fue gala. Se trató de la francesa Henriette Browne (Lewis, 1996, pp. 85-190; Kuehn, 2011, pp. 35-45) que, junto a la polaca/danesa Elisabeth Jerichau-Baumann (Lewis, 1996; Kuehn, 2010; Kuehn, 2011, pp. 45-56), fueron dos de las más conocidas hasta ese momento. A ellas se unieron otros nombres que, en su gran mayoría, se dedicaron al género paisajístico o al retrato etnográfico: Elizabeth Heaphy de Murray, Maria Harriet Matthias, Charlotte Inglefield, Margaret Murray Cookesley (Kuehn, 2011), Eliza Fox

[1] Algunos artistas plasmarán estos territorios con un total realismo, mientras otros lo generaron con la más pura imaginación, destacando figuras como el pintor romántico francés Delacroix como pionero en Francia de esta temática o Mariano Fortuny en el caso español.

Bridell, Emily Mary Osborne, Barbara Leigh Smith Bodichon, Edith Martineau, Frances E. Nesbitt, junto con algunas francesas como la princesa Mathilde Bonaparte, Jaqueline Commèmere Paton y Laure Haoussaye de Léoménil (Lewis, 1996, pp. 116-119).

Otras artistas abordaron temas orientalistas sin haber visitado, en ningún momento de sus vidas, dichos espacios geográficos, como fue el caso de la parisina Sophie Anderson -destacada por sus escenas de género con niños- que recorrió los Estados Unidos, Inglaterra e Italia, sin descender más al sur de Capri, y que, durante los años setenta y ochenta, realizó una serie de pinturas orientalistas, sobre todo retratos en primer plano de figuras femeninas -*Scheherazade*, *En el harén, Escándalo en el harén* o *Zelica*-, que mostrarían a mujeres poderosas, exóticas, pero sin caer en ningún momento en la búsqueda de seductoras y complacientes odaliscas (Nichols, 2017/2018; Lewis, 1996, pp. 119-120).

Llegando el siglo XX, aumentó la cifra de artistas europeas que se desplazaron y/o asentaron en el Norte de África -concretamente en Marruecos, Argelia y Túnez-, en unos territorios en los que se respiraría la tensión entre los colonizadores y los colonizados, contrastando las costumbres impuestas por la religión e ideología musulmana de los nativos, frente a la mayor modernidad y civilización según la mirada de los extranjeros establecidos. En diversos escritos, en concreto de algunas de las españolas, se detecta una visión racista y negativa hacia los colonizados, que son descritos como salvajes y bárbaros frente a los occidentales considerados la raza superior (De Campos, 1912, p. 15 y pp. 146-147 citado en Vidal, 2014, p. 85). No obstante, no todas las miradas hacia las nativas por parte de las europeas fueron hegemónicas. Algunas artistas y escritoras buscaron un conocimiento más profundo de estas mujeres, generando unas relaciones empáticas. Según algunos estudios, el ser mujeres y viajeras en el mundo árabe de principios del siglo XX supuso "romper barreras no sólo geográficas, sino, ante todo, mentales y sociales, al cuestionar el dominante discurso de la sumisión femenina al hombre" (Vidal, 2014, p. 73).

Como indicó Julia Kuehn en 2011, las contribuciones de estas artistas al arte orientalista -en nuestro trabajo optaremos por el término arte colo-

nial[2]- estaban entonces sin analizar (p. 31)[3]. Investigaciones más recientes, a las que se hará mención, han subsanado parcialmente este vacío, aunque aún queda mucho por hacer.

Centrándonos en las artistas que se establecieron y reflejaron el Norte de África destacarán nombres como Marcelle Ackein (1882-1952), Mathilde Arbey (1890-1966)[4], Henriette Marguerite Blanche Damart o Dubois-Damart (1885-1945), Odette Bruneau (1891-1984), Monique Cras (1910-2007), Marguerite Delorme (1876-1946), Suzanne Drouet-Revillaud (1885-1970), Andrée Du Pac (1891-1966), Élisabeth Faure (1908-1964), Marie-Antoinette Izart, Aline R. de Lens (1881-1925), Yvonne Mariotte (1909-2002), Solange Monvoisin (1907-1985), Marie-Anne Nivoulies de Pierrefort (1879-1968), Elie Anatole Pavil (1873-1948), Valentine Henriette Prax (1899-1981), Lucy Ranvier-Chantier (1867-1932), Marcelle Andrée Rondenay (1880-1940), Marguerite Tedeschi (1879-1970), Jeanne Thil (1887-1968)[5], Ivonne Thivet (1888-1972), Renne Tourniol (1875-1954) y Gerda Wegener (1886-1940)[6].

Muchas de estas artistas viajaron a estos territorios gracias a la concesión de ayudas, a través de premios y becas obtenidas en los Salones, Escuelas de Bellas Artes, Sociedades o empresas (principalmente de transportes). Así, por ejemplo, Jeanne Thil[7] -considerada, por el crítico Camille Mauclair, como una de las mejores pintoras orientalistas de todos los tiempos (1933)- ganó una beca en 1921 que le permitió transitar

[2] Denominación que ya justificamos en nuestro estudio de 2023 y que otros autores definen. Cfr. Jarrassé, 2002. Se refiere a un arte que está al servicio del proceso decolonización, con una clara finalidad propagandística de dicho fenómeno. Siendo, por tanto, el componente ideológico fundamental y prevaleciendo más la temática que el estilo artístico. Es un arte donde el 'otro' es mostrado desde la mirada del colonizador.

[3] No obstante, desde la realización de esa afirmación, a la actualidad, ha habido algunas publicaciones que lo han comenzado a subsanar, destacando la reciente de Mary Kelly (2021).

[4] Artista no reflejada en el trabajo de Mary Kelly (2021), anteriormente citado.

[5] Sobre esta artista ver nuestro trabajo Ramos Frendo (2023).

[6] Sus contactos con el Norte de África se producen tardíamente, tras una anterior trayectoria artística en París. Ver nuestro trabajo (Ramos Frendo, 2017)

[7] Entre el 15 de julio de 2020 y el 28 de febrero de 2021 se celebró una exposición en el Museo de Bellas Artes de Calais titulada *Peintures des lointains. Voyages de Jeanne Thil* que permitió conocer una amplia selección de obras de la artista, única monográfica desde la que se celebrara en 1958 en el Musée de la France d'Outre-mer de París y en el mismo Musée de Calais.

por Túnez (Bénézit, 1999, p. 588), recibiendo encargos para la realización de grandes murales en el Palacio de Túnez o en el Museo de las Colonias. Del mismo modo, Yvonne Mariotte también fue becada en 1936, recorriendo Marruecos, Túnez, Senegal y las Antillas (Lefrançois, 1989), al igual que Monique Cras que se desplazó por Marruecos, Túnez, Argelia, Senegal, Mauritania y Nigeria o como Ranvier-Chartier, que visitó Argelia y Túnez (Kelly, 2021, p. 80). También Margarite Delorme, gracias a un premio obtenido en 1921 por la *Compagnie Générale Transatlantique*, se trasladó hacia Marruecos, donde se impregnó e integró en la vida cotidiana y festejos de la población local, residiendo en Fez, Casablanca, Rabat o Marrakech (Mallick, Crassous y Doudou, 2013). Delorme, aunque con regresos esporádicos a Francia, tuvo Marruecos como su lugar de residencia, desde 1921 hasta 1945, lo que le permitió un contacto más directo con sus habitantes (Kelly, 2021, p. 85). Suzanne Drouet Réveillaud será otra de las agraciadas con un premio de la Sociedad Colonial de Artistas Franceses, lo que la llevó a Túnez en 1919 y, más tarde, a Marruecos, en 1923 (Réveillaud, 1975; Dalibard y Dalibard, 2014). Algunas de estas artistas, hijas de colonizadores franceses, ya nacieron en el Norte de África, como Marcelle Ackein de Argel o Élisabeth Faure de Túnez (Bonnet, 2006).

A diferencia de lo observado con artistas viajeras del siglo XIX, la mayoría de estas pintoras realizaron los viajes de manera independiente o acompañadas de alguna amiga, pero sin la necesidad de un varón que las cuidará y protegiera, como fue el caso de Mathilde Arbey que viajó por el Norte de África, entre 1929 y 1939, no contrayendo matrimonio hasta 1941, con el también pintor Maurice Miniot, fecha en la que se estableció en París. También Lucie Ranvier-Chartier (1867-1972), en los relatos que dejó de sus viajes, publicados en la revista *L'Art,* dejó constancia de sus recorridos por Marruecos en solitario, subida en tumultuosos autobuses, para desplazarse a pintar a las montañas del Atlas

(Kelly, 2021, pp. 80 y 83). Estas circunstancias se repiten en otras muchas artistas, no solo pintoras, también escultoras, como será el caso de Anna Quinquaud (Cruzel 2003; Conchon, 2022 y Doridou-Heim, 2011)[8].

Otras, sin embargo, fue precisamente el acompañar a los esposos, con cargos o nombramientos en estos territorios, lo que las puso en contacto con estos nuevos entornos. Así Odette Bruneau marchó con su marido, el humorista gráfico Henri Bruneau, involucrado en la colonización de Marruecos, estableciéndose desde 1916 en Casablanca (Arama, 1991, p. 149) o Lucas-Robiquet siguió a su esposo, destinado a Argelia como capitán de regimientos de infantería de Argelia (Healy, 2015, pp. 1181-1182). Por esa razón, se indica que muchas artistas tuvieron acceso al Magreb a través de sus maridos que o bien eran militares, colonos o formaban parte de los denominados *Pied Noir*, descendientes de franceses que ya habían nacido en la Argelia colonizada (Kelly, 2021, p. 21; Healy, 2015, p. 1182).

Estas artistas desarrollaron una intensa labor creativa que reflejó la riqueza, variedad y extensión de las colonias francesas, acercando sus costumbres, los elementos identitarios de sus habitantes autóctonos, sus rituales, su vida íntima, etc. De hecho, en muchas de las exposiciones celebradas, tanto en París como en las ciudades de las colonias, se exigió que el tema expuesto fuera orientalista, entendiéndose, en estos momentos, como sinónimo de pintura que reflejara esos territorios ocupados por la metrópolis.

Este grupo de artistas se fueron integrando en las diferentes sociedades y asociaciones artísticas enfocadas a, según la prensa, "dar á conocer los países en que se efectúa ó está llamada a desenvolverse la expansión francesa" (Saissy, 1900, p. 3); como la Sociedad Francesa de Pintores Orientalistas, creada en 1893, (Benjamin, 2014, pp. 57-77); la Sociedad Colonial de Artistas Franceses[9], fundada el 11 de octubre de 1906 (San-

[8] Escultora sobre la que nos encontramos desarrollando un trabajo para dar a conocer su producción africana y que aporte nuevos enfoques a los ya desarrollados en otras publicaciones:
[9] Formó parte de esta sociedad Marie-Anne Nivoulies de Pierrefort, que en la exposición organizada en 1914 expuso un total de 12 obras, donde mostró los paisajes soleados y los misterios

chez y Richemond, 2010); u otras gestadas en los propios territorios colonizados: el Instituto Cartago en Túnez, creado en 1890, la Sociedad de pintores orientalistas argelinos o la Asociación de Pintores y Escultores de Marruecos, conocida como la Kasbah[10].

Las diversas sociedades se encargaron de celebrar exposiciones, bien en la metrópolis -mayoritariamente en París- o en las colonias -Túnez, que en 1894 en el Instituto Cartago ya celebra una exposición similar a las de París, Argel, Casablanca, etc.-, en las que estuvieron presentes diversos nombres femeninos. Por ejemplo, en 1930, la Sociedad Colonial de Artistas Franceses, siendo presidente de la misma Henry Berenger, promovió la concesión de premios a las obras que mostraran los territorios colonizados. Entre los premiados, en 1934, se encontró Mathilde Arbey[11]. En 1935, Marruecos fue el principal espacio de inspiración para una exposición sobre el África francesa, entre los participantes: Marguerite Delorme, Suzanne Drouet-Reveillaud y Mathilde Arbey (Arnaudies, 1935, p. 15). En 1937, el presidente de la República, M. Albert Lebrun, inauguró otra exposición y, nuevamente, concurrieron las escultoras Marguerite de Bayser-Gratry (1895-1975) y Anna Quinquand (1890-1984) y las pintoras Mme. Frémont y Mathilde Arbey, presentando, esta última, la vista de una calle de Túnez (Charnage, 1937, 4).

Pero, sobre todo, destacó la exposición que, en 1935, se celebró en la Agencia Económica de las Colonias, bajo el título "Mujeres artistas coloniales", organizada por Suzanne Truitard y Mary Morin (Thorton, 1990, pp. 321 y 331), en la que mostraron, a través de esculturas o pinturas, todo el mundo colonial francés, pasando por diferentes puntos geográficos de África y mostrando también territorios asiáticos más lejanos como Indochina. La prensa realizó un repaso por sus nombres, entre los

de las calles árabes de Túnez y Argelia, además de imágenes femeninas de mujeres árabes (Doringe, 1914).

[10] En torno a 1923, formaban parte de la Asociación de Pintores y Escultores de Marruecos Suzanne Crépin, asentada en Uchda; Marguerite Prévost, profesora de dibujo de jóvenes en el Liceo de Rabat; Aline de Lens-Reveilladu (Gatti, 2007) -que vivió en Fez desde 1913, aunque también viajó por Rabat, Mequinez y Túnez- o Suzanne Drouet-Cordier.

[11] Les Arts. *Les Annales Coloniales,* 16 Juin 1934, 3.

que destacaron muchas de las artistas ya citadas anteriormente: Cheriane, Odette Otomasi, Lucienne Tessier du Cros, Marcelle Rondenay, Suzanne Truitard, Suzanne Drouet-Revillaud, Jeanne-Clementine Thoinot, Marie Antoinette Boulard-Devée, la escultora Marguerite de Bayser-Gratry, la ilustradora Simone Ohl, Germaine Casse, Marguerite Géraud, Henriette Damarl y Mathilde Arbey[12] (Leblon, 1935).

Junto a las exposiciones oficiales, también se realizaron otras de carácter privado (Théliol, 2010, 2013 y 2019) donde, nuevamente, encontramos integrantes femeninas. Así, en la Exposición Colonial Internacional de París, inaugurada el 11 de junio de 1931 y celebrada en el Pabellón de Bellas Artes (Ungar, 2014), expusieron Suzanne Drouet-Cordier -también conocida como Drouet Réveillaud-, Marcelle Rondenay y Mathilde Arbey (Dinah, 1931).

Algunas artistas cultivaron la pintura de forma exclusiva, aunque en casos puntuales las hay que la compaginaron también con la escritura, como Aline de Lens, quien realizó guías de viajes sobre las ciudades en las que estuvo asentada. En otras ocasiones, se encargaron de ilustrar las guías o literatura de viajes creadas por otros escritores (como sucederá con Mathilde Arbey que dotó de imágenes los libros de viajes de Camille Mauclair). El fin último fue, bien con la palabra o con la imagen, o combinando ambas, visibilizar, de esa África del Norte, Marruecos, Argelia y Túnez.

A pesar de la gran iniciativa de estas mujeres -la gran mayoría de ellas aún pendientes de conocer en profundidad-, a veces cargada de audacia y aventura, la crítica siguió, como se aprecia en el caso de Lucas-Robiquet, elogiando solo su talento cuando lo consideraban viril (Healy, 2015, pp. 1182-1183), aunque luego, al compararlas con otros compañeros varones, insistieran en que eran más femeninas y delicadas en sus trabajos (Kelly, 2021, p. 40). Los estereotipos y la mirada desde los prejuicios de género seguían estando presentes.

Estas artistas, a través de su labor creativa, participaron de la misión que alentaba la metrópolis francesa, dar visibilidad al gran Imperio del

[12] Les femmes artistas coloniales. *Le Madécasse*, 14/06/1935, 2.

Ultramar. Pero, como planteábamos, se desconoce si fueron siempre un instrumento destinado a "cumplir con las agendas imperiales y coloniales" (Korboua, 2016, p. 10), utilizando el arte para justificar el proceso colonizador (Nochlin, 1989), o si surgió, por parte de las artistas, una cierta empatía hacia esas mujeres sometidas, aún de forma más dura que las europeas, a la mentalidad patriarcal. No tenemos información sobre si los artistas europeos, que se adentraron en los territorios colonizados, fueron enviados con algún tipo de instrucciones o directrices por parte del Estado francés o si contaron con total libertad, siempre y cuando plasmaran dichas colonias.

Los libros de viajes escritos por mujeres contribuyeron a dar "una nueva perspectiva a la mirada orientalista y colonialista" (García-Ramon y Albert, 1998) aportada por los hombres. Es necesario analizar si, en este contacto con el elemento femenino norteafricano, también en las pintoras prevaleció más la condición de mujeres a la de miembros de los países hegemónicos y colonizadores, o si se dio una combinación o alternancia de ambos. En concreto, nos interesa demostrar, algo que ya adelantábamos y presuponíamos, que las pintoras por su condición de mujeres pudieron acceder y visibilizar de forma más real unos espacios de intimidad y cotidianeidad vetados a los hombres[13], aquellos en los que las mujeres árabes pasaban la mayor parte de sus días. Escritoras como Henriette Célarié indicaron que las mujeres rara vez salían de sus casas (Benbella, 2011, p. 68). No obstante, la posibilidad de penetrar y tener un contacto directo con estas mujeres no careció de dificultades para las europeas. Algunas viajeras, como la española Aurora Bertrana, exponen cómo se encontraron con la incomprensión de los hombres que no entendían el interés que tenían en visitar esos mundos femeninos en lugar de quedarse conversando con ellos -algo que deja clara la mirada de los hombres árabes hacia sus mujeres como seres inferiores y sin utilidad para la población occidental- y, por otra parte, una vez accedían, la barrera que supuso el desconocimiento de la lengua (Cerarols, 2009, p. 69).

[13] Hipótesis que también ratificó Mary Kelly en su estudio (2021).

Con estos objetivos hemos realizado un recorrido por la producción de estas artistas, localizando temáticas comunes o diferentes a las abordadas por sus contemporáneos. En este recorrido se observará cómo demostraron interés, preferente, por las mujeres árabes o bereberes -algo lógico al ser mayoría en estos territorios-, aunque de forma más minoritaria, cuando nos ubicamos en la zona del Magreb, también revelaron a las judías y a las del África subsahariana (Lespes, 2018), estas últimas apareciendo en calidad de miembros de la servidumbre.

3. LAS MUJERES NORTEAFRICANAS VISTAS A TRAVÉS DE LAS ARTISTAS FRANCESAS

3.1. Mujeres en el exterior, urbano o rural

Muchas de estas artistas se centraron en mostrar los paisajes, las urbes, los espacios y monumentos de las ciudades visitadas, las zonas más rurales, lo cual no difiere de las temáticas abordadas por sus compañeros. Dentro de estas vistas de diferentes ciudades, se advierten los volúmenes cúbicos de las edificaciones volcadas hacia su interior, sus azoteas, las vistas del Atlas o monumentos muy concretos en los que advertimos el estilo arquitectónico propio del mundo árabe. Nos llevan a los ajetreados zocos, a los cementerios, a las estrechas y transitadas calles, ante las puertas de las murallas, etc. Ya se visibiliza, a veces con bastante dificultad, la presencia femenina. Esas mujeres, ocultas bajo el nicab, en la mayoría de las ocasiones, aparecen de manera activa, portando paquetes o cestos sobre sus cabezas, cantaros sobre los hombros o a los propios hijos cargados a las espaldas. Muchas serán criadas, puesto que, por lo general, las mujeres se encontraban recluidas en los hogares y apenas estaban presentes en las calles. Las vemos transitar por la urbe; acudir en grupos a los cementerios a participar de los rituales en honor de los difuntos o a festejos de carácter mágico; las hallamos en el interior de las mezquitas o en los abrevaderos; presentes en determinados actos, donde siempre quedan relegadas a un papel secundario o bien desplazándose por territorios más rurales. Algunas obras las muestran en los espacios limítrofes entre el hogar y la urbe, reflejando

cómo la mujer de puertas a adentro goza de la libertad de despojarse de esa indumentaria que la invisibiliza.

Al contrario de las mujeres, los hombres se presentan estáticos o desplazándose sobre animales (burros, caballos, camellos, etc.) que son los que portan el peso. No sabemos si esa representación de los norteafricanos sería resultado de la visión estereotipada de estos como holgazanes, aunque, como se ve, no es algo que apliquen a las mujeres.

Las mujeres aparecen siempre veladas, aunque en el XIX los autores aludían a lo seductora que era la mujer velada, a través de sus joyas, los mechones que se escapaban o el maquillaje de sus ojos. Otros viajeros, sin embargo, las describían como fantasmas andantes que bajo unas cortinas mostraban solo dos ojos humanos de mujer, mientras en otros casos la escritora Lousie Colet las equiparó con animales, eliminando cualquier alusión a encanto o sensualidad, y las convirtió en seres inferiores. Esa equiparación con animales era una forma de exaltar un carácter sensual y feroz, como ocurrirá en los escritos de Eugene Fromentin (Sokolowicz, 2017, pp. 177-178).

Una de las artistas que mejor ilustró ese mundo urbano fue Mathilde Arbey, pintora francesa que, en 1929, se asentó en Marruecos, concretamente en Marrakech, pasando un total de diez años residiendo en diversas ciudades norteafricanas: Rabat, Salé, Túnez y Kairouan. Allí comenzó una serie de obras que formaron parte de un proyecto en común con el novelista, poeta y crítico de arte Camille Mauclair (Valenti, 2003), un total de tres guías de viajes en las que recorrieron varias ciudades del norte de África: *Marrakech* (1933); *Rabat et Salé* (1934) y *Tunis et Kairouan* (1937). En diferentes escenas, siempre visiones lejanas, Arbey muestra a mujeres envueltas entre ropajes, preferiblemente en colores claros, que les cubren todo el cuerpo, cabeza y rostro, dejando tan solo los ojos al descubierto. Se trata de ese modelo de mujer siempre activa, cargando grandes pesos, antes citada.

Estas mismas escenas también son reflejadas por Jeanne Thil (Ramos Frendo, 2023), la cual se concentró más en las mujeres de las tribus nómadas. En este sentido coincide con la escritora británica Gertrude Bell que, igualmente, solo se vio atraída por las mujeres beduinas, dada

la dureza de sus condiciones de vida (García-Ramón y Albet, 2002, p. 124). Nuevamente en obras pictóricas o en carteles diseñados por Thil aparecerán mujeres cargando todo el peso, mientras los hombres cuentan con camellos o burros que les libran de cualquier esfuerzo [Fig. 2].

FIGURA 2. *Carté de la Tunisie*, 1931, Jeanne Thil. Exposition coloniale de Paris, Pavillon de la Tunisie. Photographie Cl. Bernès, Marouteau & Cie. Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, BHdV, Ph. 508. © Bibliothèque de l'Hôtel de Ville.



Fuente: Bibliothèque de L'Hôtel de la Ville (BHdV)

En la misma línea están algunas escenas que representa Henriette Tedeschi en espacios más rurales con *Porteadoras de agua*, Yvonne Thivet en *Jovenes mujeres bereberes* o Solange Monvoisin. Todas son escenas similares a las que muestra una película relativamente reciente, *La fuente de las mujeres* (Mihaileanu, 2011), donde estas, obligadas a desarrollar el cansado trabajo de acarrear agua desde una fuente lejana, en una aldea del norte de África, iniciarán una huelga de relaciones sexuales hasta conseguir que dicha actividad fuera compartida con los hombres.

Esta misma visión del duro trabajo que realizaban las mujeres fue puesta de manifiesto por escritoras como la periodista francesa Alice La Mazière, quien indicó que las mujeres del pueblo eran esposas, madres, sirvientas, artesanas, campesinas y bestias de carga, que hacían todo, traer agua, cuidar a los niños, moler el trigo y la cebada, lavar,

hilar la lana, cuidar las vacas, cabras y burros, cocinar, preparar conservas de carne y verduras y, si les quedaba algo de tiempo, tejían grandes tiras de tela para hacer carpas, cestas, alfombras o para confeccionar *djellaba* o *burnous*[14]. La autora se maravillaba de ese duro trabajo que hacían las mujeres, viéndolo algo mucho más preocupante que el tema de la poligamia (Ghiati, 2011, p. 11). Esta misma referencia a la dureza del trabajo de las mujeres para tener a su familia alimentada y vestida también es recogida por Thornton (1994, p. 143). Son escenas aún visibles en el imaginario actual.

Gerda Wegener, danesa pero afincada muchos años en París, también plasmó un mercado de Marruecos, hacia los años 1931-1936, en el que contrastó su autorretrato, vestida de manera occidental, con el de Cook, su criada, con la compra y usando las prendas de tradición islámica, mientras una tercera mujer, del África Subsahariana, también cargada, para reflejar las diferentes culturas, etnias y religiones que convivían en el territorio norteafricano por aquellas fechas y el diferente rol jugado por mujeres occidentales colonizadoras con respecto a las nativas colonizadas.

Volviendo a la obra de Mathilde Arbey, también podemos observar grupos de mujeres que se reúnen en los cementerios los viernes, día considerado festivo en el mundo islámico. Una vez al año celebraban el Lalla Ksaba, ocasión en que una divinidad asistía a los cementerios y proporcionaba a las más jóvenes, ataviadas para tal día con sus mejores galas, un futuro esposo (Boulanger, 1969, p. 113). Se tratan de escenas idénticas a las que fotografías de esas mismas fechas nos muestran en el mismo lugar.

3.2. Mujeres en el interior

Pero las pintoras también tuvieron la posibilidad de acceder a los espacios domésticos, íntimos y cotidianos de las mujeres autóctonas y comprobar otros aspectos de su vida que no habían sido objeto del interés

[14] Esta actividad de tejer será otro de los temas habitualmente visibilizados en las obras de las artistas francesas.

de sus compañeros, dada la imposibilidad de penetrar en ellos. Los artistas solo se volcaron en escenas erotizadas del harén, que serían desmitificados por Browne en la segunda mitad del siglo XIX (Lewis, 1996, pp. 109-121 y 129-144). Según relatan algunas escritoras, los amos de las casas se veían felices de mostrar a las viajeras europeas las partes privadas del hogar, donde podían ver la vida cotidiana del hogar y participar de sus principales fiestas. Algunas de ellas, incluso, se comunicaron con gran facilidad al dominar el árabe, como sería el caso de Aline de Lens (Ghiati, 2011, p. 7). Así lo constató la escritora Alice La Mazière quien diría que las viajeras europeas podían ver más cosas que los hombres al permitírseles sociabilizar con las mujeres, asistir a ceremonias familiares y a escenas de la vida privada (citada por Bendella, 2011, p. 68).

3.2.1. Harenes y baños, de excusa para la erotización femenina a la visión real

A lo largo del siglo XIX y persistiendo en el XX, el harén y el *hamman* o baño de mujeres fueron dos espacios vedados a los hombres y, sin embargo, los más ansiados y representados por los artistas de numerosos países como Francia, España, Gran Bretaña o Estados Unidos que, en ninguna circunstancia, los conocieron de primera mano, pero los imaginaron por relatos como los de *Las mil y una noches*, traducidos en 1704 por Antoine Galland, las *Cartas persas* del barón de Montesquieu (1717) u otras fuentes de quienes los habían visitado. Todas estas narraciones dan una imagen de mujeres sensuales y de un apetito sexual desproporcionado (Sokolowicz, 2017, p. 175). Esta temática fue considerada como un subgénero dentro de la pintura orientalista. El hombre occidental se imaginó un mundo plagado de mujeres bellas, exóticas, con ropajes sugerentes o expuestas en su total desnudez para la visión del varón. Por tanto, se produjo una doble situación de alteridad, la sexual y la cultural (Kelly, 2021, p. 15). Pero, tal y como explicaba Gérard de Nerval, raramente la situación económica permitió a un musulmán tener varias esposas y, además, el harén no fue ese paraíso de los sentidos que se difundía en las obras pictóricas y textos, sino una especie de lugar conventual con reglas muy austeras, donde convivían las mujeres,

se criaba a los hijos, se bordaba -algo con lo que se igualan a la vida de la mujer decimonónica europea- y dirigían las tareas de los esclavos domésticos (Nerval, 1980, pp. 258-259 citado en Sokolowicz, 2017, p. 179; Kelly, 2021, pp. 15-16 y 73). Sin embargo, cuando las mujeres abordaron estos espacios, tanto a través de la escritura como en la pintura, fueron desmitificados y comenzó una plasmación totalmente realista, una nueva perspectiva, la de la mirada femenina.

Cuando en 1861, la pintora francesa Henriette Browne expuso en el Salón de París dos obras centradas en plasmar dos harenes de Constantinopla. Estas generaron sorpresa y revuelo (Lewis, 1996, pp. 109-121 y 129-144; Paradela, 2001; Kuehn, 2011a, p. 37) por, precisamente, romper y provocar un cambio en la tradición de la pintura de harenes exóticos, sensuales y eróticos que los hombres habían gestado (Robert, 2007, Kuehn, 2011a, p. 37). Se trató, en este caso, de una imagen veraz. Browne penetró en esos habitáculos a lo largo de los viajes que realizó en 1860, junto a su esposo que era diplomático, a Turquía, Marruecos, Egipto y Siria (Kuehn, 2014, p. 68 y 71-72). En Constantinopla permaneció quince días. Los críticos franceses insistieron en el conocimiento directo que había tenido la artista de este lugar, frente a la especulación en la que se movían los varones. Ella dio una imagen más doméstica, más humana, un mundo dominado por las mujeres, donde desaparecían los mitos sexuales y eróticos y se daba una empatía entre el encierro de las mujeres musulmanas y el que sufrían las burguesas occidentales del siglo XIX. En este punto Joyce Zonana habla de sentimientos de hermandad entre los mundos femeninos que superan las fronteras étnicas (Zonana, 1993).

Pintoras y escritoras se convirtieron en las verdaderas autoridades a la hora de describir o plasmar los harenes, puesto que eran las que realmente los habían visitado (Robert, 2002, p. 196) y Browne fue la responsable de abrir las puertas a esa posterior generación de mujeres artistas, las que son objeto de este estudio. Junto con pintoras, también hubo escritoras en el siglo XIX, mayormente británicas, que penetraron en los harenes y los describieron en sus obras. Pero también, Valérie Boissier, condesa de Gasparin, suiza casada con un noble francés, a di-

ferencia de la imagen que se crearon los hombres, describió a las mujeres del harén como gordas, torpes, con un caminar que era todo lo contrario a la gracia, y consideró que la vida de estas era aburrida, por lo que, cuando las visitaba una europea, se convertían en una gran atracción para ellas (Citada en Sokolowicz, 2017, p. 179).

Las escritoras británicas del XIX también realizaron un acercamiento en el cual, en lugar de marcar o resaltar la superioridad del occidental sobre el atrasado oriente, tal y como hacían los varones, tendieron a sentir una empatía e identificación con las mujeres, por encontrarse ambas dentro de una situación de subordinación al poder patriarcal (Spongberg et all, 2005, p. 393). La periodista francesa Alice La Mazière dedicó un capítulo completo de su obra *Le Maroc secret* (1932) a las mujeres de las ciudades y los pueblos. Al hablar de los harenes aludió a la jerarquización que existía en ellos, a la exención de trabajo de las mujeres legítimas, que se dedicaban a bordar, leer, escribir, escuchar música, beber licores, etc.

No obstante, por esas mismas fechas, otra artista, Elisabeth Jerichau-Baumann, que también recorrió Oriente Medio y el norte de África, hacia 1850, y, durante los años sesenta y setenta, Turquía, Grecia y Egipto, siguió aportando esa imagen irreal y fantástica de mujeres del harén, a pesar de haber tenido también un conocimiento directo de ellos, puesto que es lo que demandaba la clientela y lo que deseaban ver y adquirir. Por tanto, prevaleció la imaginación a la realidad por el interés en conseguir éxito artístico y financiero (Kuehn, 2011a, pp. 45-46). Es decir, la mayor o menor imaginación vertida en los temas no estuvo motivada por el hecho de tratarse de artistas viajeras o de sillón. Muchas de las escritoras y pintoras intentaron humanizar y normalizar el mundo del harén y romper con esa imagen de un mundo de tiranías y violencias, fruto de la mente del occidental desde su consideración de superior culturalmente (Kuehn, 2011a, pp. 34-35).

Sophie Anderson (1823-1903) mostró en varias de sus obras -*Scheherazade*, *En el harén, Escándalo en el harén* o *Zelica*- a una serie de mujeres poderosas, exóticas, pero sin caer en ningún momento en la búsqueda de seductoras y complacientes odaliscas. Todo esto fue elaborado por una mujer que, en este caso, lo más al sur que viajó fue a Capri

y que, por tanto, no tuvo contacto directo con ninguno de los territorios del mundo colonial africano o del Próximo Oriente (Nichols, 2017/2018; Lewis, 1996, pp. 119-120).

Para españolas, como Consuelo González Ramos, enfermera trasladada a Marruecos, el harén fue considerado, más que un lugar sensual y lujoso, un símbolo de la opresión del árabe hacia sus mujeres, y consideró que los occidentales, en este caso España, habían llegado para liberarlas (de Campos, 1912, pp. 15-16 citado en Vidal, 2014, p. 86).

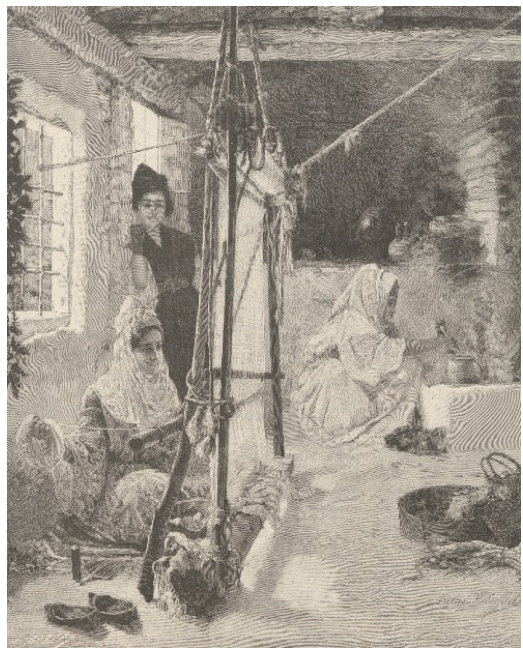
3.2.2. Escenas cotidianas en el espacio doméstico

Artistas como Margarite Delorme (Mallick, Crassous y Doudou, 2013), Renne Tourniol, Marie Caire Tonoir, Odette Bruneau, Elie Pavil, Marie Lucas-Robiquet o Suzanne Drouet-Réveillaud, entre otras muchas, plasmaron la vida cotidiana y doméstica de las mujeres árabes y bereberes, donde ya sí fueron captadas sin velos, o se adentraron en alguna celebración concreta, reflejando las costumbres y tradiciones musulmanas, sus atuendos diarios o para ceremoniales. Olvidaron totalmente cualquier visión sexualizada y erótica de la plasmada por sus compañeros, salvo algunas excepciones. Se pueden observar a las mujeres en el hogar cocinando - *Cocina en el Magreb*, Marcelle Rondenay-, muy a menudo el tradicional *cous cous* -*Preparación del cous cous,* Renée Tourniol o *Preparando la comida*, Odette Bruneau-; tomando té -*La hora del té,* Odette Bruneau, *El té a la menta,* Élie Anatole Pavil-; cuidando de los hijos -*Madre marroquí* o *Maternidad*, ambas de Odette Bruneau-; lavando la ropa -*Lavandería en Fez*, 1905, Margarite Delorme-; hilando o tejiendo, género que varias artistas plasmaron con gran profusión, como Lucas-Robiquet **[Fig. 3]** (Healy, 2015) o Margarite Delorme. Otras, simplemente, las expusieron sentadas o reposando -*Mujeres marroquíes en el sofa* o *Mujer tunecina sentada*, Monique Cras-.

Mostraron mujeres reales, huyendo del modelo romántico, sensual y erotizado de las mujeres del harén. En las obras podemos observar la indumentaria, peinados, joyas, tatuajes, tapices, cerámicas, mobiliario, servicios de té, gastronomía, instrumentos musicales, etc. propios de las diferentes etnias, árabes y bereberes o amazigh, mostrando la variedad

de tribus y clanes. Pero, a pesar de un deseo de veracidad en relación con los tipos y actividades cotidianas, en ocasiones el lujo de la indumentaria puede inducir a cierto deseo de embellecer la escena al mostrarnos a las jóvenes demasiado enjoyadas y preparadas para esas tareas diarias. Pues, en última instancia, son obras que servirían a la decoración de los hogares burgueses.

Figura 3. *Las tejedoras: Interior árabe en Contantina (Argel)*, 1894, Marie Lucas-Robiquet, *Le Monde Illustré*, 09/03/1895, p. 1, óleo sobre lienzo, 148,3x119,9, Musée des Beaux-Arts de Rouen. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.



Fuente: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6372344p

Junto a lo que serían las tareas domésticas habituales, destacaron también aquellas que se centraron en las manufacturas textiles por parte de las mujeres magrebíes. Cuando acababan de cocinar, limpiar, lavar, etc., también se dedicaban a hilar, tejer, bordar, una actividad que se transmitía de generación en generación, entre las mujeres, y que se desarrollaba, generalmente, en el mismo ámbito familiar mientras, en muchos casos, se seguía estando al cuidado de los hijos. Diversas escenas muestran a estas mujeres que, mientras trabajan, portan a los hijos

a las espaldas, algo que persiste en la actualidad. Kelly define estas actividades como vida laboral moderna, por estar desarrollando una labor creativa, afirmación que no compartimos pues, aunque reporte unos ingresos económicos, estos se destinan a la economía familiar, sin aportar ningún grado de independencia para estas mujeres que, además, lo realizan a la par de la labor de cuidado de hijos, como un añadido más a su dura labor de trabajo diaria (2021, pp. 52-53).

Marguerite Delorme (Mallick, Crassous y Doudou, 2013) realizó diversas imágenes de mujeres tejiendo, hilando, bordando, como en *Hilandera y bordadora,* con dos jóvenes, dispuestas sobre almohadones y mantas bordadas sobre el suelo, en un modesto interior doméstico. Del mismo modo, Renne Tourniol -*Tejiendo en Bou Saâda*-; Caire Tonoir, -*Hilanderas argelinas* (1900)- o Marie-Aimée Lucas-Robiquet (Healy, 2015, pp. 1182-1183 y 1185-1193) -*Las tejedoras, interior árabe en Constantina (Argelia)* (1894) **[Fig. 3]**, *Tejedoras en Gabés (Túnez)* (1905/1906) o *Interior en Beni-Ounif (Sur de Orán)*- nos presentan imágenes similares. No obstante, no fueron escenas exclusivamente plasmadas por las mujeres, algunos artistas, como Etinne Dinet (Benchikou y Brahimi, 1984) con sus *Jovenes hilanderas*, Louis-Auguste Girardot en *Las Hilanderas*, Lucien Lévy-Dhurmer con *Mujer marroquí hilando*, Alexandre Roubtzoff en *Djamilla y Fatima*, cuadro pintado en Túnez en 1931 (Thornton, 1994, pp. 152-155), o Edouard Brindeau de Jarny, a través de *Jóvenes argelinas bordando* (1897) o *Escuela de bordado en Marruecos* (1927), también recrearon esas actividades. No obstante, en la última obra citada de Brindeau de Jarny son jóvenes que no se encuentran en el espacio doméstico, sino en las escuelas fundadas durante el protectorado francés, donde el mismo artista tuvo un activo papel en la época (Thornton, 1985, p. 143), siendo, por tanto, un reflejo de las buenas acciones que la metrópolis estaba desarrollando en los terrenos colonizados.

En otras escenas, Delorme exhibe el ceremonial del té **[Fig. 4]**, con mujeres del África subsahariana encargándose del servicio de este, temas también presentes en las obras de Odette Bruneau, Elie Parvil o Suzanne Drouet. También aborda la preparación o posterior degustación del tradicional *cous cous* **[Fig. 5]**. Aunque, al igual que sucedía con las

escenas de bordado y tejeduría, también hay autores masculinos que reflejaron estas mismas actividades. Así, Alexandre Roubtzoff, en 1914, muestra a una tunecina, enjoyada y tatuada, entregada a dicha actividad, donde se observa un gran cuenco con el *cous cous*, mientras a la derecha otros recipientes cerámicos en la lumbre contienen la carne, verduras y caldo que le van a añadir, o Henry d'Estienne, con una joven removiendo la sémola (Thornton, 1985, pp. 178-179). Muchas de las obras de Delorme se conservan en blanco y negro, a través de la prensa de la época[15] pero, aquellas de las que tenemos una visión del original, evidencian el gusto por las pinceladas sueltas, brillantes y coloristas, añadiendo un estilo moderno a unos temas tradicionales. También describe la riqueza de los tejidos y cerámicas que ornamentaron los interiores o formaron parte del modesto mobiliario doméstico. Delorme siempre huyó de la mirada exótica hacia las mujeres y buscó lo esencial y el lado más humano. Es el trabajo de una mujer independiente, que partió desde Burdeos a Marruecos, el 4 de septiembre de 1921, entusiasmada con las cosas maravillosas que vería en este país. Su interés, desde que se estableció primeramente en Fez, fue mostrar a la gente del pueblo, sus costumbres, sus celebraciones locales, participando de ellos y conviviendo con las familias del lugar. Se apasionó con las mujeres marroquíes, las retrató en sus actividades diarias, a veces trabajando desde la memoria, cuando algunas de ellas se negaron a posar para sus obras, las mostró con sus atuendos y joyas. Tenemos constancia de cómo presenció y participó de aquellas escenas que luego plasmó en sus obras.

Como se puede apreciar, las obras muestran a esas mujeres siempre activas, pendientes de las tareas del hogar, lo que se acrecienta más en mujeres del ámbito rural, donde habitualmente debían proveer de agua acudiendo al *wadi* u ocuparse de los animales.

[15] K. M. (02/1925). Les artistas au Maroc. Mademoiselle M. Delorme. *France-Maroc,* 23-24.

FIGURA. 4. *Le Thé*, 1924, Margarited Delorme, Exposition Galerie Devambez, *France-Maroc*, 01/02/1925, p. 24. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.



Fuente: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6158972w/f4.item

FIGURA 5. *Le Couscous*, aquarelle, 1924, Margarited Delorme, Exposition Galerie Devambez, *France-Maroc*, 01/02/1925, p. 24. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.



Fuente: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6158972w/f4.item

3.2.3. La mujer en el ritual del matrimonio musulmán.

En diversas obras la indumentaria, las actividades que observamos y la ornamentación del entorno trasladan a escenas relacionadas con una celebración concreta, la del matrimonio musulmán. Cuando las jóvenes, que están tomando té, aparecen sumamente enjoyadas y ataviadas con lujosos ropajes es señal de estar desarrollando la llamada *hotoba* o petición de mano de la novia, como sucede en la obra de Suzanne Drouet-Réveillaud (Dalibard, 2014). También se observan otras actividades vinculadas al ceremonial del matrimonio, como el traslado de los regalos para la novia, algo que apreciamos en *Mujeres marroquíes,* de Gerda Wegener, realizada hacia 1931-1935, años que vivió con su segundo esposo, Fernando Porta, en Marrakesh y Casablanca en Marruecos (*Moroccan Women*, Gerda Wegener) . Las mujeres en fila portan unos objetos sobre sus cabezas, son los recipientes denominados tyafer, decorados con bordados dorados, que se utilizan para depositar los regalos para los novios.

Otras escenas representan el Manjha, día en que las novias son masajeadas con una pasta de azafrán y tatuadas. Concretamente, Marguerite Delorme realiza *La henna*, donde se procede a aplicar esta ornamentación en las manos para proporcionar prosperidad, purificación, protección y felicidad, además de belleza física para ese día (González, 2010). También, en una *Mujer en traje de fiesta* (1928), de esta misma artista, aunque no se especifica qué tipo de festejo es, lo más probable es que se trate de una joven ataviada para su boda, dada la riqueza de los tejidos y la profusión de joyas que decoran su pecho, cuello y el tocado de la cabeza.

Escenas como estas reflejan la vida de las mujeres de origen adinerado las cuales, como exponía Henriette Célarié, estaban muy ocupadas, criando los hijos, limpiando la casa, preparando comidas, organizando recepciones para el marido y acudiendo a numerosas fiestas que duraban varios días por bautizos o matrimonios. También aludió a la intensa vida social que mantenían en las terrazas de las casas, donde charlaban

durante horas. Célarié no veía tan diferente la vida de las mujeres burguesas europeas de las de las árabes de familias adineradas (Ghiati, 2011, p. 11).

3.2.4. Miradas desde el interior hacia el espacio externo.

Pero desde el espacio privado del hogar, las mujeres, resguardadas de las miradas externas, se convierten en espectadoras. Las azoteas serán vías de escape para que salgan de ese enclaustramiento y contemplen con libertad el mundo exterior que les rodea. Así, Mathilde Arbey, en la obra sobre *Tunis et Kairouan*, de Camille Mauclair, que ella ilustró, muestra, en *Sur les terrasses. Effect du* soir (1937, p. 33), a una joven oculta bajo un manto, ubicada en la azotea de la vivienda, dándo la espalda para concentrarse en la observación del infinito y blanco paisaje de volúmenes del núcleo urbano. Del mismo modo, al resguardo de la noche, en *Ensueño en la terraza en Tánger*, de Yvonne Thivel, se plasma una imagen similar, mientras, a la luz del día, Suzanne Drouet presenta a una joven en *Contemplación en Fez*. En este espacio también son representadas descansando o sociabilizando, pues "las azoteas constituyen en la ciudad tradicional musulmana una especie de segunda ciudad, reservada al esparcimiento de las mujeres durante el atardecer y primeras horas de la noche" (Márquez, 2004, p. 416). Jardines, patios y azoteas son también parte del espacio sagrado donde las mujeres se reúnen, al aire libre, pero resguardada de las miradas de extraños (Thornton, 1985, pp. 47-48). Fatema Mernissi alude a la pretensión de escape de las mujeres, a través de relatos sobre personajes femeninos con alas que vuelan hacia el exterior o al aludir al deseo constante de cruzar las fronteras del hogar. En ocasiones describe los ventanales y las vistas que los mismos les proporcionaban de ese mundo exterior (2002, 4, pp. 21 y 24). Así lo visibiliza Henririette Tedeschi en *Sobre la terraza* (1910) o Martin-Gourdault en *Sobre las terrazas de Túnez* (1922), donde observamos a unas jóvenes preparando una fiesta a celebrar en dicho lugar, conjuntando la obra bodegón y paisaje junto la escena cotidiana representada (L'Imagier. Aujourd'hi, Vernissage du Salon des Artistes Français. 29 avril 1922. *L'Oeuvre*). Resulta sorprendente la imagen de Élie Pavil, *Ensueño en una terraza en Rabat,* pues

aprovecha la excusa del descanso para plasmar a dos jóvenes, con una representada desnuda de cintura hacia arriba, volviendo a jugar con las mujeres como objetos sensuales, algo que también realizará en otras obras como *La bella marroquí* o *La pequeña danzarina marroquí en reposo*. Posiblemente se deba a las exigencias de la clientela. Mientras, en otras escenas similares, *Reposo en la terraza,* se aleja totalmente de ese recurso y regresa a mostrar mujeres reales, cansadas y adoptando la indumentaria acostumbrada por las marroquís. Este tema de las mujeres en las terrazas ya arrastraba del siglo XIX, de autores varones, pero siempre lo utilizaban como recurso para mostrar a jóvenes lujosamente ataviadas, bellas y rodeadas de suntuosos accesorios y tejidos, servidas por sirvientes, en un espacio considerado como el predilecto de las mujeres (Thornton, 1985, p. 48).

De alguna forma, todas estas obras traen el recuerdo las numerosas obras de pintores del siglo XIX que mostraban a la dama burguesa enclaustrada en el espacio doméstico, esa esfera de lo privado que se consideraba su lugar idóneo, y lanzando miradas hacia el exterior, al espacio público destinado a los hombres. En este caso, igualmente, las pintoras europeas pudieron establecer ciertos paralelismos, aunque se trate de situaciones muy diferentes, pero ambas fruto de la subordinación a la que las mujeres eran sometidas dentro de la mentalidad patriarcal. Esa similitud entre las mujeres burguesas europeas y las norteafricanas también ha sido considerada por Thornton en las escenas de mujeres recostadas y ociosas del mundo oriental con las muchas que, igualmente, hubo de europeas lánguidas e inactivas del estereotipo decimonónico (Thornton, 1994, pp. 20 y 28-30).

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este recorrido se constata el elevado número de mujeres artistas que se trasladaron al continente africano, en este caso concreto a la zona del Magreb, para desarrollar su actividad artística. Muchas se lanzaron a lo que sería una gran aventura que les permitió relacionarse

con costumbres y culturas muy diferentes. Por tanto, en las fechas manejadas, se demuestra que la pintura de las colonias no fue solo tarea de artistas varones.

A través de los textos de las escritoras hemos buscado reforzar y respaldar lo que las obras de arte de estas artistas podrían transmitir. No obstante, es imposible llegar a una conclusión generalizada sobre cómo fue la mirada y relación de las occidentales con las mujeres autóctonas, sino que variará según cada una de ellas. Quizás podría incidir el factor tiempo de estancia en el espacio geográfico que pudo ayudar a aumentar esa mayor empatía con las mujeres autóctonas. Pero, como se ha podido reflejar, en muchos casos surgió esa hermandad de género que llevó a las artistas a denunciar la explotación y duro trabajo que soportaban las mujeres magrebíes.

Pero lo que sí se puede afirmar es que, tal y como muestran las temáticas tratadas, existió interés por reflejar las vidas, atuendos y actividades cotidianas de las mujeres magrebíes, abandonando, de manera casi total, cualquier visión sexualizada y sensual del elemento femenino. Cuando se trasladaron al espacio interior y privado, estas artistas sí garantizaron una imagen más veraz, de las que habían sido testigos directos, reflejando, incluso, los deseos de escape y libertad que tuvieron estas mujeres magrebíes, algo también recogido por escritoras autóctonas, como la escritora Fatema Mernissi.

No obstante, no se puede garantizar que, dentro de esa posibilidad de conocimiento que tuvieron las artistas, no haya también algo de embellecimiento de las escenas o cierto alejamiento de lo real, puesto que, en última instancia, eran destinadas al adorno de las estancias de la clientela que las adquiriera y, por tanto, en ocasiones prevaleció el deseo de comprador por encima de la plasmación veraz.

5. REFERENCIAS

Arama, M. (1991). *Itinéraires marocains: regards de peintres.* Jaguar.

Arnaudies, F. (07/09/1935). Maroc. *L'Afrique du Nord Illustree,* 15.

Benbella, B. (2011). Imag(es) de la femme marocaine dans l'escriture viatique feminine française au debut du XX^{eme} siècle. *Journal os Research in Gender Studies,* 1 (1), 64-83.

Benchikou, K. y BRAHIMI, D. (1984). *La vie et l'oeuvre de Etienne Dinet,* Paris, ACR.

Bénénit, E. (1999). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (1911-1923).* Tomo XIII. Grúnd.

Benjamin, R. (2003). *Orientalist Aesthetics. Art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. University of California.

Bonnet, M. (2006). *Les Femmes Artistes dans les Avant-Gardes.* Odile Jacob.

Boulanger, R. (1969). *Maroc: Le texte de ce guide a été établi*, Hachette.

Cerarols Ramíerz, R. (2009). *Viajeras españolas en Marruecos: literatura de viajes, género y geografías imaginarias*. Instituto de Estudios Almerienses.

Cruzel, L. (2003). *Anna Quinquaud scultpeur de l'âme africaine 1890-1984*. Université Chalres de Gaulle Lille 3.

Conchon, M. (2022). *Thérèse et Anna Quinquaud: la sculpture en partage*, Ardents éditeurs.

Charnage, D. (21/05/1937). Le Salon de la Société coloniale des artistas français. *La Croix,* 4.

Dalibard, P. y Dalibard, C. (2014). *Elle signait Drouet Réveillaud: 1885-1970.* Tensign.

Dinah (11/06/1931). L'Exposition coloniale Internationale de Paris. *Les Annales Coloniales*.

Doridou-Heim, A. (2011). *Anna Quinquaud, exploratrice sculptrice. Voyage dans les années 30*. Somogy.

Doringe, H. (07/05/1914). L'Exposition de la Société Coloniale des Artistes Français. *Les Annales Coloniales*, 1-3.

García-Ramon, M. D. y Albet i Mas, A. (1998). Los relatos de mujeres viajeras ¿Una mirada crítica sobre el colonialismo? Isabelle Eberhardt (1877-1904). *Finisterra. Revista Portuguesa de Geografía*, 33 (65).

García-Ramon, M.D. y Albet i Mas, A. Viajeras europeas en el mundo árabe: un análisis desde la geografía feminista y poscolonial. *Documents d'anàlisi Geogràfica,* 40, 2002, 105-130.

Ghiati, C. (2011). Le Maroc des voyageuses françaises au temps du Protectorat. Une vision (de) colonisatrices? *Genre & Histoire*, 8. https://doi.org/10.4000/genrehistoire.1135

González Vázquez, A. (2010). La henna y la sangre de las mujeres: Antropología del cuerpo e islam en Marruecos. En Martí i Pérez, J. y Aixelà Cabré, Y. (2010) *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales y humanas* (pp. 317-332).CSIC.

Healy, M. (2015). Uncovering French Women Orientalists: Marie Elisabeth Aimée Lucas-Robiquet (1858-1959). *Women's Studies,* 44, 1178-1199.

Jarrassé, D. (2002). L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une definition. *Histoire de l'art*, 51, 3-16.

Kelly, M. (2021). *French Women Orientalist Artists, 1861-1956. Cross-Cultural Contacts and Depictions of Difference.* Routledge.

Korboua, S. (2016). From Orientalism to Neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world. *Intellectual Discourse,* 24 (1), 7-34.

Kuehn, J. (2010). Elisabeth Jerichau-Baumann, 'Egypt 1870'. *Victorian Literature and Culture,* 38, 257-266.

Kuehn, J. (2011a). Exotic Harem Paintings. Gender, Documentation, and Imagination. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 32, (2), 31-63.

Kuehn, J. (2011b). Visual Hybridity: Margaret Murray Cookesley's Orientalist Aestheticism. *Cahiers victoirens et édouardiens,* 47. En http://journals.openedition.org/cve/1375, consultado el 17/01/2020.

Kuehn, J. (2014). *A Female Poetics of Empire. From Eliot to Woolf.* Routledge Taylor & Francis Group.

L'Imagier. Aujourd'hi, Vernissage du Salon des Artistes Français (29 avril 1922), *L'Oeuvre*. Fuente Gallica.bnf.fr.

Leblon, M. (29/05/1935). Les Arts. L'Exposition des Femmes Coloniales. *La Depeche de Madagascar*.

Lefrançois, M. (1989). Art et aventure au féminin. *Coloniales 1920-1940.* Boulogne Billancourt, Musée Municipale, 53-66.

Lespes, M. (2018). Des figures en marge, *Les Juives et les femmes noires dans l'orientalisme et l'art colonial marocains*. En https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01911884/.

Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism. Race, Feminity and Representation.* Routledge Taylor & Francis Group.

Mallick, A. Crassous, T. F. y Doudou, A. (2013) *Marguerite Delorme, 1876-1946: vers les lumières du Sud.* Lunéville, Musèe du Château de Lunéville; Ars-sur-Moselle.

Márquez Villanueva, F. (ed.) (2004). *Aita Tettauen. Benito Pérez Galdos,* Akal.

Mauclair, C. (03/1933). Jeanne Thil. *L'Art et les artistas: revue mensuelle d'art ancien et moderne*, 298-303.

Mernissi, F. (1994), *Sueños en el umbral. Memorias de una niña del harén,* Muchnik Editores, 2002.

Moroccan Women, Gerda Wegener. En Wikiart. Visual Art Encyclopedi. https://www.wikiart.org/en/gerda-wegener/moroccan-women.

Nichols, K. (2017/2018). A Cosmopolitan Victorian in the Midlands: regional collecting and the work of Sophie Anderson (1823-1903). *Midlands Art Papers,* 1. En https://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/historyofart/research/projects/map/includes/issue1/8-in-depth-sophie-anderson.aspx

Nochlin, L. (1989). The Imaginary Orient in Nochlin, L. (1989). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society.* Boulder, 33-59.

Paradela, N. (2001). Así que esto es el hamman… *Revista de Libros,* 49.

Ramos Frendo, E.M. (2017). Gerda Wegener (1885-1940), una danesa en París. Retratos de una pareja singular y creación de una identidad transgénero. *Quintana*, 16, 283 - 300.

Ramos Frendo, E. M. (2023) La labor creativa de las pintoras coloniales analizada desde la perspectiva feminista y poscolonial. Jeanne Thil. En Gaitán, C., Romero, E. y Villarejo, V. (coord.) (2023) *En la estela de Linda Nochlin: Nuevas lecturas feministas sobre arte contemporáneo.* Icaria, en prensa.

Réveillaud Kriz, S. (1975). *L'odyssée d'un peinture: Drouet Réveillaud.* Fischbacher.

Robert, M. (2002). Contested Terrains: Women Orientalists and the Colonial Harem. En Beaulieu, J. & Roberts, M. (Ed.). *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography,* Durham & London, Duke University Press.

Robert, M. (2007). *Intimate Outsiders. The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature,* Durham & London, Duke University Press.

Said, E. W. (1990). *Orientalismo*. Libertarias.

Saissy, A. (22/02/1900). Exposición orientalista. *Diario oficial de avisos de Madrid*.

Sánchez, P. y Richemond, S. (2010). *La Société coloniale des artistas français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer: répertoires des exposants et liste de leurs oeuvres, 1908*-1970. L'échelle de Jacob.

Sokolowicz, M. (2017). Les tigresses du désert et les nonnes coquettes. Les figures de la femme orientale dans quelques récits de voyage du XIXe siècle. *Románica Cracoviensia,* 17 (3), 175-182.

Spongberg, M., Curthoys, A. & Caine, B. (Ed.) (2005). *Companion to Women's Historial Writing.* Palgrave Macmillan.

Théliol, M. (02/2009). L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933). *Rives méditerranéennes*, Jeune chercheur, 32-33. En https://journals.openedition.org/rives/3960, consultado el 02/01/2020.

Théliol, M. (21/05/2013). L'Essor des Sociétés Artistiques au Maroc durant le protectorat français (1922-1956). *Marcomediterranee.* En http://marocmediterranee.blogspot.com/2013/05/lessor-des-societes-artistiques-au.html. Consultado el 02/01/2020.

Théliol, M. (2019). *Peintres et institutions artistiques au Marco entre 1832 et 1962*, Edilivre.

Thornton, L. (1983). *Les orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*. ACR Editions Internationale.

Thornton, L. (1990). *Les africanistes, peintres voyageurs: 1860-1960.* ACR Editions Internationale.

Thornton, L. (1993). *La Femme dans la Peinture Orientaliste.* ACR Edition Internationale.

Thornton, L. (1993). *Women as Portrayed in Orientalist Painting, vol. 3,* Paris, ACR Edition.

Ungar, S. (2014). The Colonial Exposition (1931). En Pascal, B., Lemaire, S. Banchel, N. y Thomas, D. (eds.) (2014). *Colonial Culture in France since the Revolution*, Indiana, Indiana University Press, 209-216.

Valenti, S. (2003). *Camille Mauclair, hommes de lettres fin de siècle*. *Critique Littéraire, oeuvre narrative, création poétique et théâtrale,* Milano, Via e Pensiero.

Vidal Valiña, C.M. (2014). Viajeras españolas a Marruecos: entre la defensa del colonialismo y la atención a las mujeres del 'oriente doméstico', *Sociocrítica,* 29, 73-88. http://hdl.handle.net/10481/59583

Zonana, J. (1993). The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of 'Jane Eyre'. *Signs*, 18 (3), 592-617.

DESORDENAR LO ORDENADO: ENSEÑAR Y APRENDER ARTE DESDE UNA MIRADA INTERSECCIONAL

EUGENIO RIVAS HERENCIA
Universidad de Málaga

1. ¿POR QUÉ DESORDENAR LO ORDENADO?

Como advierte Luis Camnitzer en su *Manual Anarquista de Preparación Artística*, hemos de desordenar todo lo que tiene un orden "para entender la razón que informa su orden" (2020, p. 268). Desordenamos porque, al desmontar las jerarquías de lo establecido, aprendemos a dudar del statu quo y, así, entendemos que las injusticias no son casuales, que los abusos tienen responsables y que es posible señalar dónde se ubica el poder. Tal vez, en el mejor de los casos, será también posible cuestionarlo y plantear maneras de distribución alternativas. Imaginar diferentes maneras de hacer mundos en esta interminable trama de *mundos de verdad*, como dijera Nelson Goodman (1990, p. 14). Una diversidad de modos de hacer, y de entender el ámbito de lo real, todos correctos y a veces en conflicto, puesto que no existe un mundo, que no existe una verdad, sino que se trata de una multiplicidad de *mundos de verdad* (Rivas Herencia, 2013, p. 84). Pero para ello, primero hemos de entender a qué factores se deben nuestras posiciones o, dicho de otro modo, ¿Qué es *estar situado*?

2. LA MIRADA INTERSECCIONAL O QUÉ ES ESTAR SITUADO

Cuando hablamos, cada vez que usamos nuestra voz, lo hacemos desde una postura particular, condicionada, sesgada, una mirada imbricada en su propio contexto de un modo irremediablemente singular. En este caso, como no podía ser de otro modo, hablo desde una perspectiva

situada, en concreto, la de docente-artista o artista-docente. Y con el propósito fuertemente marcado por la idea de que es posible «transformar la educación a través de las artes y transformar las artes a través de la educación» (Acaso y Megías, 2017, p. 30). Hablamos de una producción cultural interdisciplinar, que nace con carácter proyectual y desde una orientación cooperativa con el propósito de trascender el simulacro educativo. Una práctica contrapedagógica de resistencia basada en «la producción de formas de ser y de vivir alternativas frente a lo que la prohibición prohíbe» (p. 32). Partimos desde una comprensión de la naturaleza política de las artes plásticas o visuales donde es importante escuchar la voz del otro y de la otra, un lugar donde la práctica puede y pretende ser socialmente transformadora.

3. ¿CÓMO DESORDENAR LO ORDENADO?

Como denunciara Audre Lorde (1979) «para desmontar la casa del amo no se pueden usar las herramientas del amo». De modo que hemos de desarrollar armas propias desde las diferentes perspectivas por las que nos asomamos a lo real. Herramientas o estrategias, de acuerdo con Lorde, capaces de combinar lo personal y lo político, capaces de reunir el poder de la reflexión teórica y el militantismo. Una línea de pensamiento y acción defendida por las *feministas Negras* mediante la exploración del lenguaje literario y artístico, que promueve un tono coloquial para alejarse de la rigidez académica (Argueta, 2020, pp. 148-154). Sin embargo, hay veces que el lenguaje del opresor es el único capaz de servir para establecer un diálogo crítico con otras perspectivas oprimidas (Hooks, 2021b, p. 189).

En cualquier caso, como explica Camnitzer en su revisión de las ideas de John Dewey: «No podemos pensar en una metodología pedagógica despegada de una ideología política» (2019, p. 38). E, igualmente, esta ideología definirá la mecánica de la estrategia metodológica. Es por ello por lo que, de un modo particular, este texto quiere abrir la puerta a la noción de interseccionalidad, una herramienta analítica que nos ofrece una mejor comprensión de la complejidad del mundo y de nosotras mis-

mas. Una herramienta que nos permite resolver problemas de desigualdad social, pensar y desarrollar estrategias para asegurar la igualdad, así como abordar las complejas discriminaciones, de cara a la constitución de comunidades más justas e inclusivas.

Para ello, la visión interseccional nos permite atender «las dimensiones sociales de clase, raza, género, etnia, ciudadanía, sexualidad y capacidad» (Hill Collins y Bilge, 2019, p. 14). El análisis de las intersecciones entre dichas dimensiones nos permite entender que las divisiones de una sociedad determinada y en un momento determinado se deben a diferentes ejes interconectados y mutuamente dependientes, que nos sitúan de forma muy concreta en nuestra realidad. Solo así es posible entender la multitud de singularidades diversas que completan la complejidad compartida de nuestro panorama sociocultural.

Esta perspectiva matiza las teorías de Goodman (1978), que analizábamos en "Simulacros de verdad: Absurdo e ironía en el arte y el pensamiento de la posmodernidad" (Rivas, 2013, pp. 84-93). Estas teorías defienden la existencia de múltiples mundos de comprensión o entendimiento con marcos de referencia propios y formas de descripción que establecen los parámetros con los que cada cual nos acercamos al entendimiento. Hablamos de la existencia de muchas versiones compatibles de lo real:

> Cualquier hacedor de mundos podría quedar [...] paralizado por una obstinada y errada política de «la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad». Toda la verdad sería demasiado, sería algo excesivamente amplio, mutable y anegado de trivialidades. Sólo la verdad sería demasiado poco, pues algunas versiones correctas no son verdad pues son o falsas o no son ni verdaderas ni falsas y esa validez o corrección puede ser más importante incluso para aquellas versiones que son verdaderas. (Goodman, 1990, p. 14)

En este sentido, Chantal Maillard matizaba que la creación consiste en diseñar nuevos mundos posibles, nuevas posibilidades de ser para el mundo (1998, p. 20). Maneras de estar en el mundo que denomina *formas actuantes*. De una u otra manera, estamos de acuerdo en que existen muchas maneras de estar, maneras de situarse, que señalan la riquísima diversidad de existencias.

4. ENTONAR LA VOZ PROPIA

Tanto Lorde como Collins insisten en la importancia de la autodefinición y la autodeterminación (Argueta, 2020, p. 155). Una vez detectados y expuestos los sistemas de opresión y censura que acallan ciertas maneras de estar en el mundo, es imprescindible asumir la voz propia. Para que esto suceda hemos de crear espacios democráticos en los que toda persona pueda expresarse, compartir su experiencia, ser reconocida y valorada (hooks, 2021b, 207). Asumo este espacio escrito desde el poder que me otorga para pronunciar mi voz, y hacerlo desde la historia personal, conectando la teoría con la experiencia vivida y encontrando, de esta manera, la coherencia ética y los valores que defienden unas ideas sobre otras.

4.1. Presentación situada

En mi familia, somos tres hermanos y una hermana. Nuestra madre, quien se dedica al hogar, nos inculcó el amor incondicional, priorizándolo sobre todas las cosas, fomentando la generosidad incluso cuando materialmente no teníamos mucho que dar; haciendo que, a este acto, lo consideráramos como un ejercicio de poder. Esta lección se convirtió en la mejor receta para alcanzar la felicidad. Por otro lado, mi padre, agricultor y durante mucho tiempo con múltiples empleos, nos transmitió otras lecciones valiosas derivadas de su propia experiencia: creció en el campo y comenzó a trabajar desde muy joven. Además, se quedó sin padre muy joven. Probablemente por estas vivencias, nos enseñó la transitoriedad de las cosas y la importancia de seguir adelante, sin perder de vista dos valores fundamentales: la dignidad y la sonrisa. Diría que estos dos aspectos van de la mano, siendo prácticamente inseparables.

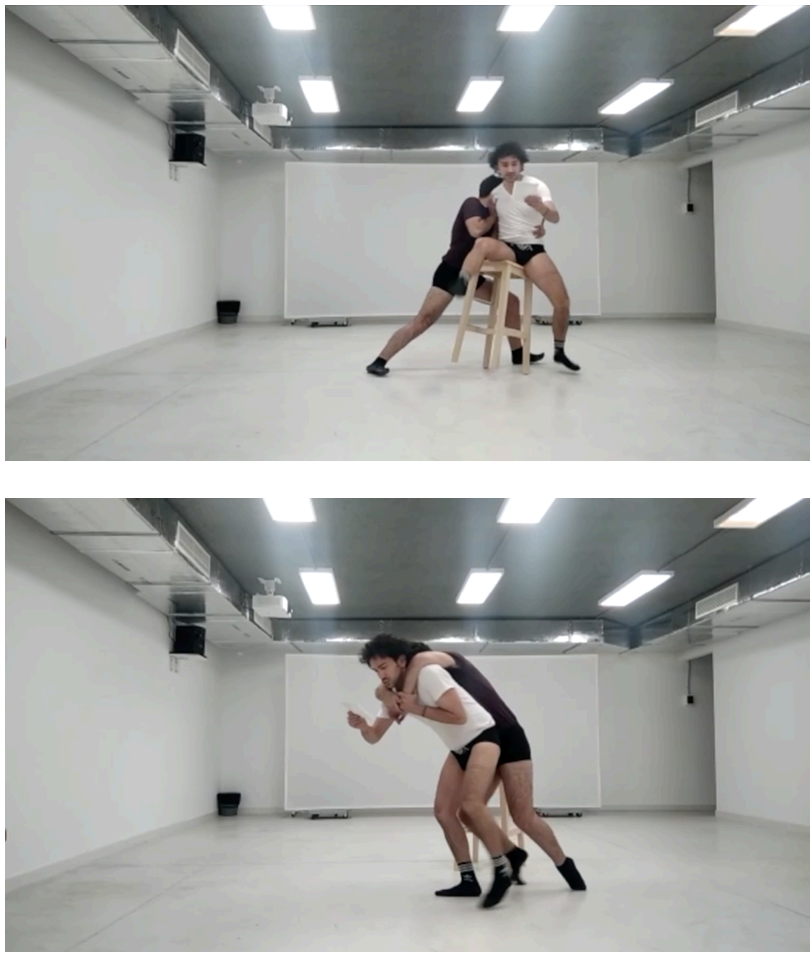
Tal vez debido a esos valores que absorbí a lo largo de mi infancia y adolescencia, afirmo con convicción que soy feminista y de izquierdas. De izquierdas porque creo que todas las personas son dignas y, por ende, merecen las mismas oportunidades. No me refiero a igualdad, sino a equidad. No estoy para nada de acuerdo con la despiadada idea de que "cada cual tiene lo que se merece". Hablo de justicia social, de

equilibrar las posibilidades que cada persona debe tener para acceder a los beneficios que nos brinda la sociedad del bienestar. Por lo tanto, debemos cooperar si queremos que aquellas personas que tienen menos puedan acceder a una realidad mejor.

También afirmo que soy feminista porque, como han reclamado muchas líderes del feminismo, todas las personas deberíamos ser feministas y actuar ante las infinitas injusticias que se cometen en cuestión de género. Lo digo no sin provocar ciertas miradas cruzadas y algún comentario molesto, recriminando que los hombres deben permanecer fuera de esta lucha. Lo afirmo, por tanto, aceptando que las cuestiones de género pueden incomodar e irritar, ya que remueven malestares, generando grandes dificultades para el entendimiento (Adichie, 2019, p. 39).

No hace mucho, analizando otras masculinidades posibles, junto al artista y *performer* Claudio Davio, (cuya obra profundiza en el peso que conlleva ser hombre y el sufrimiento que esa carga puede llegar a suponer para la existencia de algunas personas), tuve la suerte de leer *El deseo de cambiar. Hombres, masculinidad y amor*, donde Bell Hooks (2021a) defiende un cambio radical de la estructura patriarcal. Un cambio que, impulsado desde el amor, quiere liberar al pensamiento feminista de la idea de que el hombre es el enemigo (pp. 44-45). Hooks insiste en la necesidad de enseñar a los niños a reconocer la emoción y también el sufrimiento, de enseñarles *el arte de amar* (p. 32). Este matizado texto conectaba de forma directa con los valores que tuve la suerte de recibir por parte de mi madre, Emilia, desde mi primera infancia y que, inevitablemente, volvían a actualizar ciertas ideas que no habían sido pronunciadas de un modo preciso. Algunas mujeres, en el mejor de los casos, reducen el papel masculino a la mera colaboración con la causa. Aunque es cierto que hay hombres que no contribuyen a que el rol tradicional sea modificado. Soy feminista porque el patriarcado ha hecho y sigue haciendo mucho daño, imponiendo su rigidez y su lucha violenta; es necesario poner remedio para sanar a nuestra humanidad. Desde ese feminismo que promueve el cuidado y el amor para vivir en este mundo abogo por la aceptación de nuestra naturaleza emocional, una naturaleza que también incluye el dolor.

FIGURAS 1 Y 2. Claudio Davio (2022). *Hombre Carga* [Performance]. Málaga.



Fuente: Cortesía del artista

Pero en mi infancia, acunado por los cuidados de mi madre, no todo era amable. Como ella y otras mujeres que me criaron: Los hombres en los ochenta tenían que ser hombres, y esto significaba entonces dureza, agresividad. Ese era el peso de la masculinidad. Así que, como hijos de nuestro tiempo y de nuestro contexto, los niños crecíamos en la calle, -porque en los pueblos los niños pasan muchas horas en la calle con otros niños-, jugando gran parte de ese tiempo y peleando otro tanto.

Y de esa manera aprendí que –como decían tantas canciones y aprobaba la cultura popular– «los chicos no lloran, tienen que pelear». En ese mundo donde me tocó aprender a vivir, no quedaba otra que reprimir los sentimientos a base de golpes: el dolor masculino había perdido su voz. No podíamos saber desde cuando, pero sí sabíamos que no debía ser pronunciado. Esto es lo Hooks denomina estoicismo emocional (2021a, p. 24): la prohibición al hombre desde sus primeros años de aceptar cualquier sentimiento o emoción que no provenga a través del enfado o la violencia, el bloqueo de su realidad emocional, la negación del sufrimiento.

Para Chimamanda Adichie «la masculinidad es una jaula muy pequeña y dura en la que metemos a los niños» y que, mediante la educación, reprime su humanidad y les enseña a ocultar quienes son, «a tener miedo al miedo, a la debilidad y a la vulnerabilidad» (2019, p. 27). Es difícil recordar en que momento de mi infancia entré en aquella jaula, pero buena parte de mi niñez y adolescencia consistió en dar la espalda a la fragilidad.

FIGURA 3. Eugenio Rivas (Archivo familiar).



Fuente: Álbum familiar

4.2. El falso mito de la igualdad de oportunidades

A pesar de la dificultad que implica esta realidad, debemos creer en la capacidad de los seres humanos para reformularse a sí mismos en pro de una mejora. Estamos de acuerdo en que «la cultura no hace a la gente», sino que «la gente hace la cultura» (Adichie, 2019, pp. 40 y 47). De modo que podemos y tenemos la responsabilidad de cambiar la cultura cuando no está a la altura de los derechos de todas y cada una de las personas. Una idea que nos acerca a la noción de dignidad definida por José Antonio Marina (1999 y 2000) y a la diferencia entre ética y moral que establece Edgar Morin en su *Introducción al Pensamiento complejo* (1990). Esta evolución en los tipos de relación social diferencia, según los estudios de Piaget, «la sumisión a una autoridad exterior y la cooperación entre iguales» (Marina, 1999, p. 51). Un proceso en que la evolución de lo moral inevitablemente viene acompañada del desarrollo del razonamiento lógico que proporciona un equilibrio más estable entre nuestro entendimiento y lo real. Es entonces cuando la ética se ejercita con todo su poder.

Desde la perspectiva interseccional entendemos que cada persona se sitúa de un modo particular en un lugar y un momento determinados, según las confluencias de las diferentes dimensiones que se cruzan en su realidad y determinan su situación en la sociedad. Las sociólogas Patricia Hill Collins y Sirma Bilge (2019) se preguntan: «¿Por qué unas personas ganan y otras pierden? Y más importante, ¿por qué algunas siempre ganan y otras siempre pierden?». Parece que aquellas personas que ganan lo hacen por motivos justificados, o sea, «tienen talento, disciplina y suerte» y aquellas otras a las que les toca perder es porque no han hecho lo suficiente, o bien «carecen de talento, son menos autodisciplinados y/o tienen mala suerte» (p. 21). De algún modo perverso, este planteamiento pretende convencernos de que existe una competencia justa capaz de generar resultados justos y que, según este esquema, siempre habrá ganadores y perdedores en el ámbito social, llevándonos a creer que la desigualdad tiene una lógica basada en reglas equitativas. Sabemos que no es así. No todas partimos desde el mismo punto, ni competimos con los mismos recursos.

Hill Collins y Bilge (2019) introducen un ejemplo basado en las competiciones deportivas que ilustra con evidencia su visión. Esta metáfora nos advierte de que en algún momento hemos aprendido la idea de que existe un campo nivelado en el que cada cual tiene lo que se merece, lo que se ha ganado, y si no lo tiene es porque no ha hecho lo necesario para conseguirlo. Pero no es cierto que exista un juego limpio. El mito de la igualdad de oportunidades nos enseña a despreocuparnos de la responsabilidad social, a mirar solo por el interés propio y a olvidar que hay personas que parten con una inmensa desventaja, mientras otras lo hacen con grandes privilegios. Esto es lo que aprendemos en cada competición deportiva, como recalcan las sociólogas en su texto (p. 21). Estos eventos, camuflados bajo el disfraz de amable entretenimiento, funcionan como armas de poder con objetivos políticos bien afilados. De este modo, en el ámbito social, las divisiones de clase, género y raza crean un injusto campo desnivelado. *Mala suerte* de jugar cuesta arriba para algunas personas y *buena* para otras que compiten cuesta abajo.

Sin embargo, «el ámbito cultural del poder ayuda a divulgar la idea de que los terrenos de juego están bien nivelados, que todas las competiciones son limpias y que cualquier patrón de ganadores y perdedores que haya resultado ha sido justo» (p. 21). De algún modo, los estudios interseccionales se alzan como antídoto u oposición contra este mito reforzado por los múltiples mecanismos de poder:

> En lugar de entender a la gente como una masa homogénea e indiferenciada, la interseccionalidad sirve de marco para explicar de qué manera las divisiones de raza, genero, edad y estatus de ciudadanía, entre otras, sitúan de forma distinta a todas las personas del mundo, y de un modo especial en lo que se refiere a la desigualdad social global. (Hill Collins y Bilge, 2019, p. 25)

Como adelantábamos, el terreno de juego no siempre es justo. Algo que irónicamente mostraba el proyecto *Podler Cup* de Maider López (2015). Para esta propuesta la artista organizaría un campeonato de futbol en un terreno atravesado por canales de agua. A partir del obstáculo o la imposibilidad que suponían dichos canales, se generó un espacio de cuestionamiento y reflexión que imponía la necesidad de crear «nuevas reglas, nuevos funcionamientos, nuevas estrategias, […] alianzas entre

equipos contrarios» para salvar las situaciones inesperadas que los jugadores tenían que resolver (López, 2015, 3'40''). Con este trabajo la artista nos hace conscientes de que no pueden establecerse reglas generales cuando las características del contexto pueden llegar a ser tan específicas. Una metáfora que nos sirve para contestar a esa tendencia hacia lo normativo, que promueve la igualdad en lugar de la equidad, esa tendencia que mediante la indiferencia pretende obviar las desigualdades.

La imposición del neoliberalismo ha amplificado de un modo aterrador la brecha de riqueza, llevándonos de lo que pretendió ser un estado del bienestar a una descarada desprotección social, situando de manera muy desproporcionada a algunas personas frente a los cambios de la economía global, haciendo a algunas personas cada vez más vulnerables, mientras que otras obtienen más y más beneficios desde sus plataformas privilegiadas. Un amplio rango de la población es ignorado en pro de un mercado salvaje donde reina la ley del más fuerte, que desafortunadamente se acaba traduciendo en una falta de inversión en servicios y atención social.

FIGURAS 4, 5 y 6. Maider López. (2010). *Proyecto Podler Cup.* Ottoland. Witte de With Center for Contemporary Art y Skor / Foundation Art and Public Space. Holanda.







Fuente: Cortesía de la artista: https://www.maiderlopez.com/

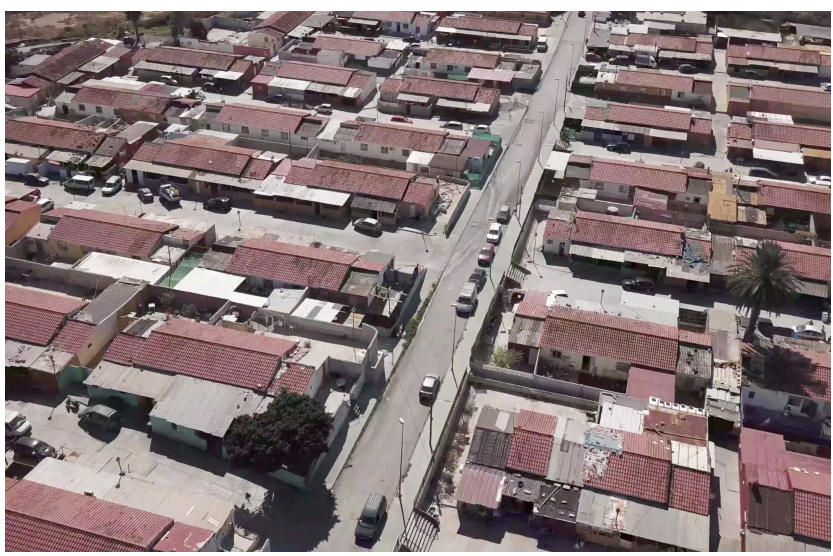
4.3. La práctica artística frente a la realidad situada

Infraestructuras concretas, y muy cercanas a nuestro contexto, como lo son el colegio público María de la O en el barrio de Los Asperones, situado en la periferia de la cultural capital de la Costa del Sol, ilustran el abandono de unas instalaciones que han quedado obsoletas. En particular, podemos afirmar que elementos como los juegos del patio de este colegio pertenecen literalmente a otro tiempo, a otra época. Sin

duda, son de otro siglo. Hablo de los inconfundibles columpios donde hace unas décadas jugábamos a la salida del colegio emborrizándonos en un suelo de albero. La infraestructura del patio en el que juegan los niños y las niñas de Los Asperones corresponde a un parque, cuando menos, de los ochenta.

FIGURAS 7, 8 y 9. Eugenio y María Rivas (2021). *A 15 minutos de Los Asperones*. Málaga.







Fuente: Cortesía del autor y la autora.

Estos niños y niñas juegan en un tiempo pasado, casi cuarenta años atrás. Su colegio no ha sido actualizado porque sus usuarios parecieran no merecerlo. Las niñas y los niños gitanos no son atendidos con los recursos del presente. Su dignidad se mide con las reglas éticas de un tiempo anterior. Por cuestiones obvias de etnia, de racismo contra esta etnia, el estado no protege a este grupo de población. Las necesidades de estas personas son descuidadas por el interés público, que practica un antigitanismo deliberado y sistemático fuertemente institucionalizado (Filigrana, 2020; Agüero, 2020). Este ejemplo evidencia que si confiamos en el mercado libre, la justicia social queda relegada a un plano fuera de enfoque. Y lo que es peor, bajo estas reglas neoliberales parece que las personas no pudieran culpar a nadie más que a sí mismas de los problemas sociales que sufren, que parecen haber pasado a la única responsabilidad del individuo (Hill Collins y Bilge, 2019, p. 28). Definitivamente, esta falta de atención aumenta el malestar y la brecha social. Es por ello que la interseccionalidad pone el foco en la vida de las personas, abriendo espacios de análisis alternativos que nos permiten comprender la singularidad de cada realidad.

Si perdemos la esperanza de cambio, no habrá energía que mueva a la protesta social, advierten Collins y Bilge (2019, p. 28). Tal vez estemos

en ese impase y un absoluto escepticismo sea la única opción para nuestra contemporaneidad. Por ello, tanto desde el arte como desde la educación es necesario promover escenarios para el debate que funcionen como espacios de esperanza y permitan imaginar una vida mejor para todas las personas, sean cuales sean las intersecciones que las sitúan en su lugar y en su tiempo. Una visión interseccional es fundamental para comprender la complejidad de interacciones que dan lugar a cada situación de desigualdad y para señalar la injusticia social que las desencadena. Desde esta comprensión profunda es posible diseñar estrategias para atender a aquellas que más lo necesitan, para poner remedio a la injusticia, para cuidar de un modo preciso que nos encamine por medio del amor, ya que «el amor no puede coexistir con la dominación» (Hooks, 2021a, p. 157).

4.4. Contra el patriarcado

bell hooks invitaba a «repensar el cuerpo y la esencia del hombre como un lugar de belleza, placer, deseo y posibilidad humana» (2021a, p. 158), a reconciliar el cuerpo con el espíritu a través de la amabilidad. Se trata del camino de la aceptación, del amor y del dolor propio, y el de los otros, de los niños y el de todos los hombres: «Este es el viaje heroico de los hombres de nuestro tiempo» (2021a, p. 160). Hablamos de una masculinidad rota a base de endurecerse y ser golpeada. Para sanar la herida masculina y emprender el camino de salida del patriarcado debemos seguir una senda relacional en la que los hombres puedan reconectarse, crear intimidad y comunidad. Y para que esa cultura del amor llegue a los niños debe hacerse desde la familia, pero también desde la escuela, en la universidad y en el trabajo: «Para crear una cultura que permita a los niños amar, debemos ver que la familia tiene como función principal dar amor» (Hooks, 2021a, p. 154). A través de estas relaciones familiares aprendemos a construir comunidad tanto en el hogar como en el mundo. A través de estas relaciones de amoroso cuidado aprendemos a construir comunidad tanto en el hogar como en el resto del mundo: «tenemos que criar a nuestras hijas de otra forma. Y tam-

bién a nuestros hijos», enseñarles a cuestionar el lenguaje como depositario de prejuicios, creencias y presunciones (Adichie, 2019, pp. 27 y 81).

5. VOLVIENDO AL PUNTO DE PARTIDA: LAS RELACIONES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN EL CONTEXTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Volviendo el ámbito de la enseñanza, y para evitar que sea sienten esas falsas creencias que alimentan la desigualdad, es imprescindible «abordar la clase en la clase», como anima Hooks:

> Desde la escuela primaria en adelante, se nos anima a cruzar el umbral del aula creyendo que entramos en un espacio democrático, en una zona libre en la que el deseo de estudiar y de aprender nos hace iguales. Y, aun cuando entramos reconociendo la realidad de las diferencias de clase, la mayoría seguimos creyendo que el conocimiento se nos repartirá en proporciones justas y equitativas. (2021b, p. 199)

Y es tan evidente como dramático que nada garantiza esa justicia. Nada ni nadie puede asegurar que el paso por cierto nivel de estudios proporcione los mismos recursos y oportunidades a personas que provienen de realidades diferentes. Y no hablamos tan solo de una cuestión material, sino también y, tal vez, sobre todo, de «valores, actitudes, relaciones sociales y sesgos» que determinan la manera en la que se transmite y recibe el conocimiento (Hooks, 2021b, p. 200). En la misma línea, Bernardo Secchi, acentúa como tanto la pobreza como la riqueza dependen de una compleja «maraña de factores políticos, sociales, históricos, institucionales y tecnológicos» (2015, p. 30). Además de parámetros como la renta o la posición en el mercado de trabajo, el nivel de educación o factores relativos a la vivienda o a los espacios habitados, existen otros indicadores que definen el nivel de riqueza que tienen que ver con la historia personal, la familia o el grupo de pertenencia. El valor cultural de la comunidad y el poder de manifestar el pensamiento propio, el derecho a la palabra, como promulgara Paulo Freire en su *Pedagogía del Oprimido* (2012), son bienes preciados que, más allá de lo material o lo monetario, nos sitúan en diferentes posiciones dentro de la economía. La riqueza tiene muchas dimensiones:

> Rica no es una persona, la familia, el grupo que dispone de una renta elevada y/o de un patrimonio notable. Rica es también la persona a quien, por usar las palabras de Pierre Bordieu, un consistente capital cultural, esto es, un elevado saber o una elevada profesionalidad, o una consistente red de relaciones con sus semejantes y en especial con los «poderosos», le confieren un estatus, le permiten gozar de una renta y acumular o conservar una riqueza análoga a aquella persona dotada de un capital económico elevado. (Secchi, 2015, p. 31)

Estamos de acuerdo en que ese capital cultural ha de ser puesto en valor. También el capital espacial, el tiempo propio o los lazos familiares, suponen una riqueza que no debe ser despreciada en pro de un intercambio exclusivamente mercantil. Para ello, deben establecerse otras reglas sociales diseñadas desde otras estructuras de valores que promuevan la inclusión, reconociendo la diversidad de maneras de estar situado.

Como se atreven a comparar Andrea De Pascual y David Lanau, el artista es como un delincuente, en cuanto que «atenta contra el orden establecido, que genera relatos alternativos a los del poder y que propone rutas distintas a las establecidas por el sistema» (2020, pp. 51-59). Estamos de acuerdo en que el énfasis de las artes no debe estar en el objeto, sino en la idea que hay detrás, pues, como dice Camnitzer «toda obra de arte […] es una solución a un problema de su tiempo […], una pregunta que intenta buscar la mejor respuesta posible» y no una respuesta formal que fomente una relación hedonista, sino aquella que quiebre el sentido preestablecido (De Pascual y Lanau, 2020, p. 52). En esta dirección, la didáctica de la liberación, que Camnitzer identifica en el arte conceptualista latinoamericano (2009), está preocupada en cómo transformar la enseñanza en una herramienta para la libertad de pensamiento crítico. La educación y el arte deben permanecer ligados a lo político en cuanto pretendan mirar al mundo de forma autónoma, cuestionarlo desde una perspectiva ética y tomar decisiones, desarrollar un proceso indagatorio con implicación y repercusión en lo colectivo.

Del mismo modo, hemos de entender la escuela (en todas sus versiones) como espacio de resistencia y de emancipación, donde aprender a subvertir los ordenes y a emplear la violencia simbólica en pro de la realidad social en la que se inscribe (Acaso y Megías, 2017, pp. 26-29). Una pedagogía comprometida ha de afrontar de manera constructiva las

cuestiones de clase, transformando las prácticas en el aula para acercarse al ideal democrático donde todas las voces puedan participar y ser reconocidas. Siguiendo los preceptos de Hooks, tenemos la responsabilidad de crear espacios en el ámbito universitario donde se preste atención a la clase social. Para que estos lugares de encuentro funcionen, hooks nos anima a emplear esas «estrategias pedagógicas que crean rupturas en el orden de lo establecido, que promueven modos de aprendizaje que cuestionan la hegemonía burguesa» ya que, si no lo hacemos, «los privilegios de raza, sexo y clase dan más poder a unos estudiantes que a otros, otorgando más "autoridad" a unas voces que a otras» (2021b, pp. 207-212):

> Ganamos en poderío cuando reconocemos nuestra propia capacidad de acción, nuestro potencial para participar activamente en el proceso pedagógico. Este proceso no es sencillo ni fácil: hace falta valor para abrazar una visión de la integridad del ser que no refuerce la versión capitalista, que apunta a que siempre hay que renunciar a algo para conseguir otra cosa. (Hooks, 2021b, p. 205)

En este sentido, y para poner en pie una comunidad de aprendizaje verdaderamente democrática, es imprescindible ser desobediente con la neutralidad de los contenidos enseñados y promover que el estudiantado determine qué necesita saber para atender a sus problemáticas reales. Hemos de ser desobedientes frente a la disciplina y, por tanto, proponer metodologías abiertas y participativas; desobedientes contra las relaciones establecidas y distantes entre las personas que enseñan y las que aprenden, proponiendo conexiones humanas más allá del entorno académico; promover una desobediencia que no acepte la idea de objetividad y abra espacio suficiente para las subjetividades, incluyendo estas en los procesos de evaluación. Hablamos de una desobediencia transversal, que defienda el uso de arte como metodología y reivindique el placer en los procesos de enseñanza-aprendizaje, como sustitución de las pedagogías del miedo, o las que solo entienden de zanahorias y palos (De Pascual y Lanau, 2018, pp. 65-67). Esto es algo que no puede dejar fuera la visión personal de cada uno de los individuos implicados, incluida, por supuesto, la de la persona que enseña:

> Cuando los profesores compartimos valerosamente experiencias personales, […], ayudamos a establecer los cimientos de una comunidad de

> aprendizaje auténtica. Al mostrarnos vulnerables, demostramos a nuestros estudiantes que también ellos pueden mostrarse así, que pueden asumir riesgos, que pueden confiar en que sus pensamientos, sus ideas, serán tratados con el debido respeto y consideración. (Hooks, 2022, p. 75)

El diálogo colectivo, la conversación genera comunidad de aprendizaje, fomenta el pensamiento crítico, la tolerancia, la solidaridad y beneficia a las personas más desprotegidas. Por todo ello, el aprendizaje cooperativo es una herramienta de subversión (Ovejero, 2018, p. 20). Esta apuesta por la construcción social del conocimiento constituye el punto de partida para lo que el Proyecto Roma defiende desde su visión inclusiva que abrace a las minorías en toda su diversidad (López Melero, 2019). Pero, antes de nada, hemos de dejar claro qué entendemos por democracia: «Una herramienta que ha de servir para todos y no para unos pocos. […] Un compromiso con los valores fundamentales (libertad e igualdad/equidad), no es algo que nos viene dado, sino que se construye con todos» (López Melero, 2019, p. 107). Y, de este modo ha de oponerse al poder absoluto, incluso cuando este es el de la mayoría, ya que la mayoría no siempre tiene la razón, puede estar equivocada y ser injusta con la minoría. Por ello, la democracia debe constituir una herramienta para, por medio de argumentos, acercarnos al consenso en el que la voz de la minoría sea escuchada y tenida en cuenta: «La democracia es una herramienta para hacer las cosas bien y no para aniquilar a las minorías» (López Melero, 2019, p. 107).

Como advierte Camnitzer (2009), el arte será más valioso para la sociedad cuanto más ligado esté a una visión política, responsabilizándose de su labor ética y poniéndose en marcha para repercutir en la realidad desde la que nace. Las prácticas artísticas deberían asumir la labor responsable de generar conocimiento de forma poética a la vez que útil, un conocimiento capaz de responder a cuestiones prácticas sin despreciar lo sensible. Habitualmente no se atiende a las consecuencias sociales: «el arte interviene en las mentes y las emociones ajenas, y a veces también en los cuerpos, y sin embargo allí la ética no se discute», reduciendo a la práctica artística a un mero «eslabón en la cadena de las relaciones sociales» (Camnitzer, 2020, p. 270). En definitiva, este modo

de entender el arte defiende su capacidad para «incidir en los órdenes dominantes, ensayar nuevas posibilidades y transformar el mundo» (De Pascual y Lanau, 2018, p. 130):

> La voluntad de incidir en lo social exige al pensamiento artístico un compromiso de honestidad con lo real, sin el cual corre el peligro de ser apropiado por el individualismo neoliberal como herramienta de consumo y competencia laboral [y] construir colectivamente estructuras sociales que no respondan al proyecto particular de nadie y que permitan establecer relaciones justas entre los individuos" (De Pascual y Lanau, 2018, p. 119)

Y esto debe ocurrir independientemente de las condiciones de raza o etnia, de género o tendencia sexual, de clase, de capacidad u otras dimensiones sociales. Para que esto pueda suceder es preciso aprender a mapear, no memorizar el mapa que otros han construido, sino ejercitarse en la configuración de nuevas representaciones de nuestro mundo (Camnitzer, 2020, p. 271). No recitar como un mantra la traducción que otros han hecho de una realidad determinada y desde una perspectiva inevitablemente sesgada, sino aprender a traducir desde la duda, a crear nuevos juegos de relaciones capaces de visibilizar las intersecciones para poder así compartir de un modo más justo los derechos (también los deberes) sobre el mismo tablero de juego en el que quepamos todas las personas.

Con fuerte inspiración en la pedagogía de Freire, Bell Hooks defiende la educación como epicentro de la libertad: hemos de «derribar los muros de nuestra imaginación porque lo que no podemos imaginar, no puede llegar a ser» (2022, p. 18). Esta demanda honrada y violenta requiere que desde las prácticas artísticas contemporáneas se constituyan las estrategias con las que trabajar para transformar la educación del siglo XXI (Acaso y Megías, 2017, p. 29). Y esto ha de pasar por entender el arte como un proceso global de aprendizaje, «como una forma de conocimiento integrada a todo lo que se hace» y «permitir pensar en lo imposible y lo ilógico como complementos imprescindibles de lo posible y lo lógico» (Camitzer, 2020, p. 273).

6. ESTAR SITUADO AL SUR

En el contexto de un congreso que nos invita a desnortar en femenino, a desmontar los mitos que se han ido imponiendo al sur, recordamos el artículo de la abogada laboralista sevillana Pastora Filigrana, en el que trata de desmontar el mito del Polígono Sur (2016), un contexto habitacional de la capital andaluza más conocido como Las tres mil viviendas. Pero la mentira parece reinar en este territorio que, para empezar, no reúne tres mil, sino siete mil viviendas, y que no es un barrio, sino la reunión de muchos barrios. Filigrana insiste en cómo ciertos estereotipos han sido impuestos al pueblo gitano y a otros grupos de población a los que se ha hacinado verticalmente durante décadas en las afueras de las ciudades, sin atender el derecho al arraigo y las situaciones socioeconómicas de la población, en un deliberado ejercicio de exclusión social y expulsión geográfica movido por el fin último de mantener limpios los centros de las ciudades. Filigrana (2016) abre su texto con unos versos de Benedetti, donde el poeta nos habla de ese estar «aquí abajo abajo», donde «… hay quienes se desmueren / y hay quienes se desviven». Benedetti, concluye su pensamiento defendiendo la posibilidad de un sur que «también existe» y que es capaz de liberarse y liberar, un sur oprimido que comparte el poder de la pedagogía de Freire (2012):

> De alguna manera, el Sur es el futuro, siempre y cuando este exista. Quizás el futuro del hombre deba ser construido artesanalmente, en ciudades donde las urgencias no nos derriben, en tierras donde los árboles nos ayuden a respirar, en tiempos y lugares donde podamos al fin morir tranquilamente, sabedores de que la humanidad ha ganado el derecho a sobrevivirnos. (Benedetti, 1985, p. 202)

Todo se trata de desvivirse o, si es preciso, *desmorirse* para hacer memoria y recordar que aquí abajo no existe un sur, sino muchos sures. De modo que para desnortar desde una mirada interseccional hemos de identificar las fronteras o intersecciones que sitúan a unas realidades más al sur que a otras, identificar quienes se benefician de estos desplazamientos de poder y cuáles son los motivos que mantienen y perpetúan el reparto. Y desde esta comprensión proponer otras miradas y poner en práctica otros modelos de orientación con el propósito de que el sur no siempre quede abajo, o al menos, no tan abajo.

Entre otras, estas son las luchas en las que deben inmiscuirse la cultura, las prácticas artísticas y la educación. Con cada una de ellas hemos de preguntarnos, como haría Freire: «educación para qué, educación a favor de quién, educación contra quién» (Ovejero, 2018, p. 19). Como adelantábamos, hemos de desordenar todo lo que estaba ordenado, desbaratar el statu quo y entender cuáles son las estructuras que ejercen su poder. A partir de ese desorden que nos permite comprender, podremos proponer otros modos de ordenación, poner en marcha la utopía, podremos ser realistas y ambicionar lo que parece imposible, puesto que «no tenemos nada bueno que no haya sido utópico anteriormente» (p. 25).

Con esta revisión apostamos por un acercamiento desde las prácticas artísticas a la diversidad de realidades situadas. Con esta implicación social, arengamos a sacar la universidad a la calle para entender y conectar con la realidad compleja que nos rodea, para proyectar soluciones de forma cooperativa que incluyan la diversidad de miradas (Rivas Herencia y Alonso Calero, 2022). Mediante iniciativas cruzadas entre arte y educación o educación y arte podremos, entre otros propósitos, «identificar qué es lo que hace que lo imposible no se pueda realizar, y qué o quién lo impide y por qué» para a través de la acción poética «ampliar al máximo el campo de lo posible» (Camnitzer, 2020, p. 274).

7. AGRADECIMIENTOS

Antes de cerrar, me gustaría expresar el entusiasmo que me despierta esta publicación. No quiero dejar de compartir el agradecimiento que siento al participar en un compendio con personas a las que guardo un gran aprecio. En particular, quiero dedicar esta reflexión a Emilia y a Domingo, por todo lo que hemos aprendido y seguimos aprendiendo en familia.

Este texto se inserta dentro de las actividades del Grupo de Innovación Educativa en *Investigación-Acción: La construcción del conocimiento a partir de la interacción entre Arte y Psicología. GIEAPS*. Gracias por el valioso respaldo del grupo de investigación *HUM-246 Cultura de la Diversidad y Escuela*.

8. REFERENCIAS

Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós.

Acaso, M. (2018). *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso*. Catarata.

Adichie, Chimamanda Ngozi (2019). *Todos deberíamos ser feministas*. Penguim Random House.

Agüero Fernández, S. (2020). *Mi feminismo es gitano*. Pikara Magazine.

Argueta Pérez-Coronado, I. (2020). Audre Lorde y Patricia Hill Collins. Aportaciones para entender el Black feminism, el racismo y su imbricación con otras opresiones. *Antropología Americana*, *5*(9), 145–160. https://doi.org/10.35424/anam92020%f

Benedetti, M. (1985). Septentrión y Meridión. En (1987). *Subdesarrollo y letras de osadía*.(pp. 196-202). Alianza.

Camnitzer, L. (2009). *La didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC.

Camnitzer, L. (2019). La prohibición de jugar o la educación bélica. En Tudela, P. y Paraja, P. (Coord.) (2019). *El arte de educar creativamente. Reflexiones para una educación artística contemporánea*. (pp. 34-46). TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Camnitzer, L. (2020). Manual Anarquista de Preparación Artística. *DAT Journal* *5*(2), 267-274. https://doi.org/10.29147/dat.v5i2.206

De Pascual, A. y Lanau, D. (2020). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Catarata.

EITB Kultura (27 noviembre 2015). Maider López y su arte en "Desplazamiento" [Entrevista en televisión]. *EITB*. https://is.gd/bDLeFk

Ellsworth, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Akal.

Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Akal.

Filigrana, P. (del 20/05 al 20/07 de 2016). Desmontando el mito del Polígono Sur. *El Topo, #16. Desmontando mitos*. https://eltopo.org/desmontando-el-mito-del-poligono-sur/

Filigrana, P. (del 20 de septiembre al 20 de noviembre de 2018). Dudar es resistencia. *El Topo, #30*. https://eltopo.org/dudar-es-resistencia/

Freire, P. (2012). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI de España Editores.

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.

Hill Collins, P. & Bilge, S. (2019). *Interseccionalidad*. Morata.

hooks, b. (2021a). *El deseo de cambiar. Hombres, Masculinidad y amor*. Bellaterra.

hooks, b. (2021b). *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de libertad*. Capitan Swing.

hooks, b. (2022). *Enseñar pensamiento crítico*. Rayo verde.

López Melero, M. (2019). *Fundamentos y prácticas inclusivas en el Proyecto Roma*. Morata.

Lorde, A. (1979). Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo. En Audre Lorde (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. (pp. 115-120). Horas y horas.

Maillard, C. (1998). *La razón estética*. Laertes.

Marina, J. A. (1999). *Ética para náufragos*. Anagrama.

Marina, J. A. (2000). *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama.

Morin, E. (1990*). Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

Ovejero, A. (2018). *Aprendizaje cooperativo crítico. Mucho más que una eficaz técnica pedagógica*. Pirámide.

Rivas Herencia, E. (2013). *Simulacros de verdad. Absurdo e ironía en el arte y el pensamiento de la posmodernidad*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. http://hdl.handle.net/10481/23484

Rivas Herencia, E., & Rivas Herencia, M. (2020). A 15 minutos de Los Asperones. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 3*, 173-190. https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11195

Rivas Herencia, E., & Rivas Herencia, M. (2021a). Sembrar a la deriva. La revolución de la mala hierba en Los Asperones de Málaga (España). *Artilugio, 7*, 283-300. https://doi.org/10.55443/artilugio.n7.2021.34559

Rivas Herencia, E., & Rivas Herencia, M. (2021b). Cartografiar a la deriva en los Asperones. *SOBRE. Prácticas Editoriales En Arte Y Arquitectura, 7*, 38–48. https://doi.org/10.30827/sobre.v7i.20744

Rivas Herencia, E. y Calero, J. M. (2022). *Artefacto Social. Nos Falta Calle*. UMA Editorial.

Rodo-Zárate, M. (2021). *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*. Bellaterra.

Secchi, Bernardo (2015). *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*. Catarata.

EL ACUARELISMO FEMENINO. RECEPCIÓN DE UN GÉNERO CURSI, CUANDO ERA PINTADO POR MUJERES (O POR INGLESAS)

ISABEL RODRIGO VILLENA
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

La acuarela, variedad de pintura al agua utilizada con pincel sobre papel, cuyo principio esencial se basa en la transparencia de los colores, aplicados progresando del claro al obscuro sobre un fondo generalmente blanco (Leymarie, 1993, p. 7), no se reconoció como género aislado, importante por sí mismo y no como medio auxiliar para la realización de bocetos o para la plasmación de algunas notas de color en los dibujos, hasta el siglo XVIII, en que empieza a ser admitida en exposiciones y salones, consolidándose durante el siglo XIX gracias a su adaptación a la espontaneidad y al culto a la naturaleza propios del romanticismo. Su núcleo principal fue Inglaterra, donde autores como Blaque, Constable, Gainsborough, Sandby, Girtin o Turner, la convirtieron en un arte típicamente nacional, impulsando las mejoras técnicas que favorecerían su definitiva consolidación.

La acuarela romántica de inspiración inglesa penetró en el continente europeo a través de Francia, extendiendo su importancia a lo largo del siglo, en que casi ningún artista europeo de primera fila o secundario, diletante o profesional, escapó a su práctica, estando presente en los sucesivos movimientos artísticos hasta que, con el collage y otras fórmulas de experimentación, irá perdiendo apogeo. En España, el término italiano *acquerello* no se introdujo hasta bien entrado el siglo XIX, usándose hasta entonces el concepto aguada - equivalente al francés *gouache*- para cualquier pintura realizada al agua (Cavestani, 1946, p. 6). Como en otros países, aunque este tipo de técnicas eran ya utilizadas

en las pinturas de los códices medievales, el auge del óleo hizo entrar a la acuarela en decadencia, reapareciendo durante el siglo XVIII con artistas como Isidro González Velázquez, Luis Paret o Manuel de la Cruz, que la utilizarán para desarrollar escenas de costumbres, paisajes o flores. Durante el siglo XIX, por influencia francesa, belga, alemana e inglesa, la acuarela tomará peso en España a través de la escuela catalana, a la que se atribuye el paso desde el empleo de la técnica como un medio para iluminar el dibujo, a su uso verdaderamente autónomo (Vives de Fàbregas, 1980, p. 21), destacando, entre todos, la figura de Mariano Fortuny, cuyo nivel de calidad extraordinario, basado en la combinación del detalle con una pincelada espontánea y llena de sensibilidad, situó el género en el mismo nivel técnico que el óleo, trasladando su pasión a otros muchos otros pintores (Triadó, 1994, p. 14).

Pese al gran desarrollo de la acuarela durante los siglos XVIII y XIX, apoyada por la publicación de numerosos libros técnicos y teóricos que pretendían dignificar sus cualidades y ofrecer instrucciones sobre su correcta aplicación[1], las Academias fueron al principio reacias a reconocer su autonomía, siendo frecuentes los rechazos y expulsiones de los artistas que se dedicaban exclusivamente a la especialidad. Ello fomentó la creación de asociaciones profesionales donde poder exponer las obras, siendo algunos ejemplos tempranos la *Society of Painters in Water-Colours*, creada en Inglaterra en noviembre de 1804; la *American Watercolor Society*, fundada en Nueva York en 1866, o la *Société d'Aquarellistes Français*, creada por J.G. Vibert en 1878 (Leymarie, 1993, p. 148).

En España, la misma desafección por la acuarela en la Exposición Nacional de Bellas Artes y otros certámenes oficiales, también impulsó la creación de diferentes agrupaciones de acuarelistas durante la segunda mitad del siglo XIX, algunas de las cuales tuvieron muy escasa trayectoria, mientras que otras todavía siguen activas. En Madrid, el primer

[1] Uno de los tratados más tempranos fue *The Art of Drawing and Painting in Water Colors,* escrito por J. Peele en 1736. En el siglo XIX tuvieron especial resonancia los trabajos de Jonh Varley: *Principles of Landscape Desing,* aparecido por partes entre 1815 y 1821; *Precepts of Landscape Drawing* (1818) y *Observations on colouring and sketching fron Nature* (1830) (Leymarie, 1993, p. 147).

círculo de acuarelistas fue el creado en torno a Mariano Fortuny, quien realizaba excursiones para pintar acuarelas *au plein air* junto a artistas como Vallejo, Raimundo de Madrazo, Tomàs Moragas, Tapiró o Cosme Algarra. Más consolidada, pero de corta duración, fue la Agrupación de Acuarelistas creada por Casado del Alisal y Martínez de Espinosa en 1869, dando este último clases nocturnas de la técnica a imitación de las que se impartían en Roma para satisfacer al mercado de turistas (Carvajal, 1882, p. 11). Con mayor recorrido, en 1874 se creó la Sociedad de Acuarelistas de Madrid, en la que figuraron artistas como García Hispaleto, Luis Franco, José Nicolau, Miguel Aguirre, Vicente Sabater, Manresa, Carreño, Mejía y Asís López, que inició desde sus primeros tiempos una política continuada de exposiciones. El Círculo de Bellas Artes también puede citarse como grupo pionero de la práctica de la acuarela, al instituir desde su creación en 1880, clases nocturnas de dicha especialidad a las que concurrieron artistas como Plácido Francés, Domingo, Casto Plasencia, Alberto Perea, Manuel Domínguez, Manresa, Sala y Ricol, entre otros (Cavestani, 1946, pp. 11-12).

En Barcelona, la primera sociedad de acuarelistas se creó en 1765 en el Taller del Embudo, una especie de café espectáculo donde se reunían para pintar artistas como Tomàs Moragas, amigo de Fortuny y seguramente iniciador del grupo junto a Mauricio Vilomara, Rosend Nobas, Eussebi Planas, Josep Lluís Pellicer, Manuel Moliné, Sadurní Deop y Luís Labarta y Grañé (Cadena, 2005). Tras su disolución en 1879, en 1881 el grupo se activará con el nombre Centro de Acuarelistas, dirigido todavía por Tomàs Moragas y desde 1882, por Josep Lluis Pellicer, que realizarán su primera exposición en el Museo de Martorell de Barcelona. En 1887, la apertura de sus exposiciones a especialidades como la escultura y la cerámica los llevó a cambiar su nombre por Círculo Artístico, hasta que, en 1919, su sección de acuarelistas se escindió para fundar la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, dirigida primero por Joan Baixas; en 1920 por Francesc Galofré i Oller y, entre 1927 y 1936, por Pau Sabaté Jaumá. Las exposiciones de los socios, bianuales al principio y anuales desde 1924, se empezarán a realizar el mismo año de su fundación en las salas Parés y Laietanas.

2. LA ACUARELA ¿GÉNERO PICTÓRICO FEMENINO?

El importante papel que jugaron las mujeres en el florecimiento de la acuarela no fue considerado por la historiografía del arte hasta los años ochenta. Bajo el nuevo prisma de los estudios de género, historiadoras del arte como Germaine Greer, en su obra *The obstacle race* (1979), relacionaron el fenómeno con el aumento del diletantismo artístico femenino (Greer, 2005, pp. 287-295)[2]. Según la autora, fue el incremento de mujeres aficionadas a la pintura entre la clase acomodada y desocupada en la Inglaterra del siglo XVIII, la que estimuló el desarrollo y las mejoras necesarias para que la técnica alcanzara el protagonismo que adquiriría durante el siglo XIX. La aparición de nuevos productos químicos y la producción industrial, que abastecerá de colores y superficies ya preparadas a las aficionadas, hicieron de la acuarela un medio más rápido, fácil y poco engorroso, que acabaría sustituyendo la práctica habitual del grabado y del pastel entre las aficionadas aristócratas, instalándose definitivamente cuando el interés estético hacia el paisaje estimuló las salidas de las damas al campo para realizar vistas a la acuarela. Siguiendo todavía a Greer, las mujeres inglesas estuvieron entre las primeras en unir el concepto de belleza en el paisaje con el mero concepto del paisaje topográfico o científico, como así lo demuestra la presencia de paisajes tan tempranos como la *Vista De Windsor* de Lady Diana Spencer, Duquesa de Berdford, realizada en 1725. Este interés por el campo de los y las artistas diletantes, abrió un nuevo mercado a los paisajistas ingleses, no solo por medio de las ventas, sino con la apertura de clases particulares, como las que impartieron Richardson, Girtin o Gainsboroug, entre las que tuvieron a numerosas alumnas. Entre 1762 y 1800 más de setenta mujeres enviaron paisajes a las exposiciones de Londres, alcanzando algunas un notable papel, como la acuarelista Amelia Hothan, de quien el Museo Británico conserva un *Paisaje del rio,* de 1793, en el que destaca una luminosa perspectiva aérea en una época en que Turner solo tenía 15 años. Otras acuarelistas inglesas destacadas que ya fueron incluidas en la obra editada por Walter Shaw Sparrow en 1905, *Women Painters of the World*, fueron Matilda

[2] Citamos la edición española traducida por María Siguero: Greer, G. (2005). Las diletantes. *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950* (pp. 287-300). Bercimuel.

Heming, Louisa Anne Beresford y Mrs. Allingham, entre otras (Sparrow, 1905, p. 289).

Al igual que en el resto de Europa, en España, la práctica de la acuarela también estuvo protagonizada durante los siglos XVIII y XIX por una mayoría de mujeres aficionadas pertenecientes a las clases acomodadas, que la practicaban sin una finalidad lucrativa o profesional -lo que en ningún caso significa escasa calidad-, según aconsejaban los muchos tratados sobre la educación y la formación artística femenina que fueron surgiendo en los mismos años en que la acuarela se consolidaba como una especialidad artística autónoma. Como expuso detalladamente Estrella de Diego (2009, pp. 177-382)[3] en su estudio sobre la educación y la educación artística de las mujeres durante el siglo XIX, en la mayoría de ellos, la acuarela solía citarse dentro del conjunto de enseñanzas de adorno que, como el canto o la música, se ofrecían a las señoritas de las clases altas para que pudieran brillar en sociedad (Muñoz, 2002, p. 111), considerándose, entre las diferentes técnicas artísticas, una de las más apropiadas por ser acorde a la mayor delicadeza y sensibilidad natural de la mujer; por su mayor facilidad de ejecución, que la ponían al alcance de la inferior capacidad artística y la falta de inventiva que la literatura misógina le atribuía; y por su posibilidad de ser cómodamente practicada en el propio hogar; prerrogativas que compartía con otros géneros menores igualmente aconsejados en los tratados, como el dibujo o la ilustración, las miniaturas, la pintura aplicada a las telas, porcelanas o abanicos; y en general, todas las técnicas decorativas que les permitieran satisfacer su inclinación natural a embellecer y adornar todo cuanto las rodeaba en su vida cotidiana. Un ejemplo de estos argumentos lo tenemos en "La educación de la mujer" de Martínez Ginesta (1875, 30 de abril, p. 44), quien señalaba que el territorio artístico donde la mujer aficionada podía desenvolverse de acuerdo con su temperamento y habilidades era "el dibujo de paisaje, flores y acuarelas".

[3] La primera edición de *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más,* de Estrella de Diego, se publicó en Cátedra en 1987. Seguimos en este caso la redición de 2009.

Dentro de las especialidades más puramente pictóricas, las técnicas al agua, tanto la acuarela como el *gouache,* eran a su vez recomendadas a las mujeres por su mayor limpieza y su rápida ejecución, a diferencia del óleo, género masculino por antonomasia, mucho más complejo y engorroso, que debía reservarse a los grandes temas basados en la figura humana (historia, mitología, etc.), de los que la mujer estaba excluida debido al veto de su instrucción en las disciplinas relacionadas con la anatomía artística y el estudio de modelos desnudos que se enseñaba en las Academias de Bellas Artes. Así lo entendía José Joaquín Mora en *Las cartas sobre la educación del bello sexo*, donde escribía:

> Las flores, el paisaje, y el género comúnmente llamado *de adorno,* […] parecen más propios de una mujer que la figura humana, estudio mucho más complicado que otros, y que conduce a la pintura al óleo, que exige demasiado tiempo y preparativos (1824, pp. 62-63).

Un argumentó diferente fue el expresado en *Las pintoras españolas* por José Parada y Santín, profesor de Anatomía de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, quien, a pesar de ser consciente de los rechazos sufridos por las alumnas para cursar su materia, atribuía la preferencia femenina por "la acuarela y el pastel" y por temas como "las flores, naturaleza muerta, el paisaje y hasta el retrato", al "modo de ser sedentario y delicado" de las pintoras (1902, pp. 79-80). Para modelar el carácter inestable y más sensible de la mujer; evitar un abuso pernicioso de la imaginación en su natural huida de la monotonía; y en caso de necesidad, como medio para ganarse la vida, Pedro de Alcántara (1888, p. 632), profesor de *Bellas Artes* en la Escuela Central de Maestras y de diferentes materias en la Escuela de Institutrices de Madrid, aconsejaba a las jóvenes trabajar en la ilustración de revistas y, "sobre todo en la acuarela, aplicada al decorado de abanicos y de objetos de cerámica, como vajillas, azulejos, jarrones, macetas de adorno, etc.".

Estas mismas ideas se repetían en los numerosos manuales que a lo largo del siglo XIX fueron apareciendo para enseñar a pintar y a dibujar sin maestro, donde se solía nombrar o dedicar a las mujeres los capítulos referidos a la pintura de flores, la miniatura, la acuarela o la pintura a la oriental. Un ejemplo es la obra llamada *El Arte de pintar,* editado por la Imprenta de Ramón Campuzano en 1846*,* en cuyo capítulo sobre

la pintura al lavado y la aguada, se refería a dichas especialidades como "artes agradables" que las encantadoras españolas cultivaban para adornar su existencia tras cumplir su papel de "fiel esposa, cariñosa madre y amiga complaciente"(citado en Diego, 2009, pp. 250-251). El manual *La Acuarela y sus aplicaciones* publicado por Mariano Fuster en 1893, también se refería a las mujeres en la sección dedicada a las acuarelas florales, género que consideraba especialmente útil y adecuado para las señoras, no porque fuera inferior o practicado exclusivamente por ellas, sino por "la facilidad de poder encontrarse en todas partes" y por su "delicadeza de matices, sencillez y elegancia de formas" (pp. 224-225). No en este capítulo, sino en el que Fuster dedicaba a la historia y principales cultivadores de la acuarela, clasificados por países y temáticas, reservó un espacio final para nombrar algunas acuarelistas españolas, como Ana Ayrdon de los Ros; Antonia Bañuelos; Fernanda Francés y la infanta Paz de Borbón (p. 53). Con todo, el ideal del acuarelista hombre y de la acuarelista mujer propuesto por Fuster era bien diferente, si tenemos en cuenta la representación que se hacía de ambos en el manual (Fig. 1 y 2), donde ella era una musa y él un profesional.

FIGURAS 1 y 2. *Personaje femenino y masculino practicando la acuarela. Ilustraciones de F. Maura y J. Bauzá para el libro La acuarela y sus aplicaciones*



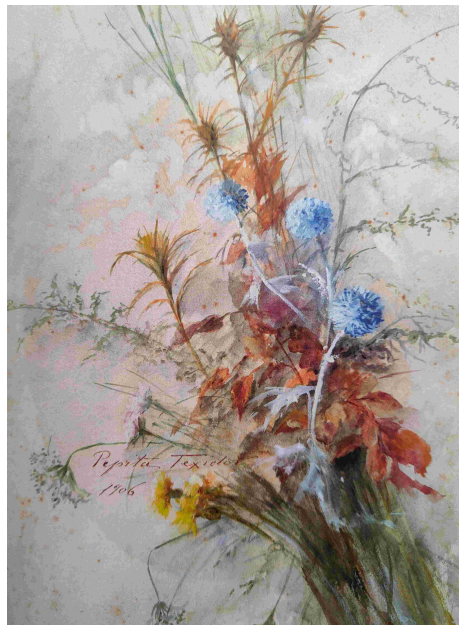
Fuente: Fuster, M. (1893). *La Acuarela y sus aplicaciones* de Mariano. Barcelona, [s.n.]

Pese a la aceptación social de las pintoras que, manteniendo el discurso patriarcal, se dedicaban a la acuarela, en la práctica, el control y la defensa de privilegios de los miembros de las Academias de Bellas Artes, que censuraban la presencia femenina y la de aquellos artistas que cultivaban los géneros y técnicas consideradas menores (Freixa, 1996, p. 74), limitó doblemente la participación de las acuarelistas en el sistema del arte oficial, siendo absolutamente anecdótica su presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y otros circuitos análogos en provincias, viéndose abocadas a buscar salidas expositivas y comerciales en las exposiciones organizadas por los gremios de artistas y acuarelistas.

Empezando por la Exposición Nacional de Bellas Artes, certamen instituido por Isabel II en 1853, que concentraba las esperanzas de muchos artistas de todo el territorio español por conseguir algún premio y ser vistos de cara a buscar compradores de sus obras; si la participación femenina fue muy escasa de forma general, con proporciones del 4% en 1856; el 10% en 1884 y el 7% en 1915 y 1930 (Assier, 2002, p. 56), la de las mujeres que practicaban la acuarela lo fue mucho más, existiendo ediciones en que no se seleccionó ni una sola acuarela femenina. Por ofrecer algunos datos que sirvan de referencia para las últimas décadas del siglo, época en que dicha especialidad empezó a gozar de una mayor consideración social entre el público y los propios artistas, en la Exposición Nacional de 1884 solo presentaron acuarelas las artistas Aurora Arias y Casilda Mexías, de un total de 45 expositoras. En 1899, la única artista fue Pepita Texidor, que presentó una composición floral llamada *Primavera.* No mejoran los datos durante el primer tercio del siglo XX (1900-1936), en que solo se han contabilizado 15 pintoras, que presentaron un total de 57 acuarelas[4]. De entre ellas, destaca de nuevo Pepita Texidor, autora de 37 de las acuarelas citadas, quien en 1906 logró recibir una medalla de tercera clase por el conjunto de sus obras (Fig. 3).

[4] Dichas artistas, seleccionadas en la sección "Pintura", fueron: Felisa Abad, Trinidad Martín Giménez, María Perales, Julia Alcayde, Josefa Texidor, Dolores Tomé, Lady Bussen, Luisa Terol y Garrido, Soledad Moraleda, Paula Millán Alosete, Blanca Manzanares, María De Los Ángeles López-Robert, María Muntadas. Aurea Orio, Soledad Pérez Ajo y Alma Tapia.

FIGURA 3. *Pepita Texidor. Escardots, 1906. Colección Particular*



Fuente: Norandi, E. y Soriano, I. (2022, p. 57)

Proporciones similares encontramos en el Salón de Otoño, certamen organizado por la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid como alternativa al conservadurismo de la Exposición Nacional, donde, desde su creación en 1920 hasta 1935, solo presentaron acuarelas las artistas: María Alicia Consolle, Luisa Botet, Maria Manuela Muñoz Maroto, Vivienne Paul, Madelaine Lerroux, repitiendo en varias ediciones las pintoras María de los Ángeles López Robert (en 1920 y 1921) y María Nueve-Iglesias (en 1925, 1933 y 1933).

En las Exposiciones Municipales de Barcelona, donde la presencia de mujeres también fue minoritaria de forma general, representando solo un 9% de los artistas de la sección de pintura entre 1891 y 1899 (Ojuel Solsona, 2013, p. 338), las acuarelistas lo fueron aún más, incluso en los años veinte, cuando el número de pintoras había aumentado considerablemente. Así, en 1921, de las 18 pintoras participantes entre un total de 139 hombres, solo presentaron acuarelas Montserrat Baixas, Rosa Prats y Anna Risueño. En 1922, la única expositora de acuarelas fue de nuevo

Anna Risueño; seleccionada también por esta especialidad, junto a Antonia Farreras, en la edición de 1923.

Fuera de las instancias oficiales, muchas mujeres optaron por mostrar sus obras en las exposiciones celebradas por las diferentes sociedades liberales que irían apareciendo a lo largo del siglo XIX en numerosas ciudades, como Ateneos, Liceos Artísticos y/o Literarios, Casinos, Sociedades Económicas de Amigos del País, etc.; donde las acuarelas solían mostrarse conjuntamente con otras bellas artes y artes decorativas (Gil Salinas 2021, p. 19); colgándose también en las galerías y comercios privados de arte que empezaban a aparecer, entre las que destacaron en Madrid la casa Hernández Bosch o la *Platería* de Martínez, y en Barcelona las salas Parés y Laietanas; y en las agrupaciones de artistas y sociedades de acuarelistas. Según comentaban los críticos de la época, durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX, fue en estos espacios privados o corporativos donde sobrevivió el mercado de la acuarela, una especialidad que, según Francisco María Tubino (1874, pp. 59-61), todavía estaba "en pañales" en España en comparación con Inglaterra, donde la practicaban muchos jóvenes de ambos sexos, los hombres con fines diversos, entre ellos el honesto lucro; "mientras la joven distinguida la emplea[ba] para conservar en su álbum el recuerdo de los lugares que visitó durante el verano" (citado en Diego, 2003, pp. 346-347).

Sin embargo, tampoco en estos espacios la presencia de mujeres fue superior a lo visto en las exposiciones oficiales ya citadas. En el caso del Círculo de Bellas Artes de Madrid, creado, según Fernández Bremón (1880, p. 7), con el fin de retener a los artistas españoles ofreciéndoles espacios practicar, exponer y poder vender obras, instalándose desde sus inicios clases nocturnas de acuarela; la presencia femenina fue siempre minoritaria, no participando ninguna artista en su primera muestra. En la segunda, realizada en 1881, de las cinco mujeres seleccionadas, las únicas expositoras de acuarelas fueron Adela Crooke, que presentó una obra llamada *Estudio* y, fuera de concurso, la infanta Paz de Borbón, asistente también a las clases impartidas en la institución (Cavestani, 1946, pp. 11-12), cuyo nombre no aparecía en el listado del catálogo, pero sí la reproducción de su obra *Antes de los toros,* con el

n.º 157. Una década más tarde, de las 45 participantes presentes en la Bienal del Círculo de 1893, la única acuarela fue la llamada *Flores* de Josefina Corchón. Y lo mismo sucedió en la exposición de 1896 con el *Abanico pintado a la acuarela* de Amelia de Laiglesia; en la de 1900, con las *Flores de* Felisa Abad; en la edición de 1902, con la *Cabeza a la acuarela* de María Carmona; o en la Exposición Extraordinaria de 1903, donde solo figuraban las acuarelas *Amapolas y Claveles* de Carmen Varadé.

Las exposiciones realizadas por las sociedades y agrupaciones de acuarelistas en Madrid y Barcelona tampoco ofrecen mayores tasas de participación femenina. Empezando por Madrid, la Sociedad de Acuarelistas creada en 1875 tuvo como socia de honor y patrocinadora a la ya citada infanta Paz de Borbón. Ella fue, de los 48 participantes, una de las tres mujeres presentes en su Séptima Exposición, presentando un dibujo llamado *L. P. Tomada al vuelo*; junto a su hermana Amalia de Borbón, que participó con una *Vista de la Casa de Campo,* y la artista Concepción Soldevilla, quién colgó una copia de *Los Borrachos de Velázquez* (Catálogo Ilustrado, 1882). Según estudios recientes (Cid Pérez, 2017), de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid también fue socia honoraria Marcelina Poncela, asistente igualmente a las clases del Círculo de Bellas Artes, quien aprendió la técnica de Alejandro Ferrant en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Con todo, la presencia femenina debió ser minúscula, no apareciendo ninguna mujer en el grabado *Una sesión en la Sociedad de Acuarelistas,* realizado por Pellicer en los locales de la asociación, que fue publicado en *La Ilustración Española y Americana,* el 15 de diciembre de 1878.

En Barcelona, el Centro de Acuarelistas constituido en 1881 no tuvo miembros femeninos entre sus 86 socios. En su primera exposición, celebrada en el Museo Martorell en 1885, donde se expusieron 349 pinturas, esculturas y acuarelas, solo estuvieron las artistas Antonia Castañé y Amelia Vivé (Catálogo General, 1885), que presentaron pinturas al óleo. En 1919, la Agrupación de Acuarelistas, grupo escindido del anterior, tampoco seleccionó acuarelas realizadas por mujeres hasta su VIII exposición celebrada en el Salón Parés en 1922, donde las únicas expo-

sitoras entre 25 hombres fueron Montserrat Baixas y Maria Solá Segalés. Las mismas artistas volvieron a ser las únicas mujeres presentes en la IX edición. En la X, XI y XIV, solo participó Encarnación Gómez Bosch. En la XV, celebrada en 1928 en la Sala Parés, junto a Encarnación Gómez Bosch, participó también Adolfina Burjalés Martí. El número de mujeres se incrementó sensiblemente acabando los años veinte, en que tendremos una media de 4 artistas por edición, que fueron: Montserrat Baixas (1929;1930, 1931, 1933), Carme Barnadas (1929, 1930), Adolfina Burjalés (1929, 1930), María Freser (1929, 1930, 1931, 1933), Encarnación Gomez (1929, 1931, 1933), Susagna de Davit (1930,1931, 1933, 1934), Elvira Homs Farres (1930, 1933, 1934) y Victoria de Villalon (1930)[5].

Fuera de las asociaciones, aunque las mujeres tuvieron pocas oportunidades de realizar exposiciones individuales en la España de finales del XIX y primeras décadas del XX, el barrido de catálogos y la crónica de las actividades artísticas publicada en la prensa permiten también recuperar los nombres de algunas artistas que lograron mostrar sus acuarelas en solitario. Empezando por Barcelona, la figura más reputada del acuarelismo de flores español de finales del XIX y primera década del siglo XX, la ya citada Josefa Texidor, pintora profesionalizada muy activa igualmente en exposiciones oficiales de Madrid, Barcelona e Internacionales, también expuso en solitario en la Sala Parés en 1908 y, póstumamente, en 1914 y en 1916. Otras exposiciones individuales de acuarela realizadas por mujeres en diferentes salas de la ciudad, en su mayoría durante las décadas de 1920 y 1930, fueron las de las pintoras: María Freser, Anna Risueño, Encarnación Gómez Montaner, Carmen Barnadas, Carme Cortés Lladó, Suzanne Davit y Miss Sweeney[6]. En Madrid, la prensa resaltó las muestras individuales de acuarelas de la

[5] Exposiciones localizadas en Fontbona, 2002.

[6] Las exposiciones realizadas por dichas artistas fueron: María Freser (Dalmau, 1926, 1927; Laietanas, 1929, 1933; Syra, 1936); Anna Risueño (Laietanas, 1927); Encarnación Gómez Montaner (Parés,1929); Carmen Barnadas (Galerías Areñas, 1928; Laietanas, 1929; Parés, 1931; Sala Busquets, 1932); Carme Cortés Lladó (Sala Joan Merli y Laietanas, 1930); Suzanne Davit (La Pinacoteca, 1933) y Miss Sweeney (Parés, 1934 y 1935). Véase Fontbona (1999) y Coll (2001).

pintora inglesa Miss Sweeney, expositora en el Círculo de Bellas Artes en enero de 1932 o de Carlota Brand, en el Ateneo, en 1935.

3. RECEPCIÓN DE LAS ACUARELISTAS: *PINTORAS ÑOÑAS*

La aparición en el circuito del arte de las exposiciones de acuarelas organizadas por las asociaciones de acuarelistas propició una toma de postura en la crítica de arte sobre la importancia o futilidad de la técnica, que también alentaban los prólogos incluidos en algunos catálogos, en un intento de fidelizar adeptos y captar a los públicos descreídos. En general, aunque los acuarelistas y defensores del género se esforzaban por dignificar la pintura al agua, resaltando la complejidad de su ejecución técnica, oculta tras la aparente espontaneidad y desmaterialización; la mayoría acudía a estas muestras con reservas, como expresaba Fermín Herrán (1880, 8 de julio, p. 11) sobre la organizada por la Asociación de Acuarelistas de Madrid en 1880, quien confesaba haber acudido "con temor" pensando que la tendencia de los pintores españoles a no dibujar se hubiera degenerado aún más con la propia imprecisión de la técnica, sorprendiéndole finalmente el "acierto en la composición" y el "progreso en el dibujo" encontrado en la mayoría de las obras (citado en Diego, 2009, p. 346).

En la recepción de las mujeres acuarelistas, a la opinión del crítico sobre la acuarela como especialidad artística, se añadía su posición sobre la polémica de los géneros y el papel de las mujeres en el arte, que a veces dejaban en un segundo lugar el juicio sobre el oficio. Por regla general, la crítica solía reproducir las prerrogativas expuestas en los tratados de educación artística citados, destacando la relación entre el encanto personal de las artistas, con la belleza de los motivos y efectos cromáticos conseguidos en sus obras, como vemos en la siguiente afirmación de Aleixandre de Riquer (1908, 26 de enero, pp. 14-15) sobre Pepita Texidor, quien, a propósito de su exposición en Parés de 1908, escribía que su obra era "el reflexe de la seva belleza". Como advierte Gascón (2014, p. 282), todavía en los años cincuenta prevalecía este argumento en e*l Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* de Ràfols, donde se escribía que las acuarelas de Texidor, "de tonos suaves

y simpáticos, eran el exponente de su grácil feminidad" (Ràfols, 1954, p. 133).

En el extremo opuesto, muchos críticos desprestigiaron de forma general a las pintoras de acuarela, recriminándoles su ñoñez y cursilería general, de la que solo escapaban algunas excepciones, como Paula Millán, sobre quien el crítico Enrique Estévez Ortega, tras ver su exposición de dibujos y acuarelas en el Museo de Arte Moderno de Madrid[7] de 1930, escribía en *La Esfera* que tenía una "dicción fuerte […], sin la dulzonería un poco empalagosa de la acuarela, y sobre todo, de la acuarela de origen femenino" (23 de marzo de 1930, p. 28).

El uso de este tipo de argumentos era frecuente cuando se comparaba, enfrentándolas, a las acuarelistas con las artistas que trabajaban la pintura al óleo o especialidades consideradas más rudas y viriles, como el grabado o la xilografía. Un ejemplo es el siguiente juicio de Guillermo de Torre (2020, p. 6) referido a Norah Borges: "¡Oh, Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el «sport» del dibujo decorativo, las transcripciones museales o los acuarelismos delicuescentes […]!"; o este otro de Ramón Gómez de la Serna (citado por De Torre, 2020, p. 6), para quien la obra de la aguafortista rusa Angelina Beloff era la expresión de "la delicadeza femenina, trabajando la materia más dura y viril, en contraste con la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras". Un crítico que recurrió frecuentemente a tales comparaciones fue José Francés, cuya recepción del arte realizado por las mujeres ha sido analizado por Rodrigo Villena (2019). Sobre los trabajos al óleo de la gallega María Corredoira, escribía: "[…] Ella desde sus comienzos rechazó con energía de su fuerte temperamento de pintor, las acarameladas acuarelas de pájaros y flores" (Francés, 1928, p. 167).

La práctica de la acuarela por parte de las mujeres de la aristocracia y las casas reales también fue puesta a debate en la crítica de arte, con argumentos opuestos que las halagaban exageradamente, o que, al contrario, llegaban a denigrarlas generalizando la mala calidad de sus

[7] Sobre las exposiciones protagonizadas por mujeres en el Museo de Arte Moderno de Madrid, véase Rodrigo Villena (2020a)

obras. Un ejemplo de los prejuicios que se cernían sobre ellas es el siguiente referido a la infanta Paz de Borbón, de quien Pardo Bazán (como se cita en Diego, 2003, p. 232), aseguraba que ostentaba aficiones delicadas, como pintar y hacer versos, sin llegar "nunca a evidenciar un temperamento artístico". Al contrario, elogios galantes sobre la misma artista pueden verse en la poesía que le dedicó el Marqués de Valmar (1882, 8 de marzo, p. 150) en *La Ilustración Española y Americana,* tras su participación en la Exposición del Círculo de Acuarelistas de 1882, alabando su afán de unir arte y reinado:

> Tú, que logras honrar tu excelsa cuna
> Del pincel con la magia seductora
> […] Para vivir del mundo en la memoria,
> Del arte estudias las divinas leyes:
> Tú no ignoras que el templo de la gloria.
> Vale aún más que el alcázar de los Reyes
> (Diego, 2009, p. 166).

Un juicio menos apasionado sobre la misma pintora fue el de Mariano Fuster (1893, p. 53) quien, en su obra ya citada, *La acuarela y sus aplicaciones,* escribía que la infanta Paz de Borbón destacaba "sobre las muchas aristocráticas jóvenes que hoy en España se dedican á tan pasatiempo y poético adorno […] por el mérito de sus acuarelas".

Entre unas posiciones y otras, lo cierto es que la Infanta Paz de Borbón, formada por el pintor e ilustrador Carlos Mújica antes de marchar al exilio francés (Ossorio y Bernard, 1977, p. 91), llegó a tener cierto reconocimiento internacional, siendo incluida en el libro de Sparrow (1905, p. 289) *Women Painters of the World*, junto a las pintoras españolas Francesca Stuart Sindici, Elena Brockmann y Antonia de Bañuelos. Además de su labor de mecenazgo de músicos y pintores en Alemania (Jiménez Blanco, 2020, p. 373), por sus propias memorias (De Borbón, 1935, p. 230) sabemos que la artista hacía desde Múnich un seguimiento de las exposiciones del Círculo de Bellas Artes y editó un *Album de dessins d'artistes españols* en favor de las víctimas del terremoto que tuvo lugar en Granada en 1884, en el que se grabaron obras -en su mayoría acuarelas- de los artistas, muchos de ellos miembros de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid: Mas i Fondevilla, Monleón,

Fortuny, Garay, Pradilla, Hispaleto, Lengo, Villodas, Rumoroso, Muñoz Degrain, Pallares, Giménez, Nicolau, Carreño, Francés, Domingo, Manresa, Taberner y Carreño (De Borbón, 1885).

Volviendo a la crítica de arte, aunque la pintura a la acuarela era considerada por muchos una técnica feminizada, cuando se trataba de justificar los logros conseguidos por algunas acuarelistas sobresalientes, los críticos se olvidaban del paternalismo y la galantería habituales (véase Rodrigo Villena, 2017), recurriendo a la masculinización de su talento y otras argucias sexistas similares a las esgrimidas sobre las pintoras especializadas en el óleo. Para pintar una buena acuarela, logro al alcance de muy pocos porque requería, según Carvajal (1882, pp. 9-10), de una percepción y ejecución rápidas capaz de imprimir el color a un solo golpe y generar el tono y la frescura que la caracterizan, la valentía en la ejecución era una de las prerrogativas masculinas exigidas a las artistas, que los críticos decían no encontrar en las obras femeninas porque, según Torquemada (1929, 16 de marzo, pp. 391-392) las pintoras carecían de espontaneidad y realizaban casi siempre una obra "muy preparada, retocada y extremadamente acabadita, a semejanza de una postal o un cromo" (citado en Afinoguenova, 2020, p. 80). De este modo, "valentía y verdad admirable" fueron los talentos que convirtieron a Pepita Texidor en un "maestro" de la técnica, según Balsa de la Vega (1906, 22 de junio, p. 422), para quien la tercera medalla recibida por la pintora en 1906 era merecidísima, en una época en que la acuarela ya no se cultivaba con el entusiasmo y la aceptación de las primeras exposiciones del Círculo de Acuarelistas. En el mismo sentido, Alexandre de Riquer (1908, 26 de enero, pp. 14-15) escribía en *Feminal* que Texidor no pintaba con la "timidez femenina" propia de las artistas españolas, teniendo una seguridad poco corriente -más propia de las acuarelistas francesas e inglesas- en el traspaso de los colores desde la paleta a la tela[8]. Sobre Laura Albéniz, que utilizaba la acuarela, el *gouache* y el pastel en sus dibujos, se escribía en *Feminal,* con intención de elogiarla,

[8] En el catalán original: *"*no pinta ab timidés femenina", "no dubta ni tarjeta, sinó qu'al pasar el color de la paleta a la tela, ho fa ab la convicció, ab la seguridad de lo que se veo claramente*"*.

que su obra era "adaptación femenina de un procedimiento eminentemente masculino, por la fuerza brutal de su expresión y factura"[9] (Roviralta, 1907, 26 de mayo, pp. 6-7).

Otro asunto muy interesante es la percepción tan dispar que se tenía de las mujeres que pintaban acuarelas al natural. Según Greer (2005, p. 295), en los años en que el paisaje se volvió el centro de atención de los artistas ingleses, la ubicuidad de las señoras deseando tomar vistas se convirtió en una plaga para algunos autores, que encontraban antipático ese trabajo, bien por sus prejuicios hacia el sexo en general, o por sus malas experiencias con alumnas mimadas; mientras que, para otros, la misma imagen resultaba encantadora. En España, con unos años de retraso, las mismas posturas pudieron leerse en la prensa. Al redactor de un reportaje publicado en la revista *Blanco y Negro* con el título "Una clase al aire libre" (1907, 18 de mayo), le resultaba encantadora la escena de varias mujeres que aparecían fotografiadas pintando acuarelas en el campo, a las cuales restaba profesionalidad describiéndolas como una simple "pandilla de artistas", en lugar de revelar su identidad o a qué círculo o taller pertenecían. Según el autor, la elección de la acuarela por parte de estas aficionadas era la limpieza del procedimiento, tema que no se citaba cuando el acuarelista era hombre:

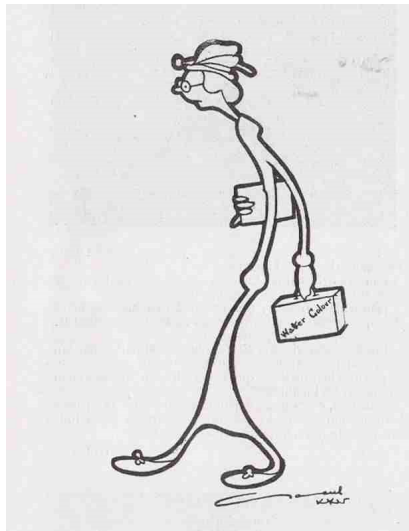
> Las damas prefieren para estos trabajos el aire libre y á plena luz, la pintura á la acuarela, y no ciertamente porque ésta sea más fácil que los estudios al óleo. Muy al contrario. […] ¡Pero el procedimiento es tan limpio! ¡El material es tan cómodo de llevar! Un block de buen papel, un lápiz para el bosquejo, un pincel de dos puntas y una cajita de colores que no pesa nada, bastan a la acuarelista para sus estudios del natural. ¡En la pintura al óleo se necesitan tantos chirimbolos, y luego es tan fácil mancharse las manos y el traje! Nada, nada; la acuarela es lo mejor (p. 13).

Muy diferente era la impresión desagradable que le provocaban a Santiago Rusiñol las acuarelistas inglesas que podían verse pintando al natural en el entorno de los principales monumentos españoles, tema sobre el que escribió un artículo llamado "Paradojas de un español. Las

[9] En el catalán original: "No es pas innovació lo que presenta aquesta delicada doncella, es més be adaptació femenina d'un procediment eminentment masculí, per la forsa brutal d'expressió y de factura".

acuarelistas inglesas" que se publicó en la revista *España* en 1915 (26 de marzo, p. 3), reapareciendo en *Gaceta de Bellas Artes* el 1 enero de 1926 (pp. 12-13), acompañado de una caricatura humorística de Sacul (Fig. 4).

FIGURA 4. *Acuarelista inglesa dibujada por Sacul* en *Gaceta de Bellas Artes*



Fuente: *Gaceta de Bellas Artes*, 1 de enero de 1926, p. 12

El texto, que bien merecería ser reproducido íntegramente, es una de las críticas más misóginas publicadas sobre las artistas mujeres en nuestro país. En él, Santiago Rusiñol, uno de los acuarelistas españoles destacados en el manual de acuarela de Mariano Fuster, se refería despectivamente a la práctica femenina de la especialidad propinando desprecios, burlas e insultos dirigidos específicamente al gremio de las artistas inglesas, achacándoles una pintura blanda y empalagosa, propia de pintoras amateurs que se entretenían en confeccionar un álbum de recuerdos:

> ¿Y cómo pintan estas inglesas? Pintan pintura protestante, evangélica, empalagosa, sin especias; pintura de club de abstinencia, pintura vegetariana, pintura de templanza. Nunca veréis que en sus acuarelas empleen el rojo encendido. […] Violetas claros, verdes luminosos, azules de mar desteñido, grises de alberca, todos los tonos que no puedan ofender su vista pudorosa, y el dibujo siempre moral, sin formas, sin acentos, sin vigor, sin empaste; dibujo de monja exclaustrada que ha

> podido salir del convento con permiso de pintar acuarelas (Rusiñol 1915, 26 de marzo, p. 3).

Mucho más allá de las cuestiones artísticas, a través de este artículo donde Santiago Rusiñol denigraba a las pintoras inglesas llamándolas, entre otros insultos, "plaga", "enjambre de hormigas con alas laicas" o "centinela [s] con falta y caja de colores", el artista se posicionaba con vehemencia en el debate de la polémica de los géneros, mostrándose contrario al modelo de mujer independiente y emancipada que las inglesas representaban; como ya hizo en otras ocasiones llamando "monjas grises", "pobres modernas" o "tristes reivindicadas, con aire insexual" (citado en Caballe, 2006, pp. 229-231) a las mujeres profesionalizadas en el sector servicios de las grandes ciudades. Una posición que también sostenían otros intelectuales del círculo de la revista *España,* caso de Ortega y Gasset, director del semanario durante el primer año; o Pio Baroja, uno de sus redactores, quien encontraba "más agradables [a] las mujeres de hace trescientos años", que a la mujer emancipada "que fuma, enseña las pantorrillas, habla de arte y no quiere hacer chicos" (citado en Cabelle, 2006, p. 404).

En este sentido, las acuarelistas inglesas a las que Rusiñol describía físicamente como mujeres "feas", vestidas con "zapatos y corbatas de hombre", con una "carencia absoluta de curvas", no eran para él sino un ejemplo de las nefastas consecuencias que traería la emancipación, que acabaría masculinizando a la mujer haciéndola perder su principal atractivo. La misoginia del texto llegaba a su zénit cuando Rusiñol explicaba que, en Inglaterra, la práctica de la acuarela era una válvula de escape de mujeres feas, neuróticas o desengañadas, que no tenían, como en España, conventos para consolarse:

> La falta de eso precisamente, de conventos, es lo que, á nuestro entender, lanza á tantas y tantas mujeres por el camino de la acuarela. La mujer desengañada, la mística, la fea, la devota, aquí, en España, tienen como recurso, como consuelo y como fin de penas en esta vida el recogimiento del claustro. Allí, como no hay claustros, la única válvula de seguridad de la vida femenina debe ser, sin duda, la acuarela. La que nace fea con exageración y no encuentra en su camino ni un solo protestante que no proteste… al pincel y á la acuarela se acoge; la que ha perdido la familia, ¡al agua!; la que ha tenido un novio desleal, que amortiza la palabra casamiento que había dado, y en vez de casarse con ella, se ha marchado

> á las Indias… ¡lágrimas y acuarela al canto! La que siente exaltaciones místicas… ¡á apagarlas, ahogándolas en agua! La solterona, la tía, la hermana mayor, la romántica, la asexual, aquellas á quienes el mundo no comprenda ó á quienes va comprendiendo demasiado, van á parar siempre á lo mismo: al abuso de la acuarela (Rusiñol, 1915, 26 de marzo, p. 3).

Con todo, estas impresiones sobre las acuarelistas inglesas fueron una excepción en la crítica de arte, que solía mostrar un mayor interés y respeto por las artistas extranjeras, saliendo siempre beneficiadas cuando eran comparadas con las españolas. Un ejemplo es el siguiente comentario de Sebastià Gasch (1926, diciembre, p. 12) sobre las acuarelas de la pintora sueca Elsa Jernàs expuestas en la sala Dalmau en 1926: "esta artista no cae en aquella superficialidad aguada y floja propia de las señoritas con debilidades pictóricas de nuestra tierra"[10]. Algo similar escribía José Francés sobre la acuarelista portuguesa Helena Gameiro, a quien describía como:

> […] habilísima pintora de flores, con un buen gusto, donde la feminidad beneficia el resultado sin dañar a la factura. No con el afeminamiento que prolonga a ciertas acuarelistas las niñas de buen colegio, como una labor más de adorno, sino con una viril afirmación de energía cromática (1924, p. 162).

En Madrid, la exposición de las acuarelas que, resultado de sus viajes por Guetaria y otras zonas del País Vasco, expuso Carlota Brand en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1935, provocó interesantes reflexiones de Manuel Abril, quien no sin cierto paternalismo, la describía como una joven delgada, cansada "de ir de uno a otro lado de la vida, con las ilusiones debajo del brazo"; pudiéndose referir a las dificultades del mercado de la acuarela, amplificadas cuando la autora era una mujer, cuando escribía:

> Cuando se siente de ese modo, un poco íntimo, ha de causar desaliento la exhibición -y más aún, la exhibición para la venta; y más aún la exhibición para la venta problemática- de los momentos de lirismo íntimo y secreto (1935, 8 de diciembre, pp. 78-79).

Fuera o no este el caso de Carlota Brand, es probable que la escasa credibilidad de las artistas mujeres pudiera haber dificultado algo más

[10] Traducido del catalán.

de lo corriente la venta de sus acuarelas, o propiciar una bajada de los precios de sus trabajos, viéndose algunas de ellas afectadas por situaciones de abuso, como se desprende de una noticia publicada en *Gaceta de Bellas Artes* sobre Esperanza Cañizares, quien se había visto obligada a acudir al juzgado por negarse el comprador a satisfacer el importe de unas acuarelas, ganando finalmente el pleito (Asunto Ganado, 1922, 20 de febrero, p. 16). Entre las estrategias utilizadas por algunas artistas para enfrentarse a estas y otras dificultades del mercado de la acuarela, estaba el uso del pseudónimo, que utilizó, por ejemplo, Maria Freser (llamada en realidad María Ferrer), firmando en ocasiones como M.C. (Padró, 2003, pp. 109-129).

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Aunque actualmente se ha incrementado considerablemente la información sobre la situación de las mujeres en el sistema del arte español (Lomba, 2019; Assier, 2020); el papel que jugaron las artistas en el desarrollo, consolidación y práctica de la acuarela en España es bastante desconocido, no existiendo estudios específicos que desvelen qué mujeres se dedicaron específicamente a esta especialidad, y que analicen cómo fue su inserción y recepción en el circuito general del arte y en los círculos de acuarelistas.

La conclusión general de esta primera aproximación al tema, es que las mujeres que practicaron la acuarela en España en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, se vieron sometidas a una triple censura: la de la Academia, frente a una especialidad que se consideraba menor doblemente, debido a su escaso dibujo y materialidad y a la tendencia a ser empleada en paisajes y motivos florales; la de la sociedad patriarcal, que limitaba su formación y participación en el sistema del arte, relegándolas a los géneros y temas menos valorados para prejuzgarlas después como artistas ñoñas; y la de las propias artistas, que debieron rehuir de la acuarela, a sabiendas de estas circunstancias.

Esta debe ser la causa principal de que, pese a la favorable consideración social de la acuarela como género específicamente femenino, sus

tasas de participación en los certámenes con esta especialidad sean minúsculas, tanto en las convocatorias oficiales como en las de los círculos de acuarelistas.

Las mujeres que practicaron la acuarela con mayor asiduidad fueron, generalmente, familiares y alumnas de los propios defensores del género y fundadores de las asociaciones, favoreciendo su inserción en los mismos, caso de Monserrat Baixas, presente en las exposiciones de los acuarelistas de Barcelona y en exposiciones conjuntas con su padre[11]. Pero la vinculación de las acuarelistas con sus maridos y esposos también comprometió su credibilidad, siendo reiterativamente comparadas con ellos. Es ilustrativo de este asunto la siguiente crítica de José Francés (1924, p. 166) referida a las acuarelas de Helena Gameiro: "Helena Gameiro se inclina más a Leitao de Barros, el esposo, que a Roque Gameiro, el padre. Lógicamente, siguen la mano y la inteligencia al corazón. Los temas son paternos a los de Leitao de Barros".

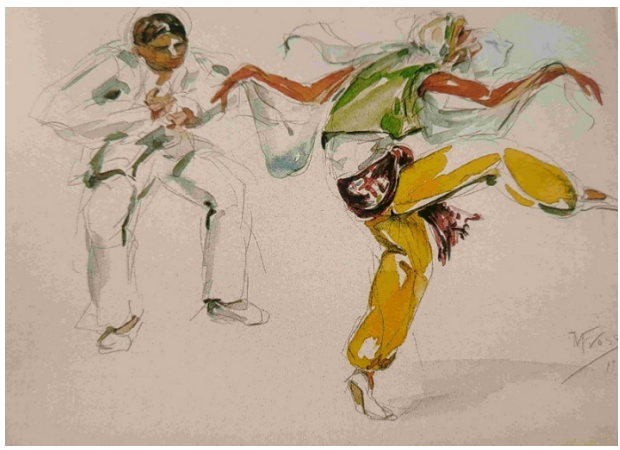
Con todo, también hubo acuarelistas procedentes de una saga femenina de artistas, caso de María Freser, discípula de Rafael Estrany, pero a su vez, madre de Elvira Homs, participante como ella en algunas exposiciones del grupo acuarelista de Barcelona, y prima política de Emilia Coranty.

Para finalizar, en relación con las especialidades y temáticas, aun siendo la acuarela la técnica más utilizada por las artistas nombradas en estas páginas, la mayoría practicó también la pintura al óleo, el grabado, la litografía, el dibujo, etc. Frente a lo que pudiera esperarse, las acuarelas de flores no fueron los temas dominantes. Contrasta la preferencia de composiciones florales en las exposiciones del Círculo de Bellas Artes y Municipales de Barcelona; mientras que, en la Exposición Nacional y el Salón de Otoño, las acuarelistas presentaron principalmente paisajes y figuras, temas que también eran de mayor preferencia entre las acuarelistas extranjeras, que realizaban vistas del paisaje y de los tipos populares de los lugares visitados. En el ámbito de la figura se podría destacar por el reconocimiento recibido en los últimos tiempos,

[11] Monserrat Baixas expuso con su padre en la Sala Parés en 1922 y 1925. No hemos localizado exposiciones en solitario.

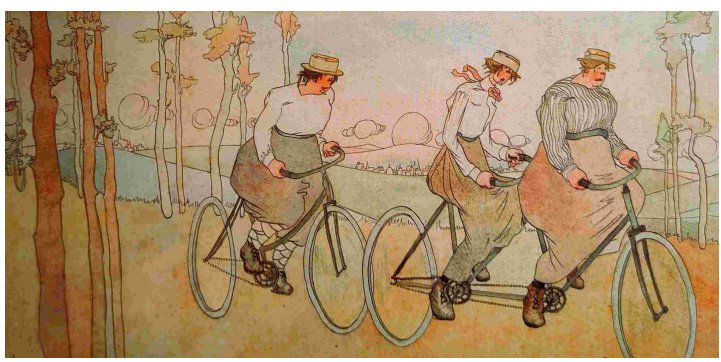
las muchas realizadas por María Freser sobre los músicos, directores y bailarines del Liceo de Barcelona entre 1918 y 1933 (Fig. 5), años en que los ballets rusos realizaron diferentes representaciones en la ciudad (Torrent, 2005, pp. 5-6). Entre las ilustradoras, son interesantes por su modernidad, las acuarelas caricaturizadas de Lola Anglada sobre temas deportivos (Fig. 6), algunas de ellas expuestas en la exposición *Feresa de Silenci,* comisariada por Elina Norandi (2022) en el Museu d'Art de Girona.

FIGURA 5. *María Freser. Ballarins amb vestuari orientalista. 1929*



Fuente: Torrent (2005, s.n.)

FIGURA 6. *Lola Anglada. Sport terrestre (bicicleta). Museu Olimpic i de l'Esport Joan Antoni Samaranch*



Fuente: Norandi, E. y Segura, I. (2022, p. 59)

También hubo artistas que, desde el ámbito de las naturalezas muertas y las flores, se fueron decantando por obras de carácter científico realizadas con la técnica de la acuarela o el *gouache*, como la francesa, afincada en Barcelona, Suzanne Davit, que acabaría perteneciendo al Instituto Botánico de Barcelona (véase Puche, 2007), para el que realizó muchas láminas de flores, frutos, setas (Fig. 7); o la dibujante, pintora y acuarelista madrileña Paula Millán, formada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que después de su periplo expositivo, acabó ganando una plaza de Auxiliar en el Real Jardín Botánico (véase Castillo, 2000).

FIGURA 7. Suzanne Davit, *Amanitu muscaria.* Lámina 1783



Fuente: Puche (2007, p. 79)

Para terminar, con la excepción de algunos nombres, como el de Pepita Texidor, tratado siempre como un caso extraordinario, la crítica de arte tendió a despreciar a las acuarelistas, estandarizándolas y reduciéndolas a una categoría propia de arte de afición, amanerado y cursi, realizado por damas ociosas; un aspecto que se agudizó conforme avanzó el siglo XX, en que los progresos femeninos en la pintura fueron medidos por su cercanía o alejamiento de las acuarelistas florales finiseculares, como ilustra este texto de 1934, donde Manuel Abril hacía un balance del papel de las mujeres en el arte:

> Las damas que entonces pintaban, pintaban flores casi siempre, y más valía; flores, no de jardín, casi nunca, ni siquiera de pared, generalmente, sino de almohadón. El arte femenino de aquel tiempo era una mariposa de suspiro que volaba de flor en flor: del bastidor de los bordados al realce, a la acuarela del búcaro con flores (1934, 29 de abril, p. 95; citado en Rodrigo Villena, 2020b, p. 167)

6. REFERENCIAS

Abril, M. (1932, 10 de enero). La permanente del Círculo. Exposición de Miss Sweeney. *Blanco y Negro*, 38.

Abril, M. (1934, 29 de abril). Fémina pictórica. *Blanco y Negro,* 95.

Abril, M. (1935, 8 de diciembre). Una pintora extranjera, huésped nuestra. *Blanco y Negro,* 78-79.

Afinoguenova, E. (2020). Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX. En C. González Navarro (ed.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (71-97). Museo del Prado

Alcántara, P. de (1888). De la educación estética de la mujer. *ElAteneo. Revista científica, literaria y artística,* t. I, 627-633.

Assier, M. (2020). Las mujeres en el sistema artístico español 1833-1931. En C. González Navarro (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (41-69). Museo del Prado

Asunto ganado. (1922, 20 de febrero). *Gaceta de Bellas Artes, 186,* 16.

Balsa de la Vega, R. (1906, 22 de junio). Exposición General de Bellas Artes III. *La Ilustración Española y Americana*, *XXIII*, 422.

Borbón, M. de la P. (Ed.) (1885). *Album de dessins d'artistes españols.* Verlagsanstalt Für Kunst Und Wissenschaft

Borbón, M. de la P. (1935). *Cuatro revoluciones e intermedios. Setenta años de mi vida. Memorias de la Infanta Paz. Comentario del príncipe Adalberto.* Espasa-Calpe

Caballé, A. (2006). *Una breve historia de la misoginia.* Lumen

Cadena, J. M. (2005). Antecedentes històriques de l'associacionisme dels aquerel.listes catalans. En R. Borrás (Comis.), *Agrupació d'Aquarel-listes de Catalunya. El seu Fons aquarel·lístic*. Museu de l'Aquarel.la Girona/ Fundació Martínez Lozano

Carvajal, J. de (1882). Prólogo. *Catálogo Ilustrado. Séptima Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid con un prólogo de Don José de Carvajal*. La Maravilla Hispano-Americana

Castillo, J.L., (1999). Paula Millán. Artista botánica española. *Anales del Jardín Botánico de Madrid, 57* (2), 444-446.

(1882). *Catálogo Ilustrado. Séptima Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid con un prólogo de Don José de Carvajal, 1882.* La Maravilla Hispano-Americana.

(1885). *Catálogo general ilustrado de la Primera Exposición de Acuarelas, Dibujos, Pinturas al Óleo y Esculturas celebrada por el Centro de Acuarelistas de Barcelon*a. Montaner y Simón Editores.

Cavestani, J. (1946). *Exposición de acuarelas y aguadas españolas. Catálogo-guía*. Sociedad Española de Amigos del Arte.

Cid Pérez, M. D. (2017). *Marcelina Poncela (1864-1917): una pintora en su contexto.* [Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid].

Coll, I. (2001). *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del siglo XIX,* Centaure Groc.

Diego, E. de (2009). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más.* Cátedra.

Estévez Ortega, E. (1930, 23 de marzo). Pintura y caricatura". *La Esfera, 487,* p. 28.

Fernández Bremón, J. (1880). Prólogo. En *Apuntes de la primera exposición del Círculo de Bellas Artes* (11-17)*.* Imprenta de Aribau y Cª.

Fontbona, F. (Dir.) (1999). *Repertori de Catàlegs d'Exposicions Individuals d'Art a Catalunya (fins a l'any 1938)*- Institut d'Estudis Catalans.

Fontbona, F. (Dir.) (2002). *Repertori de Catàlegs d'Exposicions col·lectives d'Art a Catalunya (fins a l'any 1938).* Institut d'Estudis Catalans.

Francés, J. (1924). Los acuarelistas portugueses. *El Año Artístico 1923* (162- 163). Mundo Latino.

Francés, J.(1928). Una pintora gallega: María Corredoira. En *El Año Artístico 1925* (p. 167). Lux.

Freixa, M. (1996). Las mujeres artistas: desde la Revolución Francesa al Fin de siglo. En T. Sauret, *Historia del arte y mujeres* (69-90). Universidad de Málaga.

Fuster, M. (1893). *La acuarela y sus aplicaciones.* Barcelona.

Gascón, M. I. (2014). Josefa Texidor, del reconocimiento al olvido. En *VI Congreso Virtual de Historia de las Mujeres* (267-294). Asociación de Amigos del Museo Diocesano de Jaén.

Gasch, S. (1926, diciembre). De galeria en galeria. *L'Amic de les arts*, *9,* p. 12.

Gil Salinas, R.(2021). Mujeres y pintoras. La visibilidad artística femenina en la pintura española de la primera mitad del siglo XIX. En R. Gil Salinas y C. Lomba (Coords.). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea* (15-42). Universidad de Valencia.

Greer, G. (2005). Las diletantes. En *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950* (287-300). Bercimuel.

Herrán, F. (1880, 8 de julio). Exposición de acuarelas de 1880. *La Ilustración Española y Americana, 25,* 11.

Jiménez Blanco, M. D. (2020). Artistas pioneras en el tránsito a la modernidad. En C. González Navarro (ed.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (364-383). Museo del Prado.

Leymarie, J. (1993). *La acuarela*. Carroggio S.A. de Ediciones.

Lomba, C. (2019). *Bajo el Eclipse. Pintoras en España, 1880-1939.* CSIC.

Marqués de Valmar (1881, 8 de marzo). A.S.A.R. La Señora Infanta doña María de la Paz, que ha presentado primorosas obras de su mano en la Exposición de Acuarelas de 1881. *La Ilustración Española y Americana*, *IX*, p. 150.

Martínez Ginesta, M. (1875, 30 de abril). La educación de la mujer. *La Familia,* p. 44.

Mora, J.J. de (1829). *Cartas sobre la educación del bello sexo.* Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M.

Muñoz, P. (2002). *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura.* Síntesis.

Norandi, E. y Segura, I. (2022). *Feresa de silenci. Les artistas a la revista FEMINAL (1907-1917*). Museu D'Art de Girona/ Generalitat de Catalunya.

Ojuel Solsona, M (2013). *Las Exposiciones Municipales de Bellas Artes de Barcelona. [*Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona].

Ossorio y Bernard, M. (1977). *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Ediciones Giner (primera edición, 1868).

Padró, A. et al. (2003). María Freser: Cròniques des del Balcó. *Quaderns de Vilaniu, 43,* 109-129.

Parada y Santín, J. (1902). *Las pintoras españolas: boceto histórico-biográfico y artístico.* Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús de Madrid.

Puche, C. (2007). *Suzanne Davit. Una ilustradora en el Instituto Botánico*. Omnis Cellula.

Ràfols, J.F. (1954). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña.* Vol. III. Millà

Riquer, A. de (1908, 26 de enero). Una exposicio femenina a C'an Parés. *Feminal*, *10*, 14-15.

Rodrigo Villena, I. (2017). La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). *Asparkía, 31*, 147-166. https://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/2639/2335.

Rodrigo Villena, I. (2019). Un académico frente al arte femenino: José francés y el año artístico (1915-1926). *UcoARte*, *8,* 109-133. https://doi.org/10.21071/ucoarte.v8i.12523.

Rodrigo Villena (2020a). "Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 32,* 97-122. https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.005.

Rodrigo Villena, I. (2020b). Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y Negro* (1891-1936). En E. Flores Ruiz y Y. Olmedo Sánchez (Coords.), *Entre plumas y pinceles. Imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)* (165-196). Sial.

Roviralta, J.M. (1907, 26 de mayo). Laura Albéniz. *Feminal*, 2, 6-7.

Rusiñol, S. (1915, 26 de marzo). Paradojas de un español. Las acuarelistas inglesas. *España. Semanario de la vida nacional, 9,* 3.

Rusiñol, S. (1926). Las inglesas acuarelistas. *Gaceta de Bellas Artes, 279,* 10-11.

Sparrow, W.S. (1905). *Women Painters of the World, front the Time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the Present Day.* Hodder & Stoughton.

Torre, G. de (1920, 15 de junio). El arte candoroso y torturado de Norah Borges, *Grecia*, *44,* 6.

Torrents, Ll. (2000). El apunts del Liceu de María Freser. En *María Freser. Apunts del Licey* (5-6). Museu de la Marina de Vilassar. Galerada SCCL.

Torquemada, A. de (1929, 16 de marzo). En el salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes. La pintura de Maroussia Valero. *Suplemento a la Escuela Moderna, 3359*, 391-392.

Triadó, J.R. (1994). *La pintura catalana. Dibujantes y Acuarelistas.* Carroggio.

Tubino, F.M. (1874). *Exposición permanente de Bellas Artes en la Platería de Martínez.* Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.

(1907, 18 de mayo). Una clase al aire libre. *Blanco y Negro,* p. 13.

Vives de Fàbregas, E. (1980). *Historia de l'acuarel·la catalana*. Vives de Fàbregas.

SOBRE LO QUE ESTÁ POR DEBAJO, Y POR ENCIMA DE LA PIEL.

AICHA JOSEFA TRINIDAD GOUOUI
Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes

1. INTRODUCCIÓN: MEMORIA Y CICATRIZ.

Fátima Mernissi recuperó lo de que "la memoria es devenir"[1] de A. Jatibi. De esta forma entendí que el control de la información y el lugar de enunciación de la misma tiene la capacidad tanto de cambiar la humanidad como de controlar su pensamiento. Mernissi hizo una distinción que ha envejecido muy bien. En su libro *El harén político* escribió que la memoria-historia es lo que se vigila y gestiona. En cambio, nadie nos puede arrebatar ni prohibir el acceso a nuestra memoria-recuerdo, ahí radica el sumun de lo que podemos llegar a ser.

En un recuerdo, que por su propia naturaleza comienza en la experiencia personal, y nos sitúa como sujetos válidos de palabra, proporcionándonos la agencia necesaria para re-escribir nuestra historia.

> La memoria es devenir, acumula los progresos que la civilización mundial le proporciona para que reflexione. Al explorar nuevos pensamientos y nuevas prácticas, aprende a dominar mejor el espacio, el tiempo y su fuerza vital. La mejor actitud, la más humilde y la más eficaz, es el aprendizaje.[2]

En el acercamiento con nuestra historia hay una problemática subyacente que marca el reto actual más importante. Debemos desmitificar la creencia de que existe un otro exento de un nosotros. La memoria-historia nos guía, en un afán por separar nuestras vivencias, a

[1] Fatima Mernissi fue una escritora, historiadora, socióloga y feminista marroquí. Es una de las escritoras más célebres del Maghreb, su tesis y primer libro se titula *Sexo, ideólogía e Islam* escrito en 1975, en el que expresa que la liberación de las mujeres musulmanas se llevará a cabo a través del paso de las generaciones.
[2] Reflexión de Fátima Mernissi en su libro Mernissi, F., & Jiménez Morell, I. (2002).

pensar que nuestras cicatrices son solo 'nuestras' y nunca 'suyas'. Pero el trauma queda en el subconsciente, debajo de la piel, en un hueco recóndito de la memoria. Puede ser pequeño, puede estar enredado, parecer incluso inexistente porque hemos negado su agencia en el presente. Sin embargo, habita un lugar común. Son las cicatrices que están por encima de la piel, visibles, visuales y materiales.

La memoria-recuerdo nos permitirá una re-escritura mediante la cual accederemos a nuestra historia con una mirada crítica que prescinde de los conceptos de integración y repudia la asimilación. Asistiremos a lo que denomina Houria Bouteldja como la deriva hacia una política del amor revolucionario[3].

FIGURA 1. *Fatima Merinissi, discurso de aceptación del Premio Erasmus 2004 (Países Bajos).* Fundación Praemium Erasmianum. 2004.



Fuente: https://goo.su/iU5G

[3] Houria Bouteldja es una militante política argelina. Ha sido portavoz del Partido de los Indígenas de la República.

2. MEMORIA-HISTORIA. EL EJEMPLO DE LA ILUSTRACIÓN COMO "CREADORA DE BELLEZA"

Esta aproximación al concepto de belleza y a las mutaciones que ha sufrido durante la historia, es un ejemplo de memoria-historia, y sienta las bases de la construcción de discurso occidental, masculino, individual y cishetero. Cuando se plantea la pregunta de ¿qué es la belleza? durante el proyecto de la ilustración, no sólo debemos analizar la respuesta sino desde donde se emite esta. Pensaremos en dos métodos de plantearnos lo anterior, por un lado, la explicación de Walter Mignolo sobre la *aesthesis* decolonial y por otro tendremos en cuenta la teoría del pensamiento situado de Donna Haraway[4].

En el texto *Aesthesis Decolonial* (2015), Walter Mignolo explica que la palabra aesthesis, se origina en el griego antiguo y es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como «sensación», «proceso de percepción», «sensación visual», «sensación gustativa» o «sensación auditiva». A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar «sensación de lo bello». Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica.

En este sentido, debemos pensar en La Ilustración como un proyecto que jerarquiza, domina y hace del saber un conocimiento capitalizado. El movimiento originado en Europa bebe directamente de los valores que asienta la colonización en la sociedad occidental, unos ideales de dominación sobre el otro, que se exportan como un proyecto civilizatorio y emancipatorio pero que esconde la realidad de una tiranía que sienta las bases de las opresiones que tienen agencia en la población mundial en la actualidad. Algunas de estas son: genocidio natural, epistemicidio, lucha de clases, misoginia, etc.

Uno de los pensadores que hizo que esta concepción de belleza se viralizara fue Kant. El filósofo alemán creó un relato artístico sesgado

[4] Haraway, en su teoría de pensamiento situado, propone que es necesario especificar el lugar de enunciación y el punto de vista desde el que se parte del sujeto productor de conocimiento. De esta manera hace explícito el posicionamiento político.

por una única concepción de lo bello. En este momento la experiencia singular del centro de Europa se traslada a una teoría que descubre "la verdad" de la *aesthesis* para una comunidad particular. El siglo denominado y estudiado como desarrollo y difusión de conocimientos, también se alza como el siglo donde los saberes de los pueblos subalternos quedan violentamente al margen.

> Nuestra consciencia del mundo supone el resultado de la construcción, la invención y la incorporación de imágenes hasta convertirse en real, siguiendo un proceso que es en sí mismo una forma de conocimiento. Como resultado se obtiene una representación universal que no es, en modo alguno, neutra, sino que determina una forma de contemplar e imaginar los diferentes espacios geográficos conocidos y las relaciones con los pueblos que los habitan. Por tanto, la idea ochocentista de un mundo que espera ser descubierto en tanto que realidad tangible, debe sustituirse por la de un proceso a través del cual el mundo es imaginado, es decir, "dotado de imágenes", hasta convertirse en una realidad visible y figurada[5].

En el ámbito de las artes, los museos y los teatros ocurre lo mismo, estos fueron codificados desde occidente mediante los procesos nombrados anteriormente, es decir, todo lo que conocemos como arte hoy en día es, realmente, una muestra específica creada desde un lugar concreto. La descolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales y anticoloniales, dependiendo del lugar donde se ejerza la resistencia y el encuentro. Un encuentro que no será posible sin un ejercicio previo de reestructuración de nuestras herramientas, formas y tiempos. Las formas de mirar deben acoger una nueva deriva en la cual nuestras expectativas queden dislocadas. Es por eso que mi trabajo pone énfasis en la revisión de los saberes y conocimientos. Ya que desde Europa se han negado los procesos de modernización del mundo islámico, la herramienta fundamental usada para producir un relato histórico dominante erróneo ha sido la imagen y el tiempo. Sirin Adlbi Sibai nos explica que "occidente ha podido llevar a cabo dicha representación

[5] José Manuel Rodríguez Domingo escribe esta reflexión en su texto 'Crítica del orientalismo y estrategia colonial en las revistas ilustradas españolas.' Es interesante pensar en la incorporación de imágenes del 'otro' en occidente, ya que en muchos casos ocurre la deshumanización de los mismos. Véase la insensibilización hacia el genocidio en Gaza debido, en parte, al consumo de estas imágenes de manera automática.

estetizante y reduccionista porque sus mecanismos de control, poder y dominación son estructuralmente patriarcales y funcionan de este modo en toda la producción global de sus relaciones".

FIGURA 2. *Lectura de la tragedia "El huérfano de la China" de Voltaire, en el salón de madame Geoffrin,* Anicet Charles Gabriel Lemonnier, 1812.



Fuente: https://goo.su/FnUwKS

Por otro lado, y paralelamente, abarco la posible y necesaria desheterosexualización de las historias, valiéndome de la escritura ficcional para crear nuevos relatos veraces. Consta de gran importancia mirar al pasado al margen de la visión hegemónica impuesta por la heteronormatividad, ya que no permite una lectura real de los sucesos acaecidos y, en consecuencia, invisibiliza referencias. Para empezar a deshetesexualizar los saberes y conocimiento tenemos que atender a situaciones locales. Las relaciones entre los sexos, géneros y el espectro identitario se organizaban de manera diferente en algunas regiones de áfrica antes de la colonización. Hablamos de ello tanto a nivel de igualdad de género, como de fluidez del mismo abordando también las relaciones sexuales. El binomio genérico y la heterosexualidad como

única relación entre las personas fueron una imposición de occidente, suplantando toda diversidad relacional que primeramente fuera respetada en los lugares colonizados. Irrumpieron el desarrollo natural de una civilización.

Para ello "es necesario no anclarse en procesos ya explorados o que sigan alimentando elaboraciones similares desde el otro lado de la dicotomía," lo explica Ana Pol cuando explica el libro *Dictée*, de Theresa Hak Kyung Cha.

Si esto se diera, podríamos llegar incluso a prescindir del término no normativo, ya que habríamos recuperado narrativas alternativas y así, re-articulado un discurso que respalde la realidad coetánea de la mano de nuestro pasado y en plena construcción de un futuro. La inclusión de las investigaciones realizadas por biografías no estandarizadas y que han sido relegadas de la academia, y en consecuencia, de la historia, es fundamental en el método del pensamiento situado. Ya que pensar de manera situada implica un posicionamiento político y, por consecuencia, no hay cabida para la neutralidad.

2.1. La Academia. Hay que tirar piedras sobre nuestro propio tejado, así, a lo mejor, entra la luz.

Las universidades, y por consecuencia, la academia, se inscriben en un lugar en el cual las herencias de conocimiento colonial se reproducen sistemáticamente. Estas se sitúan en una estructura triangular de la colonización; por un lado, tenemos la colonialidad del ser, del poder y del saber. La última es parte fundamental de las prácticas académicas. De esta manera, la universidad es un lugar privilegiado de producción de conocimientos y, a su vez, un lugar de incomodidad para muchas. Algunos ejemplos en los cuales yo he encontrado incomodidad son: lecturas desfasadas, autores (manteniendo la *e* conscientemente) obsoletos, petición de formas de escrituras inaccesibles, temarios que explican la historia de manera superficial, etc.

Sin duda la universidad es una máquina de producir diferencias. Y mi madre, acudo a ella, siempre ha querido que me diferencie.

Pero, ¿estaré yo convirtiendo en disciplina el sentir pensar y vivir anticolonial? Porque si es así, estoy instrumentalizando mi vida y mi investigación al servicio de una organización vertical de conocimiento.

2.2. *Escritura de campo*. Inspirado en "Cuerpo y deseo de escritura: diarios" de Yera Moreno y Melani Penna.

Me veo adoptando formas de escritura que no entiende mi madre, bueno, ni mi padre, ni mis amigas. A veces pienso que estas formas hacen que mi nivel social sea más alto pero qué tontería... Aunque desde pequeña mi madre ha querido que llegara a ser una persona importante, bien hablada, que saliera del pueblo. Que sea una mora leída, que vean que por tener una madre marroquí no soy menos que nadie. Que ella también pudiera creerlo. Supongo que cuando en tu infancia existe algún tipo de precariedad, lo que sueñas es llegar a ser alguna de esas personas que tienen algo que decir. No sé hasta qué punto tiene sentido tampoco hacer una tesis (pienso cada día), porque puede que solo sea accesible para unas cuantas personas. Es que no se entiende, la escritura académica es una trampa que alimenta la creación de textos que al final, solo podrán leer lxs que tengan dinero para pagarse unos estudios. Aunque, si de algo tengo poder ahora mismo, aun siendo poco, es de ejercer resistencia en comunidad con mis compañeras, escribiendo desde lo que está por debajo y por encima de la piel. Desde nuestros detonantes interiores, a las fuerzas exteriores. También te digo que admiro a mis profesoras, y que quiero ser como ellas. Ellas[6] dentro de la academia han conseguido no solo hacer real la resistencia sino hacer del saber un cuento sobre el pasado que explica el presente, desde muchos aspectos, que antes a otros, se les había olvidado. Por eso quiero estar dentro de la academia, para seguir sus pasos, para deshonrar la academia como hoy la conocemos, y crear una nueva cooperativa de conocimientos que se adecúe a la actualidad y que en su explicación nos dé la respuesta. El cuento y la ficción en la creación de saberes es una forma de hacer oral, para el pueblo, para vivificar la historia, para entenderla, para que el conocimiento circule sin importar

[6] Yera Moreno Saínz Ezquerra, Rafael Mateo Paniagua, Selina Blasco Catiñeyra, Aurora Fernández Polanco, Jose Enrique Mateo León.

el grado de estudios, y para desmontar los relatos de ricos, clasistas, blancos y heteros que consiguieron que no nos enteráramos ni de la mitad. El último que hice fue de una revisión histórica de la batalla de Lepanto, resulta que en la Liga Santa española no estuvo solo Cervantes del que tanto se habla también llevaba arcabuz en mano María La Bailaora que era de Granada, fíjate como es la historia… Los conocimientos que se crean desde la academia tienen un sesgo monumental. Qué irónico es que mi padre se llegue a emocionar escuchándome hablar con palabras rimbombantes mientras que no se entera de lo que digo. Siempre me dice que qué pena que no se entere, yo le digo que él sabe otras cosas, yo no sé cómo hacer injertos o cuando tengo que regar las sandías. Tampoco sé de leyendas amazighs que te explican el porqué de los lagos Tislit e Islit en Marruecos le digo a mi madre. Cuando me contó esa leyenda, escribí un cuento, que narra una historia de amor, un viaje al norte, unas mezquitas gemelas… un cuento que se aleja de la memoria-historia, aun bebiendo de ella, y que se posiciona dentro de nuestro recuerdo:

> Érase una vez un pueblo errante. Los nómadas del desierto habitaban un lugar llamado Etsira-Al Maghreb, la isla del ocaso. Donde los árabes decían que acababa el mundo y ahora el atlas resiste condenado a yacer boca arriba, y donde bereberas inteligibles se escuchan entre los montes.
>
> Del griego bárbaro proviene su falso nombre. De la barbarie su sed. Y aunque bereberes los llamaron, amazighs han de perecer.
>
> Amazigh es Lalla Fatna, nacida en Ouhara 44. Vivía en Agadir durante el primer y más grande Imperio, el amazigh, el cual se extendió trazando caminos entre Tizni, Trípoli y Barcelona.
>
> En su rostros líneas matriarcales. Parecieran cicatrices de una batalla espiritual, vestigio de un culto solar, que llega a nuestros días en barbillas tatuadas de mujeres viejas. En sus manos dibujos color tierra, que ahora en Marruecos contienen un poder llamado Baraka, el cual protege de enfermedades y maldiciones.
>
> Trabaja cultivando y recolectando hierbabuena, y aunque este oficio le ofrecía sustento, su verdadera pasión era ser cuenta cuentos.
>
> Emprendió un viaje hacia el norte para seguir su destino, Maktub. Contó cuentos en Marrakech, escuchó alguno que otro en Casablanca, compartió con diferentes gentes sus saberes ancestrales en Kenitra. Y a

su llegada a Tánger ya no sólo hablaba tamazigh, su idioma natal, para ese momento aprendió a escribir en fus-ha y a recitar en dariya.

Fue en Tetuán donde se enamoró locamente de Cherifa, una mujer de la tribu recóndita de Ait-Brahim. Tan irrealizable era su amor que de pena y dolor rompieron a llorar y sus lágrimas, incontrolables, dieron lugar a dos lagos, Tislit e Islit.

Lalla Fatna continuó su camino y cruzando el mar del sin vivir llegó a tierras mozárabes. Allí, tras varios años recorriendo la península, recitando cuentos, una mañana avistó a lo lejos la Giralda, un sentimiento de nostalgia profunda y pertenencia recorrió su cuerpo de cabeza a pies e invadió su corazón al ver la torre hermana de la Mezquita de Koutubia de Marrakech. Tal fue su añoranza que decidió volver a su tierra. En el camino de vuelta hizo una parada para bañarse en el lago Islit.

Cuenta la leyenda que al sumergirse en el lago de sus propias lágrimas sus cuentos se escucharían en bocas ajenas y sitios lejanos, pero siempre a la misma hora (hora en la que se lea este cuento).

Para así no dejar en el olvido su más preciado tesoro; su identidad, lo que nunca se contó, y su nación, que no es más que las ganas de estar juntas el pueblo amazigh.

Como si de un camino como el que emprendió Lalla Fatna se tratara, en mi investigación me llevan de la mano Fatima Mernissi y Donna Haraway. Supongo, que la dicotomía inconsciente, surge del "entre" que siento que habito. Mi pensamiento es situado y mis escrituras en primera persona aunque a veces, encarnen otros nombres. Las tres nos adentramos en laberínticos zocos, donde el Google maps no funciona y donde si nos intentan vigilar, desde la torre solo verían mimbre, enrejados de madera, techos de palmas y telares desteñidos por el sol.[7]

Si estamos de acuerdo que la opresión se fundamenta en un sistema de conocimiento y producción del mundo de la vida, un sistema de clasificación social, dentro del cual han surgido las categorías dominantes de opresión (género, raza, clase), sistema instruido a través de la empresa colonizadora y la razón imperial a su servicio, ha llegado el momento de una desobediencia epistémica amplia que derrumbe el armazón de compresión del mundo tal cual lo ha producido y ha sido impuesto por la modernidad occidental.[8]

[7] Cuento propio titulado *Lágrimas de enamoradas*. Este texto se leyó en la biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en la convocatoria Biblos de la Facultad de Bellas Artes en 2022.

[8] Desobedezcamos pues.

Se podría decir que las formas en primera persona son un paralelismo a como la descolonización se relaciona con el sistema-mundo /moderno-colonial. Utilizar la primera persona, no solo nos posiciona en la reivindicación feminista, sino que, constituye modos de hacer que huyen del panóptico y cuestionan las formas de legitimación de conocimiento. Las estructuras de poder a las que estamos sometidas determinan quién puede hablar, cómo, desde qué lugares y numerosas variantes que dotan de ciertos privilegios a los individuos dependiendo de estas determinaciones. Personalmente he sentido en mi propia piel esta falta de referencias, cuando hablo de habitar un in-between, que juega y balancea mi identidad. La búsqueda incesante de algo que me represente por completo, el sentirme acogida, el saber que hay más personas como yo me ha hecho falta en muchos momentos, ya no busco responsables de ello, sino curanderas de mis males. Tengo el deseo de poner sobre la mesa, en la televisión y en la vía pública, en los textos, en las conversaciones el conocimiento y los referentes que muchas no hemos tenido, y cuya falta se ha inmiscuido en un desarrollo natural de nuestra identidad. Ocupar los espacios que siempre fueron de nosotrxs.

FIGURA 3. *Fatima Mellal, 1987.*



3. LA MEMORIA-RECUERDO ES SENTIDA

Nunca nos despojaran de nuestro recuerdo, de nuestras vivencias ni de nuestros sentires. Fátima Mernissi dice querer transformar sus miedos en un estímulo para entablar el diálogo, por eso sé que esta memoria en forma de cicatriz nos hará encontrarnos, que durante el camino nos daremos cuenta de que la piel dejó de ser frontera para ser tejido de unión.

¿Cómo encontrarnos si nos separa el pensar en un otrx y no en un nosotrxs?

> No está la historia solo en las catedrales, en las fortalezas o en los palacios: está en las costumbres, en las palabras, en los oficios, en las acequias. No está la justicia sólo en los tribunales y las leyes, está en los refranes, en lo que dice la madre, en el respeto cotidiano, en el reparto justo del agua. No está el saber sólo en las universidades o las bibliotecas, está en las voces, en la mano que trabaja, en el fruto recogido, en el plato caliente. Hay una memoria material en la arquitectura militar o religiosa, pero también en el trazado de las calles, en la distribución de las casas y en una herramienta cualquiera. Hay también una memoria inmaterial en las acciones cotidianas, en el habla, en las fiestas y hasta en los miedos.
>
> Hay que atender a los saberes que dicen "otros", porque en realidad son los nuestros: saberes campesinos o saberes obreros, saberes revolucionarios o saberes comunitarios; saberes sin trono ni torre de marfil, sin Academia (así, en mayúsculas) y mucho más del mundo que universales. Saberes útiles. Es un conocimiento que se nos ha escamoteado; un engaño, no un olvido. (Enguita, J., 2020).
>
> Ya no creo que la sucesión de encuentros fallidos entre ustedes y la inmigración se deba a un simple azar. Empiezo a comprender que el lugar del verdadero encuentro no puede estar más que en el cruce de nuestros intereses comunes [...] Como cedo al sentimentalismo, me pregunto si no está ahí el lugar del amor. El amor revolucionario. Las almas románticas dirán que el amor es siempre desinteresado. Pero precisamente por eso, ¿cómo encarar el amor entre nosotros si los privilegios de unos descansan sobre la opresión de los otros?
>
> A partir de ahí, todo será permitido. ¿Por qué habríamos de quedarnos enclaustrados en las fronteras del Estado-na-ción? ¿Por qué no reescribir la historia, desnacionalizarla, desracializarla? Su patriotismo los fuerza a identificarse con su Estado. Ustedes festejan sus victorias y lloran sus derrotas; pero, ¿cómo hacer una historia juntos si nuestras

> victorias son sus derrotas? C. L. R. James dijo: ellos son mis ancestros, mi pueblo. Ellos pueden ser los ancestros de ustedes, si es que los quieren como tales. (Bouteldja, H., & Grosfoguel, R., 2018)

En el saber,

en el miedo,

en las ganas,

en los rotos,

en las mismas miradas repetidas una y mil veces durante la historia

en las fronteras que unen,

nos encontraremos.

4. ENCUENTRO NO ES INTEGRACIÓN. LA INTEGRACIÓN ES UNA TRAMPA.

Para no caer en la trampa debemos saber desde dónde hablamos. En mi caso, hablo como un sujeto colonial en España que ha crecido y vivido como española, en un continuo patrón colonial de poder y saber. Hablo como una persona que ha escuchado el Fajr al amanecer, que tiene el Qurán en el armario de la habitación de su madre y que cada vez que cruza el estrecho, come con las manos. En mí hay un encuentro, hay algo que ha dejado de ser dicotomía y ha pasado a ser un todo.

Durante décadas, Occidente nos pidió invisibilizar nuestras creencias y costumbres prometiéndonos que algún día, si éramos lo suficientemente "blancos" conseguiríamos integrarnos. Este discurso de superioridad moral caló en muchas generaciones, pero con el tiempo caímos en la cuenta de que la asimilación de costumbres es una trampa, es un borrado de nuestras experiencias, es aceptar el relato hegemónico que nos dice que hubo blancos y bárbaros y héroes y derrotados.

Ya sabemos que en el saber, en las ganas, en los rotos, en las mismas miradas repetidas una y mil veces durante la historia y en las fronteras podremos encontrarnos. El tiempo será un futuro cercano, que a veces, siento que ya es presente. El cómo en cambio, es un mediante. Y el mediante es la historia. Una historia en la que exista la democratización

de las lecturas y, a su vez, el ejercicio de volverlas accesibles a todos los públicos. Este método es una herramienta fundamental en el hacer anticolonial, de esta manera dejaremos de producir contenido para una élite determinada, que instrumentaliza nuestras investigaciones y nos sitúa como objetos de estudio en lugar de como sujetos de nuestras producciones deseantes.

Dicho esto me aventuro a abrir una ventana situada frente a otra, para que entre aire nuevo.

Dentro de mi práctica hablo sobre habitar un *entre*[9], siendo este un todo y nunca una mitad. El estar entre dos culturas, es un espacio de enunciación específico igual de válido e igual de valioso que cualquier otro espacio. Tenemos una agencia determinada, tenemos unos pesares, unas experiencias y una historia compartida. En el *entre* que habitamos las personas españolas-marroquíes, o por ser más generosa europeas-maghrebíes, las segundas y terceras generaciones coincidimos en traumas y alegrías.

Somos una generación con problemáticas identitarias que van más allá de lo racial. Lo religioso, lo generacional, lo sexual se unen a las contradicciones que vivimos en nuestra propia piel. De repente, muchas de nosotras dejamos de encajar en los cánones de normalidad impuestos tanto de un lado de la orilla como del otro.

Durante varios años he estado pensando el lugar desde el que escribo y el lugar al que pertenezco. Y tras muchas conversaciones, lecturas, escuchas y canciones creo que hay un lugar donde por ahora, puedo estar tranquila.

5. HERMANADAS. MOVIMIENTO QUEER MAGHREBI E HIJAS DEL ENTRE.

Somos expertas en imaginar lo que podemos llegar a ser. Somos las que no nos planteamos la ruptura pero sí el cosido. Personas a las que otras

[9] El *entre*, (in-between), lo liminal o el umbral son conceptos que se asemejan en significados. Se refieren a estados que te sitúan entre una cosa u otra, en el tránsito, o en ningún lugar en la posibilidad de una dicotomía.

voces contestan a la pregunta de ¿quién somos? cuando ni siquiera nosotras lo hemos tenido claro desde el principio.

En este apartado me gustaría expresar lo que creo que es una comunidad/familia en potencia. La disidencia sexual en Marruecos y las personas transnacionales de países europeos somos un todo. Después de varios años manteniendo conversaciones con esta, la que considero mi familia, he llegado a la conclusión de que efectivamente, nos atraviesan las mismas dudas, mantenemos las mismas creencias y vivimos a partir de los mismos valores.

Nuestras producciones artísticas, sea cual sea la forma y el lugar desde el cual se emite, mantienen una lectura similar, podríamos por lo tanto considerarnos un movimiento. El movimiento de la hermandad, como la Koutubia y la Giralda.

No he llegado a esta conclusión tan solo por imaginar el futuro, durante mi camino he encontrado granitos de arena, acequias y regalos en forma de producciones artísticas que me reafirman y reconfortan. Así lo pensé la primera vez que escuché la videopoesía de Soraya Sabrina Abdellaoui con su obra *I was a scorpio, now I'm the Snake (2018),* "Yo era un escorpión, ahora soy la serpiente". Inicialmente fue escrito / inspirado en "Fuck The poesie" (2018) presentado por Tarek Lakhrissi Mawena Yehouessi y Fallon Mayanja. Sabrina sobre su obra:

> Tuve la oportunidad de compartir mis voces entre todos mis idiomas. Francés, portugués, darija e inglés. No hablo bien los idiomas aprendidos en los países a los que he emigrado, siempre me lo han notado tanto en las escuelas como las personas, no tuve la oportunidad de encontrar mi corazón y asumir errores. Porque la vergüenza era un gran obstáculo. Fue muy liberador crear un espacio sin él en mis pensamientos y nadar en mis historias. He descubierto lo que tengo que contar. Sorprendentemente, fue fácil dejarme llevar por la corriente / inspiraciones. Paralelamente, cuando el poema estaba listo para publicarlo, decidí crear un video. Espontáneamente, elegí todas mis historias de Instagram guardadas [2016-2018] para ilustrar esto. Como trabajadora sexual, mi IG fue eliminado varias veces. He perdido contactos, conexiones y muchos recuerdos. Pude encontrar algunos y los volví a dar vida en este video para cuestionarlos también, ¿dónde están nuestros recuerdos? En este mundo de Internet, este océano entre borrados y publicaciones constantes, podemos compartir tanto, pero ¿cómo mantener nuestros recuerdos arraigados? En nombre del Amor,

> estoy celebrando todas mis partes, toda mi gente, mi intimidad y mis vulnerabilidades convertidas en arma. Hagamos que nuestras narraciones cobren vida, compartamos nuestras historias de Instagram e historias, digamos nuestros nombres. (Palabras de Soraya Sabrina Abdellaoui).

FIGURA 4. *Captura del vídeo de Soraya Sabrina Abdellaoui titulado "I was a scorpio, now I'm the snake".*



Fuente: https://goo.su/M7cn6b

Este tipo de testimonios son cauce y caudal para el movimiento. Otro de los ejemplos, de obra y persona que arrojan luz sobre las producciones contemporáneas es el artista Youssef Taki, formado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, que llegó a España con 9 años desde Marruecos. Su práctica recoge la producción artística, la escritura desplazada y la poesía.

El testimonio de Youssef sobre su última obra:

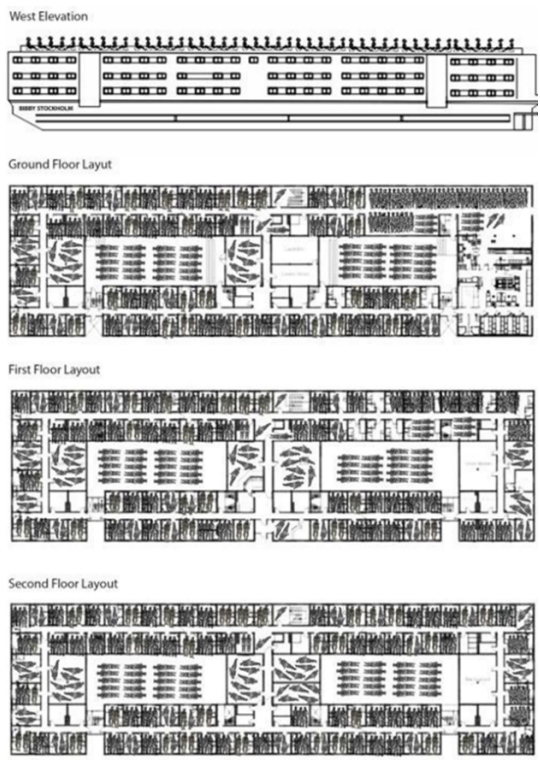
> La primera vez que pude ver un ferry, me quedé asombrado por sus dimensiones, nunca lo olvidaré. Les dije a mis padres que parecía una enorme casa flotante. Ahora casi 19 años después puedo ver como esa idea inocente se convierte en prisión. *Bibby Stockholm* no es una distopía, no es una película de ficción, es la resurrección de una conducta colonial, bajo sus paredes ocurrirán y ocurrieron injusticias que el tiempo destapará siempre tarde.

Es el desenmascaramiento, de algo que nunca se disipó, de un rastro neocolonial que agita cuerpos lejos de un suelo. Los cuerpos desechados, los cuerpos abandonados, los cuerpos con frontera, cuerpos potencialmente explotables según los delirios y las emergencias de un mercado capitalista. Se convierten en parte de la transacción, sus lenguajes los traducen en materia prima y los derechos humanos quedan arrojados fuera, en las periferias de la civilización.

Como dijo Achille Mbembe:

"Los cuerpos frontera se pueden dividir, desmembrar, descomponer y recomponer, un ensamblaje rígido por la ley de los códigos y del espacio. Son cuerpos troceados que constan de varias capas y lleva en su carne el recuerdo de todo tipo de fraccionamientos y subdivisiones. El cuerpo frontero es esencialmente, un cuerpo de raza, el de una clase racial sometida a un cálculo intensivo inédito"

FIGURA 5. Youssef Taki, 2023. *Planos de la barcaza que sirve como prisión de solicitantes de asilo. Planos dibujados con ilustración de barcos negreros. Impresión sobre papel de libro viejo A4 enmarcado en cuadro de 50x60 cm.*



Fuente: https://goo.su/WixH

También quiero traer a estas páginas a Salma Bechar (Madrid, 1999), ella escribe una poesía en la que encuentro rastros de la literatura andalusí. Pero que se encuentra totalmente situada en el presente de la identidad transnacional y que se aleja de la escritura sobria para transformar su sentir en una experiencia estética. Este poema de Salma Bechar forma parte de *Matria poética, una antología de poetas migrantes* coordinada por Yeison F. García López, dando lugar a un libro que reúne producciones de voces migrantes y racializadas residentes en España.

يرضيني لا الحب من القليل لكن و ،كثيرا الحب من أخاف إني

"Tengo mucho miedo del amor, pero el poco amor no me satisface"
May Ziade

Absorta en las letras,
Mujer de ojos carbón.
Fronteras sentidas de
Derecha a izquierda.
Muerta de hambre,
Rasca las cenizas que
Quedaron el Algeciras.

Manos de hena,
Dedos de algodón,
Piel de زيتون

Lanza misiles al íbero,
Trata de limpiar
de su lengua
el sabor a alcohol
و القطران

يا أحبابي
El viento acaricia
Mi pelo الزعفران
La acequia arrastra
Los pies a May rit,
و الماء يجري

A Tulaytula,
غرناطة,
a la guitarra,
al gazpacho,

البقية

Al resto del que fui
y soy.
Un ojalá con sabor a
ليمون

Por eso es, que ni a la
Distancia el amor mire

Por mí.

-Salma Bechar

El libro en el que se inscribe este poema, también recoge las escrituras del ya nombrado Youssef Taki con poemas titulados *Situarse en pensamientos desplazados* (284), *Boletín diario de noticias* (288) y *Habitar el margen* (290). A su vez aparecen otras voces amigas como la de Sana El Mokaddim que contribuye con los poemas *Um Khadija* (245) e hija de Tamgath (248) y como Laura Magro Peralta con *Calle del Espíritu Santo* (175) y *Querida Maya* (177). El coordinador de la antología *Matria Poética*[10] de la que hablamos, Yeison F. García López que se identifica como afrocolombiano y afroespañol, contribuye al recopilatorio con una prosa muy interesante titulada *¿En qué lugar te quieres situar?* (281).

Otro ejemplo de apertura a nuevas narrativas es Ahlam Shibli con su obra *Eastern lgtbi*. Una muestra realizada entre 2004 y 2006, que nos enseña unas fotografías que desafían las pretensiones vertidas sobre la comunidad queer en determinados puntos del planeta.

Una anécdota que disloca las expectativas dentro de la comunidad islámica es el caso de Muhsin Hendricks, un Iman que colaboró con la organización The Inner Circle[11], definiría el AIR (Anual International

[10] *Matria poética. Una antología de poetas migrantes*. La Imprenta. Tiene como autor/autorx/autorxs a todas las personas participantes y ha sido un proyecto coordinado por Yeison F. García Lopez.

[11] INNER CIRCLE: El Inner Circle (TIC) fue establecido por un grupo musulmán preocupado en 1996 como un grupo clandestino social y de apoyo. Comenzó en la casa del Imam Muhsin Hendricks en la forma halqaat (círculos de estudio). Estos círculos de estudio todavía funcionan los jueves por la noche y han demostrado tener mucho éxito en ayudar a los musulmanes

Retreat) como un espacio de seguridad para aquellos y aquellas musulmanas LGBTQ+ que luchan contra el patriarcado, la homofobia y el extremismo religioso que afecta a la vida de aquellas personas musulmanas que son marginalizadas por motivo de su orientación sexual y/o identidad de género. Asimismo, añadía que este espacio buscaba el empoderamiento personal, el desarrollo de liderazgo, la elevación espiritual, la puesta en común de buenas prácticas y la construcción de movimiento. En este sentido existe un cruce con la propuesta de Asma Lamrabet, el *Tajdid*[12], que propone que la revisión del Islam se irá renovando con el tiempo, y que siempre permanecerá su esencia en la fe de lxs musulmanxs.

> God is not within a mosque. God is within our own personal experience, our own journey, our own inner reflections. God is within ourselves. So, if we are looking for God, we have to go inward[13].

Ahlam Shibli es una artista palestina nacida en territorio ocupado. En su serie fotográfica *Eastern LGBT* presenta a personas procedentes de de Pakistán, Palestina, Líbano, Turquía o Somalia que abandonaron sus países a causa de las dificultades para poder vivir conforme a sus preferencias sexuales o habitar el cuerpo del género en el que se sentían cómodxs. En este caso de migración se produce la paradoja de la acumulación de opresiones. Emigran debido a la discriminación por eneroo o seuclidad y se encuentra con la misma opresión en países occidentales sumada al racismo imperante. Las imágenes de *Eastern LGBT* fueron tomadas en 2004 y 2006 en Zúrich, Barcelona, Londres y Tel Aviv, capital del Estado Sionista de Israel.

---

queer a reconciliar el Islam con su sexualidad. En 2004, TIC se registró oficialmente como una organización de derechos humanos sin fines de lucro. [https://theinnercircle.org.za/about/]

[12] Tajdīd en árabe significa renovación. En el contexto del Islam, se refiere al renacimiento de la religion con el fin de purificar y reformar la sociedad para avanzar hacia la justicia y la equidad. En el caso de Asma Lamrabet ella acuña el término dando lugar a pensar en el tajdid como adecuación y revisión de los textos islámicos en pro de una reestructuración del lugar de la mujer y de las luchas sociales en comunidades musulmanas.

[13] "Dios no está dentro de una mezquita. Dios está dentro de nuestra experiencia personal, de nuestro propio viaje, de nuestras propias reflexiones internas. Dios está dentro de nosotros. Entonces, si estamos buscando a Dios, tenemos que ir hacia adentro". El Imam Muhsin Hendricks fue entrevistado en 2020 por Mire Mroué para la revista online *Islamia Queeristi*, la visibilidad de imanes como Muhsin, que es abiertamente gay es un quiebre en el pensamiento islámico necesario para una revolución sexual en el pensamiento magrebí.

Imad Zoukanni, artista y amigo del norte de África, reside en Marruecos y es un firme defensor de los derechos queer a través de su trabajo.

Utiliza su obra pictórica y de dibujo para enfrentarse a la homo/trans/queer-fobia en un contexto en el que su acción pública tiene unos riesgos determinados. Estudia en la actualidad en la ESAV, escuela superior de artes visuales de Marrakech. Imad, me ha enseñado que el ejercicio de resistencia nunca será una actuación forzosa, sino un ocupar espacios desde lo dialéctico.

FIGURA 6. Ahlam Shibli, 2004 y 2006. *Eastern LGTB*



Fuente: http://www.ahlamshibli.com/photography/eastern_lgbt.htm

Imad produce una brecha dentro de lo que él consideraba costumbre y sirve como referencia irrevocable para los jóvenes de Marruecos. Su valentía reside en el respeto que tiene al lugar de enunciación que ocupa, e inevitablemente se produce un acercamiento con un lugar de *entre* común, que nos resuena. El lugar que él, y por extension nosotras,

las hijas del entre creamos, se sitúa entre la costumbre, la cultura musulmana y nuestras producciones de perspectiva feminista anticolonial y lgtbiq+. Estas son el germen primero del inicio de un pensamiento que se descentraliza del hegemónico en cuanto a la teoría queer se refiere, y que proponemos como una lucha por los derechos sociales en un contexto específico dando lugar a un movimiento de escritura poscolonial maghrebí que aún no ha sido escrita ni habitada.

FIGURA 7. *Revolutionary*, Imad Zoukanni (50x60)



Fuente: https://www.instagram.com/p/CpOLIpGKfrH/

Esta última reflexión tiene una agencia determinada en el contexto actual, se ha pensado mucho la reescritura y el desmontaje desde la visión y sentir decolonial, y gracias a ello se ha reestructurado y creado un movimiento de lucha por la revisión histórica, siendo parte fundamental el territorio de Sudamérica. Las teorías decoloniales nos han servido para darnos cuenta de la necesidad de retomar el control de nuestros relatos, pero no es suficiente (ni ético) adaptarlas a nuestro contexto. La relación del Maghreb con Europa aunque en esencia coincide con la de Europa y Sudamérica, en la historia debido a su proximidad geográfica ha tomado rumbos diferentes. Desde nuestros territorios, no se han creado redes de circulación de conocimientos poscoloniales, porque los saberes han estado en manos de un mundo moderno-capitalista-occidental que ha trabajado incesantemente por relegar estas producciones al margen. En el caso específico de España con respecto al norte de África, no solo se ha borrado e invisibilizado, sino que se ha generado una imagen del 'otrx' morx que pervive en la esfera pública en la actualidad, y que está lejos de actualizarse. Es por ello, que la revisión histórica en España en tanto a la huella del Al-Andalus y los ocho siglos de convivencia son dignos de recuperar y entablar un diálogo fronterizo desde este lugar: "…de la belleza, la poesía, la espiritualidad, es eso de lo que carecen, cruelmente, nuestras sociedades modernas y secas" (Bouteldja, H., & Grosfoguel, R., 2018)

Tenemos cicatrices en forma de *-al* en nuestras palabras, rastros en las ciudades, nombres que se pierden en lo cotidiano. Tenemos herencias que quedan invisibilizadas de forma colectiva, tenemos los mismos sonidos porque hicimos el mismo camino. Son solo catorce kilómetros los que nos unen. Tenemos cicatrices y no tenemos dinero para quitarnos las señales, pero sí podemos cuidar el órgano vital con más memoria. Nuestras pieles seguirán curando lo que la historia nos contó de manera mezquina. Nuestras pieles son y serán contenedores de lo vivo. Reviviremos lo que hemos pasado y pensaremos y creeremos en un futuro de nuevos tejidos.

6. AGRADECIMIENTOS

Gracias a Fátima Mernissi por abrir el camino a las que hemos andado detrás. Gracias a Houria Bouteldja y Louisa Yousfi, por arrojar luz y sabiduría a estos últimos meses de investigación. Gracias a las manos amigas de Adrian Schindler y Yera Moreno. Gracias Lucci García, siempre, por su predisposición, ayuda y apoyo. Y a mi familia, que gracias a ellos y ellas escribo esto.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bechar, S. (2023). *Matria poética. Una antología de poetas Migrantes.* La Imprenta.

Bouteldja, H. (2018). *Les Blancs, les Juifs et nous: vers une politique de l'amour révolutionnaire*. La fabrique éditions.

Bouteldja, H., & Grosfoguel, R. (2018). *Los blancos, los judíos y nosotros: hacia una política del" amor revolucionario"*, (pp. 49). Ediciones Akal México.

Colmenares, A. P. (2021). *Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: Trauma, silencios, balbuceos* (Vol. 178). Universitat de València.

Enguita, J. (2020). *¿De quién es la cultura?* Catálogo de la exposición *Como solíamos* de Asunción Molinos Gordo.

Espinosa-Miñoso, Y. (2014). *Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica*, (184), 7-12. El cotidiano.

Grosfoguel, R., Lamrabet, S. A. S. A., Salem, S., Zahra, A. M., Merali, A., Valcárcel, M. S., & De La Fuente, V. A. R. (2021). *Feminismos Islámicos*. Bellaterra Edicions.

Lamrabet, A. (2014). *El velo (el hiyab) de las mujeres musulmanas: entre la ideología colonialista y el discurso islámico: una visión decolonial*, (21 - pp 31-46). Tabula Rasa.

Mbembe, A. (2019) *Cuerpos como fronteras.* Conferencia Magistral, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Museo de la Ciudad de México.

Mernissi, F., & Jiménez Morell, I. (2002). *El harén político: el profeta y las mujeres.* (No Title).

Mignolo, W., & Vázquez, R. (2015). Aesthesis decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales. *Trayectorias de Re-existencia:*

Ensayos en torno a la Colonialidad/decolonialidad del Saber, el Sentir y el Crer", (pp 123-136). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas.

Muhsin Hendricks, I. (2020) / Q&A: Entrevistado por Mire Mroué Revista online Islamia Queeristi. Haastattelut

Rodríguez Domingo, J. M. (2008). *Crítica del orientalismo y estrategia colonial en las revistas ilustradas españolas.* Universidad de Granada.

Sabuco, A. *El pensamiento situado y tentacular de Donna Haraway: Aportaciones para una epistemología feminista confluyente.* Universidad de Sevilla.

Sainz-Ezquerra, Y. M., & Tosso, M. P. (2018). *Cuerpo y deseo de escritura:—diarios—,* (8), 8. Re-visiones.

Sibai, S. A. (2018). *La cárcel del feminismo: hacia un pensamiento islámico decolonial,* (pp 159 - Vol. 13). Ediciones Akal.