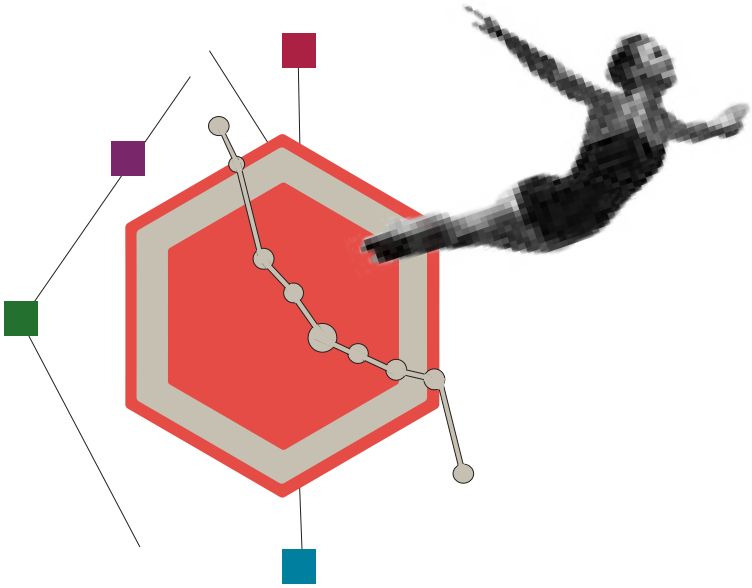
Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas

Eva Mª Ramos Frendo (dir.)



ArCiBel Editores

Este volumen es fruto de trabajo llevado a cabo en el proyecto I+D *Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género* (HAR2016-75662-P), financiado por el Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, subprograma estatal de generación del conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

DIRECCIÓN
Eva Mª Ramos Frendo

COMITÉ EDITORIAL:
Sección I:
Inmaculada Hurtado Suárez
Sección II:
Eva Mª Ramos Frendo
Sección III:
Haizea Barcenilla García
y Belén Ruiz Garrido
Sección IV:
Isabel Garnelo Díez,
Clotilde Lechuga Jiménez
y Elo Vega

COMITÉ CIENTÍFICO:
Maite Méndez Baiges
Universidad de Málaga
Jacinto Lageira
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Rosalía Torrent
Universitat Jaume I
Patricia Mayayo
Universidad Autónoma de Madrid
Rocío de la Villa
Universidad Autónoma de Madrid
Estela Ocampo
Universitat Pompeu Fabra
Carla Subrizi
Universitat degli Studi di Roma La Sapienza
Eva Fernández del Campo
Universidad Complutense de Madrid
Teresa Sauret
Universidad de Málaga
Rosario Camacho
Universidad de Málaga
Beatriz Caballero Rodríguez
University of Strathclyde
Ana Navarrete
Universidad de Castilla La Mancha
Riánsares Lozano
Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
Yayo Aznar
UNED
Sayak Valencia
El Colegio de la Frontera Norte-CONACYT
Julia Ramírez
Universidad de Barcelona
Clelia Martínez
Universidad de Málaga
Juana Rodríguez
University of California, Berkeley
Filippo Fimiani
Università di Salerno
Laura Iamurri
Università Roma Tre
Annarosa Buttarelli
Università Statale di Milano
Marisa Belausteguigoitia
Instituto de Estudios Latinoamericanos
Rosa Fernández Gómez
Universidad de Málaga

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:
Cintia Gutiérrez Reyes

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
Carmen Moreno Álvarez

© De los capítulos, sus autores/as

ISBN: 978-84-15335-99-3

ARCIBEL EDITORES
www.arcibel.es
Sevilla, 2020

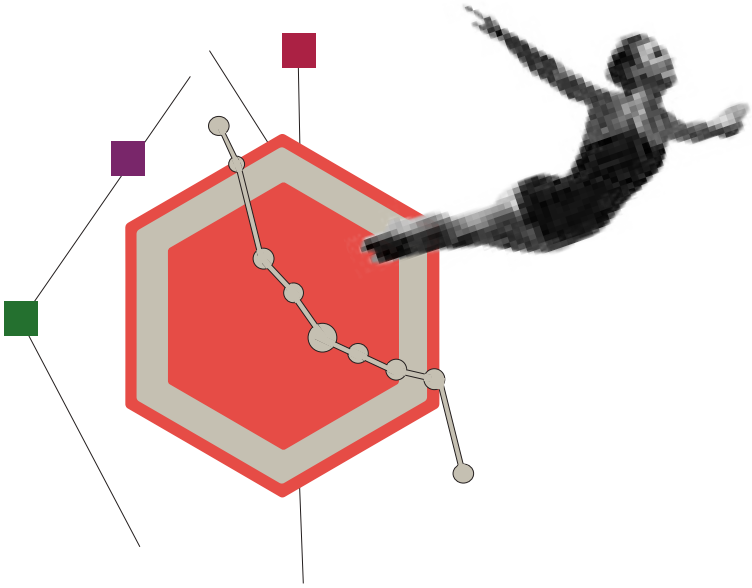
Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Departamento de Historia del Arte

Comité Español de Historia del Arte

Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas

Eva Mª Ramos Frendo (dir.)



En el horizonte de una historiografía atenta a la complejidad de la creación contemporánea, *Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas* aborda la presencia y las formas poliédricas que adopta la subjetividad en la producción artística contemporánea, así como en el mosaico de interpretaciones que recibe por parte de la crítica y la historiografía. Dentro de este marco, y proponiendo la perspectiva metodológica y el enfoque multidisciplinar proporcionado por los estudios de género, se acometen en los diferentes capítulos las siguientes temáticas:

1. Las ficciones de la identidad y cuanto se contiene en la noción de autopoiesis desde la perspectiva de género. Esta línea de trabajo se pregunta por las diversas figuraciones —objetuales o acontecimentales— que ha cobrado el postulado de "invención de sí" en las prácticas de los/as artistas a lo largo de los siglos XX y XXI (sin excluir la atención a ciertas génesis y arqueologías que nos conduzcan a periodos anteriores). En este sentido, nos interesaremos por cómo el espacio del arte es una encrucijada privilegiada para acceder a la noción —de uso con frecuencia reductor— de "identidad de género". Los diferentes trabajos abordan cómo la creación, tomando en consideración la diversidad de los géneros, gana para sí la libertad de elaborarse subjetivamente, con lo que se propicia un mosaico de

acciones emancipatorias de enorme interés ético y político. Capítulo editado por Inmaculada Hurtado Suárez de la Universidad de Málaga.

2. Las vidas y prácticas biográficas y autobiográficas de las artistas modernas y contemporáneas. La biografía del genio o artista, vinculada a hitos y grandes obras, es la base del relato historiográfico desde Vasari. La perspectiva de género deconstruye estos discursos hegemónicos y se interesa, sirviéndose de las biografías y autobiografías de artistas, por las experiencias vitales. En este sentido, atendemos, a través de los diferentes ensayos, a aspectos como los afectos y emociones, la sexualidad, la vivencia del cuerpo y los elementos performativos en la constitución de la identidad. Este capítulo se centrará en narraciones biográficas y autobiográficas alternativas a las canónicas: diarios, epistolarios, oralidad, colecciones fotográficas, además de las imágenes generadas por las nuevas tecnologías. Capítulo editado por Eva Mª Ramos Frendo de la Universidad de Málaga.

3. Los componentes de subjetividad y de "irracionalidad" que intervienen en la conformación de los discursos críticos e historiográficos sobre la creación artística contemporánea contemplados desde una perspectiva de género. Se pretende analizar cómo se elaboran

esos discursos críticos e histórico-artísticos. Es relevante ver de qué manera lo que pasa por ser objetivo y científico tiene su génesis en creencias de difícil argumentación racional, pues tanto la creación como la recepción crítica están marcadas por complejidades culturales en términos ideológicos. En confrontación con esto, los discursos de género se han apropiado de la mirada dominante de forma estratégica para subvertir la supuesta objetividad de instituciones, academias y grandes relatos, desarrollando nuevos lenguajes y discursos teóricos. Capítulo editado por Haizea Barcenilla García de la Universidad del País Vasco y Belén Ruiz Garrido de la Universidad de Málaga.

4. La potencia de la que se dotan ciertas acciones artísticas en términos de creación social de subjetividades colectivas, relativas a la diversidad de géneros. Este apartado aborda la relación entre géneros y creación artística a partir, especialmente, de las posibilidades de producción política y social de "subjetividades colectivas" propiciadas por las interdependencias planteadas en diferentes ámbitos de la práctica artística y el pensamiento. Desde planteamientos diversos, como feminismo y transfeminismo, LGTB+, teoría *queer* y nuevas masculinidades, a través de propuestas de investigación artística, tanto teórica como práctica, se reflexiona en torno al arte

y la cultura visual contemporánea como configuradoras de subjetividades colectivas. Capítulo editado por Isabel Garnelo Díez, Clotilde Lechuga Jiménez, ambas de la Universidad de Málaga, y Elo Vega, artista independiente.

Estos cuatro ángulos conforman los espacios de reflexión e investigación en los que se ha indagado para hallar los vínculos que se establecen entre las artes de la contemporaneidad y los equívocos de la subjetividad humana propia de nuestro tiempo. Cabría explorar nuevas vías de interpretación (e integración) interesadas por la construcción —en todos sus planos de presencia— de una subjetividad que extrema su singularidad, que se nutre de su propia diferencia, que afirma la notoriedad misma de su exclusividad. Así, en clave de género, conviene atender a la intervención, tanto en las producciones artísticas como en la elaboración de los discursos críticos por las que estas son "identificadas", de factores tradicionalmente excluidos de las metodologías ortodoxas: elementos como los excesos de la subjetividad, las alteraciones emocionales, los modos de patologización de la violencia o, en particular, los estados de la intimidad. Así como, por otra parte, en paralelo, los componentes de irracionalidad que minan los discursos más de lo que habitualmente se acepta y reconoce.

Los diferentes ensayos que integran esta publicación surgen del encuentro mantenido, los días 28, 29 y 30 de marzo de 2019, en el Congreso Internacional Géneros y Subjetividades en las Prácticas Artísticas Contemporáneas (siglos XX y XXI), celebrado en el Centro de Cultura Contemporánea La Térmica, en la ciudad de Málaga, y organizado por los miembros del Proyecto I+D+I *Prácticas de la Subjetividad en las Artes Contemporáneas* (HAR-2016-75662-P), que se desarrolla en el departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga bajo la dirección de Maite Méndez Baiges, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades/ MINECO, mediante su Programa Estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia. Este evento contó con el apoyo de otras instituciones públicas: el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, la Real Academia de España en Roma, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, la Università degli Studi di Roma La Sapienza, el Centro de Cultura Contemporánea La Térmica, la Delegación del Rector para la Igualdad y la Acción Social de la Universidad de Málaga, el Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística, el Comité Español de Historia del Arte, las asociaciones MAV (Mujeres en las artes visuales) y Colectiva, el Museo Carmen Thyssen de Málaga, el Área de Estética y Teoría de las Artes del Departamento de Filosofía de la

Universidad de Málaga, la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer de la Universidad de Málaga, el Vicedecanato de Investigación y Transferencia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga y el Proyecto Feminismo en la Aulas Universitarias (PIE-128). A todas estas instituciones les expresamos nuestro más sincero agradecimiento.

Tras un proceso de revisión por pares ciegos, el comité científico del citado congreso ha procedido a la selección de los trabajos que integran el siguiente libro y que permiten un recorrido y espacio de reflexión y análisis de las diferentes líneas de trabajo expuestas, con el fin de enriquecer las miradas, propuestas e investigaciones centradas en el arte contemporáneo abordado desde la perspectiva de género en toda su diversidad.

Sección I

Autopoiesis y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género

Inmaculada Hurtado Suárez (ed.)

Algunas geometrías interiores desordenadas: el relato de vida en Francesca Woodman
Gema Baños Palacios
16

Eileen Gray and the Image of Identity through her Written Interior of the E-1027
Anna Marie Fisker y Fátima Pombo
30

Biografía y ficción en las obras de Remedios Varo y Leonora Carrington
María José González Madrid
44

De la creación escénica a la ficción autobiográfica. Las "bailarinas hindúes" encarnan su propio mito (1905-1939)
Irene López Arnaiz
56

"Ricucire il mondo": il racconto dell'arte di Maria Lai
Masimo Maiorino
70

The Love Witch (2016): Iconografía(s) para una nueva heroína del horror
Irene Marina Pérez Méndez
84

El *cowboy* como icono gay en la obra plástica de Delmas Howe y George Quaintance
José Luis Plaza Chillón
100

Creadoras audiovisuales en el auge de las series de ficción en España. El caso de *Las chicas del cable*: estereotipos de género y valores feministas
José Luis Torres Martín
116

Sección II

Biografías y autobiografías de artistas modernas y contemporáneas

Eva Mª Ramos Frendo (ed.)

"Meditar sobre lo inaccesible": relatos e iconos en la autobiografía de Unica Zürn
Tania Alba Ríos
130

En un mundo de máscaras: la afirmación de la subjetividad femenina en el franquismo a través de la vida y la obra de Glòria Morera (1959-1975)
África Cabanillas Casafranca
144

El reportaje de Germaine Krull sobre la proclamación de la II República española para *Paris-Soir*
Almudena Cruz Yábar
160

Identidad a fuego lento
María del Carmen Díaz Ruiz
178

"Hacer mucho o no hacer nada". La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay
Lluïsa Faxedas Brujats
190

El *travelogue* autobiográfico de Agnès Varda en *Visages Villages*
Mª Dolores García Ramos
204

Magda Bolumar: la biografía de una artista del siglo XX
Laura Lucas Palacios y Mª Teresa Alario Trigueros
218

Lo personal y lo político. Miradas (des)centralizadas sobre las narrativas emancipatorias de los cuerpos e identidades de las artistas centroamericanas contemporáneas
Claudia Mandel Katz
234

Autorretratos del "doble sí". Manifiestos visuales de la subjetividad materna libre (1885-1945)
Laura Mercader Amigó
250

Artistas fotografiadas: biografía, autobiografía e imagen colectiva de las mujeres artistas en la prensa gráfica española, 1900-1936
Isabel Rodrigo Villena
266

Mujeres y artistas en la Valencia franquista. Una aproximación a través de la memoria de género
Clara Solbes Borja
280

Sección III

La subjetividad en el discurso crítico del arte moderno/contemporáneo

Haizea Barcenilla García y Belén Ruiz Garrido (eds.)

El cuerpo y el archivo. Una relación olvidada
Garazi Ansa
292

Critical Action as Construction of Identity: the Experience of Gabriella Drudi
Maria De Vivo
308

El juego irónico: Intervenciones feministas en el sistema de representación
Sabela Fraga Costa
320

Nuevos retos en las prácticas artísticas contemporáneas: Málaga, laboratorio y escaparate
Carlos Hernández Pezzi
332

"Entrada denegada". Revisión feminista de la crítica y escritura del arte del tardofranquismo y la Transición en el País Vasco
Ane Lekuona Mariscal
352

The Challenge of Subjectivity in Art History between Globalism and Nationality: New Identity Practices
Maria Giovanna Mancini
366

3.7. Arte feminista en Vietnam
Cristina Nualart
380

Sección IV

Creación, géneros y subjetividades colectivas en las prácticas artísticas contemporáneas

Isabel Garnelo Díez, Clotilde Lechuga Jiménez y Elo Vega (eds.)

Mujer que orina. Icono, performatividad y género en la expresión artística contemporánea
José Antonio Colón Fraile
398

La fotografía en travestismos de masculinidades femeninas
Valle Galera de Ulierte
414

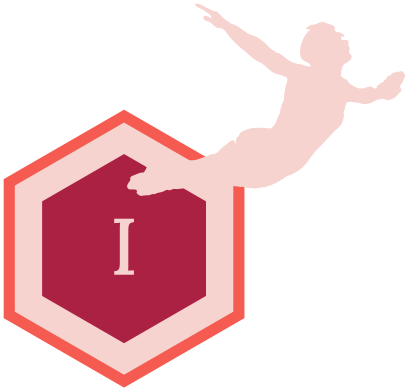
Visibilidad y vulnerabilidad en el trabajo de Ana Laura Aláez
Maite Garbayo-Maeztu
436

Sacar las garras: la uña como interfaz biopolítica. *Nail art* y género en la cultura visual contemporánea
Lidia García García
454

Camp: ¿un concepto reaccionario?
Álex Martín Rod
466

4.6. El bello sexo. Archivo artístico. Una investigación artística sobre las representaciones de las mujeres en Ecuador y España
Pamela Pamiño Vernaza
480

Ser y desear en disputa: Identidades alternativas en las series *Transparent* (2014-17) y *I Love Dick* (2016-17) de Jill Soloway
Ariadna Serón Navas
496


I

Autopoiesis y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género

Inmaculada Hurtado Suárez (ed.)

Gema Baños Palacios
Universidad Autónoma de Madrid

Algunas geometrías interiores desordenadas: el relato de vida en Francesca Woodman

Algunas geometrías interiores desordenadas: el relato de vida en Francesca Woodman

RESUMEN: La singularidad del trabajo fotográfico de Francesca Woodman proviene de la conjugación entre el deseo de plasmar una imagen que trata de ir más allá de sus límites y se reinventa a través de la metamorfosis, así como por una especial atracción por la palabra poética, que le permite empezar a construir su propio relato identitario. El cuerpo y la relación de este con el espacio constituyen el núcleo vertebrador de su obra, arriesgada en sus planteamientos pero sin dejar de lado un gran virtuosismo formal. La finalidad de esta propuesta será la de rastrear, a través de los fragmentos de sus diarios publicados y de las series fotográficas, la construcción de su singular subjetividad como mujer creadora, que emprendió la búsqueda de sí a través de la captura del instante. Allí donde pudo encontrarse consigo misma fue precisamente en el lugar en el que es posible desvanecerse: en la obra de arte.

PALABRAS CLAVE:
Autoficción
Autorretrato
Fotografía
Diarios
Estudios de género
Práctica artística

Some Messy Interior Geometries: the Life Story in Francesca Woodman

ABSTRACT: The uniqueness of Francesca Woodman's photographic work stems from the conjugation between the desire to capture an image that tries to go beyond its limits and reinvents itself through metamorphosis, as well as a special attraction for the poetic word, which allows it to begin to construct its own identity story. The body and its relationship with space constitute the vertebral nucleus of his work, risky in its approaches but without leaving aside a great formal virtuosity. The purpose of this proposal will be to trace, through the fragments of her published diaries and photographic series, the construction of her singular subjectivity as a creative woman, who undertook the search for herself through the capture of the instant. Where she was able to find herself was precisely in the place where it is possible to vanish: in the work of art.

KEYWORDS:
Autofiction
Self-portrait
Photography
Diaries
Gender Studies
Artistic Practice

INTRODUCCIÓN

Francesca Woodman (1958-1981) nació en el seno de una familia de artistas; su padre, George Woodman, era profesor y artista plástico; su madre, escultora y ceramista. Así, el despunte de sus andaduras en el mundo del arte dio comienzo de forma temprana, desde el aprendizaje en la infancia a través del contacto con las obras de sus padres y su círculo de amigos, hasta su interés en la primera adolescencia por el manejo de la cámara fotográfica. Además, creció rodeada de estímulos estéticos que resultaron claves para su formación posterior. En el documental *The Woodmans* de Willis Scott (2010) se recogen testimonios fotográficos de una Francesca Woodman niña tomando apuntes en un cuaderno frente a los lienzos de un museo: los padres le permitían vagar por las pinacotecas a su antojo, y ella sentía especial devoción hacia la ornamentación femenina y las prendas de vestir de gran barroquismo. Pese a que, curiosamente, la mayor parte de sus autorretratos futuros serían concebidos desde el despojamiento absoluto de indumentaria, en los últimos años de su vida Woodman volcó su atención hacia la fotografía de moda e incluso trató de hacerse visible dentro de ese mundo neoyorquino.

Woodman recibió una formación artística exquisita, en la escuela de diseño de Rhode Island en Providence y además obtuvo una beca para realizar una estancia en Roma en 1976. Su destreza con la lengua italiana y el gusto hacia esta provenía también por influencia familiar, ya que solían veranear cerca de Florencia, de manera que la joven halló en la capital italiana un verdadero refugio en el que pudo empaparse del arte clásico, así como conocer a aquellos que frecuentaban la librería Maldoror, gracias a los que se inició en los ritmos y juegos más vanguardistas, que iban a resultar decisivos en su escritura.

En este artículo pretendemos aunar la fascinación ante los temas y formas que Francesca Woodman exploró en el arte fotográfico con su dedicación fiel a la escritura autorreferencial a través de la práctica diarística que no desea desligarse de la fuerza del lenguaje poético. Su afán por narrarse a sí misma fue una constante que nos conduce a pensar en su obra como plenamente autobiográfica, dotada por las luces y las sombras que la propia artista deseó crear sobre la imagen proyectada hacia los otros. Si bien es

cierto que la película fotográfica es el elemento que al revelarse nos muestra la parte esencial de su obra, para alcanzar una comprensión mayor no parece del todo desacertado poner nuestra atención también sobre otras formas de canalización de la subjetividad como es el caso de la escritura.

LOS ESPACIOS TRANSITORIOS: MÁS ALLÁ DEL INSTANTE

Al penetrar en el universo creado por Francesca Woodman, una de las características formales más destacadas es la seriación de sus fotografías. Muy rara vez una imagen es concebida por la artista como unitaria; normalmente, en sus proyectos domina una pretensión de elaboración en series, lo que le permitirá reflexionar sobre algunos temas mediante la representación múltiple a través de varias perspectivas. La mirada de la fotógrafa se fragmenta en puzles de sentido que persiguen crear un efecto de ambigüedad en los espectadores y receptores de sus obras. Una de las respuestas que ella da a la especificidad de su método de trabajo es que pretende trasladar el concepto de variación musical a la fotografía. La joven artista rastrea en su experiencia personal para reapropiarse de técnicas pertenecientes a otras artes, y esta no será la única ocasión: su fotografía está estrechamente emparentada por las artes plásticas y con la poesía, de las que hablaremos más adelante. Así, Woodman recuerda las lecciones de piano recibidas en su infancia y despliega un abanico de melodías que giran alrededor de un mismo motivo representacional. A lo largo de su carrera artística, fruto de sus estudios tanto en Estados Unidos como en Roma, se habitúa a trabajar en series de fotografías. En algunas de ellas podemos observar variaciones muy poco significativas de una imagen a otra, como en la serie *Self-deceit* (Roma, 1978/1979) donde adopta posiciones frente a un espejo; pero hay otras mucho más desarrolladas, como, por ejemplo, la serie *House* (Providence, 1976) en la que aprovecha todos los rincones de una casa en ruinas para construir imágenes fantasmales que se aproximan a una estética victoriana con gusto por el decadentismo gótico.

Su trabajo con la técnica es virtuoso. Perseguía la imagen deseada hasta la perfección, por lo que primeramente llevaba a cabo un boceto de aquello que le interesaba representar. En sus cuadernos anotaba las necesidades materiales

y construía la narración: historias que se caracterizan por su naturaleza efímera, la importancia de la luz en ellas y de los ambientes escogidos. Elisabet Bronfen denomina a las obras de Woodman "cuadros vivientes". Gustaba de emplear escenografías interiores, pero también hallamos representados lugares diversos como bosques, cementerios o playas de arena. En cuanto a la búsqueda de la perfección formal, Woodman trabajaba con la composición de la imagen y, sobre todo, le interesaba la manera en que las personas se relacionan con el espacio, de modo que lo que hace será representar sus interacciones con los límites de los espacios, tal y como explica en sus diarios (Townsend, 2016b: 244).

Así, tal y como explicaremos en el siguiente apartado, siempre se mueve desde un núcleo que toma como centro la representación de su propio cuerpo y que avanza hacia las afueras, es decir, hacia su relación con el espacio y cómo ambos se confunden hasta la borradura de sus límites. Además, gracias a la técnica de exposición larga, quienes contemplan estas imágenes no podrían bautizarlas como estáticas, sino todo lo contrario, puesto que los cuerpos que aparecen están borrados, difuminados; su presencia es una ausencia. El movimiento incesante de las fotografías de Woodman testimonia su afán por deshacerse del corsé que tiene la fotografía como crónica del instante.

LAS METAMORFOSIS DE FRANCESCA WOODMAN

Resulta muy significativo que la búsqueda de la metamorfosis se convierta en uno de los ejes de la obra fotográfica de Francesca Woodman desde los inicios hasta sus últimos trabajos. Es una metamorfosis que va de la mano de la recreación de personajes mitológicos, de los que tenía conocimiento por sus estudios del arte clásico, al que prestó especial atención durante su estancia en Roma. Según Chris Townsend, la pretensión de Woodman al valerse del motivo de la transformación es escapar de la eliminación del momento de antes y después en la fotografía, es decir, de la suspensión temporal causada por las limitaciones técnicas de esta forma artística (2016a: 7). Tal y como ya hemos señalado en el apartado anterior,

la fotógrafa persigue los límites en su propio autorretrato, huye de sí hacia el exterior, tratando de devenir otra.

La psicoanalista Adele Tutter interpreta que en Woodman existe un gran interés hacia el mito de Apolo y Dafne. En algunas de sus fotografías tempranas nos encontramos con autorretratos que están estrechamente vinculados con los árboles, de manera que parece que la artista intenta representar una conversión similar a la experimentada por la ninfa Dafne al tratar de huir de Apolo. Según Tutter, Woodman emplearía este motivo clásico para reflejar la pérdida de la adolescencia y el paso a la madurez (2011: 1518). Sin embargo, creemos que el vínculo que la artista tiene con los árboles trasciende esta realidad y se convierte en un auténtico símbolo dentro de su obra, puesto que, en la última etapa de su vida, durante el verano, visita MacDowell Colony en New Hampshire y allí, en medio del bosque, volverá a tomar fotografías en las que perfecciona su transformación en árbol. Sus brazos se convierten en troncos de árbol gracias a unos brazaletes de corteza de abedul.

Woodman trabaja con la sugestión de la metamorfosis: en muchas de sus fotografías su cuerpo aparece yuxtapuesto al de un cisne, una tortuga, o entrelazado con frutas o caracolas marinas. La crítica feminista Abigail Solomon Godeau aprecia en Woodman una postura que entronca con los postulados del feminismo: según esta investigadora, su fotografía puede ser comprendida como una crítica a la construcción histórica y lingüística de la feminidad. Su ambigüedad es entendida como una defensa contra un ambiente hostil, el camuflaje del sujeto ante la vulnerabilidad del cuerpo que trata de zafarse de la estructura de poder patriarcal (2014: 82).

No en todas las fotografías se juega a la imitación de otro ser vivo, sino que, como ya hemos anunciado, el cuerpo de mujer avanza hacia la integración en los ambientes y, en ocasiones, yendo un paso más allá, culmina con su desaparición. En la serie *Self-deceit* observamos desde el título la postura de su autora: contemplaremos una muestra de sí que no es sino una máscara, pues ya nos anuncia el engaño. Se trata de un juego de espejismos: el espejo no le sirve para mostrarse sino para ocultarse. A través de un esmerado y cuidadoso manejo de la luz, el espejo refleja la ausencia del sujeto, no la presencia. La mujer que se representa se asemeja a una imagen fantasmal, efímera, a punto de desaparecer. Consigue estos efectos

por la exposición larga de las fotografías. El espectador no es testigo de la belleza femenina, esta le es denegada. Lo que ve es la descomposición del cuerpo, su fragmentación.

LA PALABRA POÉTICA EN LOS DIARIOS DE WOODMAN

Nos parece importante subrayar la centralidad de la palabra poética en la obra de Francesca Woodman, ya que dentro de su obra fotográfica aparecen constantemente algunos recursos propios de la literatura: nos referimos a las sinestesias, la antítesis, las metáforas o la personificación y animalización. Así, las imágenes que se consiguen mediante estos procesos de apertura semántica configuran un verdadero relato, una narración que da cuenta de una forma de sentir y unos modos de expresión propios de una subjetividad artística. Gabriele Schor pone de relieve que la aproximación literaria de Woodman en su arte visual no ha recibido una gran atención por parte de la crítica (2014: 37). Si algunos críticos han destacado su inclinación hacia el surrealismo en sus fotografías, esta huella también se hace evidente en algunos de sus textos, donde surgen atmósferas oníricas. Por ejemplo, leemos en un pasaje de sus diarios: "Tengo arena en el cuero cabelludo, ojos dormidos de arena, lengua de papel de arena, pensamientos de arena que provienen todos del mar…" (Woodman, 2016: 242).

Puesto que tenemos un acceso limitado a sus diarios y trabajos escritos y sólo se puede leer una selección de fragmentos publicados editados por George Woodman para el catálogo de Phaidon de 2016 que recoge un amplio estudio, anteriormente citado de Chris Townsend, se ha perpetuado la naturaleza enigmática de su trabajo. Para esta comunicación hemos traducido algunos pasajes de sus diarios y nos referiremos a aquellos que nos faciliten la vinculación directa con su construcción identitaria a través del autorretrato. Entre sus escritos Woodman alude a su pasión lectora, y no sólo se limita a aportar referencias sobre los autores que le son más queridos, sino que se compara con ellos y trata de probarse el traje de escritora. Así, se presenta como una mujer inestable a la que le faltaría carácter para ser como una de sus autoras más admiradas, Gertrude Stein: "Soy una

persona que se pregunta. Es solo otra variedad de 'marica', así que prefiero a los escritores fuertes". A continuación, sigue: "Leo muchas autobiografías últimamente. Eso debería mejorar la mía", es decir, la artista tiene la intención de poner por escrito sus hechos biográficos y trata de imponerse una cierta disciplina para conseguirlo (Woodman, 2016: 243).

En otro pasaje encontramos una reflexión sobre la gestión de su actividad creadora, donde combina un tono irónico con una gran auto exigencia a través de la introspección, tarea que entiende como fundamental frente a la realidad exterior, a la que compara con una habitación lóbrega, lo que nos remite a sus fotografías: "Debería esperar seis meses y después leer libros, cartas, dormir en alfombras y ser mi propio arqueóloga para este fragmento de civilización –este ático fantasmal" (2016: 242). El humor resulta un ingrediente fundamental en su escritura, lo que a veces puede llegar a dificultar la traducción; pero una vez comprendido que no todo debe tomarse de forma literal, la escritura de Francesca Woodman bulle por su mezcla de espontaneidad y trabajo metafórico. En una ocasión alude en estos términos a su propia capacidad fabuladora: "tengo un montón de ideas cocinándose, solo necesito darles salida antes de que se queden pegadas en el fondo de la sartén" (2016: 245).

Su pasión por la lectura fue grande, tal y como recuerda su amiga Betsy Berne en el pequeño texto que escribe a su memoria titulado *To tell the truth.* En este ensayo llega a reconocer que su amiga poseía un talento literario innato como escritora además de como fotógrafa (2016: 247). Además, en la escuela de diseño de Rhode Island la artista tomaba clases de poesía, y disfrutaba enlazando el lenguaje con su fonética. La connotación y la polisemia despertaban su imaginación, por lo que sus diarios están llenos de juegos de palabras, figuras que consiguen un efecto humorístico mediante la conexión de elementos dispares. Tal vez no resulta arriesgado pensar que el valor que concede a las relaciones entre las palabras también está presente en los vínculos que establece entre estas últimas y sus fotografías. Gabriele Schor plantea que es posible que Woodman utilice accesorios y atrezo en sus fotografías de manera que algunos elementos que se repiten en las series adquirirán la fuerza del símbolo, y sin duda, ofrecen una apertura en el significado que va más allá de los límites de la instantánea (2016: 37). De esta suerte, la frontera entre dos artes que emplean lenguajes

tan diferentes como la escritura y la fotografía se desdibuja levemente y nos invita a pensar en las posibles relaciones interartísticas. Los libros de artista en los que trabajó a lo largo de su vida partían del hallazgo de cuadernos antiguos sobre los que ella superponía sus fotografías y escritos personales, de manera que lo escrito originalmente en el cuaderno funciona a modo de palimpsesto. En el fondo, está tratando de conjugar varios elementos de nuevo, tratando de unir dos realidades que aparentemente son muy distintas, pero para las que Woodman ha encontrado un eje común.

El cuaderno titulado *Algunas geometrías interiores desordenadas* fue así bautizado por la naturaleza del soporte en el que lleva a cabo su proyecto: se trataba de un cuaderno para estudiantes que ella consiguió en tiendas de segunda mano, de forma que bajo sus fotografías leemos teoremas matemáticos y distinguimos figuras geométricas. En algunas ocasiones utiliza el propio cuaderno como papel fotográfico para imprimir la imagen, de manera que esta queda integrada en el mismo y se puede escribir sobre ella. Se trata de una fotografía-palimpsesto: es decir, Woodman no deja de conjugar y entrelazar universos simbólicos que, desde su percepción, resultan en cierto modo análogos. Tal y como recoge Townsend en su catálogo, estos cuadernos son objetos nostálgicos, que ponen en diálogo lecciones matemáticas del siglo anterior con las reflexiones de Francesca Woodman. El cuaderno *Algunas geometrías desordenadas* es el que entraña mayor complejidad puesto que recoge un juego en tres partes que relaciona el texto y las ilustraciones de una introducción del geómetra griego Euclides con los propios textos y diagramas de la autora, así como la "geometría" de sus composiciones formales (Townsend, 2016b: 239). Por ejemplo, en una de sus series fotográficas, titulada *Zigzag Study*, la artista enlaza diapositivas en las que ha encontrado líneas que convergen en una suerte de cadena zigzagueante.

Por último, nos gustaría añadir que en algunas de sus fotografías Woodman escribía textos, bien porque empleaba las fotos a modo de cartas y las enviaba a sus familiares y amigos, bien por un deseo expreso de trazar un vínculo entre las palabras y lo representado, de suerte que, en conjunto, constituyen una verdadera narrativa visual. En ocasiones son fragmentos de poemas de su puño y letra los que encontramos en las fotografías, que le servían para trazar la idea de lo que iba a convertirse en obra de arte autorreferencial.

CONCLUSIÓN: DEL AUTORRETRATO A LA FICCIONALIZACIÓN DEL YO

Parece claro que en Francesca Woodman existe el deseo de configurar un relato de vida. La constelación de este relato queda conformada tanto por su vasta obra fotográfica, en la que predomina el autorretrato, así como por los fragmentos que se conservan de sus textos, donde encontramos desde poemas hasta reflexiones autobiográficas. Si nos ceñimos a la imagen que la artista construye de sí nos topamos con un abanico de interrogantes, puesto que el camino escogido no es otro que el de la ambigüedad y lo enigmático. Según Estrella de Diego, en Woodman el espacio de la representación expulsa al espectador, borra las facciones de la protagonista, busca su imagen en el espejo para cancelarla, no para reunir los trozos (2011: 113). Si bien es cierto que lo que nos facilita la artista nunca o casi nunca es una imagen total de sí misma, a menudo quedan en sus fotografías elementos que se repiten y que nos permiten identificarla, por ejemplo, la recurrencia constante a un tipo de zapatos conocidos como *Mary Janes*, rastreable en series como *House*.

Dentro de su obra resulta muy habitual su trabajo en series, lo que puede llegar sugerir la imposibilidad de capturar el cuerpo femenino como una totalidad, puesto que al trasladarlo a imágenes se produce una ruptura, una fragmentación en distintas dimensiones corporales. Esta idea entronca con la cancelación de sí de la que habla Estrella de Diego, pero más allá de una interpretación puramente autorreferencial también podemos pensar que está dando voz a una problemática: ¿cómo puede la mujer, a la que tradicionalmente se le ha arrebatado la posición de sujeto activo artístico, producir una representación íntegra de sí, convirtiéndose al fin en autora y productora de la obra de arte? En este sentido, resulta elocuente volver la vista hacia aquellas artistas que, desde las fronteras de la normatividad, se persiguieron a través del autorretrato. Recordemos el ejemplo de Claude Cahun, quien a menudo se representaba como un sujeto desdoblado, fragmentado. No hay una imagen única de la mujer: no puede haberla porque no existen referentes en la historia del arte. Woodman se sirve de esta carencia para explorar aspectos técnicos como la imagen en movimiento, las transiciones hacia el ser-otro y la metamorfosis.

Algunas de sus propuestas parten de una limitación visual: recordemos la serie *On being an angel*, en la que la fotógrafa emplea diferentes recursos para trazar una iconografía de lo invisible y gracias a los efectos luminosos y a la utilización de telas blancas que simulan ser alas, se transforma en un ser etéreo, imposible. También nos parece llamativo que, pese a que muy rara vez fotografía a sujetos masculinos, cuando lo hace observamos que se les ha despojado de la identidad de género masculina, de manera que visten ropas asociadas a la mujer, y constituyen figuras ambiguas. En definitiva, los cuerpos presentados por Woodman son cuerpos escindidos, que acusan una falta, o que no se adaptan al modelo hegemónico y difieren de la representación normativa. Pese a la sensualidad que envuelve las fotografías y la centralidad del cuerpo desnudo, es importante remarcar que la artista persigue juegos de evocación, falsas apariencias, trampantojos, de manera que la genitalidad suele quedar oculta o sustituida por otro elemento: por ejemplo, es habitual su uso de las flores, concretamente de los lirios, para sugerir los genitales femeninos.

Su trágico suicidio a la temprana edad de veintidós años ha llevado a los críticos a rastrear su obra en busca de pistas que explicaran este desenlace. Este es el punto de vista de Peggy Phelan, quien afirma que su práctica artística no es nada más que un ensayo de su propia muerte (2002: 986). Sin embargo, a través del estudio profundo de su obra, parece demasiado reduccionista, ya que es importante destacar que Woodman necesita crear estas escenas que parecen encontrarse en las afueras de los límites espacio-temporales para superar las barreras de la esencia fotográfica, y para ello, como nos recuerda Elisabet Bronfen, el cuerpo es escenificado como imagen y como productor de la imagen, y su condición es la esencia efímera (Bronfen, 2014: 22). Chris Townsend calificará el trabajo de Woodman como una "narrativa de la emergencia" (Townsend, 2016a: 27).

En ciertas ocasiones esta condición de emergencia también puede entenderse por la disposición de la joven artista a dejar que una cierta situación casual le conduzca a un momento de inspiración en el que se concrete una fotografía. Este es el caso de una imagen realizada a partir de la caída de un saco de harina del interior de un camión. Woodman observa este suceso desde su estudio en Providence. Se conserva un vídeo en el que podemos ver a Woodman inclinándose hacia el suelo del piso cubierto de

un polvo blanquecino (la harina) y dejando la huella de su silueta desnuda sobre esta. Posteriormente, se levanta y toma asiento en una silla y mantiene el rostro erguido, casi desafiante. En esta imagen está presente su autorrepresentación, insinuada sobre el suelo, y al mismo tiempo, contemplamos la materialización de su firma de artista, la reconstrucción de sí que refrenda su trabajo con su propio cuerpo y que, en esta ocasión, permanece sentada, nítida, mirando al espectador fijamente. Tal vez Woodman está queriendo decirnos que aquella que vemos no es quien creemos que es, y a quien buscamos, sólo podremos rastrearla a través de una huella negra, de un trazo borroso, silueta a punto de desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

BERNE, Betsy (2016), "To Tell the Truth", en TOWSEND, Chris (2016), *Francesca Woodman,* Phaidon, Londres, pp. 246-249.

BRONFEN, Elisabeth (2014), "Leaving an Imprint: Francesca Woodman's Photographic Tableaux Vivants", en SCHOR, Gabriele & BRONFEN, Elisabeth (eds.), *Francesca Woodman Works from the Sammlung Verbund,* Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, Viena, pp. 11-31.

DE DIEGO, Estrella (2011), *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores,* Siruela, Madrid.

PHELAN, Peggy (2002), "Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time", *Signs: J of Woman in Culture and Society,* nº. 27, pp. 979-1004.

SCHOR, Gabriele (2014), "Props as Metaphors –Arranged by Francesca Woodman", en SCHOR, Gabriele & BRONFEN, Elisabeth, *Francesca Woodman Works from the Sammlung Verbund,* Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, Viena, pp. 32-53.

SOLOMON GODEAU, Abigail (2014), "Body Double", en SCHOR, Gabriele y BRONFEN, Elisabeth (eds.), *Francesca Woodman Works from the Sammlung Verbund,* Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, Viena, pp. 73-88.

TOWNSEND, Chris (2016a), "Scattered in Space and Time", *Francesca Woodman,* Phaidon, Londres, pp.6-71.

TOWNSEND, Chris (2016b), "Documents", *Francesca Woodman,* Phaidon, Londres, pp. 229-239.

TUTTER, Adele (2011), "Metamorphosis and the aesthetics of loss: II Lady of the woods –The transformative lens of Francesca Woodman", *The International Journal of Psychoanalysis,* nº. 92, pp. 1517-1539.

WOODMAN, Francesca (2016),"Journal Extracts", en TOWNSEND, Chris (2016), *Francesca Woodman,* Phaidon, Londres, pp. 241-245.

Fátima Pombo
Aveiro University

Anna Marie Fisker
Aalborg University

Eileen Gray and the Image of Identity through her Written Interior of the E-1027

Eileen Gray and the Image of Identity through her Written Interior of the E-1027

ABSTRACT: This article intends to draw the attention to a fact that has not yet been addressed in the diverse writings about the iconic house E-1027 by Eileen Gray built between 1926-1929 on the Mediterranean shore at Roquebrune-Cap-Martin: the signs she left about her through sentences written in diverse supports of her home. In E-1027, Gray used the most recent innovations of modern architecture, however this paper aims to focus on what we call the semiotics of her own –recalling the categories in which Peirce distinguished signs, namely icon, index and symbol through the interpretation of some words and sentences Gray wrote in the villa. Eileen Gray wanted to communicate about herself and make a claim for the inclusion of subjects, values and desires that were being denied by the twentieth-century (male) modernism. To Gray, the realm of art, design and architecture was a privileged crossroad to access the notion of "gender identity".

KEYWORDS:
Modern Design
Interiors
Architectural Poiesis
Semiotic
Language
Interpretation

Eileen Gray y la imagen de la identidad a través de sus escritos en la casa E-1027

RESUMEN: Este artículo pretende fijar la atención sobre un hecho que aún no ha sido abordado en los diferentes textos que existen sobre la icónica casa E-1027 de Eileen Gray construida entre 1926-1929 en Roquebrune-Cap-Martin de la costa mediterránea: el conjunto de signos que dejó sobre ella misma a través de frases escritas en diversos soportes de su hogar. En E-1027, Gray usó las innovaciones más recientes de la arquitectura moderna, sin embargo, este artículo desea centrarse en lo que llamamos la semiótica de sí misma, recordando las categorías en las que Peirce distinguió los signos, a saber, el icono, el índice y el símbolo a través de la interpretación de algunas palabras y frases que Gray escribió en la propia casa. Eileen Gray quería comunicar algo sobre sí misma y reclamar la inclusión de temas, valores y deseos que estaban siendo negados en el ámbito espacial por el (masculino) modernismo del siglo XX. Para Gray, el territorio del arte, el diseño y la arquitectura era una encrucijada privilegiada para acceder a la noción de "identidad de género".

PALABRAS CLAVE:
Diseño moderno
Interiores
Poiesis arquitectónica
Semiótica
Lenguaje
Interpretación

INTRODUCTION

The avant-garde artistic movements from the beginning of last century unified by the wish of renewing art provoked a rupture with the cultural and artistic tradition of the nineteenth century. Throughout history, words and sentences have been disseminated in art along with images painted in canvas to voice other layers of communication. Verbal elements paired with visual signs to pursue chains of meanings, expressions, impressions or concepts. Especially in the avant-garde movement, pieces of language aligned or not in sentences or texts take place within the goal of stretching the edge of visual arts and their purposes. This use of language in the modernist art world challenged the public to face and decipher other levels of meaning. Consequently, the gaze of the spectator was called to enter into the pictorial scene in a more polysemic mood, namely bringing it to other non-visual realms. Over time, this practice expanded and became a common feature in contemporary art.

We state that Eileen Gray (Irland-1878/Paris-1976) was aware of the most of these recent innovations in architecture and visual arts. It is a fact that in the house E-1027, she used the most recent innovations of modern architecture, incorporating elements from Loos' anti-ornamentalism, the Bauhaus functionalism, and most obviously, Le Corbusier's not yet widely published five points for new architecture. Yet, she brought this specific idiom of architectural languages of the time into her own design - her own architectural language. It is certain that she also knew about the use of language by Georges Braque (e.g. 'BAL' in *Le Portugais*, 1911) or Picasso (e.g. the words 'MA JOLIE' in *Woman with a Guitar*, 1911) which practice they repeated afterwards in some of their artistic works. However, we argue that Eileen Gray used language in her home E-1027 for different reasons than those of her contemporaneous. Gray used language in her house to communicate about herself and making a claim for the inclusion of subjects, values and desires that were being denied in the more conventional space by twentieth-century (male) modernism.

Therefore, this article intends to draw the attention to a fact that was not yet addressed in the diverse writings about the iconic house E-1027 of Eileen Gray built up between 1926-1929 on the Mediterranean shore at Roquebrune-

Cap-Martin: the signs she left about her through sentences written in diverse supports of her home. Gray used writing –key words or complete sentences– as categories in her home's interior and so introduced layers of complexity by adding such new dimensions to the daily gestures of the domestic space.

This paper interrogates thereby whether the different figurations Gray designed or endowed into her interior through language was an "invention of herself". It questions too how this artistic creation produced by Eileen Gray aims the freedom of subjectively elaborating itself, thus propitiating a mosaic of emancipatory possibilities and therefore becoming an architectural autopoiesis.

E-1027. THE EXPRESSION OF ONE'S SOUL

E-1027 was Eileen Gray's concept of a dwelling for tomorrow in a place that has become a myth, on a site that is magical. The house built between 1926 and 1929 was the first architectural work of Eileen Gray who was mainly self-taught in architecture. She was 51 years old when she completed this unique architectural work that in many ways exemplifies Gray's architectural thinking. As stated by Jennifer Goff, Gray did not want the house to be considered perfect, with all the problems of contemporary architecture solved in her project. Instead, it should be viewed as an attempt, a moment in a more general pursuit. By this statement, Goff points out that it was not and should not be considered Gray's final statement and contribution to Modern architecture. That was not what she intended the project to be. The house was designed with the client in mind – her lover Jean Badovici, a man who liked to entertain (Goff, 2014: 339-340).

In the movie *The Price of Desire*, a biopic about Eileen Gray by the Irish director Mary McGuckian that deals picturesque with the universal female experience of Grays one can observe in a seducing scene how Gray perceive the house. With rolls of paper (drawings) under her arm, she moves around in a dark room creating the infinity light rooms at E-1027 in her mind. A movement that in significant cut becomes a dance with her

lover Badovici and so shows how her ideas was built on both love and an eminently ability for perception of the architectural room. We will here point out that Gray's design of E-1027 indeed explores a choreographic approach to architecture, which emphasises the qualitative aspects of the body's movement in a room, in a specific space.

The Price of Desire also tells the controversial story of how Le Corbusier effaced and defaced Eileen Gray's moral right to be recognized as the author of her work and as one of the most forceful and influential inspirations of a century of modern architecture and design. There is genuinely interesting information in the plot and in the pictures shot in the E-1027 house - shown promiscuously to confirm the filmmakers' access - they look perfectly delightful in the artfully blotched light.

E-1027 is a house full of ingenious solutions. The interior and the house immortalized in many books, is a unique combination of interior design and architecture that can only be described as a major contribution to modernist architecture. At its centre is a spiral staircase, although hidden behind walls like a ship's companionway, as if the house were setting sails about to embark on a journey across the Mediterranean Sea; "and that once one entered the house one was transported into another realm" (Goff, 2014: 345).

The interior of E-1027 is comfortable and inventive in its illusion of space. Here Eileen Gray articulated several functions in one large open plan, a dining area, a place for tea, a place for siesta. Beds fold into walls, a table becomes a desk, and the hall has her written instructions for visitors –"entrez lentement" and "défense de rire". Instead of a sentimental seaside name for the house, Gray chose a streamlined numerological symbol for her relationship with her lover, the Romanian architect and critic Jean Badovici. "E" was for "Eileen", the "10" for "J" and "2" for "B" according to the place of the name's initials in the alphabet, and the "7" was for "G", so that Gray was, in a sense, embracing him also by the name of the house: E-1027.

If it is to recognize in the building's common features to modernist architecture, the impact of the house relies upon the refuse of a modernity as a male-hero-focused narrative. She stated that "by eliminating all intimacy, it leads to an impoverishment of the inner life" (Constant, 2000: 105). "She

conceived the house from the interior outward, from a reconsideration of the modern individual's need for an interior life and a place of retreat, a direction seemingly at odds with Modern Movement predilections for transparency and spatial continuity" (Pombo & Fisker, 2018: 408).

In Le Corbusier's works, the interior was often not separated by walls or doors, instead the living room, the bedroom and the bathroom became what is described as an architectural enjambment (Reichlin, 2013: 68). Gray differed again to Le Corbusier stating that "the interior plan should not be the incidental result of the façade; it should lead a complete, harmonious, and logical life. Rather than being subordinated to the external volume, it should on the contrary control it" (Badovici & Gray, 1925: 13). We want to emphasise that Gray by this respected the privacy of the user – in contrast to, as remarked by Jennifer Goff "to Le Corbusier's open enfilade, Gray created a dual-purpose living room used for entertaining guests" (Goff, 2014: 347).

From an early age, Gray expressed an interest in geometry, colour, pattern and architectural theories surrounding the golden ratio. As mentioned in the chapter 'A House is not a Maschine': Eileen Gray's Domestic Architecture by Goff, Gray acquired a copy of *Manuel de Perspective et Trace des ombres à l'usage des architectes et ingénieurs et des élèves des écoles spéciales* – the *Manual on Perspective and the Movement of Shadows for the Use of Architects and Engineers* by P. Planat published in 1899 (Goff, 2014: 255). She also owned a copy of the Norwegian historian Frederik Macody Lund's book *Ad Quadratum* published in 1919, a study of the geometry of gothic buildings and structures, claiming they were designed according to the golden ratio. Gray's interest in this publication is also linked to her interest in Cubism and the writings of Henry Poincaré, and his work *La Valeur de Science – The Importance of Science* which Gray acquired in 1903. Gray's study of the golden ration further involved the Neoplastic artworks of De Stijl. Gray's design that already called the attention of members of De Stijl group but also of other modernists as, among others, Walter Gropius and Le Corbusier, but she always had a personal view of addressing the issues of modern architecture. E-1027 is a space that emphasizes the power of senses though relying in clear ideas about dwelling as a matter of actions, gestures, and feelings that unfold throughout the day. Therefore, the accurate attention of Gray to details, avoiding anything that could become unnecessary.

By the time Gray began to design E-1027 she had already begun developing her philosophical ideas about the fourth dimension, a study that she spent much time on involving among others writings of Henri Poincaré, whose literature Gray had in her library. Poincaré advocated in one specific publication, *La Science et Hypothèse* from 1902 that multiple view points are juxtaposed (Poincaré, 1903). Gray was also particularly interested in the English mathematician and philosopher William Kingdon Clifford and as stated by the French art critic Louis Vauxcelles Gray's works had been described in the context of these themes:

> Does one dare pronounce the word cubism? Yes one must. Those combination of lines, those geometrical syntheses, this firm and singular precision is the equivalent of our logical painters. The other merit of miss Gray is that when she designs the architecture of her furniture, she avoids extreme shapes; her forms are simple, straightforward, and functional (Goff, 2014: 279).

This house played a big part in Gray's personal story since the very first moment of its construction: "Eileen was in Roquebrune working on her new project, which took all energy and enthusiasm. Very little else mattered to her now" (Adam, 2014: 181). And this great dedication and commitment costed her a high emotional price:

> Eileen remembered how lonely and tired she was at the end of each day. The only diversion was the daily swim in the crystal-clear water right underneath the house. There was no one to talk to, and she took most of her meals alone, sometimes sharing a sandwich with the workers who lived on the site (Adam, 2014: 191).

We argue that this house was like her canvas–mirror. With E-1027 she designed a whole universe of her own beyond domesticity and the house exemplifies how Gray developed her architectural thinking at the time. She gave layers to her home increasing the levels of what was already complex, namely the spot, the project, the construction demands, the numerous criteria she considered to design it, the connection between the architectural quality of space, furniture and living.

THE SEMIOTICS OF HER OWN

To Gray, the realm of art, design and architecture was a privileged crossroad to access the notion of "gender identity". Entering the space of the living room, one finds "Invitation au Voyage" on the wall, a nautical map stencilled with a quote from Baudelaire that invites the visitor into a space to luxuriate, a space that would have been by then familiar. A space where one would have expected an open floor-plan; furnished sparsely with aluminium and chrome in the camping style, a boudoir for the lady of the house, a study for the man and an overall arrangement that encouraged maximum action and productivity. One would not have expected an invitation to luxuriate, not have expected soft wool multi-layered rugs, an extendable divan piled with cushions and fur blankets, below a nautical map stencilled with the quote from Baudelaire to form the centrepiece of the main room. One would not have expected the elimination of gendered spaces, an architecture designed for the prone, lounging body with divans in every room equipped with trays for holding drinks and cigarettes, lights for reading and writing and electrical outlets for hot water, so even a shower could be taken close to the divan. One would never have expected an architecture of such intimacy and sensuality, an architecture incorporating so much of the decadence that it would have looked - from the outside - to have rejected the whole modernist manifest. It is not clear when Gray did the nautical chart collage; however, the large map represents her close friend the writer and artist Stephen Haweis's travels from 1914 to 1929, presenting Bermuda, Bahamas and Domenica on the map. Overlaid with the inscriptions "Invitation au Voyage", "Beaux Temps" and "Vas y Totor" the collage introduces the viewer to travel further afield **[1].**

In this context the reference to Baudelaire's poem *L'Invitation au Voyage* has several meanings. First, it refers to the ideas about the fourth dimension – in an imaginary land, a dimension only made real through love. Dr. Jennifer Goff at the National Museum of Ireland has pointed out that this coded message underline that the house of Gray is a representation of this dimension. *L'Invitation au Voyage* is inspired by imaginary love, the hope for a common journey to a land that exists only according to a still unproven legend (Goff, 2014: 329). It can be discussed if this land does not represent

[1] ***Nautical Chart*** **Collage** © Authors

a place where Gray longed to find harmony, order and peace reign; maybe even a land without the threat of contradictions and the sorrows of fragmentation. In that case, the nautical collage represents not only an artistic dream, but also the very image of the beloved, in other words, the chosen land where ideal love would find a haven. By 1929 Gray's relationship with Badovici was tentative, and Gray commonly used enigmas throughout her work. By placing a nautical chart and all that it represents in relation to her lifelong friend Haweis, along with the words of Baudelaire's love poem on the wall of the living room of her current lover's house, Gray was making

not only a bold statement about her relationship with Jean Badovici, but also her close friendship with Haweis.

Gray used language as a redundancy of her own. She used key words or complete sentences as features in her home's interior that introduced layers of complexity by adding new dimensions beyond the daily gestures of the domestic space. She had a holistic presence in her home as for her the home had a holistic meaning. Eileen Gray mirrored herself in the achievement of E-1027 by exercising the semiotics of her own.

AN IRONIC APPROACH TO UNCTIONALIST IMAGERY

Gray's indifference to hierarchy or analogy savours the particular and resists the tendency to categorize, yet her contribution to E-1027 addresses general issues of architecture as a contemporary support for the rootless conditions of modern life. The spirit of Gray's architecture could have drawn further inspiration from Baudelaire' prose poem *L'Invitation au Voyage*: "All the furniture is…armed with locks and secrets, like all civilized souls. Mirrors, metals, fabrics, pottery, and works of the goldsmith's art play a symphony for the eye, and every corner, every crack, every drawer and curtain's fold breathes forth a curious perfume, a perfume of Sumatra whispering come back, which is the soul of the abode". Much like the imaginary land that Baudelaire conjured up in his prose poem, Professor in Architecture Caroline Constant proposes to use Baudelaire in underlining that one could illustrate Gray's architecture as: "It is there we go to breathe, to dream, and to prolong the hours in an infinity of sensations" (Constant, 2000: 120).

Eileen Gray mastered even an ironic approach to the multiple sentences she wrote in the villa, she emptied them of meaning to render them signs, as in the inscriptions painted with Corbusian stencils on her walls and cupboards: "pajamas", "overcoats and umbrellas" "little things", "dresses", "shoes". (Constant, 2000: 119). Or she was pointing out with words the use of furniture for objects of daily life like the figures below illustrate **[2, 3, 4].**

Recalling Peirce's classification of types of signs it is to stress that the use of language in the villa played the role of icon, index and symbol. Pieces of furniture that Gray designed had a redundant subtitle and seemed an icon: a lamp had written at its side in French 'lampe', a mirror 'mirroir', an ashtray 'cendrier', stairs 'escalier'. As index there were ensemble of words as "eau fraiche" (fresh water) evoking the scenery of having fresh water under the mirror **[5].**

In her writings in the walls, in the paintings, close to the objects it is also possible to read all the symbolic references she wanted to deliver or to let to the imagination. She might have thought that this home would survive her and become a legacy to future interpreters of her. Gray's use of these stencils, based on lettering used in French engineering drawings, represent a further commentary on Le Corbusier's approach to machine imaginary. There is no doubt that Gray looked to Le Corbusier's drawings for shelving and storage place from the laundry room at his Villa Le Lac, when she began to draw and design the details for the storage facilities at E-1027 (Goff, 2014: 343).

Analysing the stencilled phrases it looks like Le Corbusier's lettering on his drawings but there is a pronounced difference with these stencilled phrases, even though Gray appropriated means originated in engineering it was incorporated through design for personal domestic expression. She invoked the senses both directly and indirectly in every scale of her architecture, from the building to the furniture and décor. Her fascination with opacity and indecipherability led her to focus on the surface of elements, their colours, textures, and reflective qualities, rather than on their profile, modelling, or placement in a legible space (Constant, 2000: 111).

Gray did not work with isolating individual elements in the interior, neither to represent the ensemble as a whole. In that way the boundaries of elements are no longer frontiers, but extended into the lines of the adjoining walls.

[2] Wardrobe for 'costumes' (clothes)
[3] Wardrobe for 'chapeaux' (hats)
[4] Wardrobe for 'oreillers' (pillows) and a piece of wardrobe to have a 'moustiquaire' (mosquito net)
[5] Eau Fraîche
© Authors

EPILOGUE

"A house is not a machine to live in", Gray wrote in response to Le Corbusier's often-quoted line about a house being a machine à habiter. "It is the shell of man his extension, his release, his spiritual emanation" - in order to better understand both why Gray became engaged in an ongoing critique of modern (gender) architecture and what her built alternatives may have meant at the time.

It is clear as several researchers has stated that Gray had examined Le Corbusier's *Five Points of a New Architecture* and countered his ideas about to the E-1027. Gray evidently developed the E-1027 in direct relation to the site, manifesting the reciprocity between building and

landscape by using elementary forms and colours and by that linking the interior to the exterior. Gray perfected her storage designs initially developed for the theoretical project "House for an Engineer" where she began to use furniture in the construction of the space by incorporating the furniture into walls. Hence in E-1027 the storage space and cupboards appear as if they are extensions of the architecture because Gray as expressed by Goff they celebrate the manner in which she brought materials together. Furnishing emphasised an interconnection with one another (Goff, 2014: 273).

Concerning the gender question, we need to admit considerations of sexuality into our analyses of her work. Several recent feminist articles in literature is pointing to this critical gap, so there is references to build on, both historically and culturally specific, comprehensive analysis of the significance of both gender and sexuality to Gray's work.

Gray was increasingly interested in making material objects with multiple purposes and uses. Unlike the domestic designs of her avant-garde male contemporaries, which included separate spaces for men and women to withdraw to in order to pursue different sorts of activities, Gray's solitary spaces and furniture were geared towards work and study and not associated with either sex. Gray's furniture designs were always integrated into the interiors that was integrated with their architectural surroundings. Almost everything from the reading lights to the tables could be adjusted to accommodate its user. Gray asserted that she was building "dwellings for people" rather than constructing "beautiful arrangements of line" (Elliott, 2002: 183).

The rooms or the unique space developed by Gray in E-1027 are divided throughout the house into functions as sleeping, dressing and working, and the functions is then again modified by the floor tiles, the colouring and the heights of the ceilings. The writings act as indicators that one embarks on a journey, inviting us to pause before going on, inspiring us to understand the deeps and meanings of architecture. Throughout the E-1027 Gray's analysis of the boundaries between architecture and furnishing break down the notion of the room being a singularly three-dimensional entity. She amplifies a room, a space by these means creating

what could be described as a fourth-dimensional space (Goff, 2014: 280). Some researchers argues that Gray mixes elements of the sensual, feminised boudoir with the austere, masculinised study to produce gender-free living and working spaces.

As stated by Goff, the E-1027 is a house filled with secrets, pockets, walls, sliding passages – it hides and reveals simultaneously. It reveals but still remains closeted (Goff, 2014: 363). Perhaps Gray's works both influenced and were influenced by the redefinitions of gender and sexual identity taking place during the early part of the twentieth century. A time where several countries experienced a socially and politically conservative 'call to order', characterized by traditional cultural values and gender roles.

BIBLIOGRAPHY

ADAM, Peter (2014), *Eileen Gray: Her Life and Her Work. The Ultimate Biography,* Schirmer Mosel, Munich.

BADOVICI, Jean and GRAY, Eileen (1925), *Les Intérieurs Francais,* Edition Albert Morancé, Paris.

CONSTANT, Caroline (2000), *Eileen Gray,* Phaidon Press Limited, London.

ELLIOTT, Bridget (2002), "Housing the Work: Women Artists, Modernism and the *maison d'artiste:* Eileen Gray, Romaine Brooks and Gluck", in ELLIOTT, Bridge and HELLAND, Janice (eds.), *Women Artists and the Decorative Arts (1880-1935): The Gender of Ornament*, Ashgate Publishing Limited, Ashgate, pp. 176-196.

GOFF, Jennifer (2014), *Eileen Gray: Her Work and Her World,* Irish Academic Press.

POINCARÉ, Henri (1903), *La Valeur de Science,* Flammarion Editions, Paris.

POMBO, Fatima & FISKER, Anna Marie (2018), "Eileen Gray's house E-1027: a Unique Design of Modern Movement Heritage" in SERAZIN, Helena, GARDA, Emilia Maria & FRANCHINI, Caterina (Eds.), *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception,* Ed.Založba ZRC, pp. 429-439.

REICHLIN, Bruno (2013) ,"The Pros and Cons of the Horizontal Window", in COEHN, Jean Louis (Ed.), *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes,* The Museum of Modern Art, New York, pp. 64-71.

María José González Madrid
Universitat de Barcelona

Biografía y ficción en las obras de Remedios Varo y Leonora Carrington[1]

Biografía y ficción en las obras de Remedios Varo y Leonora Carrington

RESUMEN: Tanto Remedios Varo como Leonora Carrington plasmaron, en su obra escrita y plástica, relatos sobre sus vidas. En muchas pinturas de Varo, además de en las claramente autobiográficas, aparece representada una sola figura protagonista que se ha identificado con la artista, abriendo así la posibilidad de interpretar su obra como otra biografía en relación con sus aspiraciones de conocimiento trascendental y búsqueda espiritual. También Carrington recogió en pinturas y cuentos momentos fundamentales de su propia historia. Pero además, en su novela *La corneta acústica,* Carrington narró una aventura compartida por ella misma y Varo, aunque en esta ocasión no una aventura de su biografía pasada, sino una que vivirán en una hipotética y futura vejez. Este escrito explora las complejas relaciones entre biografía y ficción que trabajaron ambas artistas y destaca la capacidad performativa que desarrollaron en su obra en relación a la construcción de sus propias vidas.

PALABRAS CLAVE:
Remedios Varo
Leonora Carrington
Autobiografía
Ficción performativa
Creación autopoiética

Biography and Fiction in the Works of Remedios Varo and Leonora Carrington

ABSTRACT: Both Remedios Varo and Leonora Carrington expressed, in their written and plastic work, stories about their lives. In many of Varo's paintings, besides the clearly autobiographical ones, a single leading figure that has been identified with the artist is represented, opening the possibility of interpreting her work as another biography in relation to her aspirations of transcendental knowledge and spiritual search. Carrington also collected in paintings and stories fundamental moments of his own history. But in addition, in his novel *The acoustic cornet,* Carrington narrated an adventure shared by herself and Varo, although this time not an adventure of his past biography, but one that will live in a hypothetical and future old age. This paper explores the complex relationships between biography and fiction that both artists worked on and highlights the performative capacity they developed in their work in relation to the construction of their own lives.

KEYWORDS:
Remedios Varo
Leonora Carrington
Autobiography
Performative Fiction
Autopoietic Creation

REMEDIOS VARO: *ESPERO CONTAROS ALGÚN DÍA MIS AVENTURAS…*

En una de las muchas cartas que Remedios Varo escribió desde el exilio mexicano a destinatarios desconocidos (la titulada "Carta 8. A un científico no identificado") la artista introdujo la siguiente y breve presentación: "Quería usted algunos datos biográficos sobre mí. Nací en España, estudié pintura en la Academia de Bellas Artes de Madrid, me fui a vivir a París y allí formé parte del grupo surrealista; después me establecí aquí, donde el clima es mucho mejor desde todo punto de vista" (Varo, 1997: 85-86).

Los datos que nos proporciona Varo son escuetos y concretos, casi enciclopédicos, hasta llegar al "aquí" (México) en la frase final, en la que el tono cambia para introducir, humorísticamente, la duda sobre a qué puntos de vista puede referirse para juzgar el clima. Entre los escritos conocidos de Varo, este es el que presenta más coincidencias con un formato autobiográfico. Sin embargo, podemos encontrar más informaciones sobre la vida de la artista en varios de sus relatos cortos, así como en algunas de sus pocas cartas publicadas, dirigidas a personajes desconocidos o a familiares y amigos reales. Por ejemplo, en una carta a su madre fechada en "México 27 junio", explica sobre una de sus exposiciones: "Felizmente ya pasó ese mal rato, fue un gran éxito y había cientos de personas. Para mi carácter eso es bastante penoso. Pero he vendido todos mis cuadros y estoy más rica que un torero" (Anglès, 2009: 126). Aunque la artista no data el año de su carta, podemos deducir que se trata de su primera exposición individual, que se inauguró en la Galería Diana de la Ciudad de México en abril de 1956.

De entre las cartas conocidas, la más larga y detallada es la que escribió a los pocos años de llegar a México a las hermanas Martín Retortillo, amigas de juventud que dejó en España al exiliarse a París, y en la que relata algunas situaciones de su vida desde que salió de Barcelona en 1937 hasta su llegada a México en diciembre de 1941. Dos cosas llaman la atención en este relato: lo divertido del tono en que está escrito y la omisión de algunas de las situaciones más importantes que había vivido la pintora en esos años, como su participación en las actividades del grupo surrealista o su relación amorosa con el poeta Benjamin Péret. Seguramente no hay ficción en el relato, pero sí desde luego una selección drástica de lo que se cuenta y lo que no. La ligereza e incluso el humor del tono utilizado en el relato contrastan fuertemente con la conocida dureza de las circunstancias de su huida y exilio:

> Llegué a Veracruz en los huesos y de ahí trepé a la ciudad de México que está nada menos que a 2400 metros de altura y como se te ocurra andar de prisa o correr se te sube el corazón a la garganta. Espero contaros algún día mis aventuras que son truculentas y a veces muy cómicas [...] Este pueblo, México, es bastante aburrido, muy grande y más bien feote. Yo vivo en una casa muy antigua y enorme [...] con dos jardincitos, donde, cosa estupenda y que me dejó maravillada, vienen a veces pájaros-mosca; ¡tengo muchas plantas y hasta un plátano, tomo muchos baños de sol y me dedico a cocinar por las mañanas porqué pasmaos! se cocinar de la manera más suculenta y suntuosa que se conoce en los anales de la cocina. Nunca lo hubierais sospechado, ni yo tampoco, pero así es, sin contar con otra serie de virtudes domésticas que ahora poseo y que no creía que nunca podría tener (Varo, 1990: 217-218).

Además, entre los escritos de Varo —y hemos de recordar que la artista escribió sin intención de publicar, y de hecho no se publicó nada hasta después de su muerte— también podemos considerar algunos de sus sueños, en los que incorpora datos sobre su vida y aparecen como protagonistas, situados en contextos irracionales y oníricos, artistas y amigos de su círculo en México: Leonora Carrington, Wolfgang Paalen o Eva Sulzer, entre otros.

Aunque ninguno de los escritos de Varo puede ser identificado con una autobiografía, muchas de sus pinturas sí han sido interpretadas en esa clave. Investigadores e investigadoras han coincidido con Janet A. Kaplan en que "Varo invitaba a los espectadores a que entrasen en su vida al hacer con frecuencia veladas alusiones en las imágenes que creaba a ciertos detalles de su biografía" (1988: 233) y en considerar el tríptico formado por las pinturas *Hacia la torre* (1960)[2], *Bordando el manto terrestre* (1961)[3] y *La huida* (1961)[4] como "su obra más autobiográfica" (Kaplan, 1988: 18). En el tríptico se narra cómo, de entre el grupo de colegialas encerradas en la torre, una de ellas consigue escapar gracias a la estrategia de bordar su propia huida. El sentido narrativo de la obra está acentuado tanto por su condición de tríptico como por el relato descriptivo con que Varo acompañó las fotografías de esta obra, y que envió a su hermano el doctor Rodrigo Varo, exiliado en Venezuela (Varo, 2008: 119). También Beatriz Varo, sobrina de la artista, destaca el carácter autobiográfico de la pintura variana cuando recuerda que, al recibir esas fotografías, "asombrados observamos la obra autobiográfica de Remedios". Destaca que "nos llamó poderosamente la atención su *ruptura* con el pasado, abandonando la casa solariega en la que quedaron sus recuerdos, diversas Remedios de otros tiempos" (Varo, 1990: 72), refiriéndose justamente a la obra titulada *Ruptura* (1955)[5] y a las figuras que, con el mismo rostro que la protagonista, atisban desde las ventanas del caserón familiar. En *Ruptura* Varo "coloca de nuevo a su protagonista en una situación que recordaba sus experiencias de joven" (Kaplan, 1988: 23), su deseo y decisión de abandonar la casa paterna, y los conflictos que ello le ocasionaba.

Las muchas viajeras que transitan por las pinturas varianas se han relacionado con los múltiples viajes en la vida de la pintora. En la mayoría de estas obras la representación del viaje no es gozosa, como lo era en *La huida*, sino que más bien se refiere al aspecto más atemorizador de sus experiencias atravesando "sin papeles" líneas de demarcación bélicas, fronteras y océanos en sus caminos hacia el exilio. Varo contestó en una entrevista que no le gustaba nada viajar (Marie, 1960: 10-11) y el terror que sentía a los viajes queda reflejado, en un tono muy diferente al de las aventuras" truculentas" y "cómicas" que anunciaba en su carta, en pinturas como *Caminos tortuosos* (1957), *La torre* (1947), *Visita al pasado* (1957) o *La calle de las presencias ocultas* (1956)[6]. También las figuras protagonistas

de sus pinturas que, en palabras de la pintora sobre su obra titulada *Hallazgo* (1956), "buscan llegar a un nivel más alto espiritual" (Varo, 2008: 112) han sido comúnmente identificadas con la pintora, y sus viajes y prácticas con los "caminos de conocimiento" que interesaron a Varo: *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) y *Alquimista* (1955) serían obras significativas en este sentido. Pero me parece muy interesante destacar que Varo no sólo se representa y narra en escenas de búsqueda del conocimiento, sino que lo hace también en figuras que ya alcanzaron la iluminación espiritual, que es el objetivo de la pintora. Si la pintura, al menos para Varo, tiene algo de conjuro, en obras como *Creación de las aves* (1957)[7] o *La llamada* (1961)[8] la artista está dando forma a su más íntima y preciada aspiración, y narrando a través de sus pinturas no una autobiografía de su pasado, sino su propio y deseado futuro.

LEONORA CARRINGTON: *... DEBO REVIVIR TODA ESA EXPERIENCIA*

En la obra plástica de Leonora Carrington, la relación con el relato y la representación autobiográfica es totalmente distinta. A diferencia de lo sucedido con la de Varo, sus pinturas no han sido leídas en general en clave autobiográfica, aunque algunas se han identificado con momentos concretos de su vida. Entre estas obras, las que se refieren a momentos muy importantes para la artista: la huida de la casa familiar (*Crookhey Hall*, 1947), la complejidad de su relación con Max Ernst (*Portrait of Max Ernst*, 1939), su estancia en el manicomio santanderino (*Down Below*, 1941) o el encuentro en México con el que será padre de sus hijos (*Chiky, ton pays*, 1947). Sin embargo, su obra escrita, mucho más amplia y publicada que la de Varo —Carrington empezó a publicar cuentos desde sus años parisinos— ha sido frecuentemente relacionada con un relato biográfico más o menos ficcionalizado: todos los hitos biográficos mencionados y referidos en sus pinturas aparecen también narrados, respectivamente, en sus cuentos *La dama oval* y *La debutante*, en *El pequeño Francis* y en las novelas *Memorias de abajo* y *La puerta de piedra*. En *El pequeño Francis* Leonora Carrington propone una extraordinaria alteración de los personajes en relación con su propia

vida, convirtiéndose a sí misma en el joven sobrino del tío Ubriaco, que es a su vez el alter ego de Max Ernst. Ambos pasan juntos unas intensas vacaciones, huyendo de la mujer del tío Ubriaco.

Además, a Carrington le divirtió jugar con el género de la autobiografía, y al menos en dos textos conocidos imita el formato de una narración de vida, aunque inventando de manera humorística y absurda los hechos narrados. *Jezzamatáticas o introducción al maravilloso arte de pintar* inicia así:

> Nací a principios de la última mitad de los noventas, en muy curiosas circunstancias, en un eneahexagrama, matemáticamente.
>
> La única persona presente en mi nacimiento fue nuestro querido, fiel y viejo fox-terrier, Boozy, y un aparato de rayos X para esterilizar vacas. Mi madre se hallaba ausente a la sazón, tendiendo trampas a los langostinos que por aquella época infestaban las altas cumbres de los Andes, llevando la miseria y la devastación a los nativos (Carrington, 1974: 25).

El segundo texto pertenece al ámbito de la escritura privada. Aunque ha sido publicado con el título de "Carta inédita a Remedios Varo" (Salmerón, 2002: 71-73), hay discusiones sobre el posible destinatario. (González, 2013: 2015 y Martínez, 2018: 303-305). De nuevo se trata de una narración de su origen, aunque en esta ocasión la madre sí está presente y lo inaudito se relaciona con la participación paterna:

> Querida Cebra, tu carta me ha sumido en un dilema porque, ya conoces mi precisión, no sabría cómo darte fechas biográficas sin usar los métodos más modernos. [...] Sí, querida Cebra, no debes despreciarme al saber mi origen puramente científico. Nací por inseminación artificial del siguiente modo: Mi madre, una radiante desposada arrojada a una desesperación languideciente por la frialdad Anglo-Británica de su marido, deambuló una noche iluminada por una luna creciente hasta los laboratorios conyugales...

Y allí, por desconocimiento o error, se sentó en un artefacto "lleno hasta los topes con novecientos galones cuadrados de secreciones seminales de todos los animales machos de la propiedad [...]". A esta curiosa situación sigue una descabellada descripción del embarazo de su madre y de su propio nacimiento.

Muy diferente es el tono de la narración de Leonora Carrington que más comúnmente se ha considerado estrictamente autobiográfica, titulada *Down Below* y que se tradujo al castellano como *Memorias de abajo.* Está escrita en primera persona y narra con cierta ecuanimidad su dramática experiencia en un tiempo ya pasado y el tono es absolutamente diferente a los dos ejemplos anteriores. El relato está escrito como si fuera un diario, fechado desde el lunes 23 de agosto al viernes 27 de agosto de 1943, y relata su ingreso y estancia, tres años antes, en una clínica psiquiátrica en Santander. Tal y como nos explica la artista, la escritura tiene una intención terapéutica, de salvarse a sí misma. Relata Carrington: "debo revivir toda esa experiencia porqué [...] creo que me ayudará, más allá de esa frontera, a conservarme lúcida" (1995b, 3). En otro momento de la narración la autora se cuestiona: "Sé que una vez que lo haya escrito me habré liberado. Pero ¿podré expresar con meras palabras el horror de aquel día?" (Carrington: 1995b, 30). Querría aquí recordar que el frágil estado mental de la artista, que la llevó al sufrimiento de una crisis nerviosa y al internamiento, se debía a su intento de salvar al mundo de la debacle del nazismo. Tal y como recuerda Carrington: "En medio de la confusión política y un calor tórrido tuve el convencimiento de que Madrid era el estómago del mundo y que yo había sido elegida para la empresa de devolver la salud a este órgano digestivo [...] Creía que era capaz de sobrellevar esta carga espantosa y extraer de ella la solución para el mundo" (1995b, 11).

Carrington explicita su temor a "caer en la ficción, veraz pero incompleta, por falta de algunos detalles que hoy no puedo traer a la memoria y que podrían ilustrarnos" (1995b, 16). La artista destaca la importancia del papel de la memoria (o de su pérdida) en la reconstrucción de una realidad pasada pero también señala que en un relato recordado y escrito desde la fragilidad de la separación entre el estado de locura y el de cordura —como entre el de sueño y vigilia— es difícil establecer la débil frontera entre realidad y ficción.

El relato *La puerta de piedra* es asimismo autobiográfico. En esta ocasión Carrington narra su encuentro en México con dos de las personas más importantes de su vida: la pintora Remedios Varo y el fotógrafo húngaro exiliado Chiki Weisz (quien se convertirá en su marido y en padre de sus hijos). Se trata de una narración absolutamente hermética en su estructura, con abundantes referencias alquímicas —como se encuentran también en *Down Below*— y cabalísticas (ya que Chiki era judío) que dificultan la comprensión clara y lineal de los hechos biográficos narrados. Carrington explica su vida, pero lo hace con un lenguaje que nos obliga a las lectoras a convertirnos en "iniciadas" en el sentido hermético de la palabra si queremos "conocer" aquello que nos está narrando. Nos narra su vida a la vez que nos la vela, nos la revela a la vez que nos la oculta.

Se debe señalar además que Carrington reescribió el texto en varias ocasiones, y también lo acortó, suprimiendo prácticamente la presencia de una de las tres figuras protagonistas. ¿Cómo definir el concepto de "autenticidad" o de "verdad" en relación a esta práctica? La ausencia de esta figura —que es la identificada con Remedios Varo— no se debe a una falta de memoria, al problema de no poder "traer a la memoria" algunos detalles, sino a una voluntad claramente performativa, destacando e insistiendo en que la construcción del relato del propio pasado siempre se hace de una manera determinada, y que por tanto el relato siempre puede ser diferente (Salmerón, 2014: 121-138).

LEONORA CARRINGTON Y REMEDIOS VARO: *... A FIN DE QUE LA BONDAD Y EL AMOR REINEN DE NUEVO EN EL MUNDO*

La corneta acústica es el último de los escritos a que me voy a referir, y la novela más larga de entre las escritas por Carrington. Narra una estrambótica aventura protagonizada por un grupo de ancianas que, tras pasar por increíbles y extravagantes situaciones, consiguen transformar el mundo, alterando su eje. Las protagonistas son dos amigas, trasunto de Carrington y Varo: Marian Leatherby, feminista inglesa de

noventa y dos años, sorda, desdentada y con barba, a quien su familia quiere ingresar en una residencia para ancianas, y su amiga la pelirroja española Carmen Velásques, quien tiene como principal ocupación escribir cartas a personas que no conoce (una de las actividades preferidas de Varo) y que ayudará a su amiga en este complicado trance.

Carmella cambia la vida de Marian en el momento en que le regala una trompetilla acústica, que le permitirá enterarse de que su familia la quiere ingresar en un asilo y finalmente, y mediante una extraña carambola, realizar el sueño de su vida: ir a Laponia. Marian Leatherby inicia desde el asilo una excéntrica aventura incitada por el guiño que le hace el retrato de una antigua monja española que está colgado en la sala comedor de la residencia de ancianas. La aventura es un trasunto de los relatos mitológicos artúricos que tanto interesaron a Carrington, pero en una versión femenina y feminista. El objetivo de la aventura, en esta ocasión, será rescatar la "Copa" de manos del "Dios Padre Irritado" y devolverlo al poder de la "Gran Madre". Marian saldrá airosa de esta aventura gracias a la participación de Carmella. La amistad entre ellas y su complicidad son tan poderosas que promoverán que se mueva el eje terrestre y, por tanto, se transforme el orden de las cosas. Las dos amigas conseguirán su principal objetivo: "recuperar el Grial y devolvérselo a la Diosa [...] a fin de que la bondad y el amor reinen de nuevo en el mundo" (Carrington, 1995a: 163).

A pesar de la "realidad" de las dos protagonistas, lo disparatado, irreal e increíble de las aventuras que viven ha llevado a considerar *La corneta acústica* como un relato de ficción. Sin embargo, y para concluir, me gustaría identificar esta novela con una autobiografía que, de la misma manera que algunas pinturas mencionadas de Varo, no relata un pasado sino que conjura y prefigura un futuro. Como sabemos, no era la primera vez que Carrington se veía involucrada en la empresa de salvar al mundo, y en *Memorias de abajo* el coste había sido para ella la locura y el manicomio. Años más tarde, en México y en relación de amistad y creativa con Varo, podrá escribir otro relato —con un muy diferente final— sobre su papel protagonista en la transformación del mundo. Más o menos en la época en que Carrington escribió *La Corneta acústica*, contestó en una entrevista a la pregunta sobre el hecho histórico que más admiraba con una prefiguración del futuro. Contestó la artista: "Casi ninguno, pero sí.

Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo XXI" (Poniatowska, 1957: s.p.). En *La corneta acústica* Carrington adelanta en algunas décadas esa fecha para que coincida con los años de su propia vida, e identifica, a ella misma y a Varo, como las heroínas que consiguen traer al mundo "la Caída del Patriarcado".

Ambas artistas, Varo y Carrington, nos han dejado en sus escritos y pinturas relatos autobiográficos sobre algunos momentos de su vida pasada. Ambas nos han dejado, también, ficciones performativas de los futuros que deseaban.

NOTAS

[1] Este texto se ha beneficiado de las reflexiones llevadas a cabo en el marco del proyecto "La escritura de la historia y la alfabetización en femenino y en masculino. Fuentes escritas y visuales (Ss. XII-XX)". Ref. HAR2016-77124-P. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Acrónimo EHAFEMA.

[2] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1960/hacia-la-torre-1960/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

[3] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1960/bordando-el-manto-terrestre-1961/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

[4] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1960/la-huida-1961/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

[5] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1950/ruptura-1955/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

[6] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1950/la-calle-de-las-presencias-ocultas-1956/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

[7] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1950/creacion-de-las-aves-1957/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

[8] En: https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1960/la-llamada-1961/ (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

BIBLIOGRAFÍA

L'Anglès de Remedios Varo (2009), Ajuntament d'Anglès, Anglès.

CARRINGTON, Leonora (1974), "Jezzamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar", en GARCÍA PONCE, Juan, *Leonora Carrington,* Era, México, D.F., pp. 25-30.

CARRINGTON, Leonora (1985), *La puerta de piedra,* Monte Ávila, Caracas.

CARRINGTON, Leonora (1995a), *La corneta acústica,* Alba, Barcelona.

CARRINGTON, Leonora (1995b), *Memorias de abajo,* Siruela, Madrid.

GONZÁLEZ, María José (2013), *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo,* Universitat de Barcelona. Tesis doctoral en https://www.tdx.cat/handle/10803/131945 (Fecha de consulta 3-junio -2019).

KAPLAN, Janet A. (1988), *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo,* Fundación Banco Exterior, Madrid.

MARIE (13-noviembre-1960), "Remedios Varo: magia y disciplina fascinantes del subconsciente", *Novedades,* pp. 10-11.

MARTÍNEZ, Fanny (2018), *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir: images croisées.* Université Paul Valéry, Montpellier. Tesis doctoral en https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02078249/document (Fecha de consulta: 3-junio-2019).

PONIATOWSKA, Elena (1957), "Leonora Carrington", *Novedades. Suplemento México en la cultura,* 9 de junio, s.p.

SALMERÓN, Julia (2002), *Leonora Carrington,* Ediciones del Orto, Madrid.

SALMERÓN, Julia (2014), "Remedios y Leonora: el legado literario de una amistad", en GONZÁLEZ MADRID, María José y RIUS GATELL, Rosa (coord.), *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio,* Eutelequia, Madrid, pp. 121-138.

VARO, Beatriz (1990), *Remedios Varo: en el centro del microcosmos,* Fondo de Cultura Económica, México, D.F. / Madrid.

VARO, Remedios (1997), *Cartas, sueños y otros textos,* introducción y notas de Isabel Castells, Era, México, D.F.

VARO, Remedios (2008), "Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)", en OVALLE, Ricardo y GRUEN, Walter, (comp.), *Remedios Varo. Catálogo razonado,* Era, México, D.F., pp. 111-120.

Irene López Arnaiz[1]
Universidad Complutense de Madrid

De la creación escénica a la ficción autobiográfica. Las "bailarinas hindúes" encarnan su propio mito (1905-1939)

De la creación escénica a la ficción autobiográfica. Las “bailarinas hindúes” encarnan su propio mito (1905-1939)

RESUMEN: A inicios del siglo XX surgió en Europa el género de las danzas hindúes ligado al ámbito de los teatros de variedades y conformado mayoritariamente por mujeres que recreaban danzas “exóticas” mediante repertorios eclécticos. Estas bailarinas generaron ficciones autobiográficas, mediante las cuales confundieron los personajes que evocaban en escena con sus propias vidas. Inventando o exagerando sus orígenes asiáticos y su formación en tradiciones escénicas del sur de Asia, encarnaron el mito de la bailarina india. La mayoría de ellas combinaban en sus complejos personajes la sacralidad, la pureza, la Antigüedad y el erotismo; tópicos con los que Occidente había asociado a esta bailarina y la propia noción de Oriente. Sus propuestas han quedado ocultas bajo el halo del exotismo y del género ínfimo, a pesar de que su trabajo coreográfico, su papel activo en la configuración de la modernidad en Occidente y la construcción de estas ficciones identitarias resultan profundamente interesantes.

PALABRAS CLAVE:
Danza
Modernidad
India
Sudeste asiático
Francia
Bailarinas hindúes
Transculturalidad

From Performing Creation to Autobiographic Fiction. The “Hindu Female Dancers” Embody their Own Myth (1905-1939)

ABSTRACT: In the early 20th century, the Hindu dance genre comes up associated to the music-hall and mainly composed of women who recreated “exotic” dances through eclectic repertoires. These dancers fabricated autobiographic fictions through which they mingled the characters they performed on stage with their own lives. Exaggerating or making their Asiatic origins and formation in South Asian scenic traditions up, they embodied the Indian dancer myth. Most of them integrated in their complex characters the sanctity, purity, Antiquity and eroticism, the clichés with which the West had associated this female dancer and the very notion of the East. Their proposals have remained veiled by the halo of eroticism and the music-hall genre, despite the great interest of their choreographic work, their active role in the configuration of modernism in the West and the construction of these identity fictions.

KEYWORDS:
Dance
Modernism
India
Southeast Asia
France
Hindu Female Dancers
Transculturality

En 1905 se presentaba en la biblioteca del Museo Guimet de París la bailarina Mata Hari haciéndose pasar por una auténtica sacerdotisa javanesa **[1]**. Aquel acontecimiento inauguraba un complejo proceso mediante el cual varias bailarinas de inicios del siglo XX identificaban sus biografías con las de los exóticos personajes que interpretaban sobre los escenarios inspirados en tradiciones de India y del Sudeste Asiático. La prensa de la época describía aquel emblemático espectáculo del siguiente modo:

> Esta rotonda, con guirnaldas, apenas iluminada con el reflejo de las lámparas, este santuario que abre los arcos de sus porches a la sombra de una galería circular, antaño ha visto desarrollarse la solemnidad extraña de las sectas orientales. [...] Estos son los tres poemas: *La Princesa y la flor*, *El Amor cruel*, *La Invocación a Siva*, los cuales recita con toda su alma, con toda su carne, Mata Hari, Ojo del Día, Sol Glorioso, Bayadera Sagrada, venida hacia nosotros de las profundidades de los misterios de la India (Lepage, 1905).

Así, la biblioteca de aquel museo dedicado desde las últimas décadas del siglo XIX al estudio y difusión del arte y las religiones asiáticas se transformaba en un templo presidido por una imponente escultura de Śiva Naṭarāja, convirtiéndose en el escenario idóneo para generar la leyenda en torno a la cual se configuró desde entonces el personaje de Mata Hari. Aquella bailarina hacía su aparición ante el público parisino en un contexto intelectual con el objetivo de ilustrar una conferencia sobre danzas védicas[2].

El anacronismo, la conjunción de varias tradiciones escénicas procedentes de distintos territorios de la geografía asiática y el vínculo de estas manifestaciones con prácticas rituales que remiten de nuevo a la Antigüedad —rasgos todos ellos presentes en aquel espectáculo de Mata Hari— se constituyen como síntomas evidentes de la leyenda que rodeó durante las primeras décadas del siglo XX a las bailarinas que desarrollaron su carrera artística ligadas al género de las danzas hindúes.

[1] Mata Hari bailando en la biblioteca en el Museo Guimet de París, 1905

Se emplea en este estudio el apelativo "danzas hindúes" para hacer alusión al arte de aquellas bailarinas, habitualmente ligadas a los teatros de variedades, revistas, cabarets o *music-hall*, que configuraron repertorios de carácter ecléctico inspirados de un modo significativo en las tradiciones escénicas de India y del Sudeste Asiático. Se trata de una corriente iniciada con el mencionado espectáculo de Mata Hari y que se prolongó hasta el periodo de entreguerras. Este género fue desarrollado principalmente por mujeres, casi todas ellas nacidas o cuanto menos criadas y educadas en Occidente, algunas con orígenes mestizos. Se presentaban como "auténticas" bailarinas indias, javanesas o camboyanas, exagerando o inventando sus orígenes y vínculos asiáticos con el fin de recrear aquellas danzas "exóticas" demandadas por el público occidental. Construyendo una suerte de leyenda en torno a sus propias biografías, la cual se asentaba sobre el tópico de la bailarina india creado por el imaginario occidental desde hacía más de un siglo; estas bailarinas pretendían legitimar su actividad creadora al tiempo que generaban complejos mecanismos creativos que oscilaban entre el escenario y sus propias vidas. El propio término danzas hindúes, de uso en la época, refuerza muchos de los tópicos sobre los que estas mujeres asentaron de manera consciente y activa sus propios personajes.

Las bailarinas hindúes se presentaron ante la audiencia europea como sacerdotisas, bailarinas sagradas o princesas procedentes de "exóticos" lugares. Construían así múltiples relatos en torno a sus orígenes que a menudo presentaban notables contradicciones entre sí. Estos mecanismos resultan de gran interés ya que, mediante esta construcción autobiográfica, las bailarinas encarnaban el mito de la bailarina india ligada a la imagen exótica, sagrada y erótica que se había generado en Occidente desde la aparición de la bayadera en el ballet y la ópera europeos de finales del siglo XVIII. Esta imagen escénica se inspiraba a su vez en las crónicas de viajeros occidentales a tierras del sur de Asia (Leucci, 2005; Leucci, 2008). Además, las bailarinas hindúes tomaron como fuente de inspiración los espectáculos de bailarinas procedentes del sur de Asia, cada vez más frecuentes en centros artísticos y culturales de Occidente desde la Exposición Universal de París de 1889[3].

En este sentido, Mata Hari se constituye como un caso paradigmático dentro de este fenómeno. Nacida en Holanda, cuyo verdadero nombre era

Margaretha Geertruida Zelle, se casó con un oficial de la marina holandesa tomando desde entonces el nombre de Mac Leod. Su contacto con Asia se originó como consecuencia del traslado de su esposo a Indonesia en 1893. Desde entonces vivieron en varias ciudades de Java y Sumatra hasta 1902. Dos años después la pareja se divorciaba legalmente y ella se trasladaba a París donde, empleando las palabras de su marido, recreadas por Enrique Gómez Carrillo, ella intentaría "consagra[rse] a la danza en la Babilonia moderna" (2017: 12). Lo haría adoptando casi inmediatamente el nombre malayo de Mata Hari, efectivo mecanismo que, de inmediato, le proporcionaba ficticios orígenes afines a las danzas que presentaría sobre los escenarios. Gómez Carrillo situaba su nacimiento, citando las propias palabras de la bailarina, en el sur de India como hija de un brahmán y de una bayadera, asociada a un templo consagrado a Śiva (2017: 18-19). Otras fuentes trasladaban sus orígenes a Java: como hija de un militar holandés y de una sacerdotisa, o de un sembrador holandés y una nativa; o defendían que se había educado, según la prensa, en una "escuela budista de danza"[4]. Las múltiples versiones del nacimiento y formación de Mata Hari como bailarina, a menudo asociadas con antiguas tradiciones sagradas, por un lado, entran en sintonía con las de otras bailarinas de la época y, por otro, dan cuenta de la ficción que generaron estas artistas en torno a su propia persona. Gómez Carrillo destacaba el "entusiasmo [...] de los orientalistas ante la súbita revelación de aquellos ritos", ofrecida por la bailarina en el Guimet en 1905 (2017: 14-16). El entorno de dicho museo —convertido a inicios del siglo XX en la recreación de un templo en el que piezas de arte hindú contribuían a generar la atmósfera misteriosa y exótica que el público de la época demandaba—, así como el contexto erudito en el que se insertaba el público y el propio espacio; otorgaron un componente de autenticidad que legitimaba las danzas de la bailarina. Dichas composiciones quedaban además asociadas con la categoría de "clasicismo", al vincularlas con un pasado sagrado perfectamente materializado en las esculturas que servían de decorado al tiempo que de evocadores elementos devocionales[5].

Poco tiempo después, en 1906, era presentada al público parisino la emblemática americana Ruth Saint Denis, con toda seguridad la bailarina que podría introducirse en el género de las danzas hindúes cuya obra ha sido más estudiada y valorada por la historiografía tradicional, erigiéndose

[2] Ruth Saint Denis bailando Radha en el Teatro Marigny de París. Publicado en L'Illustration (8 septiembre 1906)

como la única representante de la danza moderna temprana que presenta relación con India. A pesar de las diferencias entre las propuestas coreográficas de Mata Hari y Saint Denis en las que no se puede profundizar en este espacio; la presentación de la americana en la capital francesa sigue mecanismos similares a los de la holandesa. La primera hacía su debut en el teatro Marigny de París viéndose asociada al personaje de Lakmé que evocaba rodeada por una escenografía que recreaba un templo indio, acompañada del tema de Léo Delibes que lleva este mismo nombre **[2].** Un recorte de prensa de la época describe el argumento de aquel espectáculo, ambientado al fondo de los bosques que rodean la rivera del Ganges, donde creció una niña en el interior de un recinto sagrado de acceso prohibido. Aquel mismo texto identificaba a la propia bailarina con el personaje de Lakmé otorgándole la capacidad de trasladar hasta París las encantaciones, rezos pintorescos y misterios de los brahmanes de India (Anónimo, s.f. [1 septiembre 1906]).

Al contrario de Mata Hari, Ruth Saint Denis nunca distorsionó sus orígenes americanos trasladándolos a ningún territorio del conteniente asiático. Pero sí que empleó aquel mecanismo iniciado por la holandesa, que sería utilizado también por otras muchas bailarinas hindúes, de transformar su propio apelativo. Sumando a su verdadero nombre, Ruth Denis, el ante nombre *Saint*, la bailarina ponía el acento en el componente místico de las danzas indias que cautivó su atención; el cual supo poner en relación con otras tradiciones escénicas, religiones y formas de pensamiento de diversas culturas a través de su ecléctica propuesta coreográfica. Mediante este mecanismo del cambio de nombre, las bailarinas hindúes lograban encarnar en su propia persona algún aspecto de las danzas o estereotipos culturales en torno a los cuales articulaban sus personajes escénicos. Así, sus vidas personales se entremezclaban con los temas que interpretaban públicamente sobre los escenarios y, por consiguiente, estos procesos de construcción autobiográfica generaban una ficción de la identidad que se constituía como un acto creativo en sí mismo.

A las conocidas Mata Hari y Ruth Saint Denis podrían sumarse, entre otros, los nombres de Sahary-Djeli, Djemil Anik, D'Al-Al, Cosika Vrandja, Nadja, Tórtola Valencia, Nyota Inyoka o incluso Simkie **[3].** Todas ellas, mujeres cuyas biografías presentan episodios desconocidos o contradictorios, desarrollaron su carrera como bailarinas en la escena occidental de la primera mitad del siglo XX configurando repertorios de carácter ecléctico en los que las tradiciones escénicas del sur de Asia ocuparon un lugar primordial. Tomando aquellos apelativos de aires exóticos, las bailarinas reivindicaban sus inventados o exagerados orígenes orientales, encarnando además en sus testimonios vitales los tópicos en torno a los cuales el imaginario occidental había constituido el personaje de la bailarina india asociado con la sacralidad, el erotismo, prácticas esotéricas y tiempos ancestrales.

La bailarina india había sido vinculada desde las crónicas de los viajeros europeos del siglo XVII con una suerte de prostituta sagrada que facilitaría su posterior asociación con la figura de la *femme-fatale* que protagonizaría la escena artística y cultural decimonónica. En este sentido, la bailarina india se constituyó en este momento como una exótica mujer fatal con reminiscencias románticas. En ella confluían sin presentar mayores

contradicciones tradiciones procedentes de épocas y territorios diversos, así como un erotismo sagrado que, aunque resultaba difícilmente conjugable por la mentalidad de herencia cristiana, se articulaba sin mayor complicación en aquel exótico personaje que encarnaba la otredad tanto a nivel espacial y temporal como desde el punto de vista del género.

En este mismo sentido, varias cuestiones propician la vinculación de las bailarinas hindúes del siglo XX con la *femme-fatale* que se constituía en el fin de siglo en contraposición a la mujer canónica relegada por la moral y las condiciones sociales de la época al ámbito doméstico y familiar. Tanto las particularidades exóticas de su género, materializadas en su supuesta herencia india, como al hecho de que desarrollaran una carrera pública como mujeres independientes asociadas al mundo del espectáculo —y más concretamente al ámbito de los cabarets y de las variedades— propician su asociación con aquel nuevo modelo de mujer que, al tiempo que conquistaba libertades y derechos en la esfera social, era convertido en un temido personaje de ficción por la mirada y la mano de creadores masculinos contemporáneos. Por un lado, resulta fundamental el hecho de que la danza sea una práctica estrechamente vinculada, tanto en la tradición india como en la occidental, con el género femenino; así como el uso del cuerpo como recurso expresivo fundamental, que lleva inevitablemente a que el propio sujeto creativo se constituya también como objeto artístico y, en consecuencia, como elemento de admiración, a menudo profundamente erotizado. Esto se ve, además, especialmente acusado en el caso del género ínfimo en el que se insertaron las bailarinas hindúes sobre todo hasta el periodo de entreguerras. Además, el hecho particular de que las bailarinas hindúes reivindicaran sus orígenes orientales, así como su supuesta formación en tradiciones de carácter sagrado que permanecían inaccesibles desde los remotos orígenes de la propia danza, facilitó su asociación con personajes femeninos históricos, bíblicos y literarios que se constituyeron en la escena cultural finisecular como la perfecta encarnación de aquella *femme-fatale* admirada y amada al tiempo que temida, despreciada y juzgada, por artistas y literatos en las calles y cabarets parisinos[6] **[4].**

En su célebre estudio sobre *Dance, sex and gender*, Judith Lynne Hanna aludía a los lugares comunes entre la danza y la sexualidad como consecuencia de presentar un instrumento común: el cuerpo. Y, desde una

[3] Djemil Anik. Publicado en BRUN-BERTY, Jean (enero 1924), "La Danse à Travers le Monde. París. 7 Décembre – Comédie des Champs-Élysées – Mlle Djemil ANIK", en *La Danse*

[4] Programa de mano de la bailarina D'Al-Al. Biblioteca Nacional de Francia

perspectiva de género, la antropóloga reivindicaba la personalidad de aquellas llamadas pioneras de la danza moderna de inicios del siglo XX como mujeres rebeldes que rompieron con el modelo tradicional de mujer identificada con el ama de casa, al tiempo que proponían nuevos lenguajes coreográficos que rompían con el vocabulario académico occidental (1988). En esta línea, este estudio reivindica el papel de las bailarinas hindúes, presentes en este mismo contexto. La mayor parte de las figuras representativas de este género han quedado olvidadas, y su papel en la renovación de la danza occidental ha sido obviado por la historiografía más tradicional, precisamente como consecuencia de las ficciones de carácter exótico generadas por estas mujeres, con el propósito de

legitimar su actividad creadora y de despertar el interés de la audiencia europea de la época hacia sus propuestas creativas. Han quedado así relegadas a un género pseudo-exotico, siendo tildadas más frecuentemente de impostoras o falsas bailarinas indias, que de artistas y creadoras[7].

Se abría este estudio con las figuras de Mata Hari y Ruth Saint Denis con el fin de contextualizar el género de las danzas hindúes con dos de sus figuras más reconocidas, pero como se apuntaba anteriormente, son muchas las bailarinas que presentan hechos desconocidos, confusos e incluso contradictorios en sus biografías mediante esa voluntaria ficción de la identidad. A ellas podría sumarse la española Tórtola Valencia, quien recientemente ha despertado la atención de algunos estudios especializados en la línea del aquí presentado[8]. Esta figura tiene un interés particular por dos motivos. En primer lugar, porque en su personaje escénico y biográfico confluyen los estereotipos de la bailarina india y de la española constituidos en el extranjero bajo un halo de exotismo común. Y, en segundo lugar, porque la confusión todavía presente en torno a sus orígenes familiares que oscilan entre la ascendencia gitana y los vínculos aristocráticos, el inicio de su carrera sobre escenarios londinenses y su controvertida formación entre las cuevas de Andalucía o en un monasterio de India presenta resonancias muy evidentes con los procesos ficcionales descritos anteriormente. También la biografía de la menos conocida Nyota Inyoka, cuya carrera se prolonga hasta la década de 1950, presenta numerosas contradicciones situando sus orígenes

[5] Folleto de mano de Nyota Inyoka, Maison Gaveau, 30 noviembre s.a. [dp. 1929]. Biblioteca Nacional de Francia

entre India y Egipto, dos antiguas civilizaciones que consideraba encarnaban el ideal de la danza que pretendía recuperar **[5].** Y, en la misma línea, los programas y otros documentos relativos a los espectáculos de las bailarinas mencionadas evocaban la supuesta autenticidad de sus danzas. Sahary Djeli ambientó uno de sus espectáculos en "los bosques de la India inaccesible", evocando el origen de sus danzas[9]; y la prensa de la época describía el "aire curioso y abstracto de la mujer del Lejano Oriente" que desprendía en sus actuaciones en Londres[10].

En este sentido, siguiendo las propuestas de Clúa, se hace evidente el uso absolutamente consciente que hicieron las bailarinas hindúes del mito erótico-sagrado de la bailarina india con el que ellas mismas se identificaron. Si analizamos la imagen proyectada por estas bailarinas desde una perspectiva mono-focal, el riesgo de percibirlas como meros objetos de consumo, con un marcado carácter sexual, musas de artistas, modelos exóticos, cuerpos profundamente erotizados y revitalizadores de tópicos coloniales es muy alto. Pero las bailarinas hindúes del siglo XX, insertas en los circuitos escénicos de las variedades y partiendo de una imagen exótica y erotizada, lograron subvertir el rol pasivo como objetos de consumo, deleite e inspiración, para conquistar el terreno de la creación. La interpretación de estos personajes como un caleidoscopio en cuyas contracciones reside un enorme interés resulta muy pertinente. Situándose en esa fina linde entre el objeto de contemplación y el sujeto creativo, y haciendo un uso activo de los estereotipos proyectados sobre la mujer del espectáculo y sobre la categoría de Oriente, contribuyeron a la configuración de la danza moderna temprana al tiempo que conquistaban un espacio de independencia y libertad vital insólito en el contexto social de su época.

Así, las bailarinas hindúes que inspiraba a artistas y literatos contemporáneos, lejos de ser percibidas como las musas en la que la Historia del Arte canónica ha situado el papel femenino en la creación artística, deben ser reivindicada como la encarnación activa del horizonte creativo hacia el que los artistas contemporáneos dirigían sus indagaciones en busca de la conquista de la modernidad. En este sentido, resulta preciso prestar atención al papel que ejercieron en la renovación del lenguaje artístico de su época, tanto en el ámbito de la propia danza, como en aquellas disciplinas artísticas en las que se constituyeron como fuente de inspiración.

Y en última instancia, en la constante confusión que generaron entre su personaje escénico y vital, aquella conquista de libertad creativa fue extrapolada a la liberación de las convenciones sociales a las que estaba confinada la mujer de su tiempo. El nombre de Mata Hari se convertía en sinónimo de libertad al divorciarse de un marido que la maltrataba, y aquel anhelo llevó a otras bailarinas a vivir su propia sexualidad con una libertad que podría parecer inaudita. Por ejemplo, Tórtola Valencia manutuvo una relación lésbica con Ángeles Magret-Vila, con la que convivió hasta su muerte, llegando a adoptarla con el fin de que pudiera heredar sus bienes. De este modo, aquellas mujeres fatales que se asentaban sobre estereotipos raciales y de género convirtiéndose, gracias a los nuevos medios de difusión como la fotografía y la cartelería, en las primeras *celebrities* de la historia cultural europea; encarnaban en sus propias biografías a la llamada *New Woman* emancipada. Se conjugaba así, en aquellos cuerpos públicos y privados, el anhelo y la conquista de la libertad artística y vital.

NOTAS

[1] Esta investigación se ha realizado con la ayuda de un Contrato Predoctoral del MINECO-UCM (BES-2013-062622), de tres ayudas de movilidad vinculadas al mismo programa y de dos ayudas de estancia en París financiadas por el Institut national d'histoire de l'Art.

[2] Émile Guimet había visto bailar a Mata Hari con anterioridad, en 1904, en el Salón de la Baronesa Kireevsky. Véase: Samuel, 2015: 224-227 y Décoret-Ahiha, 2004: 128-130.

[3] Palazzolo, 2017; Décoret-Ahiha, 2004; Décoret-Ahiha, 1998; Lopéz Arnaiz, 2018.

[4] Cohen, 2010: 24; Samuel, 2015: 23; Svetloff, s.f. [c. 1927]: s.p.; Sainte-Croix, s.f.

[5] La cuestión del debate entre la recuperación o reconfiguración de las danzas clásicas indias en la que no se puede profundizar aquí cobra un interés muy particular pues estos procesos se producen como consecuencia y de manera paralela al movimiento *anti-nautch* iniciado en India en 1910 y a la consiguiente abolición de la práctica de las *devadāsī* o bailarinas vinculadas a los templos, como consecuencia de la asimilación de valores victorianos por parte de élites indias. El término *Naucth,* procedente de la corrupción del hindi "nach" (danza), es el nombre genérico con el que los administradores coloniales denominaban a las bailarinas indias. A partir del siglo XIX operetas, piezas de bailarinas hindúes y otras bailarinas indias fueron aludidas en Occidente empleando este término cuyas connotaciones remiten a un exotismo misterioso a la par que a la cuestionada moralidad de estas prácticas que llevaría a la identificación de las *nautch* con bailarinas callejeras dedicadas a la prostitución contraponiéndose con la imagen de la danza clásica que estaba reconfigurarse al mismo tiempo en el propio subcontinente indio. Sobre esta cuestión véase: Leucci, 2009; Ceballos, 2013.

[6] Sobre el surgimiento de la *femme-fatale* en la escena literaria y artística europea del fin de siglo y el contexto económico y social que rodeó este proceso cultural véase el clásico estudio de Erika Bornay (2017).

[7] Como paradigmática excepción debemos mencionar el estudio de Jacqueline Robinson, quien en 1990 incluía a Nyota Inyoka, Djemil Anik y Jeanne Ronsay entre las "orientales" que participaron en la danza moderna francesa (Robinson, 1990: 87-96).

[8] Clayton, 2012; Garland, 2013; Olabarría-Smith, 2015; Cavía Naya, 2001.

[9] Programa de mano: *Sahary-Djeli. Le Nautch. Danse sacrée et mystériuese Hindoue,* Casino de París, 23 abril 1910, cit. en Décorte-Ahiha, 2004: 134.

[10] *The Daily Mail,* cit. en el programa de mano: *The London Hippodrome,* s.f. [1911] [Sahary Djeli Salome] (National Art Library, Londres)

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (s.f. [1906]), "Miss Ruth. La Mystérieuse Danseuse hindoue", s.l., 1 septiembre, s.p. (Bibliothèque Nationale de France, París).

BORNAY, Erika (2017/1990), *Las hijas de Lilith,* Cátedra, Madrid.

CAVÍA NAYA, Victoria (2001), "Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España", *Cairón,* pp. 7-27.

CEBALLOS, Ananda (2013), *La danza Odiśī como construcción de un clasicismo regional. Estudio estético de una tradición coreográfica de la India contemporánea,* Tesis Doctoral (Dir. Xavier Puig Peñalosa y Eva Fernández del Campo), Universidad del País Vasco, Donostia.

CLAYTON, Michelle (verano 2012), "Touring History. Tórtola Valencia between Europe and the Americas", *Dance Research Journal,* vol. 44, nº. 1, pp. 28-49.

CLÚA, Isabel (2016), *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle,* Icaria, Barcelona.

COHEN, Matthew Isaac (2010), *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952,* Palgrave and Macmillan, Hampshire, Nueva York.

DÉCORET-AHIHA, Anne (1998), *Les danses exotiques en France, 1900-1940,* 5 vols., Tesis doctoral (Dir. Remi Hess y Philippe Tancelin), París VIII.

DÉCORET-AHIHA, Anne (2004), *Les danses exotiques en France (1880-1940),* Pantin, Éditions Centre National de la Dance.

GARLAND, Iris (2013), *Tórtola Valencia. Modernism and Exoticism in Early Twentieth Century Dance,* FIVE/CINQ, Vancouver.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (2017), *El misterio de la vida y la muerte de Mata Hari (c.1923),* s.l., FV Éditions, Vancouver.

HANNA, Judith Lynne (1988), *Dance, Sex and Gender,* The University of Chicago Press, Chicago / Londres.

LEPAGE, Édouard (s.f. [1905]), "Les danses brahmaniques au Musée Guimet", s.l., s.f. (National Art Library, Londres).

LEUCCI, Tiziana (2005), *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo),* CLUEB, Bologna.

LEUCCI, Tiziana (2008), "From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character (Bayadère) on the European Stage (1681-1798)", en SCHLOTTERMÜLLER, Uwe, WEINER, Howard y RICHTER, Maria (eds.), *From Pastoral to Revolution. European Dance Culture in the 18th Century (2). Rothenfelser Tanzsymposiom),* Fa-Gisis Musik und Tanzedition, Feiburg, pp. 115-131.

LEUCCI, Tiziana (2009), *Du Dâsî Âttam au Bharata Nâtyam: ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa nationalisation dans l'Inde coloniale,* 2 vols. Tesis Doctoral (Dir. Jean-Claude Galey), École des hautes Études en Sciences Sociales, París.

LÓPEZ ARNAIZ, Irene (2018), "Bayaderas, apsaras, princesas, sacerdotisas y artistas. Las danzas indias en Francia entre el exotismo y la modernidad (1838 -1939)", *La Investigación en danza.* Valencia Mahali, Sevilla, pp. 427-432.

OLABARRIA SMITH, Begoña (2015), *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España,* Madrid, Tesis Doctoral (Dir. Laura Antón), Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Madrid.

PALAZZOLO, Claudia (2017), *Mise en scène de la danse aux expositions de Paris – 1889-1937. Une fabrique du regard,* L'Œil d'or, París.

SAINTE-CROIX, Camille de (s.f.), "Lady Gresha Mac Leod", s.l. (National Art Library, Londres).

SAMUEL, Aurélie (ed.) (2015), *Du Nô à Mata Hari. 2000 ans de théâtre en Asie* [cat. exp.], Musée Guimet, París.

SVETLOFF, Valerien (s.f. [c. 1927]), "The Execution of Mata-Hari", *The Dancing Times,* pp. 193-197 (National Art Library, Londres).

The London Hippodrome, s.f. [1911] [Sahary Djeli Salome] (Programa de mano: National Art Library, Londres).

Massimo Maiorino
Università degli Studi di Salerno

“Ricucire il mondo”: il racconto dell’arte di Maria Lai

“Ricucire il mondo”: il racconto dell’arte di Maria Lai

RIASUNTO: La figura di Maria Lai (1919-2013) appartiene alla costellazione di artiste che con voce sottile ha saputo modellare la propria esperienza artistica forzando con grazia le scansioni e le cronologie rigide di una storia dell’arte teleologica e sessista. Fin dall’esordio la sua traiettoria è dolcemente tesa ad una ricerca intima che esplora l’arte come spazio di verifica e di modifica della condizione femminile e delle pratiche relazionali. Estranea alla poetica dei gruppi ha riflettuto sul lavoro femminile, tessendo l’ordito tra la memoria personale e la memoria collettiva, attraverso il gesto emblematico e prezioso della tessitura. Un progetto che ha oscillato negli anni tra una dimensione intima, stretta tra diario ed autobiografia attraverso le cuciture/scritture di piccole narrazioni ricamate su lenzuola come pagine di libro, ed una dimensione comunitaria e relazionale attraverso grandi interventi ambientali, come in occasione di *Legarsi alla montagna* (Ulassai, 1981). Il contributo intende approfondire i nodi centrali di quest’itinerario che nell’incontro tra tessitura, ricamo e scrittura esplora in modo elegiaco ed intimo l’alterità della condizione femminile e riflette sul senso di legame, storia e tradizione all’interno della comunità.

PAROLE CHIAVE:
Maria Lai
Arte italiana
Pratiche relazionali
Arte al femminile
Autobiografia
Arte pubblica

“Ricucire il mondo”: il racconto dell’arte di Maria Lai

ABSTRACT: Maria Lai (1919-2013) belongs to the constellation of artists who, with a subtle voice, knew how to shape her artistic experience by gracefully forcing the scans and rigid chronologies of a teleological and sexist art history. From the very beginning, her trajectory is gently aimed at a deep research that explores art as a space for verifying and modifying the condition of women and relational practices. She was foreign to the poetics of the art groups and she reflected on female work, bringing together personal memory and collective memory, through the emblematic and precious gesture of weaving.
Her project has fluctuated over the years between an intimate dimension, that joined diary and autobiography through the stitching/writing of small stories embroidered on sheets as book pages, and a community and relational dimension through big environmental actions, such as the work *Legarsi alla montagna (Tying to the Mountain)* (Ulassai, 1981). This essay aims to analyze the central points of this itinerary that in the encounter between weaving, embroidery and writing explores in an elegiac and intimate way the alterity of the feminine condition and reflects on the sense of bond, history and tradition within the community.

KEYWORDS:
Maria Lai
Italian Art
Relational Practices
Feminine Art
Autobiography
Public Art

1.

"Silenziosa ma sospinta dal vento di maestrale che porta al largo, solitaria anacoreta dei luoghi della memoria, legata alla montagna con un nodo che non si può più sciogliere" (Collu, 2013: 42). Con questo ritratto fatto di vento e di memoria Cristiana Collu ha disegnato il periplo di Maria Lai (1919-2013) segnando le coordinate di un'avventura scandita da due costanti: da un lato il respiro intimo, solitario e silenzioso, di una ricerca della costruzione del Sé e di riflessione/affermazione della propria identità, dall'altro il legame con il mondo attraverso la figura tenace e morbida del nodo che stringe relazioni, costruisce e lega comunità[1].

Sono questi i primi segni che orientano la ricerca artistica della Lai che "di quel continente abbandonato, enorme provincia d'ingegni" (Vergine, 1980: 9) posto da Lea Vergine - nella seminale esposizione del 1982 - sotto la categoria seducente ed ironica de *L'altra metà dell'avanguardia*, rappresenta una stella postuma e sfuggente. Della galassia femminile dell'avanguardia e neoavanguardia la Lai abita la costellazione di artiste che con voce sottile hanno saputo modellare la propria parabola artistica forzando con grazia e tenacia le scansioni e le cronologie rigide di una storia dell'arte teleologica e sessista. Una traiettoria tesa verso una ricerca intima che esplora l'arte come spazio di verifica e di modifica della condizione femminile, ma anche come strumento di attivazione di pratiche relazionali e di approfondimento pedagogico. Tutto questo l'artista —nata in Sardegna ad Ulassai nel 1919— lo ha fatto da sola, sottraendosi alle poetiche di gruppo ed ai clamori di velleitarie emancipazioni, tracciando un segno profondo ed ostinatamente contrario che ne fa forse l'artista italiana che ha maggiormente influenzato le generazioni a venire ed inciso sugli orientamenti culturali del movimento femminista. Dunque tra:

> Telai, pani, fili, cuciture: l'arte di Maria Lai è un viaggio di andata e ritorno tra la Sardegna e l'Europa, tra il particolare e l'universale. Bisogna però constatare che, se il grande contiene il piccolo, nel suo caso il grande non è il mondo ma il suo mondo, non è la scena internazionale, ma l'orizzonte della sua terra, con le sue leggende, i suoi canti, le sue poesie, la sua arte, la sua cultura (Pontiggia, 2017:9).

Un percorso ampio, variegato e complesso, che conosce il suo esordio sotto il segno della scultura e nel rapporto problematico, ma al contempo decisivo, con Arturo Martini all'Accademia di Belle Arti di Venezia negli anni Quaranta, di cui l'artista ricorderà:

> essere donna, unica donna a Venezia tra gli allievi di Arturo Martini [...] fu per tre anni la mia più grande scommessa. Martini, nella sua altissima statura di artista, era pur sempre di quella generazione che non dava spazio al femminile nell'arte. 'Qui si fa sul serio' mi diceva come a un essere ingombrante. Non intuiva, nel frastuono della guerra, i movimenti della storia (Lai, 2006a: 206).

Il riferimento a Martini non indica solo una genealogia, ma soprattutto una vocazione ad un fare sperimentale che ha origine dall'approfondimento e dall'estensione del pensiero teorico dello scultore. Di fatto in questi anni Martini riconoscendo la "consunzione poetica della rappresentazione scultorea tradizionale" (Murtas, 1993: 14) decretava con tragica lucidità *La scultura lingua morta* (1945). Dalla lezione martiniana la Lai ricava non solo un'attenzione ai valori formali non disgiunta da una dolce cura della materia impiegata, ma soprattutto —come ricorda la stessa artista— la propensione a pensare per "la scultura spazi tesi e orizzonti lontani" ed a "considerare con occhi nuovi le forme più elementari e quotidiane: i sassi che [Martini] immaginava come *pane che lievita*" (Lai, 1993: 83). Dunque un incontro decisivo, una tappa fondamentale della "costruzione in analisi" —per citare Freud— della propria identità che si manifesta nella decostruzione della scultura come linguaggio muscolare ed assoggetto all'universo maschile attraverso la messa in crisi della monumentalità dei soggetti e dell'eroicità della materia.

[1] Maria Lai, *Enciclopedia Pane/Bread,* 17 libri di pane carta, 2008, installation view, Biennale di Venezia 2017. Foto di Camilla Calì

Così la scultura non è più costruzione di un pieno, ma prospettiva spaziale, sguardo che decifra e legge la scrittura dei sassi che, come osserva Roger Caillois, sono "pietre nude, incanto e gloria, che custodiscono e nel contempo dispiegano un mistero più lento, più grande e più serio del destino di una specie effimera" (Caillois, 1998 /1966: 9). Ed anche nell'immaginario di Maria Lai, le pietre "hanno la forma più bella e più rasserenante, contengono storie immemorabili, sono cariche di sortilegi [...], sono le vere immagini del mondo" (Di Castro; Lai, 2013: 157).
Ma la scultura è anche respiro leggero, soffio che trasforma i sassi in "pane che lievita", così al marmo che aveva lavorato fino ai primi anni Cinquanta, la Lai sostituisce la terracotta ed il legno, e poi la stoffa e il pane **[1].** Un graduale processo di azzeramento e di risemantizzazione del linguaggio

scultoreo condotto attraverso la materia che, sottratta al peso della tradizione, diventa morbida e leggera preferendo alla durezza dello scavo la dolcezza dell'impasto, perché ricorda l'artista, "la prima Accademia di Belle Arti l'ho frequentata con le donne che facevano il pane a casa mia". Si svela una ricerca che narra di un mondo arcaico e matriarcale, fatto di figure e miti carichi di "secolare pregnanza emozionale e semantica" (D'Amico, 1993: 10), un universo abitato da donne che con saggezza secolare hanno modellato con le loro mani una scultura nutriente. Una dimensione ancestrale esplorata appieno in Sardegna nell'incontro con le leggende ed i miti di una terra antica che dopo gli anni veneziani orientano il lavoro della Lai verso un territorio antropologico che mira al recupero dei lavori tradizionali femminili di quella terra.

Da questa postazione, la Sardegna, "compatta e radicalmente diversa dalle altre regioni italiane [...] dove si prolunga una facoltà primitiva di mescolare la realtà alla leggenda e al sogno" (Piovene, 2006: 695-719), scrive Guido Piovene nel suo *Viaggio Italia*, diventa il luogo per la Lai di approfondimento della sua ricerca che trova nutrimento nell'amicizia con lo scrittore Salvatore Cambosu che detta all'artista le pagine di *Miele Amaro*, fondamentale raccolta di leggende, storie, canti e tradizioni sarde, pubblicata da Vallecchi nel 1954, con un disegno dell'artista in copertina. Di queste leggende conoscitive la Lai sceglierà la figura di Maria Pietra —"una proiezione di me stessa" (Di Castro; Lai, 2013: 159)—, maga protagonista del racconto *Cuore mio* (cui dedicherà, nell'intero arco della sua carriera, numerosi testi, disegni, libri cuciti, performance, sculture di ceramica e di pane), come *alter ego* archetipale attraverso cui rifondare e rinnovare il mito della propria creatività.

Muovendo da questa feconda prospettiva di ricerca, tra poesia e antropologia, tra favola e tradizione, la Lai costruisce la sua identità artistica con opere che presentano un'iconografia che racconta di un mondo contadino fatto di gesti e vite semplici, il cui centro è il lavoro femminile. Sono ritratti di donne tenere e severe che con sguardo fiero scandiscono con le loro azioni i passaggi decisivi della vita della comunità: vanno al mulino, accudiscono bambini, attendono alla tessitura. Ed è la millenaria arte della tessitura che diventa per l'artista il centro da cui sviluppa il filone più originale della sua ricerca artistica.

2.

Elevando il telaio - lo strumento per tessere - ad oggetto d'arte, modello e simbolo della complessa articolazione che regola i rapporti umani, l'artista costruisce, fin dagli anni Sessanta, il suo *Progetto per ordito* (1964) e ricongiunge attraverso una raffinata metafora l'artigianato all'arte, se si pensa che anche il supporto ligneo della tela per dipingere si chiama telaio.

Del linguaggio pittorico —delle sue componenti strutturali: la tela, la superficie, il colore— resta il solo telaio che, una volta completato il processo di azzeramento e sintesi, assurge a spazio di costruzione —lo stesso aveva fatto con la scultura— divenendo *Diario intimo* (1977), luogo di confessione che alla perentorietà dell'inchiostro/pittura oppone la leggerezza del filo, la sapienza ed i gesti di mani danzanti a mezz'aria in punta d'ago.

Così anche negli anni romani, tra gli ultimi fuochi dell'Informale e i primi segni che annunciano l'Arte povera, la tecnica del ricamo legata tradizionalmente all'universo femminile diventa il tema del suo lavoro che trasforma in un'operazione di verifica e costruzione dell'opera, ma soprattutto di riflessione sul ruolo della donna nello spazio dell'arte. Cucire e ri-cucire, unire ed intrecciare, sono i verbi che descrivono il millenario gesto femminile, ma sono anche prove di una sorta di "neocostruttivismo ancestrale" che risponde, scrive Giorgio Di Genova, "all'insulto maschista che pretenderebbe di relegare le donne al ruolo subalterno di Penelope, [...] innalzando uno strumento di millenaria schiavitù femminile alla sfida estetica" e ribadendo "che le radici della creatività sono nelle mani delle donne" (Di Genova, 1990: 463).

Risultato di questa "poetica amanuense" sono il ciclo delle *Tele cucite*, collage di grandi dimensioni realizzati con stoffe annodate ed imbastite, e la serie di libri-oggetto **[2],** piccole cosmogonie che l'artista realizza con continuità a partire dagli anni Settanta. Con i libri-oggetto, "costruzioni basate sul groviglio di cuciture e di innesti di stoffa, così da creare una serie di pagine di tessuto sulle quali snoda una vera e propria storia, raccontata attraverso le minuziose, delicatissime immagini ricavate dai

[2] Maria Lai, installation view, Biennale di Venezia 2017.
Foto di Camilla Calì

punti del ricamo e dagli inserti di tessuto" (Dorfles, 1992: 7-8), l'artista tesse e ri-tesse attraverso fiabe e magie, miti e poesie, le sue narrazioni al femminile.

Con queste opere l'artista sarda partecipa alla Biennale di Venezia del 1978, nella sezione *Materializzazione del Linguaggio*, una collettiva al femminile "focalizzata sulla relazione tra segno, identità e codificazione di una lingua individuale, radicata nei gesti e nella dimensione corporea" (Cassavecchia, 2017). Mirella Bentivoglio, curatrice dell'esposizione, suggerendo le coordinate teoriche della mostra scrisse: "Vediamo qui il linguaggio sciogliere i suoi nodi verbali: itinerari grafici retrattili si limitano ad indicare le pause della mano. La grafia segue i circuiti della memoria, li sblocca in intriganti mappe delle tensioni energetiche che presiedono alla formazione del pensiero prima che esso si cristallizzi nell'articolazione verbale" (Bentivoglio, 1978: 3).

I libri-oggetto dunque come opere aperte ed il linguaggio inteso come materia e corpo, sono i ponti che la Lai traccia, nel suo lungo cammino, nel tentativo di fondare un discorso teso a riappropriarsi dell'educazione per svolgere un processo artistico collettivo.

Così seguendo i fili della sua ricerca, senza mai dimenticare l'indirizzo martiniano di una scultura pensata per "spazi tesi e orizzonti lontani", nasce lo straordinario intervento *Legarsi alla montagna*[2] (1981) —documentato dal lavoro fotografico di Piero Berengo Gardin— che lega l'intera comunità di Ulassai nella realizzazione di una *festa come opera d'arte*[3] **[3]**.

[3] Maria Lai, *Legarsi alla montagna,* 1981, in P. Berengo Gardin, "Ulassai 1981: festa come opera d'arte", in *Storia della città,* 20/21, Electa, Milano 1982

[4] Maria Lai, *Legarsi alla montagna,* 1981, in P. Berengo Gardin, "Ulassai 1981: festa come opera d'arte", in *Storia della città,* 20/21, Electa, Milano 1982

L'opera nasce dalla commissione del comune di Ulassai per la costruzione di un monumento ai Caduti della prima guerra mondiale che l'artista rifiutò nei termini proposti —"Questa opera io proprio non ve la faccio dicevo io perché è una cosa nella quale non credo. Perché pensate al monumento ai caduti che ce l'hanno tutti paesi di Italia e per la maggior parte tra l'altro sono brutti" (De Cecco, 1996)—, decidendo, solo dopo una lunga discussione, di realizzarlo con un'azione di polarità totalmente opposta: per i vivi anziché per i morti.

Alla monumentalità della Storia ufficiale, la Lai contrappone la quotidianità della storia umana: "allora io ho detto che per essere nella storia bisogna

fare storia, non fare ciò che hanno fatto tutti gli altri, bisogna fare qualcosa che non sia mai stato fatto da nessuna parte del mondo" (De Cecco, 1996). Così per tre giorni, dal 5 all'8 settembre 1981, coinvolge gli spazi, le persone e le abitazioni di un intero paese legandolo con "oltre dieci chilometri di tessuto celeste, tagliato a nastro, [ed] annodato una casa dopo l'altra, una finestra con l'altra, un albero ad un albero" (Berengo Gardin, 1982: 111). Laddove tra le famiglie esisteva un legame d'amore, al nastro furono appesi pani decorati come pizzi dalle donne del paese **[4]**; niente pani, invece, in assenza di amicizia. Sul finire della serata quattro scalatori legarono i nastri alla montagna che sovrasta l'abitato. Ulassai fu legata, e fu legata alla sua montagna. Seguendo la leggenda salvifica di un nastro celeste apparso in cielo ad una giovane donna durante un uragano, la Lai sviluppa una ricerca antropologica *su campo*, imbastisce il suo eterno gioco dell'arte che è, ancora una volta, suggerito dalla *visione* di una donna, ma soprattutto offre l'occasione per liberare consapevolmente fantasia e creatività ad un'intera comunità offrendogli la possibilità di scrivere in modo autonomo la propria storia. In questo modo, autore dell'opera diventa l'intero paese che dà forma, in una pluralità di voci, ad una delle prime operazioni di arte relazionale in Italia, anticipando così di quasi un ventennio le riflessioni di Nicolas Bourriaud[4]. L'artista porta "infatti tutti gli abitanti di Ulassai, a stringere le proprie case una all'altra con un nastro e poi a legarle al monte sopra il paese. Ha capovolto insomma il rapporto fra l'artista e osservatore, facendo diventare la gente il vero autore dell'opera" (Pontiggia, 2017: 10).

Per l'artista il nastro celeste diventa simbolo e metafora della realtà dell'arte "bello ma insicuro, non sostiene, ma guida, è illogico ma contiene verità, sembra irreale ma indica realtà più profonde. Porta fuori dalla grotta, dal quotidiano verso spazi aperti, solo chi dispone di fantasia" (Lai, 2006b: 31-35).

Allora lo spazio del telaio diventa lo spazio della città in cui, come scrive Italo Calvino ne *Le città invisibili* quasi prefigurando l'intervento della Lai, "per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case bianchi o neri o grigi a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza" (Calvino, 1972: 82), ma anche luogo di un progetto di trasformazione della società che

riprende in modo silenzioso ed operativo le strategie utopiche delle avanguardie.

Un progetto che sposta la riflessione dell'artista da una dimensione intima, stretta tra diario ed autobiografia, ad una dimensione comunitaria e relazionale con un grande intervento ambientale, che attraverso esili fili unisce un'intera comunità, riuscendo come scrisse Filiberto Menna:

> a ricostruire una rete di relazioni legando casa a casa, porta a porta, finestra a finestra e soprattutto persona a persona superando nell'evento estetico rancori e inimicizie e diffidenze remotissime. Forse che il grande sogno ad occhi aperti dell'arte moderna di cambiare la vita si è realizzato, sia pure una volta soltanto, proprio qui, in questo luogo dove i nomi prestigiosi dell'avanguardia non sono che nomi (Menna, 2006/1982: 33).

Con l'opera *Legarsi alla montagna*, e dopo con gli interventi al *Lavatoio comunale* (1982-1989) – uno spazio d'incontro e di lavoro carico di energia femminile trasformato dagli interventi degli artisti Maria Lai, Costantino Nivola, Luigi Veronesi e Guido Strazza in uno degli edifici più significativi del museo a cielo aperto del paese – e poi ancora con le cuciture sulle mura di Ulassai, sempre più il paesaggio reale diventa lo spazio necessario alle opere della Lai, il luogo che accoglie la sua "ansia d'infinito". Queste traiettorie attraversano la riflessione di Maria Lai anche nel corso dei due decenni successivi, quando da vita ad eventi relazionali (*L'albero del miele amaro*, Siliqua, 1997; *Essere è tessere*, Aggius, 2008), a cui accompagna interventi di arte pubblica[5].

Negli ultimi anni del suo percorso artistico, come ha osservato Elena Pontiggia,

> la parola scritta diventa protagonista di molte sue opere, a cominciare dalla serie degli *Alberi* (*L'albero del poeta*, Museo dell'Olio, Castelnuovo di Farfa, 1999). Si misura anche con sculture monumentali incentrate sulla linea, sul filo tradotto in metallo (*Monumento a Gramsci*, 2007; *Il telaio del vento*, 2007; *La cattura dell'ala del vento*, 2009) (Pontiggia, 2017:12).

Così nell'incontro tra ricamo e scrittura, città e paesaggio, Maria Lai, "pettirosso da combattimento" dell'arte italiana, ha esplorato in modo elegiaco ed intimo l'alterità della condizione femminile, riflettendo da questa splendente prospettiva sul senso di legame, di storia e di tradizione all'interno della comunità.

NOTAS

[1] Sull'articolato itinerario artistico e sulla complessità dell'opera di Maria Lai si cfr. almeno, tra gli studi più recenti, Pontiggia, Elena (2017), *Maria Lai: arte e relazione,* Ilisso, Nuoro; De Cecco, Emanuela (2015), *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza,* Postmedia, Milano.

[2] All'intervento di Ulassai del 1981 e più in generale agli interventi di arte pubblica che costellano la ricerca artistica di Maria Lai è stata recentemente dedicata l'esposizione *Maria Lai. Art in Public Space* (Museo dell'Arte del Novecento e del Contemporaneo - Convento del Carmelo, Sassari, 23 novembre 2018-31 gennaio 2019), a cura di Davide Mariani.

[3] Un'altra straordinaria testimonianza dell'opera *Legarsi alla montagna* è offerta dal filmato *Legare e collegare* realizzato da Tonino Casula l'8 settembre del 1981.

[4] Si cfr. Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle,* Les presses du réel, Dijon. Su questo aspetto dell'opera di Maria Lai si cfr. Pioselli, Alessandra (2007), "Ulassai 1981. L'opera comunitaria", in Birozzi, Carlo, Pugliese, Marina (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano,* Bruno Mondadori, Milano, pp. 31-35.

[5] Ulassai, 1992-2005; Sinnai, 1999; Castelnuovo di Farfa, 1999-2001; Osini, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

BENTIVOGLIO, Mirella (1978), *La materializzazione del linguaggio,* catalogo della mostra (Magazzini del Sale alle Zattere, Venezia, 20 settembre-15 ottobre 1978), La Biennale di Venezia, Venezia.

BERENGO GARDIN, Piero (1982), "Ulassai 1981: festa come opera d'arte", *Storia della città,* nº. 20/21, Electa, Milano, pp. 111-131.

BOURRIAUD, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle,* Les presses du réel, Dijon.

CAILLOIS, Roger (1993/1966), *Pietre,* trad. it., Graphos, Genova.

CALVINO, Italo (1972), *Le città invisibili,* Einaudi, Torino.

CASSAVECCHIA, Barbara (2017), "Maria Lai. Prima che agli altri, vorrei arrivare a me stessa", *Flash Art,* nº. 333, maggio-giugno.

COLLU, Cristiana (2013), "Maria Lai, il dono della grazia per un ginepro nodoso e forte", *L'Unione Sarda,* 20 aprile.

D'AMICO, Fabrizio (1993), "Maria Lai", in *Maria Lai. Inventare altri spazi,* Arte Duchamp, Cagliari, pp. 9-12.

DE CECCO, Emanuela (1996), "Maria Lai. Le fila del racconto, *Flash Art,* nº. 199.

DE CECCO, Emanuela (2015), *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza,* Postmedia, Milano.

DI CASTRO, Federica y LAI, Maria (2013), "La paura e la pietra. Una conversazione con Maria Lai", in DI CASTRO, Federica, *L'idea espansa. Un percorso critico nell'arte del Novecento*, Quodlibet, Macerata.

DI GENOVA, Giorgio (1990), *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Dieci,* Bora, Bologna.

DORFLES, Gillo (1992), "Introduzione", in CATALDI, Francesca, *Libri-oggetto: proposte per opere d'arte nella tematica del libro,* Liguori, Napoli, pp. 7-8.

LAI, Maria (1993), "Conversazione tra Maria Lai e Giuseppina Cuccu", in *Maria Lai. Inventare altri spazi,* Arte Duchamp, Cagliari, pp. 80-85.

LAI, Maria (2006a), "L'isola dei miei naufragi", in D'AMBROSIO, Maria (a cura di), *Media, corpi, saperi. Per un'estetica della formazione,* Franco Angeli, Milano, pp. 206-208.

LAI, Maria (2006b), "Legarsi alla montagna. Ulassai 1981", in GRILLETTI MIGLIAVACCA, Angela (a cura di), *Ulassai da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte,* Arte Duchamp, Cagliari, pp. 23-31.

MENNA, Filiberto (2006 [1982]), "Tela celeste. Nastro celeste", in GRILLETTI MIGLIAVACCA, Angela (a cura di), *Ulassai da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte,* Arte Duchamp, Cagliari, pp. 33-36.

MURTAS, Gianni (1993), "Inventare per filo e per segno", in *Maria Lai. Inventare altri spazi,* Arte Duchamp, Cagliari, pp.13-21.

PIOVENE, Guido (2007), *Viaggio in Italia,* Baldini&Castoldi, Milano.

PONTIGGIA, Elena (2017), *Maria Lai: arte e relazione,* Ilisso, Nuoro.

PIOSELLI, Alessandra (2007), "Ulassai 1981. L'opera comunitaria", in BIROZZI, Carlo, PUGLIESE, Marina (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano,* Bruno Mondadori, Milano, pp. 31-35.

VERGINE, Lea (1980), *L'altra metà dell'avanguardia (1910-1940),* catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 14 febbraio-18 maggio 1980), Mazzotta, Milano.

Irene Marina Pérez Méndez
Universidad de Oviedo

The Love Witch (2016): Iconografía(s) para una nueva heroína del horror

The Love Witch (2016): Iconografía(s) para una nueva heroína del horror

RESUMEN: El presente artículo explora las diferentes lecturas que la película independiente *The Love Witch* (2016), dirigida por la cineasta californiana Ana Biller, brinda respecto a la figura de la bruja como sujeto femenino atrapado entre la monstruosidad y la feminidad más letal. Las particularidades de su protagonista, una bruja del amor, nos permiten ahondar en los presupuestos de la mirada cinematográfica mulviniana; recorrer la formulación arquetípica de la villanía femenina desde la fatalidad del *noir* a la posmodernidad de los filmes de los años 90; y comprender la importancia de manipular desde dentro el aparato cinematográfico. Una reflexión acerca del poder de la sexualidad, el amor y la necesaria visión feminista del cine.

PALABRAS CLAVE:
Bruja
Femme fatale
Monstruosidad
Vagina dentata
Amor
Sexualidad
Cine

The Love Witch (2016): Iconographies towards a New Horror Heroine

ABSTRACT: This article explores the different readings that the independent film *The Love Witch* (2016), directed by the Californian filmmaker Ana Biller, offers regarding the figure of the witch as a female subject caught between monstrosity and the most lethal femininity. The particularities of its protagonist, a witch of love, allow us to delve into the postulates of the Mulvinian cinematographic gaze; to go through the archetypal formulation of female villainy from the fatality of film noir to the 90s' postmodernity; and understand the importance of manipulating the cinematographic apparatus reflects on the sense of bond, history and tradition within the community.

KEYWORDS:
Witch
Femme Fatale
Monstruosity
Vagina Dentata
Love
Sexuality
Cinema

¿Será posible que la famosa lentitud de la mujer en experimentar deseo en relación con el hombre, su compleja vida de fantasía, la falta de goce experimentada por muchas en la relación sexual, esté relacionada con esta negación cultural de la imagen sexual que refuerza el punto de vista femenino, la prohibición cultural de ver en el cuerpo del hombre un instrumento de placer? ¿Tendrá quizá relación con el tabú de representar el acto sexual como la oportunidad de que la mujer persigue activamente, aferre, saboree y consuma el cuerpo masculino para su propia satisfacción, tanto como a ella la persiguen, la toman, la saborean y la consumen para lo mismo?

Naomi Wolf, *El mito de la belleza*

All my life I've been tosed in the garbage except when men wanted to use my body. So I decided to fin my own power. And I found that power through witchcraft. That means I take what I need from men and not the other way around.

The Love Witch

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La recuperación de la brujería como mística femenina no es una práctica inusual en el arte feminista, capaz de pervertir el orden tradicional sujeto-objeto a través del uso del cuerpo como campo de experimentación. La reflexión de la cineasta independiente Anna Biller en su segundo largometraje opera dentro de esta paradoja para ofrecer un universo propio, marcado por la estética agitada del technicolor, verdaderamente significativo y sugerente.

Arquitecta de metáforas, Biller es capaz de evocar a través de su trabajo de narración, escenografía y diseño de vestuario, las pulsaciones e imaginería del cine de explotación, el arquetipo de la villanía femenina simbolizado en la inmarcesible vagina dentada, y trascender, al fin, en nuevas iconografías para nuevas protagonistas, acaso para nuevas directoras. El universo de Anna Biller germina al arbitrio de nuevas leyes sobre los cimientos de la mirada masculina unívoca, y presenta a una heroína plenamente consciente del lenguaje cinematográfico del deseo y su condición de "para-ser-mirada" que interpela y sacude directamente a la espectadora.

SINOPSIS

Elaine es una atractiva bruja que tras la muerte de su marido en extrañas circunstancias se instala en un pequeño pueblo de California para encontrar a su príncipe encantador. Por medio de hechizos y brebajes mágicos que elabora en su nuevo apartamento, que enfatizan su sexualidad explosiva, se verá envuelta en diversas relaciones amorosas tremendamente insatisfactorias, que terminarán por agotar a sus amantes y situarla en el punto de mira de las sospechas vecinales acerca de la repentina desaparición de varios hombres.

EL RETO DE LA CINEASTA

La idea de contra cine femenino defendido por Claire Johnston como una rebelión dentro del propio sistema, que permite sacudir la estructura dominante desde dentro, esto es, utilizando los recursos y configuraciones arquetípicas presentes en el discurso cinematográfico canónico, resulta un punto de partida ineludible para comprender la narración de Ana Biller:

> The camera was developed in order to accurately reproduce reality and safeguard the bourgeois notion of realism which was being replaced in painting [...] What the camera in fact grasps is the 'natural' world of the dominant ideology. Women's cinema cannot afford such idealism; the 'truth' of our oppression cannot be 'captured' on celluloid with the 'innocence' of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film. (Johnston, 1973: 36-37).

Biller configura un universo propio, femenino y feminista. A la vez delator y narcisista, donde cada elemento escenográfico contribuye a la exégesis narrativa de una historia que traspasa las fronteras estrictas del terror precisamente por incluir elementos propios del mal llamado cine de mujeres: romance, melodrama; incluso ingeniosos alivios cómicos autorreferenciales a un estilo ya ensayado en su ópera prima Viva (2007). Desde la periferia, étnica y de género, Biller establece poco a poco los cimientos de un cine de autor(a) feminista, edificando nuevos modos de narrar, estéticos y argumentales, bebiendo de pioneras como Dorothy Arzner, cuya reflexión sobre la feminidad en *Baila, chica, baila* (*Dance, Girl, Dance*, 1940) es palpable en la atmósfera de *The Love Witch.*

El compromiso feminista de Biller eclosiona en un momento en el que la etiqueta de película/director/a feminista parece otorgarse con una relativa facilidad. El calificativo de feminista es, en cualquier caso, merecido en *The Love Witch* si consideramos que la narración señala la supremacía masculina en el terreno amoroso. Y lo hace a través de una estética propia que no responde al mero deleite visual (y supera la lógica predilección de la autora),

en tanto que resignifica la tendencia revisionista ante ciertos filmes *sexploitation*, apreciados ahora a la luz de una supuesta liberación femenina a la que en ningún caso contribuyeron. Biller lo expresa de este modo:

> To be feminist, a movie has to have the express purpose of educating its audience about social inequality between men and women (and, I would argue, not take pleasure in the voyeuristic degradation or destruction of women) (2018).

Combinando, por lo tanto, la denuncia social con un tono perfectamente apto para el circuito comercial del entretenimiento (Johnston, 1999: 31) y unas referencias estéticas que simultanean la burla y la delación, Anna Biller especula con las enseñanzas de la teoría fílmica feminista, en particular con las aportaciones, ya programáticas, de Laura Mulvey, con quien admite presentar algunos desacuerdos.

MIRADA ANTE EL ESPEJO

De manera resumida, de acuerdo al mecanismo vicarial alimentado por el cine —por el cual el espectador busca una identificación, una suerte de suplente, en la pantalla— el reconocimiento del espectador en el protagonista masculino alimenta las fantasías narcisistas de verificación frente al espejo y determina el papel subalterno de la figura femenina como objeto erótico para ambos. Las tensiones producidas entre cada una de esas dos miradas, interna y externa, confabulan hábilmente en esa omnipotencia del sujeto masculino, que domina la escena, la acción y al objeto de deseo, la mujer, por medio de una fetichización redentora que anula el temor a la castración ante ese Otro ser irreconocible por su diferencia sexual (Mulvey, 1989: 21).

La válvula de escape para la mujer dentro de ese código visual esencialmente masculino pasa irremediablemente por la aceptación de su papel como *leitmotiv* erótico, que connota, ante todo, *para-ser-mirabilidad*. Los entresijos del placer visual plantean, en cualquier caso, incógnitas ya atajadas por Mulvey con posterioridad a su texto fundacional *Placer visual*

y cine narrativo, preguntándose si efectivamente existe una masculinización de la mirada femenina ante su propio cuerpo en el celuloide o si, por el contrario, es posible que la espectadora "se encuentre a ella misma secretamente, casi de manera inconsciente, disfrutando de esa libertad de acción y control sobre el mundo diegético que la identificación con el héroe garantiza" (1989: 29).

Es esta posibilidad la que explora Anna Biller. ¿Existe una mirada alternativa? ¿Cómo opera nuestra mirada ante una mujer que acepta y explota su cosificación? Esa aparente contradicción entre la militancia feminista y el disfrute desde una mirada que objetualiza nuestros cuerpos, la paradoja de vernos a nosotras mismas mirándonos al espejo, es un conflicto que la directora deja patente en el cinismo de nuestra heroína: a la vez presa de su erotismo patriarcal, a la vez vengadora, a través de éste, de todas aquellas mujeres que han sido destrozadas por amor.

La mirada masculina es aquí símbolo de la otredad. El salón de té, que exuda la feminidad prototípica de la delicadeza y el color rosa, actúa como caja de resonancia para esa interpelación de la espectadora. Una auténtica habitación propia que, de hecho, tiene vetada a los hombres **[1]**.

La dimensión meta-discrusiva que Arzner planteó en *Baila, chica, baila* cuando cuestiona la posición hegemónica de los espectadores como gozadores del espectáculo, se resucita en *The Love Witch* a través de la reflexión sobre el acercamiento femenino a ese modo de mirar institucional. Para ello, Biller presenta, también, dos mujeres radicalmente diferentes pero unidas por la mascarada que supone la feminidad.

En su primer encuentro con la protagonista, Trish escucha con cierta incredulidad las disertaciones sobre el amor y las relaciones con los hombres que Elaine defiende fervientemente, para, finalmente, sucumbir a sus enseñanzas y mixtificarse como bruja.

Trish se acerca a Elaine con la mirada crítica y ansiosa de quien es socialmente disciplinado para el minucioso escrutinio del propio cuerpo por comparación. La dimensión mítica de la belleza y la sexualidad femeninas nos devuelve de nuevo a los presupuestos de la mirada mulviniana: "lo que

[1] Salón de té (espacio femenino) / Cabaret (espacio masculino en el que la presencia de las mujeres está sujeta a su papel como espectáculo). Dos espacios diferenciados en los que operan dos versiones diferentes de esa farsa que es la feminidad

aprenden las niñas no es el deseo de otro ser, sino el deseo de ser deseadas" (Wolf, 1991: 203). La verdadera epifanía de Trish ocurre tras su conversión cosmética en Elaine, siguiendo todo el ceremonioso ritual de cuidado corporal que esta última hubo de aprender tras los reproches de su primer marido ("Why don't you ever brush your hair? You need to take better care of yourself and of the house"). En esos instantes, ante el espejo, Trish se mira a sí misma con idéntica admiración con la que las espectadoras perciben a nuestra heroína Elaine, asumiendo su agencia y con ella el carácter performático de la feminidad —y, por extensión, de la brujería— **[2].**

Giulia Colaizzi ha sabido sintetizar este descubrimiento de la pantomima femenina:

> Siendo la feminidad una "mascarada", un proceso de construcción/constricción cultural, una estrategia para sobrevivir en un discurso que obliga a seguir modelos de significación preestablecidos, la noción de "mujer" nos viene mostrada como constructo histórico-cultural, una concha vacía en el escenario de la representación (2007: 87).

[2] Trish ante el tocador, descubriendo la posibilidad del enmascaramiento / Trish convertida ya en bruja

ICONOGRAFÍA(S): EL RETORNO DE LA MUJER FATAL

"La fatal nace, crece, debe su gracia y desgracia a dos realidades con límites bien definidos: la fantasía masculina y la sociedad patriarcal" (Belluscio, 1996: 14). Finalmente, la fatal muere, pues la condena de sus actos y transgresiones es necesaria para el correcto funcionamiento del sistema y del relato, mitológico, bíblico y hollywoodiense.

Cuando Anna Biller afirma una intencionalidad clara de mostrar a una *femme fatale* desde el interior, intentando, con ello, comprender sus motivaciones, lo hace ofreciéndonos la posibilidad de replantearnos la veracidad del discurso sobre la maldad femenina. Mostrándonos un sendero inexplorado, alternativo, que sublima la poderosa sombra oscura de las mujeres pérfidas y recupera, al mismo tiempo, la iconicidad de la bruja como sujeto independiente, pensante y capaz. Las correspondencias de nuestra heroína con el arquetipo de mujer fatal y la relación de este último con la brujería requieren, en todo caso, de un análisis pormenorizado.

1. Bruja, araña o novia de América

Elaine se distancia de la naturaleza monstruosa impuesta para su sexo, del retrato terrorífico y repulsivo esperado de la bruja, para abrazar el sentido más depurado de lo abyecto como aquello que perturba un sistema, que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La inmoralidad de Elaine viene dada, en todo caso, por su condición de viuda negra, una perfecta exhibición del poder de la *vagina dentata*, que poco tiene que ver con las hechiceras sangrientas del celuloide (*Carrie*, Brian de Palma, 1976), y sus cuerpos, infectos de macabras intenciones (*Suspiria*, Darío Argento, 1977), y encuentra similitudes más adecuadas con aquellas villanas que atormentaban a honrados detectives en la inquietante atmósfera del cine negro y policíaco.

En este sentido, si bien nuestra protagonista comparte las exigencias básicas de la fatalidad cinematográfica, especialmente en el plano estético, su vinculación con la brujería es quizá la característica definitoria de la amplitud de su poderío sexual.

Silvia Federici ya estableció certera las correspondencias entre la prostituta y la bruja, en tanto personificaciones de la sexualidad no procreativa, usada, así, con fines egoístas que terminaban por corromper a los hombres fingiendo un amor que no era tal (2007: 269). En cualquier caso, la conexión entre fatalidad y brujería parece clara si consideramos a la bruja medieval la primera figura femenina insurrecta, amenaza para el *statu quo* patriarcal. Baste considerar que los movimientos de caza de brujas acontecen en las épocas de cambio social en las que las mujeres registran avances importantes en sus derechos y libertades. Por ello, en la muerte de la mujer fatal en el universo del cine negro subyace una consigna fundamental: el sacrificio moralizante para la espectadora.

Lejos de la sofisticación de las fatales de revólver y bruma nocturna, y lejos también del encanto magnético de la mirada medusea de Elaine, la asociación primigenia y más sencilla que se establece con las brujas opera en los márgenes de la abyección: suciedad, podredumbre, arañas, murciélagos, brebajes, pociones... Y más específicamente con una sustancia inequívocamente femenina, caliente, viscosa y brillante, que coadyuva a la representación de la mujer como un ente monstruoso, histérico, poseedor de poderes sobrenaturales e incomprensibles (Creed, 1993: 79). La sangre menstrual aparece representada directamente en la película, combinada, además, con orina y elementos vegetales para ser finalmente comercializada como una "botella de bruja" **[3]**. Y actúa, al mismo tiempo, como ajuar funerario en el enterramiento del primer individuo cautivado por Elaine.

Con todo, Elaine mantiene el cinismo y la fascinación de Verónica Lake en *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, René Clair, 1942), simulando una iconicidad que pretende superponerse en el imaginario colectivo como nuevo prototipo de feminidad peligrosa, fatal, a todas luces letal, pero conservando esa característica ingenuidad de las *good-bad girls* que poblaron el celuloide en los años 50. Novias de América de erotismo desorbitado, pero intenciones muy alejadas de la ambición desmedida de las fatales del *noir*. La mascarada de feminidad ensayada por las *spider women* continúa tendente hacia la hipertrofia pero con un sentido puramente pragmático: el *happy end* suburbano. Si las *femmes fatales*, del mismo modo que las brujas, exigían una muerte purgativa, la corrección

marital habría de terminar, en cierto modo, con los escarceos amorosos de Elaine, que se explican bajo ese anhelo del encuentro con el príncipe y el esperado festín de perdices **[4]**.

[3] Proceso de fabricación de la "botella de bruja" a base de orina, hierbas y sangre menstrual

[4] Elaine en su faceta fatal, burlándose de la actitud de su amante / Elaine comentando con Trish el anhelo de encontrar un príncipe azul *(good-bad girl)*

2. La *vagina dentata* del amor

En este sentido, el apetito sexual es más bien un requerimiento en pos de un deseo mucho más tradicional. Elaine no ansía poder, pues se sabe poderosa; no le preocupa el dinero; Elaine se mueve entre dos lecturas complementarias: la venganza y la resignación, ambicionando, en cualquier caso, un amor verdadero que nunca llegará. En el plano puramente simbólico, la realidad monstruosa de la protagonista emana del tradicional temor masculino a la *vagina dentata*; artefacto de un apetito voraz que cataliza, en este caso, una muerte por enamoramiento. La correspondencia, así, del furor uterino con los latidos del corazón hace que Elaine busque su catarsis a través del encuentro sexual como elemento desbloqueador de una capacidad amatoria del hombre que se antoja improbable.

La imaginería de la mantis religiosa ya ha sido explorada previamente en filmes como *Instinto Básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) o *El cuerpo del delito* (*Body of Evidence*, Uli Edel, 1993). Ambos ejemplos utilizados por Kate Staples a la hora de explicar la segunda venida de las mujeres fatales bajo el aliento del posmodernismo (1998: 172-173). En efecto, el cine de los años 90, y por lógica aquellas películas circunscritas al género del *retro-noir*, se verá plagado de personajes femeninos que muestran actitudes y fisonomía residuales del mito canónico de la mala mujer que, si bien no se manifiesta total, sí aparece como una evocación que trasciende lo epitelial para reproducir las dinámicas de poder y sexualidad como elementos inmutables de un arquetipo, por lo demás, en constante evolución.

La post mujer fatal de los años 90 gravita en torno al concepto mujer=sexo=muerte, por lo que su atractivo erótico es extendido hasta la hipertrofia, en concordancia con una liberación sexual que ya a partir de los setenta se reorientó hacia la pornografía violenta y el sadomasoquismo (Wolf, 1991: 175-176), sinónimos de un dominio ya total sobre el cuerpo femenino. Bajo este nuevo paradigma, las motivaciones de estas fatales revisitadas, que en los años 40 y 50 se entendían dentro de una subversión hacia la norma social imperante, germinan en el plano carnal (Staples, 1998: 172). La mujer como sujeto sexual deseante, insaciable y consciente de su poder resucita la iconografía siempre latente de la *femme fatale*

[5] La primera "víctima" de Elaine visiblemente aquejado por la enfermedad amorosa, sufriendo por una amada que no le corresponde

clásica con un hálito insospechado: multiplicidad de escenas de contenido sexual; lenguaje abiertamente obsceno; problemática de su sexualidad, que se espectaculariza de acuerdo con las fantasías del imaginario masculino —espectáculo que se hace aquí explícito en los sensuales bailes de las gemelas estrella y luna—. Lo que, a ojos de Staples, adolece esta renovada visión de la fatalidad femenina, es precisamente una respuesta a enajenaciones y actitudes mortíferas que se creen, de este modo, naturales. La mujer fatal hipererotizada, cuanto más desnuda, curiosamente, menos significados es capaz de producir.

En *The Love Witch* encontramos, en todo caso, una utilización de la sexualidad dentro de los márgenes del amor romántico cortesano, cuya lectura se hace jocosamente explícita en la ceremonia nupcial de tintes medievales: el vasallaje feudal transportado a la relación amado-señora.

La sexualidad, decíamos, opera en un nivel alejado de la sordidez de las post fatales de los años noventa, y lo hace con un sentido mucho más cómico. Nuestra bruja del amor asesina a sus víctimas induciéndoles el veneno del enamoramiento en su sentido más tradicional, como afección física y delirante que únicamente encuentra consuelo en el ser amado, y que irremediablemente ha de terminar en la muerte *patética* **[5]**.

La enajenación del enamoramiento que tantas veces se ha presentado como enfermedad reservada a las Ofelias histéricas renace ahora dentro de los límites de la masculinidad hegemónica, incapaz de gestionar emociones aparentemente femeninas que terminan por consumirlos y conducen a la bruja, de nuevo, a la casilla de salida. A la espera de aquel hombre capaz de soportar su poderío, Elaine reanudará, suponemos, su búsqueda.

CONCLUSIONES

En definitiva, Biller no presenta un modelo de conducta, pero intenta comprender cómo la performance sexual y la utilización del propio cuerpo bajo las exigencias patriarcales responde, en última instancia, a la embestida desesperada que el sistema permite a las mujeres para mejorar sus circunstancias. Al fin y al cabo, como nos dice la propia Elaine: "men are like children. They're very easy to please as long as we give them what they want".

The Love Witch es un trayecto preciosista acerca del poder de la mirada femenina, de la revolución sexual como trampantojo interesado que cercena cualquier tipo de reciprocidad y alimenta el inalcanzable estadio del amor romántico trovadoresco. Se presenta, así, prolongación de la experiencia femenina como imagen estática, fetichizada y dispuesta para el amor, con el propio cuerpo como única prerrogativa de trascender en

el mundo (dentro y fuera de la ficción). Una sugerencia sobre la génesis de la mujer fatal, equidistante de la abyección y la monstruosidad: una bruja que retoma la genealogía de la Hécate arcaica metabolizada en la liturgia wiccana más esperpéntica.

Un cruce de miradas femeninas (y feministas) entre la verificación, el escrutinio y la fascinación.

BIBLIOGRAFÍA

BELLUSCIO, Marta (1996), *Las fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del cine negro,* La Máscara, Valencia.

BILLER, Anna. "Let's Stop Calling Movies Feminist". En: http://annabillersblog.blogspot.com/2018/02/lets-stop-calling-movies-feminist.html (Fecha de consulta: 3-febrero-2019).

COLAIZZI, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual,* Biblioteca Nueva, Madrid.

CREED, Barbara (1993), *The Monstruous Feminine. Film, Feminism and Psychoanalysis,* Routledge, Londres.

FEDERICI, Silvia (2007), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria,* Traficantes de sueños, Madrid.

JOHNSTON, Claire (1999/1973), "Women's Cinema as Counter Cinema", en THONAM, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader,* Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 31-40.

MULVEY, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures,* Palgrave, Nueva York.

STAPLES, Kate (1998), "The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s cinema", en KAPLAN, Ann (ed.), *Women in Film Noir,* British Film Institute, Londres, pp. 166-182.

WOLF, Naomi (1991), *El mito de la belleza,* Emecé Editores, Barcelona.

José Luis Plaza Chillón
Universidad de Granada[1]

El *cowboy* como icono gay en la obra plástica de Delmas Howe y George Quaintance

El *cowboy* como icono gay en la obra plástica de Delmas Howe y George Quaintance

RESUMEN: La imagen del *cowboy* se erige en protagonista de la obra pictórica de los norteamericanos Delmas Howe y George Quaintance si bien sus propuestas iconográficas rompen el arquetipo del vaquero tradicional para mostrarnos un arte específicamente homosexual, a la vez que sugieren la búsqueda de un mito lo suficientemente poderoso que justifique las actividades y preferencias del grupo. Con su propuesta plástica demuestran el especial apego por el territorio en el que han crecido y vivido sus protagonistas, destacando su particular idiosincrasia (el rodeo del *Southwest)*, aunque sus personajes son forjados como héroes modernos atentos siempre a una virilidad fálica y a una mirada abiertamente homoerótica. El vaquero representado por ambos artistas desprende una masculinidad verdaderamente apabullante, sobre todo, en el caso de Howe; proyectando un auténtico prototipo de posmoderna heroicidad a la vez que desmitifica la tradicional apariencia de "hombría" heterosexista transformándola en una visión plenamente gay.

PALABRAS CLAVE:
Pintura
Vaquero
Posmodernidad
Homosexualidad
Norteamérica
Howe
Quaintance

The Cowboy as a Gay Icon in the Plastic Work of Delmas Howe and George Quaintance

ABSTRACT: The image of the cowboy becomes the protagonist of the pictorial work of the North Americans Delmas Howe and George Quaintance, although their iconographic proposals break the archetype of the traditional cowboy to show us a specifically homosexual art, at the same time suggesting the search for a myth sufficiently powerful that justifies the activities and preferences of the group. With their plastic proposal demonstrate the special attachment to the territory in which they have grown and lived their protagonists, highlighting their particular idiosyncrasies (the rodeo of the Southwest), although their characters are forged as modern heroes always attentive to a phallic manhood and a look openly homoerotic The cowboy represented by both artists reveals a truly overwhelming masculinity, especially in the case of Howe; projecting an authentic prototype of postmodern heroism while demystifying the traditional appearance of heterosexist "manhood" transforming it into a fully gay vision.

KEYWORDS:
Painting
Cowboy
Posmodernity
Homosexuality
North America
Howe
Quaintance

La acometida dialéctica generada por el feminismo, y las revolucionarias aportaciones de la teoría *queer* a finales del siglo XX puso en tela de juicio la adscripción de la masculinidad al varón y la feminidad a la mujer como categorías e identidades fijas. En Estados Unidos la pujanza del *Frente de Liberación Gay* surgido tras los trascendentales disturbios de *Stonewall* en junio de 1969, precipitó la reivindicación de los hombres homosexuales, constituyendo desde entonces un dato fundacional en la cultura de la homosexualidad masculina de occidente. El clima de confianza que generó la resistencia gay frente al orden heterosexista y homófobo facilitó que surgieran multitud de artistas que explorarían, no solo la belleza del cuerpo masculino, sino y sobre todo la plasmación del deseo homosexual; así fotógrafos y pintores como Robert Mapplethorpe, Georges Dureau, Patrick Angus, Duane Michals, David Hockney, Tom de Finlandia, Peter Hujar, Delmas Howe, Larry Kramer, George Tobwne o David Wojnarowicz, buscaron la mirada cómplice de un espectador nada complaciente que ansiaba reconocerse en la imagen contemplada. Por otra parte, la apertura gay planteada en el contenido de muchas de las obras que crearon los artistas citados y otros más no significa que solo tengan que estar dirigidas a un público homosexual, la idea era también trascender la propia comunidad y conseguir un compartimiento mucho más amplio. La movilización homosexual, la salida a la luz del día y la intensificación de la vida subcultural "representan sin duda uno de los mayores entredichos en que ha sido puesto el orden establecido, sexual y social, pero asimismo epistemológico, del mundo contemporáneo" (Eribon, 2001: 48).

Un desarrollo significativo en el nuevo arte de las últimas décadas del siglo XX especialmente en Estados Unidos ha sido la manera en que se ha dado voz a opiniones que hasta ese momento habían sido minoritarias. Colectivos a los que se les negaba una audiencia compartida se irán introduciendo progresivamente en las redes habituales del arte contemporáneo, especialmente en los espacios expositivos y las revistas especializadas. A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta se produjo un auténtico estallido en el mercado artístico homosexual en grandes

[1] Delmas Howe, *Atlas,* 1982,
Colección particular, Estados Unidos (conformidad del autor)

urbes norteamericanas como San Francisco, Los Ángeles y Chicago; pero será Nueva York la que aglutinará las distintas variantes de este tipo de propuestas artísticas a través de la proliferación de galerías especializadas (Saslow, 1999: 265-266) como la mítica Leslie-Lohman Gallery, abierta en 1975 en pleno barrio del SoHo, y que se hizo cargo del grueso de los artistas homosexuales neoyorquinos entre los que se encontraba el texano Delmas Howe. En el año 2006 se transformó en el *Leslie + Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*, convirtiéndose en el espacio expositivo de referencia de los colectivos LGTBQ, no sólo de Nueva York, sino de Estados Unidos.

DELMAS HOWE

Nacido en El Paso (Texas) en 1935, con sus audaces iconografías de varones homosexuales indagará con perspicacia sobre el poder de la imagen con un mensaje accesible y claro, interesándose más por el grupo al que representa que por el estilo artístico. En este sentido conectaría con la expresión simbólica del arte feminista militante de la mano de nombres esenciales como Judy Chicago (amiga del pintor texano), Cindy Sherman o Nancy Spero. Howe personifica una corriente que abunda en la genitalidad masculina, claramente gay, y que podría ponerse en paralelo con el "arte vaginal" feminista (Ballester, 2012: 63-72) aunque el tratamiento que hace del sexo masculino concentra casi siempre la militancia sobre el ámbito del placer y el homoerotismo, a diferencia de las mujeres que transforman la vagina en una metáfora claramente política y pedagógica.

Las obras del artista texano pertenecen abiertamente a la subcultura homosexual, aunque sin olvidarse de la evidente escisión entre el arte estadounidense durante las décadas de los 70 y 80, que identificará los estilos regionales; no solo un estilo Nueva York, sino también un estilo Chicago, Nuevo México, Texas o los ambientes asociados al hedonismo californiano. Howe muestra rasgos de este localismo asociado a su tierra natal; sus pinturas combinan las alusiones a mitos clásicos con imágenes tomadas del heterosexual mundo del rodeo. A primera vista su arte podría acusar cierto conservadurismo si lo observamos desde el prisma equívoco de la vanguardia. No resulta difícil conferir a sus propuestas pictóricas una tradición

localista, aunque no debemos olvidar que en el desorden artístico surgido después de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, el regionalismo norteamericano luchará por conquistar un espacio propio. Sus pinturas son ante todo una muestra de demostración de un arte específicamente homosexual y participativo en una búsqueda casi desesperada de un mito lo suficientemente poderoso que justifique las actividades y preferencias del grupo (Bordieu, 2003: 45).

Delmas Howe siente siempre un enorme apego por el mundo en el que ha crecido, de ahí su fascinación por el mundo del rodeo y sus vaqueros, bien es verdad que sus personajes serán forjados como héroes modernos, atentos siempre a una virilidad fálica. Vestidos o desnudos, sus figuras evidencian un profundo homoerotismo, cuando no una auténtica fantasía sexual a la que otorga una realidad, tal vez, excesivamente vivida. Con los héroes y dioses representados en la serie que tituló *Rodeo Pantheon*, Howe compuso un Olimpo texano del que sobresalen celebridades como Teseo, Piritoo, Atlas **[1],** Hylas, Hércules, Ganimedes o Zeus. Subrayamos la fina ironía que destila el lienzo *Las tres gracias* (1978) **[2],** pionero de esta serie, que transforma a las hermosas diosas griegas en varoniles vaqueros gais de un oeste americano tan contemporáneo como grotesco (en realidad el pintor se inspiró en tres jóvenes ebrios). Lo significamos especialmente por el tratamiento que hace al subvertir el mito convirtiendo a las tres hijas de Zeus en tres ásperos y atractivos varones prácticamente vestidos; sus formas proyectan sin embargo un cautivador erotismo a través de los marcados músculos, la acabada definición de los torsos, el notable abultamiento de las entrepiernas, además de la provocadora y vigorosa postura de los mismos. El compromiso con la posmodernidad implica siempre un cierto escrúpulo sobre la historia y el arte, inclinándose aquí hacia una mordaz parodia. La tradición marca que *Las tres gracias* hayan sido representadas casi siempre desnudas; los vaqueros que aquí las encarnan se exhiben sin embargo vestidos, mostrando sus tres recios torsos que acentúan un erotismo no exento de cierto fetichismo, al señalar con ampulosidad el lugar donde se ocultan los genitales (Strong, 2001).

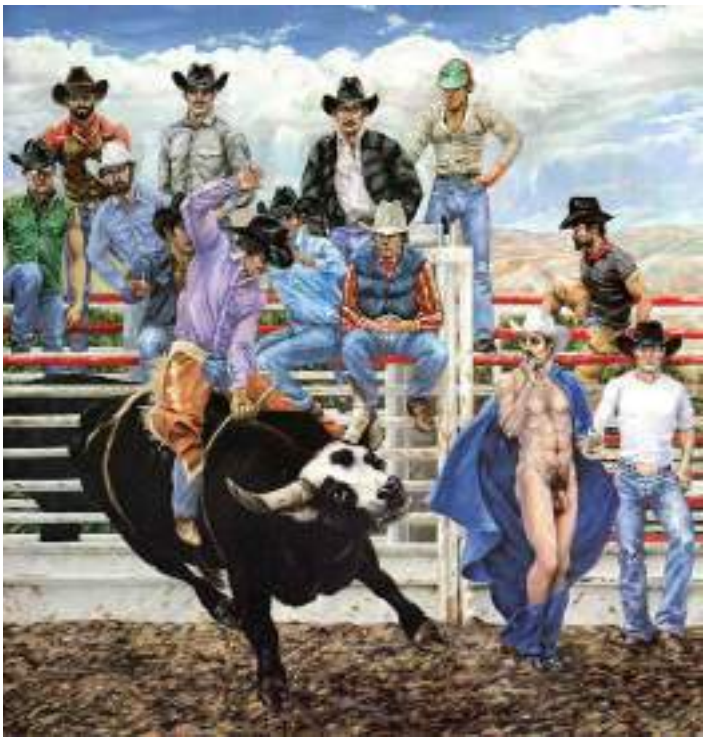
Las pinturas de Howe responden a una determinada narración del oeste americano, y una iconografía específica que no se limitará solamente a los *cowboys*, usando también imágenes cercanas en temática como los indios

nativos, así sucede en *The birth of Apollo* (*El nacimiento de Apolo*, 1972), donde un joven "piel roja" muestra su desnudez apoyado en un casco de fútbol americano. La novedad de su arte no radica en la forma, heredera de la tradición académica por su precisión casi fotográfica y su corrección en el detalle, sino en la transgresión de la iconografía clásica, sin que ello suponga una renuncia al carácter heroico que la sustenta. Se distancia así de artistas como James Bama (Kane, 2006: 82), tal vez uno de los más conocidos pintores en el tratamiento de una imagen "sui géneris" del oeste americano (vaqueros, indios, rancheros o petroleros texanos), pero cuyo rancio conservadurismo lo aleja de cualquier compromiso con la modernidad. Las pinturas de *Patheon Rodeo* responden en términos de estructura compositiva a la tradición del más puro academicismo. El peso del neoclasicismo y la influencia directa del pintor francés Jean-Louis David (1748-1825) se refleja con nitidez en obras como *Apollo and Hermes in the Arena* (*Apolo y Hermes en la Arena*, 1981); Howe reinterpreta el esquema arqueologizante que desprenden las complicadas composiciones de David colocando a sus figuras armónicamente, donde cada vaquero vestido ocupa el lugar adjudicado, centrando su atención en los hercúleos desnudos y sus enormes genitales. Destaca la singular indumentaria que ornamentan a los personajes que sirve para acentuar aún más si cabe la sexualidad masculina. Si el *cowboy* es sugerido como un caballero contemporáneo, el desmesurado adorno que sobresale de la hebilla metálica del cinturón señala por tanto su aventura amorosa en una analogía a la abultada bragueta que lo sustenta, convirtiendo el rodeo en una original exhibición fálica (Vanggaard, 1972: 101-112). El acervo clasicista queda reforzado de manera contundente en estas ostentosas obras del pintor texano, a la que vez que se alinea con cierta tendencia posmoderna que imperaba en algunos pintores norteamericanos de la década de los setenta y ochenta, representados en nombres tan destacados como Alfred Leslie en la costa este, y John Wave o David Ligare, en California (Smith, 1993: 4).

La mezcla iconográfica realizada por Howe entre el *cowboy* y la mitología clásica no es del todo nueva, al menos desde un punto de vista estético. Si la leyendas y mitos griegos están repletas de acciones heroicas de seres divinos e inexistentes, los jóvenes y maduros vaqueros de Howe celebran sus hazañas particulares en el espacio viril y plenamente masculino que representa el rodeo norteamericano. Resulta un hallazgo paradigmático transformar el heterosexista y homófobo mundo del vaquero norteamericano en una

genuina celebración gay que festeja el encuentro y la honesta camaradería entre hombres homosexuales. El *cowboy* sigue representando todavía el estereotipo masculino en su búsqueda permanente de la virilidad; el propio Howe ha declarado que en Rodeo Pantheon el elemento bárbaro y agresivo es representado por los rudos vaqueros vestidos, mientras las viriles figuras desnudas mostrarían el helenismo y, por tanto, la civilización. El artista sucumbe ante la mítica llamada de la antigüedad, y exhibe el espectáculo del rodeo como un atávico ritual que enfrenta al hombre y la bestia. Por ello erige al toro no solo como el animal protagonista de cualquier rodeo que se precie, sino como un elemento arquetípico que ha modelado metafóricamente

[2] Delmas Howe, *The three graces (Las tres gracias),* 1978,
Museo de Alburquerque, Nuevo México (conformidad del autor y museo)



[3] Delmas Howe, *Zeus and Ganymede (Zeus y Ganimedes),* 1980,
Leslie + Lohman Museum of Gay and Lesbian Arte, Nueva York (conformidad del autor y museo)

el poder sexual masculino. El toro es montado a horcajadas por valientes *cowboys*, un acto de resistencia y coraje cuya preparación previa requiere un complejo ceremonial para asegurarse el triunfo (Atwood, 1982: 28). Existen varias obras esta serie cuyo protagonista absoluto es el toro; así en *Zeus and Ganymede* (*Zeus y Ganimedes*, 1980) **[3]** desconcierta el hecho del que el efébico pastor raptado por el dios supremo se haya metamorfoseado en un osado vaquero que monta al díscolo animal; Howe subvierte el mito que en la tradición clásica siempre había estado representado por un preadolescente débil y afeminado, transformándolo aquí en la esencia de la

virilidad masculina. Zeus contempla la escena en absoluta desnudez, envuelto en un mano azul, símbolo de la invisibilidad del dios; y llama especialmente la atención la postura andrógina que adopta el dios mientras se fuma un cigarro y bebe una cerveza, que sirve como contrapunto a tan amanerada figura. En palabras del autor del lienzo dicha postura alude a la ignorancia que supone seducir a Ganimedes (Smith, 1993: 5).

En la mayoría de los casos la desnudez de los héroes y dioses griegos parece estar velada, ya que se exhiben ausentes a lo que acontece alrededor, así sucede en *Theseus and Pirithous*, que visitan el mundo de los mortales mientras enseñan sus cuerpos invisibles a las miradas de los *cowboys* vestidos. Howe ama desde su infancia todo lo que significa el rodeo; le gustan los caballos, pero le excitan los jóvenes vaqueros. Él siente la diferencia, pero no se muestra; de ahí que al desnudar a los protagonistas, y a modo de protección, los haga "invisibles" a los ojos del mundo heterosexual y normativo en el que vive (Smith, 1993: 4). En momentos de duda o cuestionamiento de la masculinidad el vaquero es el héroe que encarna la ética legendaria del Oeste, un hombre solitario hecho así mismo a partir de la dureza que supone una vida a la intemperie. El vaquero sintetiza el triunfo del individualismo encarnando el ideal mítico de la conquista de lugares ignotos, y magnifica la severidad e incapacidad de amar a nadie más que así mismo, con toda la carga ególatra que ello conlleva. El *cowboy* juega un papel fundamental como poseedor de una masculinidad épica y se convierte en un ejemplo para todos los que deciden convertirse en verdaderos soldados. De ahí la repercusión que tuvo en 2005 la película *Brokeback Montain* dirigida por Ang Lee (basada en el cuento de Annie Prouxl titulado *Brokeback Montain: un terreno vedado* y traducido al español el mismo año del estreno del film), en la que deconstruye y desmitifica toda una visión heroica de la masculinidad heterosexista, convirtiendo a los dos vaqueros protagonistas del film en homosexuales, los cuales vivirán una pasión amorosa desenfrenada aunque abocada a final trágico; en este sentido, la serie de *Rodeo Pantheon* de Howe se anticipa iconográfica e ideológicamente a la propuesta cinematográfica del director taiwanés (Averbach, 2009: 146-152).

Aunque el tema por excelencia del ciclo citado es el rodeo no todas las obras están sujetas a dicha iconografía. El autor continúa indagando en la mitología y la literatura clásicas en cuadros como *The Return of*

Ulysses (*El regreso de Ulises*, 1992), en la que una Penélope semidesnuda es descubierta junto a un vigoroso amante que aparece de espaldas al espectador, confiriéndole una alta vulnerabilidad ante la mirada de Ulises. Howe invierte nuevamente el mito y desplaza el relato a la singularidad de su tierra, incidiendo en la sublimación del paisaje de Nuevo México, a la vez que muestra el característico modo de vida del medio oeste americano ejemplificado simbólicamente en la "casa-remolque", donde se ocultan los dos amantes. Esta peculiar vivienda, por su naturaleza itinerante, sugiere un aspecto fundamental del *modus vivendi* del sur y oeste de los Estados Unidos: la provisionalidad que produce una suerte de nomadismo, convertido en un emblema de la clase trabajadora rural americana. Howe califica a este remolque-casa como un "nido" para los dioses, un cotidiano Olimpo que es representado arquetípicamente en el grandioso paisaje *The Pantheon Sierra* (1988), en una alusión directa al condado de Sierra al sur de Nuevo México, donde ha vivido gran parte de su vida, y lo sigue haciendo actualmente en el pueblo de Truth or Consequences. En la pintura *Trailor Buddies* (*Amigos del remolque*, 1990), al lado de la caravana figuran dos vaqueros, el ademán de camaradería de ambos personajes desprende una fuerte carga homoerótica al exhibirlos semidesnudos. Las pinturas de *Rodeo Pantheon* son algo más que una celebración de la belleza masculina homosexual, el hecho de haber enmarcado los mitos en un típico rodeo americano le confieren un calado intelectual que trasciende la pura contemplación homoeróetica. No se trata de un capricho pintoresco del artista, hay en ellas toda una intencionalidad poética y una reflexión estética a cerca del olvido que la crítica de arte de vanguardia ha ejercido sobre ciertos aspectos de la posmodernidad, que ha tendido a obviar una parte esencial del arte gay por su acusado realismo. Howe sigue obsesionado con esta temática hasta la actualidad, con algunas interesantes variaciones como las ofrecidas en el desconcertante lienzo *Virginia Retires. Wall IV. The Yellow Stripe* (2009) **[4],** más cercano a un planteamiento teórico *queer* por esa evidencia inclusiva en la introducción de personajes transexuales un tanto irrisorios.

El pintor y fotógrafo Richard Prince (1949) ha centrado su trabajo en la apropiación de imágenes de la cultura popular y consumista norteamericana, entre las que destaca sobre todas las imágenes del vaquero. Recreando los clásicos anuncios del *cowboy* que anunciaba el tabaco Marlboro, generó una iconografía que reflexionaba sobre los valores viriles por excelencia.

El hombre enfrentado solo a la indómita naturaleza, mientras cabalga con el irremplazable caballo crea una serie de imágenes que cabalgan entre la seducción y la nostalgia del deseo. Unos años antes el fotógrafo Bruce of Los Ángeles (1901-1974), fue edificando una iconografía musculosa y viril, a la vez que elegante y armoniosa; una mezcla entre la seducción de los jóvenes modelos retratados, con una mirada "camp" sensual y refinada. Sus retratos recogen toda una galería de hombres jóvenes de piel brillante, cuya pretensión última es representar el ideal por excelencia estadounidense, ya que en muchos casos la poca indumentaria que les acompaña va referida a los complementos folclóricos de indios, vaqueros, granjeros o pastores, que posan varados en un ilimitado paisaje norteamericano (Frey, 2013: 6-10).

[4] Delmas Howe, *Virginia Retires. Wall IV. The Yellow Stripe (La línea amarilla),* 2009, Río Bravo Art Gallery, Truth or Consequences, Nuevo México (conformidad del autor y galerista)

GEORGE QUAINTANCE

Pero si existe un antecedente en la utilización del *cowboy* como icono gay dentro de la pintura este es sin duda George Quaintance (Page County, Virginia, 1902-Los Ángeles, 1957), que supo componer escenas con una exagerada estética "camp" aunque primorosamente dibujadas; la pulcritud que destilan sus musculosos vaqueros desnudos, con la indumentaria típica de botas, sombreros, látigo, etc., sugieren un ambiente netamente americano, pero extremadamente sofisticado y kitsch. Al igual que Delmas Howe se interesará también por el mundo de la antigüedad, idealizando los temas y llevándoselos a su terreno: el del oeste norteamericano. Son hombres impregnados de una enérgica carga sexual, si bien muchas de sus imágenes desprenden una sorprendente ingenuidad, quizá debido al hecho de tener que sortear la censura. Quaintance nació en la América profunda (Blue Ridge Montains, Virginia), pero acabó triunfando en Nueva York, aunque más tarde acabaría instalándose en Los Ángeles; allí ayudó a montar la influyente revista culturista *Physique Pictorial*, junto a Bob Mizer, donde más tarde acabaría publicando sus primeros dibujos Tom de Finlandia, uno de los artistas más influyentes en la construcción de la imagen masculina homosexual en la segunda mitad del siglo XX. Dicha revista se erige en la divulgadora de toda una iconografía homoerótica, a pesar de editarse en los restrictivos y homófobos años cincuenta; y por su talante aperturista evitó adoptar cualquier tipo de actitud moralizadora ante los cuerpos masculinos exhibidos. Los tipos expuestos eran estereotipos resolutivamente masculinos, como los vaqueros, granjeros, marineros o policías en actitudes, a veces, un tanto descaradas. Mostraba una obra de gran calado homoerótico y fantasía homosexual que se evidencias en lienzos como *Sunrise* (*Amanecer*, 1953) **[5].** Todo este universo está adelantando un modelo social que fraguará en los años anteriores a la aparición de la pandemia del sida con el movimiento gay neoyorquino; y que fraguaría en una auténtica revolución cultural culminando con la trascendental revuelta de *Stonewall-Inn*. El modelo masculino idealizado que proponían estos artistas, con rasgos bien definidos, cuerpos musculosos y una veneración inusitada por el tamaño del pene, llegó a representar un estereotipo concreto de recia y áspera virilidad que ante todo se exhibía sin miedo, y era declaradamente homosexual (Cooper, 1990: 270).

[5] George Quantaince, *Sunrise (Amanecer),* 1953, TASCHEN Gallery, Los Ángeles

La actitud continuada de Howe culmina con su planteamiento la integración del discurso homófilo moderno que había iniciado de manera revolucionaria André Gide con la publicación de su trascendental *Corydon*, y que supuso una defensa a ultranza de la homosexualidad en la lejana década de 1910 a 1920. Si observamos los cuerpos desnudos de los vaqueros existe un canto a la belleza de la madurez, rechazando, por tanto, la efebofilia o pederastia de raigambre helénica. Se constata una demostración palpable de que el homosexual no es solamente afeminado, y se sugiere al "atleta y al guerrero" como modelo de la virilización del homosexual. El planteamiento "gideano" abrió los caminos a unas poéticas abiertamente homófilas que fueron cruciales para el surgimiento y la consolidación de una "cultura homosexual" (Gide, 2002: 162-175). Se ponen las bases de un modelo identitario que contribuirá de manera decisiva a los modelos gais posteriores a la revolución de *Stonewall*, y cuya lógica subyace en el discurso del primer movimiento gay de la historia. A partir de ahora la homosexualidad se convierte en una posición desde la que se enuncia y se reclama igualdad, desde la que se puede observar el mundo, y sobre todo, pasará a formar parte del discurso humanístico capaz de crear un espacio público de integración y accesible a todos. Esta retórica masculinista del homosexual como hombre igual permitirá al movimiento gay a partir de la década de los años setenta del siglo XX avanzar de manera imparable hacia una trayectoria que hasta entonces había sido silenciada o cuando no, duramente combatida.

NOTA

[1] Grupo de Investigación: UNES-Universidad, Escuela y Sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

ATWOOD LAWRENCE, Elisabeth (1982), *Rodeo: An Anthropologist Looks at the Wild and the Tame,* University of Tennessee Press, Knoxville.

AVERBACH, Márgara (2009), *"Brokeback Montain,* el cuento y la película: la familia como infierno", E*spacios de crítica y producción*, nº. 42, pp. 146-152.

BALLESTER BUIGUES, Irene, *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo,* Trea, Gijón.

BORDIEU, Pierre (2003), *La dominación masculina,* Anagrama, Barcelona.

COOPER, Emmanuel (1990), *Artes plásticas y homosexualidad,* Laertes, Barcelona.

ERIBON, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay,* Anagrama, Barcelona.

FREY, James (2013), *Richard Prince: Cowboys, catálogo de la exposición,* Gargosian Gallery, Beverly Hills, Los Ángeles.

GIDE, André (2002), *Et nunc manet in te / Corydon* (traducción de Santiago Roncagliolo), Odesa, Madrid.

KANE, Brian M. (2006), *James Bama: American Realist,* Flesk Publications, Santa Cruz.

SASLOW, James M. (1999), *Pictures and Passions: A History of Homesexuality in the Visual Art,* Viking Peguin, Nueva York.

SMITH, Edward-Lucie (1993), *Rodeo Pantheon. Paintings by Delmas Howe,* Abrey Walters Ser. Éditions.

STRONG, Lester (2001), "The dissenting art of Delmas Howe", *Dissent. A quaterly of politics and culture,* July 22, 2011. En: www.dissentmaganzie.org. (Fecha de consulta 12-abril -2014).

VANGGAARD, Thorkil (1972), *Phallos: A symbol and Its History in the Male World,* Jonathan Cape, Londres.

José Luis Torres Martín
Universidad de Málaga

Creadoras audiovisuales en el auge de las series de ficción en España. El caso de *Las chicas del cable:* estereotipos de género y valores feministas

Creadoras audiovisuales en el auge de las series de ficción en España. El caso de *Las chicas del cable:* estereotipos de género y valores feministas

RESUMEN: El Estudio de la Presencia de las Mujeres en Televisión y Cine (2014-2016), encargado por AISGE y la Unión de Actores y Actrices, evidenciaba que aún existe una notable brecha de género entre los personajes masculinos y femeninos en las producciones de ficción españolas. En el presente artículo nos cuestionamos si las tornas cambian cuando detrás de las cámaras o en el proceso de creación audiovisual existe una mayoría de mujeres. Para ello vamos a analizar la primera serie producida por Netflix para nuestro país, *Las chicas del cable,* de notable éxito de público y cuyo equipo es mayoritariamente femenino. Pese al intento de presentar esta obra como "feminista" a través de una potente campaña de marketing, ésta continúa reproduciendo en gran medida los clichés machistas que han caracterizado a los roles desempeñados por los personajes femeninos a lo largo de la historia del cine y la televisión.

PALABRAS CLAVE:
Mujeres
Creadoras
Feminismo
Estereotipos
Series
Ficción
Audiovisual

Audiovisual Creators at the Heith of Fiction Series in Spain. The Case of *Las Chicas del Cable:* Gender Stereotypes and Feminist Values

ABSTRACT: The Study of the Presence of Women in Television and Cinema (2014-2016), commissioned by AISGE and the Union of Actors and Actresses, showed that there is still a significant gender gap between male and female characters in Spanish fiction productions. In this article we ask ourselves whether the tables change when there are a majority of women behind the cameras or in the audiovisual creation process. To this end, we are going to analyse the first series produced by Netflix for our country, *Las chicas del cable*, which has a notable audience success and whose team is mostly female. Despite the attempt to present this work as "feminist" through a powerful marketing campaign, it continues to reproduce to a large extent the sexists clichés that have characterized the roles played by female characters throughout the history of film and television.

KEYWORDS:
Women
Creators
Feminism
Stereotypes
Series
Fiction
Audiovisual

INTRODUCCIÓN

La producción de series de ficción televisiva ha experimentado un enorme auge en nuestro país desde aproximadamente la mitad de la primera década del siglo XXI. Esta fase de expansión de este sector del audiovisual español se ha acentuado en los últimos dos años cuando, a los tradicionales grupos mediáticos con televisiones generalistas o canales temáticos dedicados a este tipo de producciones (Atresmedia, Mediaset, Televisión Española, FORTA, Movistar Plus, etc.), se han sumado otras plataformas digitales internacionales que ofrecen contenido multimedia bajo demanda a través de *streaming* (Netflix, HBO, Rakuten TV, Amazon Prime, Wuaki.tv, Sky España, etc.), atraídas por el favor del público nacional hacia el producto propio[1] y por las mayores posibilidades de expansión a otros mercados allende nuestras fronteras[2]. Además, las corporaciones citadas en primer lugar han creado sus propias plataformas, como *Playz* en el caso de RTVE o *Flooxer* y *Atresplayer* en el de Atresmedia, destinadas a un público más familiarizado con los contenidos transmedia y las nuevas tecnologías narrativas (vídeo inmersivo o interactivo, ficción sonora binaural); por si esto fuera poco, también han fundado divisiones empresariales que se dedican exclusivamente a elaborar este tipo de trabajos (*Atresmedia Studios*).

Dado este crecimiento exponencial y la necesidad de profesionales derivada del mismo, las mujeres se han ido incorporando, cada vez en mayor número, a las tareas técnicas y creativas, áreas en la que su presencia era residual si la comparábamos con el ámbito interpretativo. Y

todo ello a pesar de que en este último continúa existiendo un notable desequilibrio. El Estudio de la Presencia de las Mujeres en Televisión y Cine (2014-2016), encargado por AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión) y la Unión de Actores y Actrices, evidenciaba que aún existe una notable brecha de género entre los personajes masculinos y femeninos, en cuanto a presencia y notoriedad, en las producciones de ficción españolas. Únicamente el 38% de los personajes de la ficción española son femeninos; la relevancia de estos es muy inferior a la de sus compañeros de profesión, que suelen dar vida a personajes protagonistas; por último, la edad se convierte en otra barrera para las mujeres, puesto que al pasar los 45 años su presencia en pantalla se ve sensiblemente disminuida[3]. Pasando al terreno del guion, nombres femeninos como el de Laura Caballero, Esther Martínez Lobato, Olatz Arroyo, Marta Sánchez, Laia Aguilar, Anna R. Costa, Mercè Sarrias, Sonia Sánchez, o Carmen Fernández Villalba, por exponer algunos ejemplos, pueblan los créditos de las series nacionales de más éxito: *Aquí no hay quien viva*, *7 vidas*, *Cuéntame cómo pasó*, *Aída*, *Allí abajo*, *La que se avecina*, *Velvet*, *Arde Madrid*, *La casa de papel*, *Vis a Vis*, etc. Pese a ello, las mujeres siguen siendo, así como en el resto de la industria audiovisual, minoría en esta parcela[4].

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA

El caso que vamos a abordar en el presente estudio es el de la serie *Las chicas del cable*, concretamente su primera temporada, por diversos motivos. El primero de ellos es que se trata de la primera apuesta por una producción española de Netflix, como mencionamos anteriormente una de las grandes plataformas de difusión de contenidos a través de *streaming* a nivel global. Otra de las razones es que esta creación se promocionó como la primera serie feminista realizada en nuestro país (etiqueta de la que, posteriormente, se quisieron despojar) y cuyas principales protagonistas serían mujeres. El último argumento por el que escogemos este ejemplo, pero no por ello menos poderoso, es la importante presencia femenina en el equipo de guion de *Las chicas del cable*, empezando por Gema R. Neira, quien también es directora de proyectos de la productora encargada del proyecto, Bambú Producciones. Pero, como decimos, no es ni mucho menos

la única; Teresa Fernández-Valdés, Almudena Ocaña, María José Rustarazo y Flora González Villanueva completan el plantel de mujeres guionistas encargadas de dar forma a la historia.

Teniendo en cuenta las razones que acabamos de enumerar para escoger como objeto de estudio la primera temporada de *Las chicas del cable*, en el presente trabajo trataremos de determinar si este aumento en la presencia femenina en las fases de ideación y creación de las series de ficción de factura nacional se ha traducido en un cambio en los roles tradicionalmente desempeñados por las mujeres en las mismas. Además, intentaremos arrojar luz sobre si dicho incremento ha servido para que se vayan introduciendo valores feministas en las tramas argumentales. Para ello creemos necesario emplear dos herramientas metodológicas distintas: el *Estudio de Caso* y el *Análisis Crítico del Discurso*, esta última desde una perspectiva feminista.

La primera de ellas, el *Estudio de Caso*, es "una investigación empírica que estudia un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto de la vida real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes" (Yin, 1994: 13). Esto quiere decir que no solo vamos a escudriñar el texto audiovisual y sus condiciones de producción, sino también el entorno social en el que se está llevando a cabo, donde asuntos como la lucha contra la violencia de género, el movimiento *#MeToo* o las huelgas del 8 de marzo han puesto al feminismo y sus valores en el centro del debate político y social. Asimismo, "proporciona a los investigadores un panorama de la compleja vida social, aplicable a un período determinado en el cual se genera un despliegue de patrones, categorías, indicadores y variables" (Peña, 2009: 189). Por consiguiente, será una estrategia metodológica idónea para responder a una de las preguntas que nos planteamos en este análisis: cómo se representa a las mujeres (y más concretamente a las españolas de finales de los años 20) en esta serie. Según se deriva de las dos definiciones previas, el estudio de caso igualmente nos permite atemperar los efectos del escaso control que tendremos sobre la evolución del objeto de estudio, condicionado por la propia contemporaneidad del producto (Escudero, Delfín y Gutiérrez, 2008: 7-10). Recordemos que esta ficción se estrenó el 28 de abril de 2017 y que, en la actualidad, los capítulos de la que será su cuarta temporada se encuentran en pleno proceso de rodaje.

El *Análisis Crítico del Discurso* (en adelante ACD) es definido por su principal teórico, Teun A. Van Dijk, en los siguientes términos:

> Es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social (Van Dijk, 1999: 23).

El objetivo prioritario del ACD es comprender la reproducción del dominio y la desigualdad social nacida del discurso y oponer resistencia a la misma. Se centra en analizar cómo y por qué los grupos dominantes tienen libre acceso y controlan el discurso público, y a través de él ejercen el control, a todos los niveles, sobre las mentes de la audiencia. El control sobre el mismo ratifica y extiende, por tanto, el poder de dichos grupos dominantes y confiere "normalidad" a su abuso. Como consecuencia, el discurso no solo confirma, sino que además puede incrementar la desigualdad social y su reproducción. Una derivación de esta herramienta metodológica es el ACD con perspectiva feminista, que considera a las mujeres como uno de esos grupos sociales víctima de la desigualdad social y que busca paliar tal situación. Este enfoque del ACD ha sufrido una evolución que se resume a continuación:

> Desde un inicial interés por "las mujeres y el habla" –más centrado en el análisis del uso diferencial del lenguaje que en las causas detrás de ello–, hacia enfoques más funcionales –centrados en pensar los roles diferenciales de hombres y mujeres en el habla, dando lugar a menudo a interpretaciones muy esencialistas y poco centradas en el poder–, hasta llegar a enfoques que ponen el acento en las circunstancias y entornos en los que el lenguaje se produce y que el mismo lenguaje produce (Azpiazu, 2014: 119).

ESTEREOTIPOS Y ROLES FEMENINOS EN *LAS CHICAS DEL CABLE*. ¿PODEMOS HABLAR DE UNA "SERIE FEMINISTA"?

Las chicas del cable se desarrolla en un Madrid, el de 1928, que quiere despertar a la modernidad pero que se halla bajo la dictadura de Primo de Rivera (hecho que, curiosamente, no se menciona en ningún momento en el texto audiovisual). Las cuatro protagonistas de la serie (encarnadas por Blanca Suárez, Ana Carlota Fernández, Maggie Civantos y Nadia de Santiago) son contratadas por la primera gran compañía telefónica del país, que se encuentra en plena expansión. Pese a que podría pensarse (y así lo vendió la enorme campaña de marketing que precedió a su estreno) que la trama rompería con la visión que de las mujeres ha tenido tradicionalmente la ficción española, ya que en principio los roles principales responden a mujeres profesionales y empoderadas (recordemos el ínfimo porcentaje de féminas que se había incorporado al mercado laboral en la época y los escasos oficios que podían desarrollar), pronto observamos cómo estos personajes responden a estereotipos ya identificados por autores mucho años antes.

Los papeles interpretados por Blanca Suárez y Nadia de Santiago responderían al mismo estereotipo, solo que en diferente estadio evolutivo: sus personajes de Lidia Aguilar-Alba Romero y Marga Suárez, respectivamente, son chicas de pueblo que pierden la inocencia al llegar a la gran ciudad. Siguiendo la tipología establecida por Caldevilla (2010), heredera a su vez de la de Menéndez (2006) y de los resultados del análisis de contenido efectuado por Galán (2007), la mujer —con doble identidad— encarnada por la primera habría evolucionado a lo que dicho autor denominó como "mujer mala"; es decir, desde su traumática llegada a la capital, utiliza su atractivo físico para seducir a los hombres y conseguir sus objetivos, siendo incapaz de mantener una relación sentimental estable ni tan siquiera con aquél que la acompañó, siendo muy joven, en su viaje a Madrid (Francisco Gómez, Yon González en la vida real) y del que aún se encuentra enamorada. Por el contrario, de Santiago representa a un personaje que intenta preservar la "virtud" adquirida en el medio rural y mantenerse alejada de las malas influencias urbanas, estableciendo una relación formal y convencional con Nico Romero (Pablo en la ficción).

Por su parte, el personaje de Ana Carlota Fernández, Carlota Rodríguez de Senillosa, es la clásica hija de militar de alto rango que se resiste a desempeñar el rol destinado a las mujeres de dicha posición. De ahí que se busque una profesión en contra del deseo de su padre y frecuentes ambientes liberales tanto en lo político como en lo personal-social. Su interés por el feminismo la acerca a uno de los personajes secundarios, Sara Millán (interpretado por Ana Polvorosa), superior jerárquica en la compañía y con la que mantendrá una relación lésbica. En esta pareja encontraremos los dos subtipos de estereotipos lésbicos que distingue el propio Caldevilla (2010): "butch", de modismos andróginos de mando (encarnado por esta última) y "femme" (mujer muy femenina tal y como se ha entendido clásicamente, representada por Ana Carlota Fernández).

En la última de nuestras protagonistas, Ángeles Vidal (a la que da vida en la pantalla Maggie Civantos), confluyen rasgos característicos de varios estereotipos pertenecientes a la taxonomía que venimos mencionando en este apartado. Se trata de un ama de casa, obediente esposa y madre de familia (respondería, por tanto, al perfil de "reina del hogar") pero que igualmente posee una gran capacidad en el ámbito laboral ("superwoman") y ansía proseguir con su profesión fuera del hogar ("mujer profesional") en contra de los deseos de su marido (Sergio Mur, Mario en la serie) que le es infiel con otra compañera de trabajo (Carolina —Íria del Río—, "mujer mala" por antonomasia en esta producción) y que la maltrata física y psicológicamente (lo que también la convierte en "mujer víctima").

Como vemos, en la trama de *Las chicas del cable* y en los personajes femeninos que en ella habitan no hay espacio para modelos alternativos y novedosos de mujer; todos los que aparecen representados en pantalla responden a los arquetipos de *Madre*, *Doncella* y *Bruja* (Jung, 1974) que se reproducen recurrentemente en las producciones de ficción, y más concretamente en las nacionales. Pero es que estos mismos rasgos característicos los podemos observar en la promoción de la serie y en todo el material audiovisual que comporta. De unos titulares iniciales que invitaban a creer en una fuerte carga de valores feministas en esta creación[5] hasta las declaraciones del elenco protagonista queriendo quitarse de encima ese calificativo como si pudiera ahuyentar a cierta parte de su público objetivo: "No creo que la intención sea ser feminista" (Maggie

Civantos); "Es que no es una serie sólo para el público femenino, es una serie para todo tipo de público" (Nadia de Santiago); "Decir que Las chicas del cable es feminista me parece una visión muy reduccionista de la historia" (Martiño Rivas)[6]. Por otra parte, si contemplamos con detenimiento el material promocional, tanto los *teasers* como la cartelería inciden en la vertiente sensual, en el atractivo físico y en las relaciones sentimentales de las protagonistas[7].

CONCLUSIONES

Recuperando los objetivos que nos marcamos al inicio de esta investigación, y a la luz de los resultados del análisis efectuado, podemos afirmar que la realización de *Las chicas del cable* no ha supuesto una revolución en la ficción nacional en cuanto a la inserción de valores feministas en los guiones o de nuevos roles para los personajes interpretados por mujeres, en contra de lo que la potente campaña de marketing que precedió a su estreno hacía indicar. Todos ellos responden a estereotipos manidos y sobre-explotados en producciones de parecidas características (se asemeja más a las series destinadas a televisiones generalistas y públicos masivos que a otras elaboradas por Netflix u otras plataformas similares); además, su desarrollo continúa dependiendo en gran medida de las relaciones que establecen con los personajes masculinos, ya sean éstas de tipo familiar o amoroso. El despliegue promocional de este producto (entrevistas a los protagonistas, *teasers*, cartelería) se encarga de fijar esta idea que manifestamos, poniendo el acento en el atractivo físico y la sensualidad del elenco femenino protagonista.

Como consecuencia de lo expuesto, hacemos nuestras las palabras de María Isabel Menéndez referidas a las producciones que se publicitan como feministas y que van dirigidas a audiencias mayoritarias:

> Algunas obras que hoy se reclaman como feministas no siempre pueden defenderse como tales o, si presentan un discurso claro, no dejan de ser una excepción reservada con frecuencia a un público selecto y minoritario. La enorme capacidad de la industria

para fagocitar discursos distintos al *mainstream*, domesticándolos, puede poner en peligro la novedad y transgresión que ofrecen algunos de estos personajes y relatos. Hay que vigilar que el feminismo no sea instrumentalizado para dar alas a mensajes que hablan de mujeres atrapadas en mundos patriarcales donde todo parece cambiar para seguir igual (Menéndez, 2018).

NOTAS

[1] Ya en el año 2013, el diario *El País* publicaba un artículo en el que se plasmaba que las producciones nacionales llegaban a triplicar en audiencia a las grandes superproducciones internacionales (en su gran mayoría estadounidenses), puesto que el público español prefería ficciones más cercanas y familiares: Gómez, Rosario G. y Morales, Fernando (2013), "Atrapados por las series españolas", *El País,* 20 enero. En: https://elpais.com/cultura/2013/01/19/television/1358627741_565468.html (Fecha de consulta: 20-noviembre-2018).

[2] Jiménez, Alex (2018), "¿Sabes qué series españolas triunfan en el extranjero?", *ABC,* 6 marzo. En: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-sabes-series-espanolas-triunfan-extranjero 201803060052_noticia.html (Fecha de consulta: 13-noviembre-2018).

[3] Para recabar más datos acerca de este estudio, se pueden consultar estos dos artículos aparecidos en prensa digital: Carrasco, Lara (2017), "Joven y sin un papel protagonista: así es la presencia de la mujer en la ficción española", *InfoLibre.* 23 noviembre. En https://www.infolibre.es/noticias/politica/2017/11/23/mujer_joven_con_papel_secundario_asi_presencia_mujer_ficcion_espanola_72284_1012.html (Fecha de consulta, 15-diciembre-2018). *Tribuna Feminista* (24 de noviembre de 2017). Miden la brecha de género en 16.380 episodios de series televisivas de ficción española. *Elplural.com.* En: https://tribunafeminista.elplural.com/2017/11/miden-la-brecha-de-genero-en-16-380-episodios-de-series-televisivas-de-ficcion-espanola/ (5-noviembre-2018).

[4] No hay cifras oficiales al respecto, pero el 68% de la afiliación al sindicato de guionista ALMA está compuesta por hombres, mientas que solo el 32% corresponde a mujeres. Esta proporción viene referenciada en el siguiente artículo: Marcos, Natalia (2019), (10 de febrero de 2019). "Ellas escriben las series", *El País,* 10 febrero. En https://elpais.com/cultura/2019/02/08/television/1549628265_663927.html (Fecha de consulta: 10-febrero-2019).

[5] Algunos ejemplos son: Moreno, Adriano, "'Las chicas del cable': feminismo 'Made in Netflix' con lo mejor de la marca España." En: https://cadenaser.com/ser/2017/04/24/television/1493036424_363422.html (Fecha de consulta: 21-11-2018). Jabonero, Daniel, "El feminismo a través de *'Las chicas del cable'*." En: https://www.elespanol.com/bluper/noticias/feminismo-traves-chicas-cable (Fecha de consulta: 7-12-2018). Cardenete, Josefa, "Explosión sexual y feminista en Las chicas del cable" En: https://www.levante-emv.com/television/2017/04/28/explosion-sexual-feminista-chicas-cable/1559510.html (Fecha de consulta: 13-11-2018).

[6] Lázaro, Margarita, *"Las chicas de cable* apartan la etiqueta feminista." En: https://www.huffingtonpost.es/2017/04/28/las-chicas-de-cable-apartan-la-etiquetafeminista_a_22058129/ (Fecha de consulta: 13-12-2018).

[7] NETFLIX, *Teaser* de la primera temporada. En: https://www.youtube.com/watch?v=nVqy7maP9rU (Fecha de consulta: 06-04-2017); Póster oficial. En: https://www.ecartelera.com/series/las-chicas-del-cable/carteles/20281/ (Fecha de consulta: 13-12-2018).

BIBLIOGRAFÍA

AZPIAZU CARBALLO, Jokin (2014), "Análisis crítico del discurso con perspectiva feminista", en MENDIA AZKUE, Irantzu *et al* (eds.) (2014), *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista,* UPV/EHU, Bilbao, pp. 111-123.

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2010), "Estereotipos femeninos en series de televisión", *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui,* nº. 111, septiembre, pp. 73-78.

CARDENETE, Josefa, "Explosión sexual y feminista en 'Las chicas del cable'". En: https://www.levante-emv.com/television/2017/04/28/explosion-sexual-feminista-chicas-cable/1559510.html (Fecha de consulta: 13-11-2018).

CARRASCO, Lara, "Joven y sin un papel protagonista: así es la presencia de la mujer en la ficción española". En: https://www.infolibre.es/noticias/politica/2017/11/23/mujer_joven_con_papel_secundario_asi_presencia_mujer_ficcion_espanola_72284_1012.html (Fecha de consulta: 30-10-2018).

ESCUDERO MACLUF, Jesús, DELFÍN BELTRÁN, Luis Alberto y GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Leonor (2008), "El estudio de caso como estrategia de investigación en las ciencias sociales", *Revista de Ciencia Administrativa,* nº. 1, pp. 7-10.

GALÁN FAJARDO, Elena (2007), "Construcción de género y ficción televisiva en España", *Comunicar,* nº. 28, pp. 229-236.

GÓMEZ, Rosario y MORALES, Fernando, "Atrapados por las series españolas". En: https://elpais.com/cultura/2013/01/19/television/1358627741_565468.html (Fecha de consulta: 21-11-2018).

JABONERO, Daniel, "El feminismo a través de 'Las chicas del cable'". En: https://www.elespanol.com/bluper/noticias/feminismo-traves-chicas-cable (Fecha de consulta: 7-12-2018).

JIMÉNEZ, Álex, "¿Sabes qué series españolas triunfan en el extranjero?". En: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-sabes-series-espanolas-triunfan-extranjero-201803060052_noticia.html (Fecha de consulta: 15-1-2019).

LÁZARO, Margarita, "'Las chicas de cable' apartan la etiqueta feminista". En: https://www.huffingtonpost.es/2017/04/28/las-chicas-de-cable-apartan-la-etiqueta-feminista_a_22058129/ (Fecha de consulta: 13-12-2018).

MARCOS, Natalia, "Ellas escriben las series". En: https://elpais.com/cultura/2019/02/08/television/1549628265_663927.html (Fecha de consulta: 17-2-2019).

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2006), *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático,* Trabe, Oviedo.

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel, "Relaciones complicadas: feminismo y ficción audiovisual. Cómo las series reflejan, o no, la evolución en el rol de las mujeres". En: https://fueradeseries.com/feminismo-y-ficcion-audiovisual-9d4f4ac5c32e (Fecha de consulta: 15-1-2019).

MORENO, Adriano, "Las chicas del cable: feminismo Made in Netflix con lo mejor de la marca España". En: https://cadenaser.com/ser/2017/04/24/television/1493036424_363422.html (Fecha de consulta: 21-11-2018).

NETFLIX. "Las chicas del cable (Season 1)-Trailer español". En: https://www.youtube.com/watch?v=nVqy7maP9rU (Fecha de consulta: 30-10-2018).

PEÑA COLLAZOS, Wilmar (2009), "El estudio de caso como recurso metodológico apropiado a la investigación en ciencias sociales", *Revista Educación y Desarrollo Social,* vol. 3, nº. 2, julio-diciembre, pp. 180-195.

TRIBUNA FEMINISTA, "Miden la brecha de género en 16.380 episodios de series televisivas de ficción española". En: https://tribunafeminista.elplural.com/2017/11/miden-la-brecha-de-genero-en-16-380-episodios-de-series-televisivas-de-ficcion-espanola/ (Fecha de consulta: 13-11-2018).

VAN DIJK, Teun Adrianus (1999), "El análisis crítico del discurso", *Anthropos,* nº. 186, septiembre-octubre, pp. 23-36.

YIN, Robert (1994), *Applications of Case Study Research, Sage Publishing,* Newbury Park.

II

Biografías y autobiografías de artistas modernas y contemporáneas

Eva Mª Ramos Frendo (ed.)

Tania Alba
Universitat de Barcelona

“Meditar sobre lo inaccesible”: relatos e iconos en la autobiografía de Unica Zürn

“Meditar sobre lo inaccesible”: relatos e iconos en la autobiografía de Unica Zürn

RESUMEN: Tomando como premisa general la cuestión de las particularidades de la autobiografía de las mujeres artistas, me centraré en un caso que considero de especial interés: el de la artista alemana vinculada con el surrealismo Unica Zürn (1916-1970). Analizaré algunos de los elementos recurrentes en su obra plástica y literaria, abordando las correspondencias entre algunos de los arquetipos que elabora y sus experiencias vitales, sus inquietudes, deseos y vulnerabilidades. Asimismo, incidiré en las reflexiones de la autora en torno a la creación. Con todo ello observaremos cómo en la obra de Zürn el relato artístico se confunde con el relato vital al proceder ambos de la más profunda intimidad.

PALABRAS CLAVE:
Unica Zürn
Autobiografías
Biografías de artista
Creatividad femenina
Subjetividad
Arte y literatura

“Musings on the Unreachable”: Narratives and Ikons in Unica Zürn’s Autobiography

ABSTRACT: Taking as a general premise the question about the particularities of the women artists’ autobiography, I will focus on a case that I consider particularly interesting: the one of the German artist linked to Surrealism Unica Zürn (1916-1970). I will analyze some of the recurring elements in her plastic and literary work, by addressing the correspondences between some of the archetypes she elaborates and her life experiences, concerns, desires, and vulnerabilities. I will also stress the artist’s reflections on creativity. On this basis, we will observe how in Zürn’s work, the artistic narrative is confused with the vital narrative, for both come from her deepest intimacy.

KEYWORDS:
Unica Zürn
Autobiographies
Artist’s Biographies
Female Creativity
Subjectivity
Art and Literature

INTRODUCCIÓN

"Todo escrito de Unica Zürn es autobiográfico", sostiene su amiga, traductora y biógrafa, Ruth Henry (1985: 107). En efecto, desde su primera incursión literaria en los relatos breves, donde expone a modo de cuentos fantásticos sus inquietudes pasadas y presentes, a los cuadernos personales y novelas que dan cuenta de sus delirios, y por supuesto a los anagramas —composiciones poéticas que entendía como mensajes cifrados para comprender su destino—, la obra de Unica Zürn está plagada de temas y motivos que reflejan un vaivén entre su mundo interior y sus vivencias.

El dibujo, además, traduce visualmente los motivos recurrentes de sus sueños y alucinaciones. En los seres híbridos y fantásticos que emergen de sus dibujos automáticos reconocemos aquellas figuras (el indio, la serpiente, el pez, el hombre jazmín, etc.) que protagonizaban sus cuentos berlineses, y que según la novela donde relata su infancia y adolescencia, *Primavera sombría*, de 1969 (Zürn, 2005), ya estaban durante la niñez profundamente arraigadas en su imaginario personal.

ACERCA DEL ESTILO DE UNICA ZÜRN Y DE LA ESCRITURA COMO AUTOPOIESIS

La primera parte del título de este escrito procede del inicio del manuscrito *Notes d'une anémique*, de 1957-58, que dice: "La plus grande partie de ma vie, je l'ai passée à dormir, l'autre à attendre un miracle, à méditer sur l'inaccesible" (Zürn, 2006b: 15). Por el contrario, añade que ha dedicado muy poco tiempo a las actividades cotidianas que ocupan al resto de la gente. Esta cita se complementa con otras procedentes de las primeras páginas de *El hombre jazmín. Impresiones de una enfermedad mental* (Zürn, 2006a), publicada por primera vez en 1971, donde deja

traslucir la autoimagen de la que sus allegados se harán eco[1], para la que usa la metáfora de una "arqueta siempre cerrada" de la que "gira en ella una llave tras otra", después de haber aprendido una importante lección a raíz de la alucinación infantil que la perseguirá durante toda su existencia (la del llamado hombre jazmín, con el que contraerá nupcias imaginarias e identificará, más adelante, con el poeta y pintor Henri Michaux)[2]: "Distanciamiento. Pasividad" (Zürn, 2006a: 18). Así, la distancia que Zürn parece buscar en la escritura con el uso de la tercera persona del singular[3] se corresponde con el sereno ensimismamiento que nos evocan sus retratos fotográficos, en los que se diría es mera observadora de ese mundo interior, del mismo modo en que en la práctica del anagrama es meramente *medium* de su propia fortuna. Sin embargo, mientras "espera el milagro", Unica puebla la espera con un torbellino de seres que nos transmite por medio de sus textos y dibujos. Comprendemos entonces que la llave echada y la apariencia de pasividad serían una manera de contener ese turbulento mundo "inaccesible".

Entre otras lecturas, el uso de la tercera persona se ha interpretado, bien como una acertada estrategia literaria (Combalía, Henry, 2006: 52), bien como un intento de llevar al lector a la locura, al engañarlo sobre lo que este percibe como real (Rupprecht, 2003: 372, 375). Caroline Rupprecht argumenta que *El hombre jazmín*, lejos de ser una novela autobiográfica —pues autora, narradora y protagonista no son la misma persona—, es por el contrario una obra de arte cuidadosamente elaborada. Ruth Henry, en cambio, defiende en todo momento la sinceridad de Zürn, la autenticidad del relato[4]. Podemos quedar convencidos de esta y observar con Rupprecht, al mismo tiempo, cómo la escritura se adelanta a la realidad y la construye —de ahí el efecto inquietante de los escritos de Zürn[5]. Esta es la misma clave que hay que aplicar a la composición del poema-anagrama, cuyos versos proceden, en su totalidad, de la reordenación por palabras de las letras que componen una frase inicial, título del anagrama. Ejercicio complejo en el que la fuerza de la aliteración intensifica el carácter enigmático del resultado. Los títulos de las publicaciones que recopilan parte de estas creaciones acompañadas de dibujos automáticos (*Hexentexte —Textos de brujas—*, de 1954, y *Oracles et Spectacles —Oráculos y espectáculos—*, de 1967) nos invitan a leerlos como augurios. Prestemos atención a los versos siguientes, procedentes de diversos anagramas: "Vuestro acto: una casa de reposo como un ataúd" (Zürn, 2006a: 28); "Todo, nada,

excepto la noche" (Zürn, 1998: cxiv); "Nosotros, tu muerte, teje tu suerte en la tierra. Mensajeros salvajes, amamos la muerte" (Zürn, 1954: 7); "Grita: ¡No lo hagas! Ella es yo" (Zürn, 1954: 10)[6]. Será dulce noche"; "Locura, estar alegre [...] —¡un obstaculo!" (Zürn, 2006a: 29)[7]. Se trata de sentencias que ella misma entendía como presagios, y en ellas vemos anticipados episodios que sabemos se harán realidad: el deleite y a la vez la resistencia a sus alucinaciones; su estancia en instituciones mentales ("casas de reposo"); la atracción hacia la muerte; el suicidio.

Su obsesión por los encuentros significativos la vinculan con el juego poético surrealista del azar objetivo[8], pero Unica se halla mucho más allá de este por su mayor grado de compromiso: aunque estas confluencias, reales o anheladas, también sean la base de su obra, tienen en ella un impacto vital de mayores consecuencias. Si buscamos, para comprender las partes más enigmáticas de su obra, referencias en sus demás producciones, podemos hallar un vínculo entre los híbridos gráficos que acompañan los poemas anagramáticos y los productos de sus delirios:

> Esto la encanta y la horroriza a la vez. Bien mirado, estos seres no tienen nada de horrible: les faltan los ojos y la cara, y exhalan una gran dignidad, una inquietante seriedad, algo muy noble. Si alguien le hubiera dicho que había que volverse loca para tener estas alucinaciones, en especial la última, no habría tenido inconveniente en enloquecer. Sigue siendo lo más asombroso que ha visto nunca (Zürn, 2006a: 32).

Un óleo parisino **[1]** elaborado con anterioridad a estas líneas (1956) parece anticiparlas: está poblado de figuras fantasmagóricas de diferentes colores, semi-humanas y animales (aunque con ojos y otros rasgos, faciales y corporales, poco definidos), rodeadas de signos gráficos a modo de conjuros, sobre un fondo amarillo del que destacan.

No son los únicos casos en los que anticipa temas, figuras y motivos. Los escritos autobiográficos de Zürn se elaboran en relación con los momentos de enfermedad: desde "Las notas de una anémica" (1957-58), en las que ya encontramos fantasías como las de los números a modo de predicciones (que serán centrales en *El hombre jazmín*) y *La casa de las*

[1] Unica Zürn, *Sin título,* 1956, París. 240x409. Óleo sobre cartón.
Procedencia: Zürn, 1998, nº 30

enfermedades, de 1958[9] —una estancia repleta de alucinaciones y habitaciones perdidas que guardan, junto con sus órganos y otros objetos esparcidos, sus propios secretos, y un personaje, el Dr. Mortimer, quien es a la vez su cuidador y su enemigo mortal (Zürn, 1993)—, hasta las narraciones ya directamente vinculadas con sus brotes psicóticos e internamientos psiquiátricos (*El hombre jazmín*, *Vacaciones en la casa blanca*, *Cuaderno "Crécy"*). Sin embargo, ya los relatos breves que publicaba en diarios desde su divorcio, época que poco antes de su muerte recuerda como de gran libertad y felicidad, están poblados de escenarios, reflexiones y seres de los que se ocupa más adelante. Cecilia Dreymüller, en el prólogo de la versión castellana de las mencionadas narraciones (Zürn, 2004: 9-16), considera que la clave para comprenderlas es el cuento de hadas, donde la realidad y la fantasía se dan paso con facilidad[10]. Ello es también una constante en las narraciones de las novelas biográficas y cuadernos en los que transmite sus fantasías. En esta ocasión quisiera mencionar, para ejemplificarlo, un cuento en particular cuyos acontecimientos son calcados al inicio del desenlace de *Primavera sombría*, novela acerca de sus recuerdos, traumas y deseos eróticos infantiles: "La admiradora" (Zürn,

1989: 361). La adolescente de *Primavera sombría* realiza una visita furtiva al monitor de natación de los baños que frecuenta, enfermo, y del que se ha enamorado. Le regala una bolsa de melocotones, que comparte con él, y consigue que le obsequie con un cabello y una fotografía, recogiendo además el hueso de la fruta que él ha comido. En su casa, transforma el cabello en amuleto, ingiere la fotografía para que no sea encontrada y piensa en plantar el hueso que habrá de convertirse en el melocotonero que le dará sombra en su plácida vejez (Zürn, 2005: 67-76). En el cuento es también una niña de 12 años la que visita al joven adulto del que se ha enamorado, esta vez a un actor, y obtiene los preciados objetos (Zürn, 2004: 103-104).

Al meditar Unica sobre aquel inaccesible que tanto anhela, no solo lo busca sino que lo construye para sí misma. Como hemos visto, no solo recrea su vida en sus escritos, sino que se recrea a sí misma en su obra. Podemos, por todo ello, hablar claramente de autopoiesis en la obra de Unica Zürn.

PROCESOS CREATIVOS, ESTADOS TÍMICOS. ANHELOS Y RECEPCIÓN

> Sus propios trabajos los ha escrito ella bajo la fascinación de un encuentro [...] Tres maravillosos encuentros acaecidos en su infancia le hacen comprender que el significado de su vida es el de dejarse encontrar (Zürn, 2006a: 24).

En sus impresiones autobiográficas, Unica da cuenta de los procesos creativos que sigue —invariablemente relacionados con sus experiencias vitales, estados corporales y fantasías— y lo que busca en ellos. Como observamos en la cita, no habla de inspiración, sino de encuentros que anhela también en su vida, y que ella misma elabora aunque los experimente como fortuitos. Tal vez por ello su inmersión en la técnica del dibujo automático y del poema-anagrama, en los que su compañero, Hans Bellmer, la introdujo, fue inmediata. Refiere en *Vacances à Maison Blanche* y en *El hombre jazmín* cómo se dedicaba a ellos, divertida, con verdadera

manía (Zürn, 2006b: 57), concentrándose hasta abstraerse, tal como quería, de la realidad (Zürn, 2006a: 29). Se sorprende de su propio trabajo, incluso atribuye sus voces internas a un poeta que lleva escondido en su vientre (Zürn, 2006a: 29-30, 66).

Los procesos creativos se ven acompañados tanto de la euforia del encuentro y la fuerza productiva como de la melancolía y la depresión (Zürn, 2006a: 112). Feliz es improductiva, necesita la nostalgia para poder trabajar (Zürn, 2006a: 43, 45). Por otra parte, expresa que se ve incapaz de conseguir lo mismo que su admirado Herman Melville: transformar la conmoción en obra maestra. Excitada por las posibilidades que le brindan en París las nuevas técnicas pictóricas aprendidas, incrementadas gracias a su desvinculación con las reglas naturalistas (Zürn, 2006b: 62-63), en harmonía consigo misma mientras dibuja en silencio (Zürn, 2006b: 83), o siendo consciente de que su concentrada dedicación deviene también una peligrosa obsesión (Zürn, 2006a: 117); feliz redactando historias que no precisan de corrección para substistir en la bohemia berlinesa (Zürn, 2006b: 109), o insegura en su huída tanto de Bellmer como de sus ataques de irrealidad —huídas que alternativamente la hacen también sentirse, por el contrario, con una fuerza inusual. Alentada por la venta de dibujos y cuadros en una galería de la rue Mouffetard, o destruyendo su obra —parte de la cual será rescatada para otra exposición en "Point Cardinal", en 1963— para sentirse liberada[11]. Destrozada física y mentalmente tras sus internamientos en diferentes clínicas de Francia y Alemania —"también ella ha sido un bulto de carne repulsiva y maloliente, en los peores momentos de apatía espiritual, en la depresión total" (Zürn, 2006a: 118)— o desbordada de felicidad extásica por sus alucionaciones —"sensación de felicidad, de ingravidez. (¡Qué magníficos regalos le hace la locura!)" (Zürn, 2006a: 90-91)—. Nuevamente, percibe como algo externo estos arrebatos, que también atribuye a la "magia negra" o a la "hipnosis a distancia" (Zürn, 2006b: 144).

De sus producciones casi parece bastarle la mencionada evasión de la realidad, y en alguna medida el hecho de que le permita la subsistencia económica que aquellas puedan producirle. Pocas veces es presa de la "megalomanía" que acompaña al éxito, pues en la mayoría de ocasiones prefiere permanecer en segundo plano (Zürn, 2006a: 46).

LOS HILOS DE ARAÑA: IDENTIFICACIONES

Estas reflexiones sobre las expectativas en torno a su obra son paralelas a una de las obsesiones que recorren toda su producción: el anhelo de la nada. En este sentido, encontramos una circularidad entre las novelas biográficas por excelencia, *El hombre jazmín* y *Primavera sombría.* La primera empieza con el sueño de una niña de seis años que atraviesa el espejo de su habitación y encuentra un sobre cuyo nombre no llega a leer, un sueño que la deja tan afectada que corre a refugiarse al lecho materno, como queriendo volver al lugar de donde ha salido, aunque huye espantada ante la masa de carne que se le abalanza, "¡la araña!" (Zürn, 2006a: 17). La segunda acaba con la muerte de la niña que se arroja al vacío seis años más tarde. El deseo de volver al útero, como el de la muerte, responden a un misma intención, la de desaparecer. Ambos sucesos están marcados por el número seis, el de la muerte según interpreta en su propia numerología. Sola o con Bellmer, Unica fantasea continuamente con el suicidio, incluso realiza algunos intentos fallidos antes de poner fin a su vida en octubre de 1970. Unos meses antes había escrito cómo en contraste con su amiga Ruth Henry, del lado de la acción y la vitalidad, sufría de una contradicción que no podía soportar: aunque su cuerpo estaba vivo, ya había acabado con su vida (Zürn, 2006b: 108). Y también, paralelamente y con la misma intención, el deseo de fundirse con su propia obra. En sus dibujos, por ejemplo, es habitual encontrar la fusión de varios seres, humanos y animales, unidos mediante arabescos que semejan hilos de araña **[2].** La serpiente (ser poderoso y peligroso que aparece también en numeroros relatos y con la que se identifica en un sueño que explica en diversas ocasiones), el pájaro, los insectos y múltiples rostros forman parte de un mismo cuerpo como los versos de los anagramas proceden de una única frase que los contiene. Raramente elabora un fondo para las figuras. Por eso uno de sus dibujos, al que se refiere en *El hombre jazmín* con el título "Rencontre avec Monsieur M (ma Mort)" —probablemente "Bonjour Mons. MM"— **[3]** suscita una discusión médica ante la que ella expresa el deseo de continuar "dibujando más allá de los límites del papel, hasta el infinito…" (Zürn, 2006a: 100-101). Se trata del encuentro con una figura de tres rostros (recordemos que tres encuentros habían marcado su vida) fusionada con un águila (animal que en el hombre jazmín contrapone sí misma) ante el que una figura femenina,

probablemente Unica, muestra una actitud ambivalente. Otros dibujos, sin duda preparatorios, presentan el mismo *horror vacui.*

La seda de araña es, pues, el hilo conductor que condensa y conecta a los personajes, entre ellos y con sus dobles-animales, que a menudo une en un solo cuerpo. Algunos híbidros contienen, a su vez, otros seres, en

[2] Unica Zürn, *Sin título,* 1960, Wittenau. 300x210. Tinta sobre papel. Procedencia: Zürn, 1998, nº 59

[3] Unica Zürn, *Sin título,* 1960, París. 180x270. Tinta sobre papel. Inscripción: "Bonjour Mons. MM. Pour Henri Michaux ou Carl Laszlo comme vous voulez". Acompañado del anagrama "Ihr haettet Eure Augen ausgerissen". Procedencia: Zürn, 1998, nº 60

ocasiones entre el plexo solar y el vientre. Estas últimas son partes del cuerpo que trata por escrito también de un modo preferente. Así, de sus alucinaciones en *El hombre jazmín* nos refiere que en el vientre contiene al poeta que le dicta hermosos versos (Zürn, 2006a: 30); cuenta también cómo presume que de su útero deberá resurgir la Alemania reunificada

(36, 66); en su plexo solar han resonado los estímulos determinates de su vida, y ha prevalecido —por encima de la razón— en la toma de decisiones (74). El hilo de araña como unión umbilical en la simbología cosmogónica[12] funciona también en el caso de Zürn: la mantiene unida a sus obras tanto como a sus seres queridos. Cuántas veces no ha deseado, dice, que su hijo (el misterio de cuyos ojos azules le revela en una ocasión que es en realidad hijo del hombre jazmín) sea su padre, y su hija su madre (Zürn, 2006b: 15; 2006a: 41)[13]. Ella también ha sido, explica al final de *El hombre jazmín*, una masa de carne que nos retrotrae al cuerpo de la madre de las primeras páginas[14]. Asismismo, se siente aludida en los relatos que sus compañeras de las clínicas mentales donde la internan le refieren; estas historias se confunden con alucionaciones eróticas (un rollo de papel introducido en la vagina de un cuerpo femenino que se balancea como un canario; la nariz hiperdesarrollada de una interna que se asemeja a un miembro masculino con el que penetraría a las residentes y enfermeras, etc.) que la atormentan (Zürn, 2006b: 105). Y, del mismo modo, a menudo se mezclan y condensan con los momentos vitales que elabora en sus narraciones.

CONCLUSIÓN

Si bien supo utilizar el distanciamiento de la lección infantil que nos refiere en *El hombre jazmín*, ese difícil distanciamiento que supone la autorreflexión, y que hace que Rupprecht hable de la obra de arte cuidadosamente construida en lugar de una transferencia de los delirios, la pasividad de Unica, por el contrario, solo lo fue en apariencia[15]. La arqueta cerrada guardaba una multitud de imágenes que la atravesaban de tal forma durante sus delirios que dejaban su cuerpo agotado y la sumían en períodos de depresión y letargo; imágenes a las que tal vez no siempre conseguía dar forma, pero que supo ir elaborando a lo largo de una vida para expresarlas como prosa, dibujo o poema. Tras la aparente pasividad y derrota no debemos dejar de observar una lucha titánica que en ocasiones Unica Zürn nos transmite como una resistencia a los internamientos y a los tratamientos médicos —como resistencia también contra el imperativo de la personificación de la autoridad médica (el Dr. Mortimer) en *La casa de las enfermedades*: "Desear está prohibido [...] es perjudicial para la salud. Se lo prohíbo",

recuerda en *El hombre jazmín* que este le dice (Zürn, 2006a: 21)—; como pequeños actos de rebeldía cuando lanza al vacío o destruye objetos ajenos (o su propia obra), según relata en *El hombre jazmín*; como el esfuerzo por hallar la lucidez y correr el riesgo que comporta la escritura de (utilizando su propia expresión) "las impresiones de una enfermedad mental". Este es también su gran compromiso.

NOTAS

[1] Según el relato de Peter Webb en la biografía de Bellmer, este se sintió inmediatamente atraído por el "rostro inexpresivo" de Zürn (Webb, Short, 1985: 148). Años más tarde, en las cartas al psiquiatra Gaston Ferdière, muestra su preocupación por la apatía de Zürn: "elle se perd très volontiers et pratiquement toujours dans des rêveries, le doigt dans le nez" (Bellmer; Zürn, 1994: 88). Ruth Henry recuerda su primer encuentro con Unica de un modo similar: "je fus frappée par l'expression concentrée d'une femme au visage attirant" (Henry, 1985: 103).

[2] El hombre jazmín u hombre blanco (Homme Blanc), de hecho, tiene componentes que nos permiten identificarlo además con el artista Hans Bellmer, el que sería su compañero de manera casi continua entre 1953 y su muerte, en 1970. La "encarnación" del hombre jazmín en el poeta, en 1957, es lo que desencadena, al parecer de Unica, sus crisis mentales. Se trata de una figura ambivalente: le produce alucinaciones maravillosas, pero también la controla mentalmente.

[3] Es la que usa en las novelas autobiográficas por excelencia, también las más traducidas y conocidas: *El hombre jazmín* y *Primavera sombría*, también en sus diarios y cuadernos recogidos en *Vacances à Maison Blanche* (Zürn, 2006b).

[4] Aunque se pregunta si "las impresiones, escritas por ella misma, de lo que siente una enferma mental, es una terapia voluntaria, o bien una creación literaria", sostiene que cada línea escrita se identifica con su vida; la cuestión es que Zürn ha sabido escribir sobre la enfermedad y no solo describirla (Henry, 1985: 106-120). Afirma en otro momento que Unica ha vivido su locura, y toda su existencia, de manera poética (Henry, 1998: 225). Quisiera observar en este punto cómo Ruth Henry, amiga, consejera y apoyo de Unica, su traductora y agente literaria informal, mezcla en sus textos sobre la artista su testimonio como alguien cercano, proveyendo datos de su biografía y anécdotas conjuntamente vividas, con observaciones de carácter analítico literario. Ahora bien, lejos de utilizar como argumento a favor de la precisión de sus afirmaciones la proximidad a su persona, traza con la naturalidad pertinente y rigor ambas facetas de la relación.

[5] En paralelo con la incertidumbre de la realidad y la ficción de sus novelas, una de las particularidades que hace la obra de Zürn tan interesante es esa constante anticipación de sucesos, la cual le confiere un carácter inquietantemente premonitorio. No hemos de perder de vista, como sostiene Jeannine Paque, que es en su adultez cuando vuelve a la infancia, y que es durante el período en que sus crisis mentales son mayores cuando su productividad literaria es mayor, lo cual lleva fácilmente a la confusión entre causas y efectos; se trata de textos retrospectivos —prosigue Paque—, pero analizados desde el punto de vista de una mujer adulta. Por otra parte, las omisiones y contradicciones de sus relatos ofrecen sin embargo el efecto de "un presente continuo" (2017: 166-167). Paque concluye que se trata de "una inteligencia clínica" que consigue transformar en relato "su cuerpo, su entera persona y el mundo" (2017: 169).

[6] En El hombre jazmín, Unica consigue el efecto de hacernos entrar en la locura, según Rupprecht, al hacernos creer, engañándonos, que el "ella" que utiliza en su prosa es en realidad un "yo". Pero que "ella es yo" es precisamente lo que Zürn nos habría anticipado, en 1954, en el anagrama que acabo de citar, titulado "Ich streue das weisse nichts" (Esparzo la nada blanca): "Sie ist ich!" (Ella es yo).

[7] El anagrama finaliza con la pregunta: "¿es una loca?", en la que asegura se siente aludida. La "locura" se halla, pues, "detrás de la fuente serena" (imagen que recordaría a la apariencia ensimismada de Zürn).

[8] Para los surrealistas, se trata de la feliz coincidencia entre un contenido del inconsciente y un hecho (o varios) de la realidad. En palabras de Breton: *"la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain"* (Breton, 1976: 31). Dichos encuentros, pretendidamente fortuitos, eran recreados y estetizados por medio de la producción poético-artística.

[9] En la que, a diferencia de las demás, usa la primera persona.

[10] Estas creaciones proceden de los *"Wunschdenken"* (pensamientos–deseo vigorosos), precisa Ruth Henry (1998: 223), refiriéndose en particular al hombre jazmín y el contexto que lo rodea.

[11] Según el psiquiatra Jean-François Rabain, Tristan Tzara la alabó por el gesto poético de esta destrucción (Rabain, 1998: 1250). Esta es otra de las ocasiones (como la Nadja de Breton) en que el juego surrealista o dadá no contempla la dimensión de sus consecuencias y efectos.

[12] *"La creación cosmogónica* se simboliza por el acto de la tejeduría; ahora bien, ésta supone un tejedor que permanezca continuamente en relación con su obra, la cual depende de él y está continuamente obrada por él […] Lo que nos conviene retener aquí son, por una parte, el lazo umbilical entre el creador y la criatura y, por otra parte, la unificación cósmica operada por los vínculos establecidos entre los cuatro puntos cardinales" (Chevalier, 1986: 117).

[13] Una de las alegrías del momento sombrío de los últimos años, en los que se siente vencida, es ver el rostro admirativo de su hija cuando la mira dibujar; esta le da coraje, la anima a seguir dibujando, a seguir con vida (Zürn, 2006b: 86-87). El proceso especular de madre a hija se invierte aquí.

[14] Recuerda también al retrato fotográfico que Bellmer hizo de su cuerpo desnudo y atado, de espaldas, con la cabeza y extremidades escondidas, al que tituló "mantener al fresco" y que ilustró la portada de la revista *Le Surréalisme, même,* de 1958.

[15] La pasividad "exterior" es negada por la actividad "interior" que he ido refiriendo a lo largo de este escrito. Más allá de esta lectura, Henry había considerado el suicidio de Unica como "la transgresión de su propia pasividad […] la victoria" (Henry, 1998: 231).

BIBLIOGRAFÍA

BELLMER, Hans, ZÜRN, Unica (1994), *Lettres au Docteur Ferdière,* Nouvelles Éditions Séguier, París.

BRETON, André (1976), *L'amour fou,* Gallimard, París.

CHEVALIER, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos,* Herder, Barcelona.

COMBALIA, Victoria, HENRY, Ruth (2006), "Unica Zürn: sombre automne: interview de Ruth Henry par Victoria Combaía", *Art Press,* nº.. 326, pp. 49-53.

HENRY, Ruth (1985), "Postface", en ZÜRN, Unica, *Sombre printemps,* Belfond, París, pp. 103-120.

HENRY, Ruth (1998), "Unica Zürn, la femme qui n'était pas la poupée", en COLVILE, Georgiana & CONLEY, Katharine (eds.) (1998), *La Femme s'entête: La Part du féminin dans le surréalisme,* Lachenal, París, pp. 223-231.

PAQUE, Jeannine (2017), "Une Vie traversée: Unica Zürn", *Çédille. Revista de estudios franceses,* nº. 7: "Mises en littérature de la folie", pp. 155-170.

RABAIN, Jean-François (1998), "Sublimation et identifications croisées: les "jeux à deux" de Hans Bellmer et d'Unica Zürn", *Revue Française de Psychanalyse,* vol. LXII, nº. 4, pp. 1247-1264.

RUPPRECHT, Caroline (2003), "The Violence of Merging: Unica Zürn's Writing (on) the Body", *Studies in 20th Century Literature,* 27, nº. 2, pp. 370-392. doi: https://doi.org/10.4148/2334-4415.1562

WEBB, Peter, SHORT, Robert (1985), *Death, Desire and the Doll: The Life and Art of Hans Bellmer,* Quartet Books, Londres, Melbourne y Nueva York.

ZÜRN, Unica (1954), *Hexen Texte: zehn Zeichnungen und zehn Anagramm-Texte,* Galerie Springer, Berlín.

ZÜRN, Unica (1989), *Gesamtausgabe, Prosa 1* (vol. II), Brinkmann und Bose, Berlín.

ZÜRN, Unica(1993), *The House of Illnesses. Stories and Pictures from a case of Jaundice,* Atlas Press, Londres.

ZÜRN, Unica(1998), *Bilder* 1953-1970, Brinkmann und Bose, Berlín.

ZÜRN, Unica (2004), *El trapecio del destino y otros cuentos,* Siruela, Madrid.

ZÜRN, Unica (2005), *Primavera sombría,* Siruela, Madrid.

ZÜRN, Unica(2006a), *El hombre jazmín. Impresiones de una enfermedad mental,* Siruela, Madrid.

ZÜRN, Unica (2006b), *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits,* Gallimard, París.

África Cabanillas Casafranca
(UNED)[1]

En un mundo de máscaras. La afirmación de la subjetividad femenina en el franquismo a través de la vida y la obra de Glòria Morera (1959-1975)

En un mundo de máscaras. La afirmación de la subjetividad femenina en el franquismo a través de la vida y la obra de Glòria Morera (1959-1975)

RESUMEN: El objetivo de esta comunicación es estudiar la construcción de la subjetividad de la pintora y escultora Glòria Morera, quien ha desarrollado una personal y dilatada carrera artística, a través de sus memorias y de sus autorretratos.
La investigación se centra en el periodo del segundo franquismo (1959-1975), en el cual persistió, aunque con cambios, el ideal de domesticidad femenino que recluía a las mujeres en el hogar, impuesto desde el principio de la dictadura. En estos años, nuestra artista rechazó la ausencia de expectativas profesionales y de libertades de las mujeres. En particular, desafió la rígida moral que reprimía la sexualidad femenina más allá de su función reproductora dentro del matrimonio.
Dos motivos antagónicos reflejan esta lucha en sus escritos y en sus cuadros: su cuerpo desnudo, símbolo de libertad e individualidad, y la máscara, representación de la hipocresía de la sociedad de la época.

PALABRAS CLAVE:
Subjetividad
Franquismo
Máscara
Memorias
Autorretrato
Desnudo

In a World of Masks. The Affirmation of Feminine Subjectivity in Franco's Spain through Glòria Morera's Life and Work (1959-1975)

ABSTRACT: The aim of this paper is to study the construction of Glòria Morera's subjectivity, through her memories and self-portraits. She is a an artist, painter and sculptor, who has developed a personal and extensive professional career.
The research focuses on the last two decades of Franco regime (1959-1975), in which persisted, albeit with changes, the ideal of domesticity that confined women to the home, imposed since the beginning of the dictatorship. In these years, our artist rejected the lack of women's professional expectations and freedoms. Above all, she challenged the rigid morality that repressed female sexuality beyond its reproductive function within marriage.
Two antagonistic motives reflect this struggle in both her writings and paintings: her naked body, symbol of freedom and individuality, and the mask, representing the hypocrisy of the society of that period.

KEYWORDS:
Subjectivity
Franco's Spain
Mask
Memories
Self-Portrait
Nude

INTRODUCCIÓN

Con esta comunicación pretendemos estudiar la construcción de la subjetividad de la artista catalana Glòria Morera (Tarrasa, 1935), quien ha desarrollado una personal y dilatada carrera desde la década de los cincuenta del siglo XX, cuando se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, hasta la actualidad a través de sus memorias y de sus autorretratos.

El marco cronológico de esta investigación es el segundo franquismo (1959-1975). Se trata de un periodo en el que persistió el ideal de domesticidad femenino basado en el nacionalcatolicismo que recluía a las mujeres en el hogar, dedicadas al cuidado de la familia y sometidas a los hombres, impuesto desde el principio de la dictadura. No obstante, ya avanzada la década de los cincuenta, el desarrollismo produjo moderados avances en la situación de las mujeres, como su incorporación a la población activa y al sistema educativo.

En lo que respecta a nuestra artista, se trata de unos años de extraordinaria importancia, los de su juventud y primera madurez, en los que completó su formación y se adentró en la vida adulta. Contraria a las convenciones, rechazó la ausencia de expectativas profesionales y de libertades de las mujeres —dirigió el Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona entre 1962 y 1966—; y, en particular, desafió la rígida moral que impuso el control de los cuerpos de las mujeres y que reprimía su sexualidad más allá de su función reproductora dentro del matrimonio.

El escándalo que rodeó a la creadora por la transgresión de las normas establecidas, le supuso ser el blanco de todo tipo de rumores y críticas, además de afectar negativamente a algunos aspectos de su carrera artística. Sin embargo, ella continuó afirmando su identidad y trabajando incansablemente: creando y exponiendo su obra e impartiendo clases de dibujo y pintura. Dos motivos, según ella, antagónicos, reflejan esta lucha

de manera recurrente en sus escritos y en sus cuadros: su cuerpo desnudo, símbolo de libertad e individualidad, y la máscara, representación de la hipocresía de la sociedad de la época.

Esta investigación se centra en lo que podríamos denominar la producción autobiográfica de la artista, es decir, su libro de memorias, *El caballete cojo-nudo*, publicado en 2009, y sus autorretratos, sobre todo en aquellos que pintó entre los años 1972 y 1975, en los que se representa desnuda de cuerpo entero, con frecuencia, rodeada de máscaras.

SER MUJER ARTISTA EN EL FRANQUISMO

La dictadura franquista consideró a las mujeres como las depositarias de la moral, reforzando el papel central que tradicionalmente se le había asignado en la familia patriarcal. La mistificación de la maternidad y las políticas pronatalistas impusieron el control de los cuerpos de las mujeres y una rígida moral que reprimía la sexualidad femenina más allá de su función reproductora dentro del matrimonio. Ellas debían permanecer vírgenes hasta que se casaran y, a partir de entonces, someterse al deseo masculino y tener hijos.

Para imponer estas conductas se recurría a la presión social, la educación —controlada por la Iglesia Católica— y la represión del Estado, que tipificaba como delitos las conductas femeninas que se apartaran de la norma, por ejemplo, el adultero, el aborto y la prostitución (Juliano, 2018: 36-37).
No obstante, ya avanzada la década de los cincuenta, el crecimiento económico, el desarrollo del turismo y la difusión de los medios de comunicación de masas produjeron moderados avances en la situación de las mujeres, como su incorporación a la población activa y al sistema educativo, así como un tímido cuestionamiento de las costumbres (Tavera, 2006: 236-260).

Con respecto a este modelo tradicional, las mujeres que se dedicaban a la cultura fueron vistas con recelo, por tratarse de un ámbito en la que

hacían publicidad de su expresión. Históricamente, a las actrices, bailarinas, escritoras y también a las artistas se las tenía por mujeres inmorales, que ofendían a las tan deseadas reserva y modestia femeninas, ya que supuestamente tenían un comportamiento exhibicionista (Fraise, 2010:18). De ahí que fueran constantes las especulaciones sobre sus vidas privadas y una posible promiscuidad sexual —se les atribuían amantes y escándalos—. Aparte, en el caso de las artistas plásticas las condiciones particulares de su trabajo favorecían todavía más esas murmuraciones, puesto que tenían que pasar mucho tiempo a solas con los modelos y era normal que recibieran visitas en sus estudios tanto de mujeres como de hombres: clientes, marchantes, amigos... u otros artistas, mientras estaban trabajando. Una pintora del gran mundo tenía que mostrarse acogedora y someterse a ser observada y a conversar mientras trabajaba, lo cual las obligó a una rigurosa atención a la corrección, pues no era suficiente ser virtuosa, sino que había que aparentarlo. Lo contrario podía comprometerlas, arruinar su reputación y perjudicar su carrera profesional; dado que el éxito dependía no tanto de su talento, como de sus relaciones sociales y del respaldo de las instituciones (Serrano de Haro, 2000: 91).

A pesar de estos condicionantes, encontramos durante todo el tiempo que duró la dictadura y a lo largo de toda la geografía española mujeres artistas, aunque en un número muy inferior al de los hombres. Ellas estuvieron presentes tanto en las corrientes conservadoras como en las más vanguardistas, cultivaron diferentes técnicas, individualmente o formando parte de grupos, y participaron en todo tipo de exposiciones y certámenes nacionales e internacionales.

Si nos fijamos solo en el segundo franquismo, el fin del bloqueo internacional de la dictadura y el consiguiente desarrollo económico se tradujo en el terreno artístico en el desarrollo del mercado, el intento de dar una nueva imagen de modernidad en el exterior, la apertura a influencias extranjeras y la ruptura con los esquemas académicos tradicionales establecidos; todo lo cual contribuyó a un incremento en el nivel que alcanzaron los artistas.

Las mujeres fueron parte integrante de grupos de vanguardia de gran relevancia e influencia. Así, Elvireta Escobio y su marido, Manolo

Millares, estuvieron entre los creadores en 1951 de los *Arqueros del Arte Contemporáneo* (LADAC). Por su parte, Juana Francés fue miembro fundador en 1957 del grupo informalista *El Paso*, junto a su esposo el escultor Pablo Serrano. También vinculadas al informalismo, pero en Cataluña, hemos de destacar a las pintoras Amèlia Riera y Elena Paredes.

De forma individual, se distinguió María Droc, nacida en Rumanía, cuya pintura evolucionó desde la figuración hasta la abstracción geométrica, realizando, con el paso del tiempo, collages y composiciones de diversos metales. También sobresalió Gloria Alcahud, creadora de unas flores de originales e innovadoras texturas.

En la década de los setenta el grupo de realistas de Madrid gozó de un gran reconocimiento, en especial, gracias al espaldarazo del desarrollo del hiperrealismo norteamericano. De los siete artistas que lo integraban, todos ellos unidos por lazos familiares y de amistad, cinco eran mujeres: Isabel Quintanilla, Amalia Avia, María Moreno y Esperanza Parada. Otras pintoras realistas destacadas han sido Teresa Duclós y Carmen Laffón. Sin duda, esta última es la que ha alcanzado una mayor notoriedad, recibiendo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982, además de otros muchos galardones hasta nuestros días.

Dentro de la figuración, pero alejadas del realismo objetivo, se encuentran los lienzos de Montserrat Gudiol, cuyas imágenes femeninas destilan melancolía y espiritualidad, Polín Laporta, mezcla de retratos y naturalezas muertas con tintes surrealistas, y María Carrera, personales y ecléticos que van del realismo mágico al surrealismo o al pop. Muy personales son, asimismo, las telas de Pepi Sánchez, María Victoria de la Fuente, Begoña Izquierdo y la propia Glòria Morera.

En el arte conceptual, que se desarrolló en la Península a caballo entre las décadas de los sesenta y los setenta, sobresale la figura de Esther Ferrer, quien se unió a ZAJ en 1967, grupo con él que trabajó hasta su definitiva disolución en 1996. También dentro del conceptualismo, pero con un arte muy diferente, sobresalió Elena Asins. Participó en los pioneros seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid de 1968, al igual que la artista plástica Soledad Sevilla.

GLÒRIA MORERA

Glòria Morera i Font nació en Tarrasa, provincia de Barcelona, en 1935, en el seno una familia adinerada de industriales del textil. Como era habitual en las niñas de la burguesía de la época, estudió en colegios privados y religiosos —pasó cinco años en un internado de Barcelona—. Su vocación artística fue muy temprana y desde muy joven asistió a los estudios privados de diferentes pintores, tanto en Tarrasa como en Barcelona.

En 1951, cuando Glòria ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Jordi, la familia se trasladó a Barcelona. Ella era la mayor de seis hermanos y sus padres querían que estudiaran en la capital catalana. Gracias a una beca del Instituto Francés, en 1959, completó su formación artística en París, ciudad a la que a partir de entonces viajaría con regularidad. Allí conoció y participó en la exposición *Femmes peintres*, una experiencia que la animó a organizar, junto a dos compañeras de la Escuela de Bellas Artes, Esther Ruiz López y Mª Asunción Raventós, y el apoyo de periodista y crítico Ángel Marsá, una muestra similar en Barcelona: el Salón Femenino de Arte Actual, la iniciativa exclusivamente de mujeres más interesante de la época. Ella fue su directora desde su creación en 1962 y durante cinco de sus siete ediciones, hasta 1966.

1967 fue un año crucial en la vida de la artista, ya que se quedó embarazada de una relación sexual esporádica. Aunque algunos amigos le aconsejaron que abortara clandestinamente —la Ley de 24 de enero de 1942 penalizaba el aborto (Prieto, 2018: 99)—, ella decidió ser madre soltera; a pesar del estigma que esto suponía entonces. Para evitar el escándalo a su familia, que era muy conservadora, y aprovechando una exposición en el Centro Cultural de Palma de Mallorca, dejó Barcelona por la isla durante varios meses. Pese a que perdió el hijo que esperaba en el séptimo mes de embarazo, sus padres acabaron enterándose de su embarazo porque les enviaros unos anónimos —sus hermanas siempre estuvieron al corriente— (Morera, 2009: 213-229).

A su regreso a Barcelona, adonde había llegado la noticia de su embarazo, fue expulsada de la dirección del Salón Femenino de Arte Actual. Entonces

empezó a esculpir en barro y a escribir, fundamentalmente poesía, a la vez que seguía pintando, exponiendo y dando clases de dibujo en el Liceo Francés y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Contraria al matrimonio, pues pensaba que sometía a la mujer al marido, convivió sin casarse con una de sus parejas en Barcelona y Alicante desde 1972 hasta 1975, cuando lo abandonó debido a su promiscuidad sexual, a su vida bohemia y desordenada, en especial por el abuso del alcohol y su violencia (Morera, 2009: 390-463).

Desde 1975, vive en Santa Coloma de Farnés (Gerona), el pueblo de sus abuelos maternos, donde no ha dejado de pintar, esculpir y dar clases de dibujo y modelado. A lo largo de su larga carrera artística ha hecho una pintura y una escultura figurativa de gran fuerza expresiva. Muchas veces pinta directamente en el lienzo, sin dibujo previo, lo que de una gran espontaneidad a sus trabajos. Ha cultivado distintas técnicas pictóricas: tinta china, acuarela y, sobre todo, óleo sobre lienzo. Los géneros más habituales en su producción son el retrato, el bodegón y el desnudo femenino; entre los que sobresalen sus autorretratos.

SUBJETIVIDAD FEMENINA: DESNUDAR CUERPO Y ALMA

Exponer la propia intimidad es un acto que supone cierta seguridad en el valor de uno mismo y del alcance universal de la experiencia individual. Se trata, por tanto, de una experiencia tradicionalmente masculina, que solo a partir de finales del siglo XIX y principios del XX han podido disfrutar las mujeres, gracias a su progresiva emancipación, la democratización de la escritura y el cambio de los relatos de “grandes” personalidades a las historias de vida (Araújo, 1997: 77).

En España son aún más escasos los textos autobiográficos escritos por mujeres, en especial, si tenemos en cuenta la abundante producción memorialística escrita por hombres de que disponemos (Caballé, 1996: 111). A lo largo del siglo XX la escritura autobiográfica femenina avanza a media que lo hace la centuria, hasta que llega el franquismo y se frena bruscamente

—así como la escrita por hombres—. Habrá que esperar hasta la Democracia para que su número vuelva a crecer, esta vez exponencialmente. Un fenómeno que no ha hecho más que aumentar en los últimos años.

Solo un puñado de memorias y diarios de artistas españolas ha visto la luz desde que tenemos noticias del primero de este tipo de libros, el que publicó la pintora Alejandrina Gessler, conocida como "Anselma" en los círculos artísticos, en 1899. Aparecidos en vida de las artistas o con posterioridad a su muerte, entre 1976 y 2018, en orden de publicación, estos textos autobiográficos son los de Mercè Llimona, Delhy Tejero, Amalia Avia, Lola Anglada y Victorina Durán.

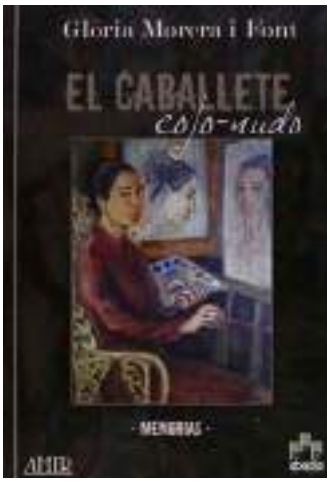
Asimismo, el autorretrato femenino ha sido un género poco frecuente hasta el siglo XX. El número de mujeres artistas había sido hasta entonces muy inferior al de hombres y, como acabamos de decir, su autoestima y valoración de la propia subjetividad escasas (Borzello, 1998: 18). Normalmente, los autorretratos femeninos reflejan el conflicto de identidad que encontraban las pintoras como mujeres y como artistas: objetos bellos y femeninos, para ser vistos, y, a la vez, sujetos creadores y ambiciosos —ambos calificativos tenidos por masculinos— (Parker, Pollock, 1982: 96).

Entre los autorretratos de pintoras españolas de principios de la centuria, destacan los de Marisa Roësset Velasco, en particular su *Autorretrato tumbada en el suelo* (1927), en el que se representa en la ingeniosa postura que indica su título, desde una original perspectiva, mientras que observa el paisaje para seguir pintando, el de una joven Ángeles Santos (1928) o los que pintó Delhy Tejero en las décadas de los treinta y cuarenta.

1. Memorias: *El caballete cojo-nudo*

Las memorias de Glòria Morera, *El caballete cojo-nudo*, aparecieron en 2009 [1]. Su título, que hace referencia a uno de los caballetes de la artista que cojeaba porque le faltaba una rueda, dice mucho acerca de su autora, de su irreverencia y de su gran sentido del humor. Para nosotros, este texto tiene un enorme interés sobre todo desde el punto de vista ético, no estético. De ahí que nuestra atención se oriente en lo fundamental hacia la mujer que lo escribe.

Este libro de memorias, que empezó a redactar en 2003[2], sigue el modelo biográfico tradicional. La artista, en primera persona, empieza el relato de su vida hablando de sus antepasados, para, a partir de ahí, recorrer de forma lineal su infancia, juventud y madurez; terminando poco antes de su publicación, cuando la autora contaba con setenta y cuatro años. A lo largo de 617 páginas, ella es la absoluta protagonista del relato, ya que narra su propia experiencia haciendo muy pocas y breves alusiones al contexto histórico. Se aleja, así, de uno de los rasgos que suele atribuirse a los textos autobiográficos femeninos: su carácter relacional. Es decir, la construcción de la subjetividad a partir de la conexión con el otro o a la sombra del otro, por lo general, el padre, el marido o el hijo (Araújo, 1997: 78).



[1] Cubierta del libro de memorias de Glòria Morera, *El caballete cojo-nudo,* publicado en 2009

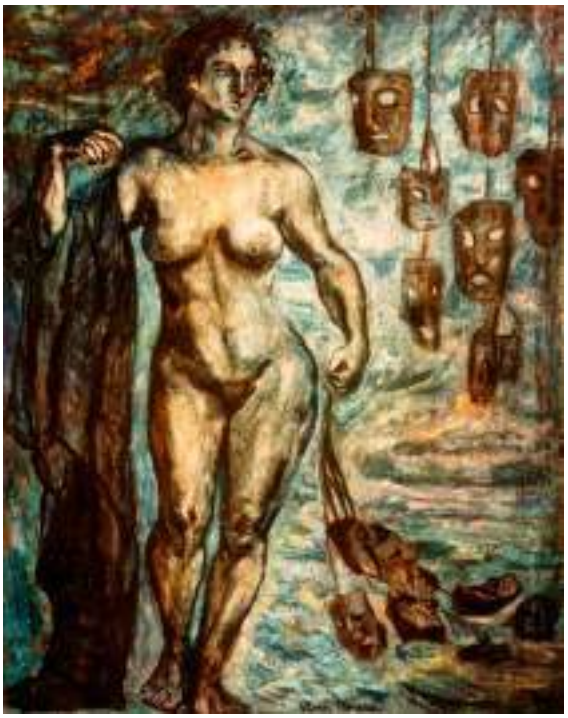
[2] Glòria Morera, *Trilogía del autorretrato,* 1967.
Colección de la artista

El testimonio de la artista se centra en dos temas fundamentales: su carrera artística y sus relaciones sexuales-sentimentales. Por una parte, aporta información muy rica e interesante acerca del nacimiento de su vocación, de su formación artística, de su participación en exposiciones y premios, el estilo de sus obras, etc. Por otra, habla de sus relaciones sexuales-sentimentales, tanto de las más esporádicas como de las más estables, sin ahorrar cierta información como un intento frustrado de violación de un antiguo compañero de estudios o la agresión física de la pareja con la que convivió. Llaman la atención su libertad sexual y la franqueza con la que habla de ella, frente a la pudorosa actitud de la mayoría de las mujeres de su época respecto a este asunto. Sobre todo, si consideramos que describe comportamientos que durante el franquismo fueron reprobados o incluso perseguidos por la ley, como la promiscuidad, el amancebamiento y el adulterio.

También se lamenta de lo que le supuso transgredir el modelo de mujer de la época, tanto para su vida personal: rumores y calumnias, como para la profesional: la censura de alguna de sus exposiciones y el ser expulsada de la dirección del Salón Femenino de Arte Actual en 1967.

2. Autorretratos: en un mundo de máscaras

En la producción artística de Glòria Morera abundan los autorretratos, que empezó a pintar desde muy joven. En algunas ocasiones se muestra a sí misma de una forma que podríamos llamar convencional, mostrando sus habilidades. Es decir, trabajando en una obra que se encuentra en el caballete con los útiles de pintura en la mano: la paleta y el pincel. Este es el caso del lienzo *Trilogía del autorretrato* (1967) **[2]**, que eligió para la cubierta de sus memorias, en el que, aunque no pueda apreciarse, estaba embarazada. Sin embargo, la mayoría de las representaciones que hace de sí misma no son en absoluto convencionales, puesto que se pinta desnuda de cuerpo entero —a veces también de medio cuerpo— mirando al espectador en una actitud desafiante, como en *La soledad de la artista* (1973) **[3]**.



[3] Glòria Morera, *La soledad de la artista,* 1973. Colección de la artista

Es sabido que, tradicionalmente, las mujeres han tenido vedada la representación el desnudo del natural, base de la enseñanza artística y conocimiento imprescindible para cultivar los géneros más prestigiosos: la pintura religiosa, mitológica e histórica, por considerarlo inmoral e impúdico. Incluso una vez que fueron admitidas en las Escuelas de Bellas Artes, a finales del siglo XIX, estuvieron excluidas de las asignaturas de Anatomía y Composición. Una prohibición que se mantuvo hasta entrado el siglo XX (Val, 2003: 246-256). El suyo es un cuerpo real, como dice la artista, "con sus virtudes y sus defectos" (Morera, 2009:404). No obstante, entre 1971 y 1975, tenía entre treinta y cinco y treinta y nueva años, a pesar de lo cual se muestra aún en plena juventud. La rotundidad de las formas, que son monumentales y poderosas, se encuentran muy lejos de la representación

[4] Glòria Morera, *Máscaras enfrentándose,* 1974. Colección de la artista

habitual de la feminidad y de la mujer artista a la que nos acabamos de referir. Ya que ella, en lugar de gustar, pretende mostrar su fuerza y determinación (Borzello, 1998: 31).

En estos autorretratos la pintora suele aparecer en un espacio indeterminado rodeada de máscaras o con una o varias máscaras en la mano, simbolizando la hipocresía y falsedad de la sociedad de su época **[4]**.

En los años de los que nos estamos ocupando la artista cuenta que recibió muchas críticas por convivir con su pareja sin estar casada con él; lo que entonces se conocía como amancebamiento o concubinato[3]. Por otra parte, la máscara es un motivo recurrente en la historia del arte —valgan

algunos ejemplos como los de Francisco de Goya y José Gutiérrez Solana en España o James Ensor en Bélgica— que representa la ocultación, el engaño y el misterio.

Como ya hemos dicho, la audacia de su pintura le valió la censura de sus obras en alguna ocasión. Por ejemplo, hacia 1967, no pudo mostrar algunos dibujos en una exposición porque la galerista opinó que eran demasiado sensuales y libres para ser de una mujer (Morera, 2009: 222).

CONCLUSIONES

Para concluir, queremos destacar el gran interés que tienen las memorias y los autorretratos de Glòria Morera para conocer su vida y su obra —así como de las mujeres artistas de la misma generación—. Su producción autobiográfica constituye una fuente de información que tiene un excepcional valor no solo cuantitativo, sino sobre todo cualitativo, en la medida en que nos permiten conocer los aspectos más subjetivos e íntimos de su vida, imprescindibles para entender las particulares condiciones de su trabajo como mujer artista y las dificultades a las que tuvo que enfrentarse para desarrollar sus carrera profesional, por ejemplo: el menosprecio y los prejuicios sobre el arte hecho por mujeres. Es más, en su caso los obstáculos fueron aún mayores, ya que no se adaptó al modelo de mujer virtuosa y honesta que preconizaba el franquismo.

Además, su texto e imágenes autobiográficas tienen una gran importancia por lo raros que son entre las mujeres artistas, en general, y entre las españolas, en particular, influidas por la rígida moral franquista. Es muy poco frecuente encontrar memorias tan valientes —así como vidas tan transgresoras como la que ella relata— entre las creadoras de su misma generación, además de autorretratos tan originales y desafiantes como los suyos.

Por último, es un testimonio excepcional de una artista que en una época de opresión y conservadurismo, como fue la del franquismo, sobre todo para las mujeres, vivió con libertad y coraje, aunque tuviera que pagar un precio por ello.

NOTAS

[1] Integrante del grupo de investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) Pintoras españolas mujeres del siglo XX (PEMS20).

[2] Entrevista personal a Glòria Morera. 30 de abril de 2018.

[3] *Ibídem.*

BIBLIOGRAFÍA

ARAÚJO, Nara (1997), "La autobiografía, ¿un género femenino", *Estudios. Revista de investigaciones literarias,* nº. 8, pp. 181-190.

BORZELLO, Francis (1998), *Seeing ourselves. Women's Seflfportraits,* Thames and Hudson, Londres.

CABALLÉ, Anna (1996), "Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)", en ZAVALA, Iris (ed.), *Breve historia feministas de la literatura española (en lengua castellana),* vol. V, Antrophos, Barcelona, pp. 111-138.

FRAISE, Geneviève (2010), *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos,* Cátedra, Madrid.

MORERA I FONT, Glòria (2009), *El caballete cojo-nudo. Memorias,* Abadía Editores, Maçaners (Barcelona).

JULIANO, Dolores (2018), "Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo", en OSBORNE, Raquel (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad,* 1930-1980, Editorial Fundamentos, Madrid, pp. 35-47.

PARKER, Roszika, POLLOCK, Griselda (1982), *Old Mistresses. Women, Art and Ideology,* Harper & Collins.

PRIETO BORREGO, Lucía (2018), *Mujer, moral y franquismo. Del velo al bikini,* Universidad de Málaga, Málaga.

SERRANO DE HARO, Amparo (2000), *Mujeres en el arte. Espejo y realidad,* Plaza & Janés, Barcelona.

TAVERA GARCÍA, Susanna (2006), "Mujeres en el discurso franquista hasta los años setenta", en MORANT, Isabel (coord.), *Historia de las mujeres en España y América Latina (del siglo XX a los umbrales del siglo XXI),* vol. IV, Cátedra, Madrid, pp. 236-260.

VAL CUBERO, Alejandra (2003), *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad,* Minerva, Madrid.

Entrevista personal a Glòria Morera. 30 de abril de 2018.

Almudena Cruz Yábar
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El reportaje de Germaine Krull sobre la proclamación de la II República española para *Paris-Soir*

El reportaje de Germaine Krull sobre la proclamación de la II República española para *Paris-Soir*

PALABRAS CLAVE:
Germaine Krull
II República
Fotografía
Reportaje
España

RESUMEN: Durante la crisis del gobierno español tras las elecciones de abril de 1931, que desembocó en la proclamación de la II República, el diario parisino *Paris-Soir* envió a Madrid a la fotógrafa Germaine Krull para que realizara un reportaje fotográfico de aquellos trascendentales momentos para la nación vecina.

The Reportage about the Proclamation of the Second Spanish Republic by Germaine Krull for *Paris-Soir*

KEYWORDS:
Germaine Krull
2nd Republic
Photography
Reportage
Spain

ABSTRACT: During the crisis of the Spanish government in the aftermath of the elections held in April 1931, which lead to the proclamation of the Second Republic, the Parisian journal *Paris-Soir* sent the German photographer Germaine Krull to Madrid. She was tasked with making a reportage of those significant events for the neighbouring nation.

"¡La Revolución! Se hablaba de estado de sitio, sangre, cañonazos, comunicaciones interrumpidas... Yo he visto, desde mi llegada a Madrid, la primera mañana de la joven República, a las siete, una ciudad donde todo el mundo ríe". La reportera prusiana enviada por el diario francés *Paris-Soir* se hallaba desconcertada ante la limpia espontaneidad con que se había producido la proclamación de la II República en España el 14 de abril de 1931. Desde el balcón de su hotel madrileño, la fotógrafa Germaine Krull (29 nov 1897 Wilda, Poznan, Imperio Alemán [Polonia desde 1919] - 31 julio 1985 Wetzlar, Alemania) veía cómo las gentes de toda condición confraternizaban en una inconcebible toma de la Bastilla sin derramamiento de sangre. La naturaleza pasional de la reportera, apodada en su juventud *Chien-fou* —adaptación libre del alemán *Zottel*, descuidada y con pelo fosco— debió desconfiar ante la consentida huida del rey Alfonso XIII; no en vano, había nacido en el Imperio Alemán que vio caer a Guillermo II tras millones de muertos en la Gran Guerra y había admirado a los soviets que ejecutaron sin piedad a los Romanov en Ekaterimburgo; incluso ella misma habría planeado asesinar al káiser, si se tiene por cierta su novelesca historia en la que el novio de su madre frustró el magnicidio, antes de violarla impunemente. Eran los tiempos en que Krull estudiaba fotografía con aprovechamiento en la escuela *Lehr und Versuchsanstalt für Photograhie* de Múnich, donde forjó su pensamiento político con el martillo y la hoz socialistas, junto a los espartaquistas del KPD; después llegó el viaje a la Unión Soviética, su encarcelamiento por las autoridades, la traición política de su compañero, el simulacro de ejecución, el desengaño. En 1931, estos recuerdos andarían en la cabeza de la reportera de *Paris-Soir* mientras deambulaba entre los exaltados madrileños. Tomó algunas fotos con su cámara *Icarette* y escribió una corta crónica, que finalizaba con los vítores

que escuchó mientras su tren abandonaba la capital española, salidos de las gargantas de una masa que aclamaba la llegada de los exiliados políticos, en especial al aviador republicano que el año anterior había amenazado con bombardear el Palacio Real, un clamor que pocos años después resultaría inconcebible por lo antinómico: "El tren parte entre los gritos de "¡viva Franco! ¡viva la República! ¡viva! ¡viva!...". A continuación, firmaba: "Texto y fotografías de Germaine Krull" (Krull, 1931: 6).

Por aquel entonces, Germaine Krull se había ganado un merecido reconocimiento entre la vanguardia fotográfica. Tras un periodo ocupada en un negocio de fotografía de moda en París que contó con el apoyo de los Delaunay, Krull logró reunir un conjunto de imágenes más personales que publicó en el portfolio *Métal* (A. Calavas, 1928), un hito de la belleza maquinista. Ese mismo año, participó en la primera exposición de fotografía moderna en Francia —el I Salón independiente de la fotografía, del 24 de mayo al 7 junio de 1928, bautizado como *Salon de l'escalier*— y poco después en la mítica exposición colectiva *Film und Foto* (Stuttgart, 1929). Además, había figurado en primera línea en el debate sobre las perspectivas mediáticas de la fotografía en Francia y el nuevo reportaje, junto a su entonces compañero sentimental el francorrumano Eli Lotar y el húngaro Kertèsz, cuando Lucien Vogel les reunió para alumbrar la pionera revista ilustrada VU en marzo de 1928; allí apareció el nuevo "reportaje ilustrado de noticias mundiales" con una maquetación y una calidad de impresión en rotograbado nunca vistas.

En VU, Krull vio publicadas sus peculiares máquinas y arquitecturas modernas, numerosas fotos de los barrios populares de París —su otra debilidad— además de reportajes de viajes a bordo de su *Gisette*, un Peugeot 201 de 1929 que le dieron en pago por un reportaje sobre esa marca de automóviles y que le confería una gran sensación de libertad (Frizot, 2015: 138)[1]. Simultaneaba los encargos de Vogel con otras fotografías más personales que vendía a *Varietés*, la revista belga de espíritu surrealista, a *Jazz* de Carlo Rim o a *L'Art vivant* de Florent Fels[2], exponía en galerías de arte y publicaba fotolibros. En 1931, año en que viajó a España, Krull expuso en la galería *Art contemporain* del bulevar Raspail (20 marzo – 20 abril) y en la galería *La Plume d'Or*, y vio en las librerías sus obras *La Route Paris-Biarritz* (J. Haumont, París, 1931), *Germaine Krull* (Gallimard, París, 1931) y *La Folle*

d'Itterville (J. Haumont, París, 1931), este último ilustrando con 104 imágenes una novela de Georges Simenon, un proyecto muy novedoso del que quedó decepcionada por la deficiente calidad de impresión.

Con todo, salvo en contadas ocasiones nunca fue una reportera de noticias de actualidad, y escogió siempre que pudo las revistas que ofrecían la mejor impresión de sus imágenes[3]. Un caso algo distinto era el periódico *Paris-Soir*, que envió a Krull a Madrid, pues su periodicidad diaria obligaba a unos estándares acordes con los 25 céntimos que costaba adquirirlo en 1931, frente a los dos francos de *VU*, por ejemplo. No obstante, Jean Provoust se había hecho cargo del periódico desde 1930 —auxiliado por Pierre Lazareff como redactor jefe desde 1931— y lo había reformado con gran éxito hasta una tirada de unos 250.000 ejemplares en 1931, que llegaría a unos asombrosos dos millones en 1938. Además de contar con colaboradores de altos vuelos como Colette, Jean Cocteau o Pierre Mac Orlan, buena parte de su éxito se cimentaba en la renovación gráfica, utilizando un papel satinado que admitía una mejor impresión de fotografías, una maquetación con menor densidad de palabras y una selección de fotografías de actualidad en lugar de los aburridos retratos y paisajes de situación. Aupados por estas mejoras aplicadas a unos contenidos accesibles y variados, *Paris-Soir* conseguía situar al lector en el corazón de la noticia, a la manera de los noticiarios cinematográficos (Chermette, 2007). A este respecto, pocos días después de la publicación del reportaje madrileño de Germaine Krull, bajo la cabecera del *Paris-Soir* del 2 de mayo se leía: "Grand quotidien d'informations illustrées", y un editorial que rezaba:

> La imagen se ha convertido en la reina de nuestro tiempo.
>
> Ya no nos contentamos con saber, queremos ver.
>
> Todo gran periódico tiende a situar, al lado de la noticia, el documento fotográfico que, no solo la autentifica, sino que la dota de su fisionomía exacta.
>
> Puesto que *Paris-Soir* es un periódico parisino, y que su hora de puesta a la venta le permite atrapar en imágenes (en el objetivo) los principales acontecimientos de la jornada, hemos pensado que la imagen podría tener un lugar aún más preeminente.

> *Paris-Soir* acaba de realizar, en ese sentido, un esfuerzo que actualmente es ya perceptible, pero que se irá acentuando. Si bien sigue siendo en esencia un gran diario de noticias, presentará, en la medida de lo posible, sus noticias ilustradas. Sus lectores encontrarán, mezclados con el texto, los documentos fotográficos más recientes y más peculiares[4].

Una vez más, Krull se situaba en primera línea de la renovación gráfica de una publicación, pues incluso antes del encargo madrileño, *Paris-Soir* había recurrido a ella para inaugurar los reportajes ilustrados con fotografías que se publicaban en la segunda página del diario[5]: para "Hollywood en France" (22 de marzo – 5 de abril), escrito por Jean Mareze sobre la industria cinematográfica francesa, Krull proporcionó veintitrés imágenes de las gentes y ambientes de este negocio, entre las que descollaba alguna máquina de bizarra apariencia, tan del gusto de la fotógrafa. A este respecto, se decía en un pie de foto: "Uno no puede dejar de maravillarse ante la maquinaria del cine de hoy en día. Máquinas, discos inquietantes, cables e hilos enredados caprichosamente multiplican una estupefacción que deja a un profano boquiabierto…"[6]. No resultaba extraño que Germaine realizara este reportaje sobre el negocio de la industria francesa del cine, no en vano se había casado con su antiguo amante el cineasta holandés Joris Ivens (por conveniencia, para obtener la nacionalidad de éste) en 1927, cuando vivía con otro apasionado de la imagen en movimiento, Eli Lotar, quien le había introducido en el círculo de cineastas del café *Les Deux Magots*. Ella misma llegó a rodar varios ensayos cinematográficos. en aquel 1931, si bien el nuevo medio no satisfizo sus pretensiones pues necesitaba de un grupo de gente para realizarse frente a la inmediatez que obtenía de la cámara fotográfica: "Yo sentía que en el cine, no había creación personal posible. Uno dependía de muchas cosas, no sólo de la cámara, sino también del operador, de los actores... Yo amaba el cine, pero no como oficio"; y resumía de forma categórica: "El cine no me dio ninguna satisfacción, a pesar de estar detrás de la cámara"[7]. Esto sucedía en 1931, cuando al desencanto por el cine se unía la desazón por su ruptura sentimental con el editor Jacques Haumont, con quien había viajado hasta el País Vasco francés para realizar su fotolibro *La Route Paris-Biarritz*[8]. Para consolar su ánimo por la pérdida de "su tiempo y sus ideas", más tarde ese año se trasladó de su residencia parisina a la Provenza (Frizot, 2015: 143)[9].

En la primavera de 1931, Germaine Krull había aceptado viajar a España a raíz de la crisis desencadenada por los resultados de las elecciones del 12 de abril de 1931, cuando la victoria de las candidaturas socialistas y republicanas fue considerada por muchos como un referéndum sobre la monarquía, que desencadenó la huida del rey borbón y la proclamación de la II República el 14 de abril. Krull llegaría a Madrid en la mañana del 15 de abril, "el primer día de la joven República, a las 7" según su crónica, cuando la nueva bandera tricolor ondeaba en lo alto de los edificios institucionales y la ciudad festejaba el nuevo régimen.

Desde el número del día 15, compitiendo en la portada de *Paris-Soir* con las horripilantes confesiones del Vampiro de Düsseldorf, fueron apareciendo varias fotografías madrileñas sin firmar y ciertas informaciones impersonales enviadas por teléfono de su "corresponsal particular", que en las primeras jornadas no es probable que fueran de Krull; al menos una de las instantáneas, la que muestra a unas mujeres publicitando la propaganda electoral republicana-socialista —ya que las mujeres no pudieron votar hasta 1933—, fue tomada el día 12 en Cuatro Caminos por el fotógrafo Del Río y así se reprodujo en la revista *Crónica*[10]. Serían imágenes de agencia, que incluían un par de escenas con miembros del gobierno provisional de Alcalá Zamora aclamados por el gentío, tres vistas de la Puerta del Sol —en general imágenes bastante inicuas, una algo más interesante en la que una muchedumbre corre hacia todos lados vista desde lo alto que publicó también el alemán *Der Welt Spiegel*—, complementadas por las fotografías de la llegada a la *gare d'Orsay* de la exiliada reina española[11].

Hubo que esperar al sábado 18 de abril para poder ver los "clichés tomados en Madrid por el enviado especial del servicio fotográfico de *Paris-Soir*". Como apuntamos, a pesar de los esfuerzos gráficos del diario parisino, su reproducción fotográfica estaba lejos de lo deseable y las imágenes aparecían recortadas y retocadas con grotescos trazos, hasta el punto de que algunas apenas conservaban la apariencia de fotografías.

Pero, ¿qué imágenes fijó la ligera Icarette de Germaine Krull aquellos días revolucionarios?[12] En la portada de ese día 18, bajo la fotografía de Alejandro Lerroux "anunciando al mundo la llegada del nuevo gobierno", se aglutinaban en un grupo "Los primeros pasos de la República Española":

seis imágenes festivas de ciudadanos que, imbuidos de cierto espíritu carnavalesco, se exhibían como estrafalarios maniquíes con gigantescos lazos rojos, gorro frigio y banderas tricolores, se divertían revistiendo a la castiza estatua de Cascorro con los atributos de turno y aupaban a *Manuel Pasquale* (el escultor Manolo Pascual) para sustituir la burlada imagen de la reina Isabel II frente al Teatro Real por una cabeza en apresurada escayola de la nueva República, coronada con un cartel de los mártires de Jaca[13] **[1].**

LES PREMIERS PAS DE LA REPUBLIQUE ESPAGNOLE

[1] ***Paris-Soir,*** **París, 18 de abril de 1931, p.1**

En la página seis de ese número del diario, otras seis imágenes daban fe del nuevo aderezo republicano de la vida pública: la fuente de la diosa Cibeles y sus leones aparecía adornada para la ocasión con enseñas rojas, mientras en el Ayuntamiento una bandera republicana cubría el retrato del depuesto rey Alfonso y afuera en las calles se agitaban los ciudadanos, aquí los ferroviarios enardecidos manifestándose en el paseo del Prado, acullá los aviadores que esperaban la llegada del héroe republicano Ramón Franco, hermano del futuro dictador. Más allá, varios exaltados recorrían las calles y otros posaban orgullosos sobre la estatua ecuestre de Felipe III derribada de su podio de la plaza Mayor por el fervor republicano y una buena carga de dinamita; pisoteaban el caballo caído, el cetro real ahora en la mano proletaria, mientras a su alrededor se decía que yacían esparcidos los huesecillos de los gorriones que durante siglos entraran por la estrecha boca del caballo, atrapados en la panza equina hasta la liberación republicana **[2]**.

La première journée de la République

[2] ***Paris-Soir,*** **París, 18 de abril de 1931, p. 6**

Acompañando a las imágenes, Germaine Krull adjuntó una crónica escrita a posteriori que traducimos íntegra:

> ¡La Revolución! Se hablaba de estado de sitio... de sangre, de cañonazos, de comunicaciones interrumpidas... He visto, desde mi llegada a Madrid, la primera mañana de la joven República, a las siete, una ciudad en la que todo el mundo ríe. Ríen, cantan canciones socialistas, la Marsellesa muy desafinada. Desde el balcón de mi hotel, desde las siete de la mañana, las calles se llenan de camiones rebosantes de obreros con atuendo de trabajo y con banderas rojas y de la nueva República —rojo, gualda, morado—. Los camiones se cruzan en las esquinas de las calles y se dan bocinazos unos a otros. Los peatones se suben cada poco tiempo dando vivas a la República: "¡Viva la República! Viva, viva..." En grupos, se juntan y forman manifestaciones que van en todas direcciones. Cada uno celebra como puede: bufandas rojas con los colores republicanos, grandes corbatas de tela o de papel, banderas de papel o simplemente trozos de papel rojo anudados a un bastón. Los coches tienen lazos o banderas anudadas al radiador; otros tienen todo el radiador o la carrocería rodeados de telas rojas o republicanas. Las niñas de todas las edades llevan grandes nudos de papel rojo en sus cabellos negros y todo el mundo ríe, ríe y se grita: "¡Viva la República!" La gente se sube a los monumentos para poner a señores serios sombreros de paja con lazos rojos; se les pone banderas rojas en las manos y papel rojo sobre todas las insignias reales. En lugar de la estatua de la reina Isabel, situada ante el Palacio real, alzan la primera estatua de la República española, (una triste pequeña cabeza de escayola blanca) ejecutada por el escultor Manuel Pasquale. Todo el mundo está en la calle durante la larga y calurosa jornada. Cortejos y grupos se siguen en coche, camión, carros tirados por burros y a pie. Durante toda esta larga jornada, la gente grita con toda su alma, "¡Viva la República!" Las mujeres han salido hacia mediodía – son las burguesas. He visto a agentes con grandes cascos blancos, la banda roja en el brazo, ponerse a la cabeza de varias procesiones y, sosteniendo con una mano la bandera roja y con la otra el bastón blanco, conducir la marcha de las manifestaciones. Hacia el anochecer, los últimos habitantes, un poco asustados por los acontecimientos, salen y se pasean tranquilamente

> al lado de los manifestantes, se mezclan con los gorros rojos y los gorros frigios. Mujeres con mantillas negras agitan pequeños pañuelos blancos y hombres con bombín vitorean la bandera roja.
>
> Me he ido de esta ciudad que grita de alegría. Un obrero me dijo: "Ayer fue nuestra toma de la Bastilla". Hoy es su 14 de julio. Han creado una República sin derramar sangre y la consolidan con vivas a la República y risas. Todo el mundo fraterniza: los soldados, los marinos, los aviadores, las señoras con mantilla, los hombres con bombín, las niñas pequeñas y mayores. Mi tren parte y tengo el sentimiento de estar marchándome de una ciudad francesa, un 14 de julio de antaño. En la estación, toda la población está presente desde hace varias horas con banderas rojas y pancartas para esperar a los últimos emigrados políticos que llegan de Francia. El tren sale con gritos de "¡Viva Franco! ¡Viva la República! ¡Viva! ¡Viva!"
>
> Texto y fotografías de Germaine Krull. (Krull, 1931: 6).

A pesar de que figure su nombre como única autora, no todos los clichés fueron tomados por la cámara de Krull. En primer lugar, una de las fotografías se sale del marco geográfico, pues el Ayuntamiento que cubrió la facha del rey borbón con la nueva bandera fue el de Bilbao y no el de Madrid, como se lee en la tela y como se publicó un día antes en *L'Humanité* y en *El Liberal*[14]. Tampoco es suya la instantánea de Manolo Pascual y su escultura, sino de Contreras y Villaseca: se publicó con su firma dos días antes en el diario *Ahora*[15]. Ni saldrían de su cámara las imágenes de los nuevos líderes políticos —la ya vista de Lerroux que se publicó en *La Libertad* como de Alfonso[16] o la de Alcalá Zamora del domingo 19—; quizá sí la foto de la tercera página del *Paris-Soir* de ese día 19, con unas pintadas populares en el monumento de Alfonso XII del Retiro —el diario francés las situaba fantásticamente en "la estatua de Isabel III en la Plaza Mayor"— que pedían "la cabeza de Berenguer" y "fusilar a Mola"[17]. Más probable que fuera de Krull es la vista de la plaza de Cibeles sin firmar publicada en la portada del lunes 20, con el pie "Las manifestaciones frente al palacio de Correos en Madrid", como veremos más tarde **[3]**. Es posible que tanto este cliché, como el resto de los que se publicaron bajo su nombre en *Paris-Soir*, fueran llevados por Krull en su viaje de regreso a París, seguramente la noche del

jueves 16 de abril cuando llegaba a la capital española el comandante Ramón Franco con otros exiliados políticos, si se dan como verdaderos los datos de su crónica[18].

De las fotos desfiguradas, retocadas con el pincel en la redacción del periódico, no se conservan los clichés, en la tónica general del resto de la producción de Krull antes de la II Guerra Mundial. No obstante, de su viaje a Madrid en aquella primavera revolucionaria han llegado hasta hoy seis positivos de época con sello de Krull, distintos a los publicados en *Paris-Soir*, subastados en 2002[19] **[4].**

LUNDI 20 AVRIL 1931

La République espagnole consolide sa situation intérieure

[3] ***Paris-Soir,*** **París, 20 de abril de 1931, p. 1**

[4] Subasta en Espace Tajan, París, 30 de mayo de 2002, lotes 193 a 197

Dos de ellos reflejan sendas vistas a pie de calle de la Puerta del Sol hacia las calles Mayor y Arenal, difícilmente publicables por la muy escasa o nula huella de la intensa agitación de aquellos días. Dos más dan cuenta de las manifestaciones obreras a su paso por la plaza de Cibeles, en este caso de los ferroviarios de la compañía M.Z.A. (de Madrid a Zaragoza y Alicante), que según la prensa desfilaron la mañana del día 15 desde Atocha a Sol cantando la Marsellesa y produciendo gran entusiasmo popular por las calles céntricas[20]. De este par de positivos, uno muestra la plaza hacia la calle de Alcalá, con los edificios del Banco de España y el entonces Banco Español de fondo. Esta fotografía fue realizada desde una posición muy similar a la que apareció el lunes 20 en *Paris-Soir*, aunque la del diario tiene más animación revolucionaria.

En la otra imagen, puede leerse mejor el cartel que portaban los obreros de la M.Z.A. a su paso por el palacio de Comunicaciones, esquina con el paseo del Prado, en una composición que relega a los manifestantes en favor de las verticales líneas de la arquitectura. Por último, restan los dos positivos que llevan el sello de Krull y sendas inscripciones a mano: "Puerta del Sol, le peuple attend que le chef du gouvernement hisse le drapeau républicain" y "Le drapeau républicain à la porte du Palais royal fermé". En el primero, el ambiente de la Puerta del Sol sí ofrece una impresión de imponente efusión revolucionaria, con la muchedumbre que ocupaba el espacio subida en los techos de los tranvías. La vista frontal del entonces Ministerio de la Gobernación, sede del gobierno provisional, pudo tomarse desde el hotel americano en el número 11 de la plaza, quizá el balcón de hotel al que se refiere Krull en su crónica. No obstante, como ocurría con los clichés publicados en *Paris-Soir*, también recaen ciertas dudas sobre la autoría de la fotógrafa prusiana pues esta imagen fue publicada recortada en el diario ilustrado *Ahora* con la firma de "Foto Cervera"[21]. Es posible que se tomara antes de la llegada de Germaine a Madrid, el mismo martes 14 por la tarde cuando la prensa informó que se izó la bandera republicana en Gobernación[22]. La última fotografía, con la bandera republicana en el Palacio Real, no se reprodujo en el catálogo de la subasta de 2002.

No obstante, en la revista *Les Annales politiques et littéraires* se publicó un mes después de la proclamación republicana un artículo que se abría con una imagen firmada "Photo Germaine Krull, *Paris-Soir*" con el título "Madrid. La foule devant le Palais Royal", en la que se ve una muchedumbre en primer plano portando banderas frente al palacio (De Nys, 1931: 487). En realidad, el palacio que se ve tras ella no es el Real sino el de Linares, lo que situaba la escena de nuevo en las manifestaciones de la plaza de la Cibeles en la mañana del martes 15 **[5]**.

En las siguientes páginas de *Les Annales* se incluyeron dos imágenes recortadas (y ligeramente retocadas con lápiz blanco) del gentío que acudía a la Puerta del Sol, sacudiendo estandartes y saludando desde los abarrotados camiones. A ellas se unía otra vez el sonriente hombre del desmesurado y bochornoso lazo republicano en la solapa que reprodujo *Paris-Soir*, aquí junto a un automóvil atestado de mozos con banderas, tomada en la gasolinera Porto Pi de la calle de Alberto Aguilera, con su pionero diseño racionalista de Fernández Shaw.

[5] ***Les Annales politiques et littéraires,*** **París, 15 de mayo de 1931, pp. 487-489**

Germaine Krull no menospreció su trabajo en la prensa frente a las exposiciones o los fotolibros, aunque sus fotorreportajes y numerosas colaboraciones para las publicaciones periódicas no cubrieran demasiadas noticias de actualidad, más allá del pacto Briand-Kellog para el VU del 30 agosto de 1928 y ésta de la República española para *Paris-Soir*. Añadida la pobreza de las reproducciones, con aquellos perfilados canallescos que eran necesarios para distinguir las figuras de los fondos, es lógico que la fotógrafa no considerara este trabajo demasiado bien, si bien se tomó la molestia de incluirlo en dos de sus memorias: "Partí hacia España. El rey Alfonso XIII acababa de abdicar [sic] y era urgente ir allí. Pero los reportajes de actualidad no eran mi fuerte: no me interesaban lo más mínimo. Había que ser rápida y eso no me convenía" (Krull, 2015: 220); en la otra abundaba: "*Paris-Soir* me encargó un reportaje sobre la revolución en España. El rey Alfonso XIII acababa de abandonar el país. Este encargo tampoco tuvo éxito. Mis pensamientos giraban única y exclusivamente en torno a la apariencia visual de las cosas y sólo con esfuerzo podía concentrarme en los reportajes de actualidad" (Krull, 1977: 149).

Las deficiencias del reportaje se entienden mejor con la admitida incomodidad de Krull ante la necesaria rapidez que requería el oficio de reportero, y también con su desgana y su desinterés por los sucesos de actualidad que debía cubrir. Quizá también quedase algo decepcionada ante aquella enervante falta de la furia española, como espectadora de una imposible corrida de toros sin sangre y sin muerte —ni siquiera se habían producido aún los incendios de iglesias de mayo—, resultando un guiso malogrado que quedó relegado al olvido. Con todo, Krull no pudo, o no quiso, recoger la apariencia de una revolución heroica, con masas echadas a la calle de las que surgían orgullosos individuos y románticos grupos tremolando la nueva bandera nacional, conformando un conjunto grave, de una dignidad cívica y ardiente al tiempo, como buscaron sus colegas españoles Cervera, Marín, Piortiz, Cortés, Alfonso o Luque, pero también extranjeros como J. B. Malina, de quien hablaremos en otra ocasión. Germaine Krull, a quien Jean Cocteau bautizó como "Miroir réformant", parecía mirar la fiesta republicana en esta ocasión a través de los espejos desfigurantes del callejón del Gato, mostrando una suerte de deformación grotesca de la revolución, para cuya representación no quiso recurrir a los recursos sublimes de la épica sino a la estética del esperpento. Tras el pelele con el gigantesco lazo republicano se esconde un trasfondo trágico, quizá incluso una denuncia de la emergente república burguesa que no convenció a los revolucionarios que llegaron a partir de entonces atraídos por los nuevos aromas del cambio. El escritor ruso Ilya Ehrenburg, tras su viaje a España ese año escribía en este sentido: "Una monarquía feudal y burguesa, patrimonio de burócratas ineptos y terratenientes, de duques y grandes, de verdugos y funcionarios corrompidos, de charlatanes liberales, es solemnemente rebautizada en un instante con el nombre de "República de trabajadores" (Ehrenburg, 1932: 33).

La reportera de *Paris-Soir* pasó apresuradamente por aquel valleinclanesco "Madrid absurdo, brillante y hambriento", observando a las masas obreras con la mirada marcada por su traumático viaje a la Unión Soviética, cuando la traición a la revolución de su compañero sentimental "se llevó mi amor y sobre todo mi amor por los obreros, por la gran familia proletaria." (Frizot, 2015: 19) Como es natural, sus ideales políticos que fueron acercándose al anarquismo no podían ser reducidos a la simpleza de un axioma barato. En este sentido, se sitúan las impresiones noveladas de Pío Baroja —críticas, duras, descreídas, compasivas— sobre los

acontecimientos en Madrid de este primer día en que España se acostó monárquica y se levantó republicana:

> Toda la pobretería de Madrid había desaguado en el centro del pueblo. "Hay que reconocer que la chusma es poco estética" dijo el marqués. "Es cierto, tampoco era muy decorativa la chusma aristocrática y burguesa", replicó Fermín. Por las calles andaba gente zarrapastrosa venida de los barrios lejanos. Por la tarde la aglomeración de la gente fue enorme. En los autos y camiones venía una multitud sudorosa, con el rostro inyectado. Iban chiquillas de voz gatuna, viejas gordas con aire de ballenato entre obreros y supuestos trabajadores, que parecían chulos. "¡Qué viejas! ¡qué ordinariez y brutalidad!" dijo el marqués. "Sí; algunas de ellas, por su tipo, podrían ser infantas de España" replicó Fermín. Toda la multitud harapienta de los barrios bajos y del extrarradio invadía las calles céntricas y las proximidades de Palacio. [...] Unas chiquillas, con voz agria y pronunciación madrileña, decían en su canción: "Somos los hijos de Lenin". Cosa bastante cómica que Lenin el mongólico tuviera aquellos hijos madrileños de voz gatuna (Baroja, 1932: 212).

Con todo, es muy reseñable la presencia de una de las mejores fotógrafas de la época en el primer día de la II República española, trabajando junto a sus camaradas españoles del áspero oficio de reportero fotográfico quienes, de conocerlas, habrían recitado como un padrenuestro las famosas palabras que Krull había escrito el año anterior: "El fotógrafo es un testigo. El testigo de su época. El verdadero fotógrafo es el testigo de cada día, es el reportero (Krull, 1930)[23]". Aunque, en Madrid, quizá en su ánimo estuviera presente este otro pasaje: "La primera regla del fotógrafo es saber mirar. Se mira con los ojos. El mismo mundo, visto por ojos distintos, no es de ninguna manera el mismo mundo. Es el mundo a través de la personalidad. De un solo clic, el objetivo registra el exterior del mundo y el interior del fotógrafo".

NOTAS

[1] "Elle a été pour moi une grande joie et le signe de la liberté complète".

[2] *VU* impuso la firma del fotógrafo con cada imagen, pero no exigía exclusividad, con lo que podían vender sus fotos a otras revistas.

[3] Frizot hace una relación del número de fotografías que Krull publicó en cada revista, aunque omitiendo los diarios como *Paris-Soir* (Frizot, 2015: 78).

[4] *Paris-Soir* (1931), 2 mayo, p. 1.

[5] También el diario *Les Nouvelles Littéraires* encargó a Krull el primero de "Nos reportages photographiques" (10 de enero de 1931), una página con dieciséis imágenes sobre el escritor y pintor J.E. Blanche. Más adelante ese año, les provee de sombríos paisajes parisinos para un inédito de León-Paul Fargue.

[6] Mareze, Jean y Krull, Germaine (1931), "Hollywood en France", *Paris-Soir,* 30 marzo, p. 2. Desde el 6 de abril se publica el reportaje "La Vénus de Montparnasse" sobre las modelos de artistas por Emmanuel Bourcier, seguido del reportaje ilustrado sobre Asia Central por Lydia Bach, "Celles qui ont dévoillé leurs visages"; a finales de agosto apareció "Une femme chez les soldats", con fotografías de Brassai y Sten. Krull vendió más imágenes de su reportaje sobre el cine francés al periódico *L'Afrique du Nord* (1931), julio y agosto.

[7] Krull, Germaine, *Click entre deux guerres,* (Frizot, 2015 : 85-86). Incluso lo menospreciaba: "El cine no era un arte, ni siquiera un oficio artístico"; le parecía, en resumidas cuentas, que "El cine es —salvo honrosas excepciones— una vulgar falsificación del teatro", *La Rampe* (1931), 15 abril, p. 58.

[8] Sobre sus viajes al País Vasco francés: si no en este viaje, regresó para tomar el cliché hasta ahora sin identificar de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Ainhoa, conservado en el Pompidou (AM2012-3626), y las que aparecen en la revista *Marianne* de 1933: Cassou, Jean (1933), "Le Pays Basque. La Côte d'Argent", *Marianne,* 30 agosto, p. 13.

[9] *Photographie* (1931), Arts et Métiers Graphiques, París, reseña su residencia de entonces en el 95, Bv. Saint-Michel, París.

[10] Recortada en la portada del *Paris-Soir* del 16 de abril y completa en la tercera página del Crónica del 19 de abril de 1931.

[11] Las imágenes se enviaban por correo, aunque en este mismo año 1931 *Paris-Soir* ya utilizaba el envío de imágenes a distancia por la línea de teléfono, por ejemplo, el 24 octubre con la foto de Pierre Laval y el alcalde de Nueva York "fotografiados ayer". La vista de Sol que apareció en *Paris-Soir* el 16 de abril, también se publicó en el *Der Welt Spiegel* el 19 de abril, p. 4.

[12] Según la propia Krull, después de este viaje perdió su *Icarette* y adquirió una *Contax* de pequeño formato y una *Rolleiflex,* por lo que se deduce que en España usó la *Zeiss-Ikon Icarette* (Krull, 2015: 225).

[13] El escultor estaba a punto de ir a la Academia de España en Roma con una beca de grabado en hueco (del 24 de abril de 1931 a diciembre de 1935).

[14] *L'Humanité* (1931), París, 17 abril, p. 1; *El Liberal* (1931), Madrid, 17 abril, p. 4.

[15] *Ahora* (1931), Madrid, 16 abril, p. 11. La publicó también el periódico letón *Atputa* (1931), 24 abril, p. 22.

[16] *La Libertad* (1931), Madrid, 15 abril, p. 4. *Nuevo Mundo* (1931), Madrid, 17 abril, p. 7 la atribuye a Cortés.

[17] Dámaso Berenguer era presidente del Consejo de la *Dictablanda* y Emilio Mola ocupaba el cargo de director general de seguridad. La agencia Getty Images atribuye la fotografía a Agencia Keystone Francia.

[18] En Madrid se esperaba a Franco la noche del miércoles 15 de abril, aunque finalmente no llegó a hasta la noche del jueves 16; *vid. La Voz* (1931), 17 abril, p. 1.

[19] Salieron a subasta en Espace Tajan, París, 30 mayo 2002, lotes 193 a 197, tenían en el reverso el sello personal e inscripción identificativa del asunto manuscrita. Dos de ellos se localizan más tarde en colección particular madrileña, según Fernández, Horacio (2004), *Variaciones en España,* La Fábrica, pp. 42-43.

[20] *El Heraldo de Madrid* (1931), Madrid, 15 abril, p. 8 y *La Voz* (1931), Madrid, 15 abril, p. 1.

[21] *Ahora* (1931), Madrid, 15 abril, p. 14. Otra vista de Cervera de ese momento apareció en las pp. 16-17.

[22] *El Sol* (1931), Madrid, 15 abril, p. 4.

[23] Sobre este famoso escrito de Krull, puede añadirse que el escritor Pierre Mac Orlan, en una alabanza a los modernos fotógrafos, había escrito: "como la Sra. Germaine Krull y como ciertos anónimos de los principales periódicos, que son los *testigos* más inquietantes de una época." Pierre Mac Orlan, *Les annales politiques et littéraires,* París, 1 noviembre 1928, p. 413

BIBLIOGRAFÍA

BAROJA, Pío (1932), *El cabo de las tormentas,* Espasa-Calpe, Madrid.

CHERMETTE, Myriam (2007), "Le succès par l'image?", *Études photographiques,* nº. 20, junio.

DE NYS, Raymond (1931), "Naissance et Premiers Pas de la République Espagnole", *Les Annales politiques et littéraires,* 15 mayo, pp. 487-490.

EHRENBURG, Ilya (1932), *España, República de trabajadores,* Cénit, Madrid.

FRIZOT, Michel (2015), G*ermaine Krull,* Jeu de Paume, Hazan, París.

KRULL, Germaine (1930), *Études de Nu,* Librairie des arts décoratifs, A. Calavas, París.

KRULL, Germaine (1931), "La première journée de la République", *Paris-Soir,* 18 abril.

KRULL, Germaine (1977), "Einstellungen", *Germaine Krull: Fotografien 1922-1966,* Bonn.

KRULL, Germaine (2015), *La vie mène la danse,* Textuel, París.

María del Carmen Díaz Ruiz
Universidad de Málaga

Identidad a fuego lento

Identidad a fuego lento

RESUMEN: Las producciones artísticas actuales se enmarcan en redes que enlazan distintos puntos geográficos. La ampliación del horizonte artístico es un aspecto fundamental, y así diversas artistas mujeres lo hace presente en su obra, combinando nacionalismo y territorialidad en su obra, pudiendo catalogarla como "nomadismo". Estos colectivos proponen relatos alternativos a los generados desde Occidente, narrados por aquellas protagonistas que, por motivos racistas y patriarcales, han permanecido silenciados. Para ello, el sujeto se enuncia a sí mismo, visibilizando sus particularidades culturales, sexuales, religiosas, raciales, territoriales y, en definitiva, su verdadera subjetividad sin restricciones. En un escenario global como el actual, en el que cada vez más nos encontramos en un mundo homogeneizado, la comida actúa como signo de pervivencia cultural. La comida permanece en el ámbito privado y apenas sufre la confrontación con la cultura dominante, como sucede con cuestiones como las religiosas o las patriarcales.

PALABRAS CLAVE:
Comida
Feminismo
Cuerpo
Migrantes
Cultura
Tradición

Simmering Identity

ABSTRACT: The current artistic productions are framed in nets that links diverse geographical points. The development of the artistic horizon is a key aspect, and so many women artists display it in their Works, combining nationalism and territoriality, even categorising them as "nomadism". These groups propose alternative accounts to those produce by the West, narrated by the protagonits that, due to patriarcal and racist reasons, have remained silent.Subsequently, the subjects outline themselves, drawing attention to their cultural, sexual, religious, racial, and territorial particularities, that´it, its true, unrestrained subjectivity. In a global scenario as the current one, in which we can fin dan increasingly homogeneus world, foood acts as a sign of cultural persistence. Food stays in the private sphere and it hardly suffers from the confrontation with the dominant culture, as it happens with religious or patriarcal issues.

KEYWORDS:
Food
Feminism
Body
Migrants
Culture
Tradition

A comienzos de las vanguardias, las artistas, conscientes de su situación como subalternas, comenzarán a realizar obras en las que, utilizando del desnudo femenino, denuncien el uso hedonista ejercido por los artistas masculinos. Para evidenciarlo, mostrarán cómo la mujer es representada como un objeto que es consumido por el hombre, por lo que su representación asociada a la comida no hará sino incidir en que ambos eran representados buscando despertar el apetito masculino, tanto el gastronómico como el sexual.

Si miramos atrás y hacemos un breve recorrido, podremos vislumbrar que las distintas generaciones de artistas feministas han considerado al cuerpo femenino como un medio. Sobre él, las artistas van a volcar las experiencias y el pensamiento crítico, germen de un compromiso y posicionamientos políticos, sociales, vitales. Como vemos, el cuerpo femenino ha sido el campo de batalla[1] sobre el cual se han desarrollado luchas feministas con un claro objetivo que no es otro sino el de retomar el control sobre aspectos que han estado históricamente en manos masculinas como su propio pensamiento, su construcción o su representación. Como ejemplo, podemos mirar el tratamiento que ha sufrido el desnudo, como género o temática. Linda Nead no dudará en afirmar que el desnudo "debería reconocerse como un motivo particularmente significativo en el arte y en la estética occidentales. La representación del cuerpo femenino, dentro de las formas y marcos del gran arte, es de manera general una metáfora del valor y la significatividad del arte" (Nead, 1998:13).

Han sido muchas las artistas que, a través de su producción, han pretendido definir identidades, crearlas, utilizando como herramientas las

representaciones de cuerpos femeninos que actúan como categorías sexuadas, materias carnales, elementos objetualizados. No han dudado en mostrar que son creadas para el consumo visual y su claro interés por poseerlas. En el acto de la deglución y la nutrición el alimento se trastoca, se disuelve y se transforma en energía.

Serán numerosas las obras que nos muestren imágenes de la mujer agresiva (y comestible), realizadas por mujeres artistas que nos proponen un uso alternativo de estas figuras, capaces de transformar las grietas abiertas por los surrealistas en auténticas estrategias de resistencia antipatriarcal. Los años setenta también supondrán un periodo clave, ya que la segunda ola feminista dejó una amplia estela de manifestaciones artísticas muy destacadas, especialmente en Estados Unidos. Analizaremos el funcionamiento de la figura "mujer" en los trabajos de ciertos artistas, sus pretensiones subversivas y las críticas feministas a estos usos de lo femenino (Suleiman, 1990).

Insertas en una sociedad global, las mujeres migrantes y sus generaciones posteriores han ido poco a poco integrándose en las sociedades capitalistas y adoptando sus modos de vida y costumbres. Pero, en ámbitos como el alimentario, las mujeres migrantes han sido las encargadas de perpetuar su tradición cultural a través de la comida. Así, artistas como Tania Bruguera o Ana Mendieta no dudarán en utilizar la comida como material artístico con el cual reivindicar en sus obras su pertenencia cultural.

Las cuestiones de género aparecen en discursos ligados a la reflexión sobre cuestiones culturales. Los planteamientos críticos de autores como Homi Bhabha, Gayatri Spivak y Edward Said, entre otros, han constituido instrumentos teóricos fundamentales en los estudios postcoloniales, así como en los relacionados con las artes visuales y la comunicación. Estos colectivos proponen relatos alternativos a los generados desde Occidente, narrados por aquellas protagonistas que, por motivos racistas y patriarcales, han permanecido silenciados. Para ello, el sujeto se enuncia a sí mismo, visibilizando sus particularidades culturales, sexuales, religiosas, raciales, territoriales y, en definitiva, su verdadera subjetividad sin restricciones. En un escenario global como el actual, en el que cada vez más nos encontramos en un mundo homogeneizado, la comida actúa como signo de pervivencia cultural. La comida permanece en el ámbito privado y apenas sufre la

confrontación con la cultura dominante, como sucede con cuestiones como las religiosas o las patriarcales, aunque la alimentación sea un rasgo tan esencial como el lenguaje, tal y como evidencia Antoni Miralda con su obra *Sabores y Lenguas*.

Un claro ejemplo será el llevado por la artista Carrie Mae Weems, en su serie fotográfica *Kitchen Table Series* (1990) **[1]**. En ella vemos alrededor de la mesa de una cocina a un grupo de mujeres negras de clase baja mientras cocinan y escuchan piezas de música blues, que podían ser escuchadas en su instalación. A partir de los años 90, será numerosa la atención que se dedique a entender las cuestiones de género desde el prisma de la cuestión racial, evidenciando como, además de luchar contra su condición de mujer, deberán mostrar su papel de subalternas. La artista no dudará en reflexionar sobre la identidad afro-americana a través de los diferentes objetos y acciones que tienen lugar cotidianamente en la cocina, a la vez que analiza el hecho que supone la mirada blanca y la del hombre negro.

[1] Carrie Mae Weems, *Kitchen Table Series,* serie fotográfica (1990)

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

El acto de comer supone un reflejo del proceso cultural, como recogería Norbert Elias, un acto relacionado con el gusto, juicio estético, modales y clase social. Pero la raíz de todo acto alimentario se encuentra en el acto esencial de supervivencia. La artista Ana Mendieta realizaría una performance en la que los animales participarían de forma más activa mediante su sacrificio. En *Death of a Chicken* (1972) la artista, totalmente desnuda, decapita a un pollo y lo sostiene, dejando que la sangre le goteara entre sus piernas, a la altura del pubis **[2]**. Mendieta busca así establecer una vinculación ritual y simbólica entre el cuerpo del animal muerto y el suyo y a la vez hacer referencia a sus orígenes, ya que en Cuba la santería está bastante presente en la vida diaria de los cubanos y donde el pollo supone uno de los animales más frecuentes en los sacrificios, además de uno de los alimentos más consumidos dentro de la gastronomía cotidiana cubana.

Tania Bruguera va a incidir en el aspecto repulsivo de lo abyecto en sus acciones. Sus ansias de voracidad desembocarán en una materialización de la violencia física contra su propio cuerpo. En la serie *El peso de la culpa* (1997), permanecerá durante una hora comiendo tierra frente a su casa de La Habana, con una enorme bandera de Cuba a sus espaldas que ella misma había fabricado con hilos y cabello humano. Otra de las acciones consistirá en la presentación de la artista desnuda, con un carnero abierto en canal colgando de su cuello del que toma pedazos de vísceras y llevárselos a la boca. El acto de autoagresión que supone ingerir vísceras crudas presenta otra faceta más simbólica, ya que el carnero parece abrir su propio cuerpo en canal, violando sus fronteras, exponiendo su interior. En *El cuerpo del silencio* (1998), veremos otra vez a la artista mostrarse desnuda y preparada

[2] Ana Mendieta, *Death of a Chicken,* 1972

para comer la carne cruda que forra el interior en el que se ha instalado, para en realidad comer las páginas de un libro de historia en el que está anotando correcciones

Como vemos, estas obras nos acercan al planteamiento del "mal salvaje" y el caníbal. De igual forma parece recordar, debido al sentimiento ritual y de agresión al cuerpo, la noción de sagrado que defiende Kristeva como aquello que ritualiza la herida incurable entre lo animal y lo humano, remitiéndonos a nuestro ingreso en el lenguaje. La repugnancia dadaísta es la clave sobre la cual Julia Kristeva construye una teoría de la modernidad (Kristeva, 1980) basada en lo abyecto. Los textos contemporáneos dadaístas representan a nivel lingüístico la abyección del lenguaje desde el punto de vista hablado, sepultando el cuerpo de la madre engullido. La madre es para Kristeva el significante final de lo abyecto, los principios dietéticos están inmersos en lo abyecto. La indiferencia parece implicar menos un concepto de insensibilidad y bajo interés que uno de indistinción, indiferenciación, lo contrario al "gusto" como facultad de distinción.

Para ello, vamos a ahondar sobre los mecanismos utilizados por artistas mujeres migrantes en su producción como preservadoras de su cultura a través de lo alimentario. El objetivo primordial es analizar la obra de artistas migrantes que utilizan la comida en su producción como elemento definitorio de su tradición cultural y por ende, para reivindicar su condición de género.

Este planteamiento está presente en la producción de artistas como Susan Dorthea White titulada *The First Supper* (1988) **[3]**. En esta obra, la autora utilizará las funciones de la ironía posmoderna como estrategia de subversión. Para White, "la obra de Da Vinci supone el desafío de la aceptación de la imagen de trece hombres sentados en un lado de la mesa como símbolo de la celebración de la religión patriarcal".

En su pintura, titulada *La Primera Cena* y exhibida en Múnich en 1988, White manifestó que, además de su deseo de enfrentarse a la religión patriarcal representada en La última cena, el Bicentenario de Australia, que se conmemoraba en 1988, influyó en su pintura. El Bicentenario generó gran controversia al considerarse la apropiación de la celebración de la invasión de los blancos en la vida y las tierras de los aborígenes. De hecho, en *La Primera Cena*, la figura de Cristo ha sido remplazada por una mujer aborigen que lleva una camiseta en la que aparece la bandera de los derechos de la tierra de los aborígenes.

La mesa aparece adornada con una variedad de vistosas frutas, vegetales y comidas preparadas características de la dieta aborigen. El mundo que aparece más allá de la habitación, enmarcado por la ventana al fondo, representa los paisajes áridos de Australia, incluyendo el Uluru, una gran roca y lugar sagrado y cargado de simbolismo y que, en el momento de realización de la obra, fue devuelto por el Estado a los aborígenes. En la pintura, White refleja cómo la sociedad australiana está compuesta por más que colonizadores europeos y nativos aborígenes. Las figuras que reemplazan a los apóstoles representan a mujeres de diferentes regiones del mundo y quienes son parte de la sociedad australiana actual. Estas mujeres están vestidas con trajes pertenecientes a su etnia y/o nacionalidad. Es destacable que la única mujer blanca presente sea quien remplace el papel de Judas en la obra de Da Vinci.

Los contenidos presentes en la mesa de *La Primera Cena* contrastaban con aquellos utilizados en *La Última Cena*. Sólo el pan se mantiene y se aprecia

[3] Susan Dorthea White, *The First Supper*, 1988

que el vino ha sido reemplazado con vasos de agua que simbolizan pureza y limpieza. Este cambio implica el rechazo a la explotación y a la violencia como señas de identidad de la espiritualidad. La figuración de la sangre presente en la obra de Da Vinci está ausente. Además, el pan está descontextualizado y ya ha dejado de representar al cuerpo que es consumido.

La diferencia más sorprendente entre las dos mesas es el hecho de que *La Primera Cena* presenta una mesa cargada con deslumbrantes y coloridos arreglos de vistosas frutas, al igual que azules y verdosos huevos de emú, un cangrejo y pescado frescos. En su discurso artístico, White explica que ella colocó cada uno de estos elementos de forma estratégica para corresponder con el origen nativo de cada una de las mujeres colocadas frente a él. El efecto general resalta la voluptuosa abundancia de las cualidades femeninas en la obra de White y reta a denunciar la noción de la negación física y sensual, que es considerada como enriquecedora del alma.

En cambio, la indulgencia sexual y el placer son evidenciados en esta obra, donde lo físico y lo espiritual están unidos y la abundancia es un hecho. La

comida mostrada en *La Primera Cena* tiene un simbolismo simbólico al igual que colectivo. El personaje que ocupa el lugar de Judas, la única europea occidental, posee frente a ella un refresco de *Coca-cola* y una hamburguesa en vez de agua, pan, frutas, verduras y marisco al contrario de las otras mujeres.

Este hecho de mostrar alimentos procesados contrasta crudamente con la comida natural, y simple mientras que la comida procesada simboliza el capitalismo, artífice y explotador de los recursos naturales. Esta mujer "Judas" no está conectada a la naturaleza, al contrario que las otras presentes en la obra. Esta protagonista resume y encarna las aspiraciones de los intereses coloniales y consumistas.

El homogéneo grupo de hombres blancos ha sido remplazado en *La Primera Cena* con mujeres provenientes de varios contextos culturales y étnicos como muestran al estar vestidas con los atuendos identitarios de sus respectivas culturas. En *La Primera Cena*, el grupo está constituido de la siguiente manera: a la derecha de la mujer aborigen (situada en el centro ocupando el lugar de Cristo) los personajes asemejan ser, en virtud de su vestimenta, una mujer china, una mujer árabe, una mujer europea accidental (situada en el lugar de Judas), a su derecha continúan una mujer negra africana, una india de América del sur y una mujer de polinesia. A la izquierda de la mujer aborigen las ropas asemejan la presencia de una mujer coreana, israelí, de la india occidental y agrupada a su izquierda, procedentes de la India, Japón y Europa del Este.

Es inevitable centrar la atención en las dos mujeres que remplazan a Cristo y a Judas. La figura central en la pintura de White, la mujer aborigen supone un contrapunto a la figura de Cristo presente en la última cena. En primer lugar, es una mujer. Además, es el único personaje en la primera cena cuyo sexo es evidente mostrado. Al llevar una camiseta mostrando el motivo de la bandera por los derechos de la tierra aborigen, su amplio pecho y caderas son evidenciados claramente. Su descripción evoca la representación asociada típicamente con la creación y sustento, al contrario de la tradición cristiana, la cual diametralmente asocia la divinidad con lo masculino.

La mujer blanca que remplaza a Judas se muestra como él, sosteniendo un monedero con dinero, esta representación junto con la comida procesada que

está presente en su mesa, identifica al explotador y consumidor capitalista en medio de toda la generosidad de la naturaleza asociada a los otros personajes. Es destacable su atuendo, pues se viste con una falda de tartán, piezas vaqueras y zapatillas deportivas, lo que contrasta con la simple pero culturalmente simbólica vestimenta de las otras mujeres. Su vestimenta es manufacturada y producida en masa, evocando el artificio y evidenciando la falta de integridad e identidad. Además, supone la ropa más convencional y masculina del conjunto. El rechazo a lo natural mediante la elección de la comida y prendas de ropa al igual que su masculinidad relativa (o al menos androginia) la reviste de cualidades masculinas, al contrario que las otras mujeres.

La Primera Cena puede ser leída como un desafío al patriarcado al mostrar a la mujer en el lugar central, asumiendo una relectura de los roles de género. Otro aspecto destacado y presente en esta obra es el papel que ha ejercido la mujer conectada la naturaleza como sensualidad y donde las convenciones occidentales de religión y espiritualidad han cambiado en el respeto a la tierra, la naturaleza y los otros en *La Primera Cena*. También es notable el desafío al mostrar en el lugar de Cristo a una mujer que recoge el papel de la mujer en la religión y su consideración como diosas, al igual que su presencia en las diferentes culturas. Por último, en esta pintura, White quiere cuestionar las celebraciones del Bicentenario invitando a convertir esta celebración en una fiesta sobre la diversidad cultural.

Por último, Coco Fusco y Nao Bustamante llevarán a cabo la performance *2Cents: Stuff*, en la que abordan los mitos culturales que asocian a las mujeres latinas y la comida a lo erótico en el imaginario de la cultura occidental. Su obra se centrará en subrayar la relación entre los apetitos sexuales occidentales y las prácticas consumistas cotidianas, tal y como afirman las artistas, "Si la comida nos sirve como una metáfora sexual, comer representa el consumo en su forma más cruda".

En los años setenta, las mujeres artistas promoverán obras de arte en el que autoafirman su género mediante la proyección de las tareas designadas de género: las mujeres a través de la cocina. Este papel revisionista hace que sean numerosas las artistas mujeres que reivindiquen su feminidad en de aquello que se les había sido impuesto por el sistema patriarcal. Por ello numerosas artistas se sirven de aquellos que la han definido y lo utilizan

como arma arrojadiza contra la sociedad, redefiniéndose y denunciando sus expectativas y los roles a los que ha estado sometida. Las mujeres también utilizarán la cocina haciendo referencia a que las labores domésticas eran los únicos márgenes desde los cuales podían desarrollar su creatividad ya que se les había negado el acceso a la labor artística.

Estas artistas poseen diversos objetivos que pondrán en práctica en la conformación de sus obras. En primer lugar, reivindican el papel de la mujer en la historia del arte, que siempre ha estado supeditada al mandato del hombre dentro de un sistema patriarcal y de todas esas mujeres que han estado a la sombra de sus maridos, oscuras en la historia. En segundo lugar, reivindican la creatividad en la mujer. Ella también es creadora, de hecho es incluso creadora de vida, equiparándola con la madre naturaleza. En tercer lugar, las artistas pretenden reivindicar la creatividad que se le había negado a la mujer por su género y que solo podía desarrollar en la cocina. Por ello, a través de la presencia de la comida como temática en las producciones artísticas se produce una reivindicación y autoafirmación de la mujer respecto a su condición de género, en el que la combinación de cocina y arte deviene una utilización de lo definitorio como reivindicativo.

NOTAS

[1] No podemos evitar acordarnos de la obra de Barbara Kruger, *Your body is a battleground.*

BIBLIOGRAFÍA

BALLESTER, Inés (2012), *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Trea, Madrid.

CARRO FERNANDEZ, Susana (2010), *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino,* Editorial Trea, Gijón.

KORSMEYER, Carolyn (2002), *El sentido del gusto*, Paidós, Barcelona.

KRISTEVA, Julia (1980), *Poderes de la perversión,* Ensayo sobre Louis F. Céline, Siglo XXI, Buenos Aires.

MONTANARI, Mario (2006), *La comida como cultura,* editorial Trea, Gijón.

NEAD, Linda (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad,* Tecnos, Barcelona.

NOVERO, Cecilia (2010), *Antidiets of the Avant Garde. From the Futurist Cooking to Eat Art,* University of Minessota Press, Minneapolis.

SULEIMAN, Susan (1990), *Subversive Intent. Gender, politics and the Avant- Garde,* Harvard University Press.

M. Lluïsa Faxedas Brujats
Universitat de Girona

"Hacer mucho o no hacer nada". La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay

Para Adrià Creus Boix

“Hacer mucho o no hacer nada”.
La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay

RESUMEN: El texto aborda la relación de amistad y colaboración entre dos artistas fundamentales en el panorama artístico nacional de la postguerra, Esther Boix (1927-2014) y Emilia Xargay (1927-2002). El estudio de su correspondencia se contextualiza en el marco de la relación personal y artística que sostuvieron a lo largo de sus vidas, y se pone en relación con otros documentos escritos y visuales. Boix y Xargay se conocieron en 1949 y siempre mantuvieron unos estrechos lazos personales, aunque quizá su relación fue más próxima en los años 50 y 60, fechas de las que datan la mayor parte de las cartas conservadas. Ambas han sido objeto de exposiciones importantes que han producido textos de gran interés, pero queda mucho por decir sobre ellas y sobre su relación desde una perspectiva feminista que nos permita comprender su obra en tanto que mujeres artistas en un contexto sumamente hostil.

PALABRAS CLAVE:
Esther Boix
Emilia Xargay
Correspondencia
Arte español
Arte catalán
Franquismo
Mujeres artistas

“Doing a Lot or not Doing Nothing at All”.
The Epistolar Relationship between Esther Boix and Emilia Xargay

ABSTRACT: This text addresses the relationship of friendship and collaboration between two fundamental artists in the national artistic panorama of the postwar period, Esther Boix (1927-2014) and Emilia Xargay (1927-2002). The study of their correspondence is contextualized within the framework of the personal and artistic relationship that they maintained throughout their lives, and is related to other written and visual documents. Boix and Xargay met in 1949 and always maintained close personal ties, although perhaps their relationship was closer in the 50s and 60s. Both have been the subject of important exhibitions that have produced texts of great interest, but much remains to be said about them and their relationship from the perspective of feminist studies that allows us to understand their work as women artists in an extremely hostile context.

KEYWORDS:
Esther Boix
Emilia Xargay
Collection of Letters
Spanish Art
Catalan Art Francoism
Women Artists

INTRODUCCIÓN

Pese a que las trayectorias artísticas y personales de Esther Boix (1927-2014) y Emilia Xargay (1927-2002) transcurrieron en paralelo, y en algunos momentos estrechamente relacionadas (Boix diría al respecto que "ella y yo habíamos nacido el mismo año y nuestras aficiones artísticas nos unían mucho" (2007: 76)[1]), los estudios a ellas dedicados nunca han prestado una atención especial a su amistad. En este artículo nos fijamos en esta relación a partir de los documentos conservados sobre la misma, el más significativo de los cuales es la correspondencia epistolar que ambas mantuvieron entre 1949 y 1966[2]; desgraciadamente, y pese a nuestros esfuerzos, finalmente sólo ha sido posible consultar las cartas que Xargay envió a Boix y que forman parte del archivo familiar, puesto que el legado de Xargay que contenía las respuestas de su amiga actualmente no es consultable. Disponemos además de un texto publicado por Boix sobre su relación (Xargay no realizó manifestaciones públicas al respecto) y otros escritos autobiográficos publicados por ambas, además de algunas pinturas de Boix. A partir de estos materiales nos aproximaremos a su amistad como una forma de completar nuestro conocimiento sobre ellas y su trabajo desde la dimensión de la intimidad y los afectos, y de superar la visión del estudio monográfico para contextualizarlas en una red de contactos y apoyos sin la cual su obra no habría sido posible.

MOMENTOS DE VIDA

Esther Boix y Emilia Xargay nacieron en 1927, en distintas localidades de la provincia de Girona. Boix nació en Llers (Alt Empordà), aunque pronto se trasladó a Anglès, de donde procedía su familia, y después a Barcelona; sufrió a los 2 años una poliomielitis que le dejaría secuelas para toda la vida, pero que no le impidió estudiar y, en su momento, matricularse en la escuela de la Llotja primero y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona después, siempre apoyada por su familia y sobre todo por su padre. Allí entraría en contacto con otros artistas de su generación (Josep Mª Subirachs, Mercè Vallverdú y Ricard Creus) con los que pronto

[1] Esther Boix, *Autoretrato,* 1950
Óleo s. tela, 46 x 38 cm, col. particular

[2] Esther Boix, *Retrato de E. X,* 1950
Óleo s. tela, 41,5 x 32,5 cm, col. particular, Girona

formaría un primer grupo artístico muy informal, y después un grupo ya más organizado, *Postectura*, con el que expondría por primera vez en las Galerías Layetanas en marzo de 1950 (formado por Boix, Creus, Subirachs, Joaquim Datzira, Francesc Torres Monsó y Josep Martí Sabé). Xargay, por su parte, nació en Sarrià de Ter y vivió su infancia y juventud básicamente en Girona, donde fue la primera alumna del pintor Juan Orihuel, representante del oficialismo artístico en la ciudad en los años de la postguerra. De su mano realizó una primera exposición individual en Girona en 1946 y un envío a la Exposición Nacional de Arte de Madrid donde consiguió una segunda medalla en 1947, lo que enseguida la convirtió en una artista conocida a nivel local. En marzo de 1950 realizó su primera exposición en Barcelona junto con los pintores también gerundenses Enric Marquès y Joaquim Casellas bajo el nombre colectivo de *Grup de Girona* en la galería El Jardín. Las dos salas se encontraban en la Gran Vía, enfrente la una de la otra, con lo que puede decirse que las dos artistas, que según

[3] Emilia Xargay, *Enric,* 1951
Óleo s. madera, 39 x 27 cm

la correspondencia se habían conocido personalmente el 12 de octubre de 1949 en el Salón de Octubre de Barcelona, prácticamente iniciaron su trayectoria profesional en el mismo lugar y en el mismo momento. El inicio de su amistad queda fijado en el autorretrato y el retrato de Emilia que Esther pinta ese mismo año **[1 y 2]**, en un momento en que solo pinta a las personas de su círculo más cercano. Puesto que una vivía en Barcelona y la otra en Girona, también entonces se inicia su relación epistolar, que será abundante e intensa durante los años 50, para ir disminuyendo de frecuencia a partir de los 60 y finalizar en 1966, aunque se continuaron tratando personalmente prácticamente durante toda la vida.

Tanto Boix, que se dedicó principalmente a la pintura, el grabado y la enseñanza de las artes plásticas, como Xargay, que trabajó muchas técnicas, incluyendo la pintura, la escultura y el esmalte, pertenecen a la

[4] Esther Boix, *Vejez,* 1954
Óleo s. tela, 100 x 81 cm

primera generación de artistas plenamente surgida tras la Guerra Civil que se encontró con el inmenso reto de reconectar con las experiencias de vanguardia anteriores a la Guerra y de reconstruir casi desde cero una línea artística innovadora en un contexto completamente hostil, sobre todo durante los años 40 y primeros años 50. En este sentido, aunque ambas se mantuvieron en el terreno del arte figurativo sin participar de las tendencias informalistas que fueron tan importantes en la época y especialmente en Catalunya, encontraron caminos iconográficos y formales propios y muy alejados del academicismo oficialista **[3 y 4]**. Xargay además lo consiguió trabajando principalmente en Girona, que siendo como era una ciudad pequeña y provinciana era mucho más refractaria a cualquier tipo de innovación artística. Y lo hicieron también como mujeres en un mundo masculino, en el contexto de una dictadura cuyo menosprecio por la autonomía y libertad femeninas está más que suficientemente documentada.

De hecho, tanto Boix como Xargay se encontraron en diversas ocasiones siendo las únicas mujeres que participaban en grupos o exposiciones junto a sus compañeros masculinos: lo hemos visto en las muestras del *Grup de Girona* (expusieron en más ocasiones y aunque su composición varió, Xargay fue siempre la única mujer) y de *Postectura*, y sucedió también con *Indika*, grupo fundado en 1952 y en que las dos juntas expusieron junto a siete hombres. También tomaron parte en exposiciones colectivas mixtas en Barcelona, como los Salones de Octubre, del Jazz o de Mayo, en las Bienales Hispanoamericanas o en diversas muestras en Girona, donde Boix era a menudo invitada por Emilia. Al mismo tiempo participaron juntas en algunas exposiciones solo para mujeres: el más conocido es el caso de los *Salones femeninos de arte actual* que se celebraron en Barcelona entre 1962 y 1971 (Faxedas, Fontbona y Mayayo, 2019), en los que ambas tomaron parte en diversas ocasiones (Xargay, de hecho, en todas las ediciones), pero cabe también señalar que ya en 1960 Xargay organizó en Girona, bajo el amparo de la Sección femenina, una exposición en la que participaron 13 mujeres artistas residentes o con vínculos en la provincia, siendo Boix una de ellas. Boix, a su vez, también invitó a Xargay a participar en las exposiciones de Estampa Popular, colectivo del cual ella era una de las impulsoras en Catalunya, cosa que esta aceptó exponiendo en la muestra del colectivo celebrada en Girona en 1967.

Ambas también fueron víctimas a menudo de los tópicos sexistas con los que la crítica artística del momento tendía a abordar la producción artística de las mujeres. Así, en el caso de Xargay, los críticos harían hincapié repetidamente a lo largo de su carrera en el carácter viril y recio de su trabajo, entendido siempre como un elogio; Ángel Marsà, por ejemplo, escribiría en motivo de la primera individual de Xargay en Barcelona en 1951 que "hay en el arte de esta pintora —de rígida formación- un aliento vigoroso que no excluye en modo alguno la sensibilidad, por más que ésta no tenga el menor atributo femenino, si damos a este vocablo su sentido peyorativo de carencia de ímpetu creador" (Marsà, 1989: 13). En el caso de Boix, al contrario, se tendería a resaltar los elementos de delicadeza o intimidad de su obra, pero rehuyendo su feminización, que habría impedido valorarla positivamente; así, Cesáreo Rodríguez-Aguilera escribe en 1955: "¿Pintura femenina la de Esther Boix? Simplemente pintura. Lo femenino será el rasgo psicológico, temperamental, lo subjetivo. Aparecerá, por

tanto, en la obra de arte casi siempre, sobre todo en lo anecdótico, lo accesorio. Más cuando la pintura camina hacia su esencia, cuando la pintura es una gran realidad o una gran ambición, no tiene sexo" (Rodríguez-Aguilera, 2006: 25).

LA AMISTAD COMO REFUGIO

Las dos artistas, pues, se formaron y accedieron al mundo del arte en un contexto esencialmente masculino, en el que el arte era valorado según criterios profundamente sexuados, y en el que sin embargo cualquier intento de manifestación de la diferencia sexual era fácilmente ridiculizado. Cabe decir que, a grandes rasgos, esta situación no se observa sólo en España, sino que describe bastante bien el panorama artístico internacional de los años 40 y 50 previo al surgimiento del feminismo moderno, en el cual nos encontramos muchas artistas que acceden a la práctica profesional bajo supuestas condiciones de igualdad, siempre que renuncien de forma específica a cualquier elemento que ponga de manifiesto su condición de mujeres (Schor, 2009).

Es en este contexto que su amistad y su materialización en la correspondencia cobra relevancia, puesto que puede entenderse como un espacio de relación y comprensión mutua en el que pudieron manifestar sus impresiones más personales sin miedo a ser menospreciadas o despectivamente feminizadas. Es muy significativo a este respecto que Boix titulara el texto publicado en 2007 en el que revisa su relación como "La dualidad de Emilia Xargay", ya que como ella misma dice,

> [...] ahora que he releído sus cartas todas seguidas, la una detrás de la otra, he descubierto la dualidad que anuncia el título de este escrito. Antes de esta lectura, siempre que pensaba en Emilia la imaginaba en su apariencia física y también en su praxis social: una chica robusta —no gorda—, fuerte, con un pelo tirando a rubio, espeso, un poco crespo, y una cara afable para todos. Simpática y alegre, y deseosa de hacer, hacer, hacer, aunque fuera hacer fiestas. [...] Ya en la primera carta empieza a transitar por la vertiente

> más escondida de su dualidad, de su interior, exponiendo aquellas reflexiones y aquellos criterios que se transmiten solo a algunos, pocos o muchos (Boix, 2007: 76).

Es decir, que la correspondencia muestra claramente que detrás de la fachada de una Xargay extrovertida e hiperactiva que todas las crónicas de la época nos transmiten (y que ella misma tendió a reforzar en su imagen pública) estaba una mujer reflexiva, más centrada en problemas teóricos de lo que podría parecer; ideas y opiniones que en cualquier caso no habría compartido con cualquiera, sino con alguien que ella pensara que podría comprenderla, ¿y quién mejor para ello que esta amiga artista de su edad a quién en la primera carta que le escribe solo cuatro días después de conocerla personalmente le cuenta como la ha impresionado, y le dice que "si hubiéramos estado mucho tiempo juntas habríamos creado unos vínculos más fuertes que la misma fuerza"? (16-X-49) En cartas posteriores Xargay siempre insistirá en decirle a Boix cuanto le gustaría que estuvieran juntas para hablar y poderle preguntar todo aquello que le ha quedado pendiente rondando en la cabeza. En este sentido la correspondencia entre Emilia y Esther, por las cartas que conservamos y por lo que en ellas se dice respecto a las que no hemos pedido consultar, se convierte en un espacio en el que se hace realidad lo que escribió Mara R. Witzling sobre los escritos de las mujeres artistas: que más allá de las cuestiones generales sobre el arte,

> aisladas de otros artistas, otras mujeres artistas, y del concepto mismo de artista, las mujeres artistas han hecho que sus escritos articularan sus más profundos y sentidos sentimientos relativos a las actividades artísticas. [...] los escritos de las mujeres artistas les han proporcionado un espacio seguro en el cual seguir el proceso de validación de su compromiso y legitimidad vocacionales (Witzling, 1994: 1; traducción de la autora).

Particularmente en el caso de Xargay, además, la correspondencia nos muestra una faceta de ella muy distinta que la que proyectó públicamente; así, en 1993 publicó su único texto autobiográfico conocido en una monografía dedicada a su trabajo (Xargay, 1993) en el que revisa su trayectoria y que se amolda perfectamente al modelo clásico de relato en el que la vida del artista deviene un viaje hacia el cumplimiento de una vocación

claramente predeterminada. Se encuentran en él tópicos del género como los de la precocidad de la artista, la temprana superación de sus maestros o el éxito expositivo que han sido asociados a un modelo de relato biográfico predominantemente masculino (Witzling, 1994: 10). Las cartas son, en cambio, mucho más transparentes en este sentido; en ellas aparecen experiencias negativas como la frustración, la pereza, la indecisión, incluso la desesperación, al lado del desenfreno de la pasión creativa, por ejemplo, expresados con total honestidad y en un tono bien distinto del material pensado para publicar.

Así, por ejemplo, uno de los fragmentos más sinceros y expresivos de las cartas quizá sea aquel en el cual Xargay le confiesa a su amiga como vive ella el acto de la creación artística:

> Hola, Esther... me gustaría ver en tu pintura un poco más de fuego, ¿me entiendes? Yo a veces siento un fuego (un fuego) del que no se apaga con agua, no, me pongo a pintar, y entre lo concebido antes y una fuerza por el otro lado me ayudan a realizar la obra; hay cosas muy extrañas, pero buenas. Es que hay algo, algo más, sabes, la gente no puede comprender este espíritu, porque quiere que el pintor sea así o asá, como lo querría. [...] La gente no comprende la misión muy a menudo trágica del pintor (9-IV-50).

No es el único momento en el que la artista deja entrever una aproximación muy temperamental al proceso de la creación artística, que la lleva de estados de gran excitación ("la sangre bulle y entonces quiere dar forma, forma plástica, porque esa inquietud necesita salir" [13-VIII-50]) a otros de desespero y apatía en los que no consigue hacer nada que le interese; en estos momentos, sin embargo, surge el convencimiento de que sólo el trabajo continuo dará algún resultado, que en cualquier caso tendrá que aspirar sin duda a la excelencia: "[...] hay que estudiar mucho si se quiere hacer una cosa tan solo pasable, aunque yo en un "pasable" no quiero quedarme. Lo que hace falta es hacer mucho o no hacer nada, ¿no te parece, Esther?" (28-XI-50). Podríamos considerar, de hecho, que la hiperactividad creativa y expositiva que mostró a lo largo de toda su vida, así como su trabajo en diversos medios y materiales, tienen que ver precisamente con esta necesidad de "hacer mucho".

[5] Emilia Xargay, *Mi madre,* 1955 Óleo s. tela

A lo largo de la correspondencia, pues, Xargay manifiesta a menudo sus dudas sobre su propia pintura, así como sobre los diversos caminos y opciones que va recorriendo; da consejos también a su amiga, la obra de la cual va viendo en exposiciones o en fotografías; se mantienen mutuamente informadas de muestras y concursos en los que puedan participar (Boix dirá luego que Xargay se ofrecía siempre a ayudarla en todo si se trataba de propuestas que tenían lugar en Girona [2007]); le habla de sus lecturas, de la música que escucha y de las películas que ha visto (Xargay se revela como muy interesada en el cine, un aspecto de su personalidad que no se suele destacar), e intercambian información sobre las exposiciones y noticias artísticas de actualidad. La invita muchas veces a venir a Girona y a hacer excursiones con ella (algunas de estas invitaciones llegaron a

concretarse), mientras le cuenta las que ella misma hace. Le confesará también repetidamente su deseo de viajar al extranjero con ella, cosa que finalmente ambas conseguirán hacer, aunque en distintos momentos y con diferentes compañías. Le transmite sus inquietudes y decepciones con el limitado mundo artístico al que tiene acceso en su ciudad: "Girona es un mal lugar para luchar" (10-I-50), y también el miedo a ser olvidada por los medios artísticos de Barcelona. Se trata en cualquier caso de una relación en la que no aparece ningún atisbo de competencia, sino que más bien se basa en una oferta y demanda continuas de ayuda y comprensión mutuas.

Entre sus diversas reflexiones sobre el acto creativo y su potencial como artistas no se encuentra prácticamente ninguna referencia al hecho de que su condición de mujeres fuera para ellas algo relevante por lo que se refiere su producción artística o a la recepción crítica de la misma. Solo podríamos citar el momento, en febrero de 1950, en qué Xargay escribe a Boix sobre la exposición del Grupo de Girona que está preparando para el mes siguiente en Barcelona, y le comenta que no podrá ir cada día, "ya que a mi madre no le convence demasiado que exponga, MANÍAS, ¿no te parece? En mi caso sería conveniente ser un chico y así poder dejar las pequeñas ataduras en la casa" (12-II-50). El comentario deja traslucir claramente la frustración por un tipo de limitación que ella es muy consciente que no se le impondría en caso de ser un hombre. Cabe tener en cuenta que Xargay era huérfana de padre desde muy pequeña y que mantuvo toda la vida una intensa relación con su madre **[5],** lo cual fue probablemente el motivo por el cual no se casó, pese a haberse prometido en una ocasión. En este sentido tanto Boix como Xargay se ciñeron al modelo más habitual de relación de pareja que encontramos históricamente en las mujeres artistas: o se casan con un compañero de estudios y profesión (con Ricard Creus, en el caso de Esther), o permanecen solteras y se consagran a su trabajo, como fue el caso de Xargay. Cabe añadir además que en este caso se detecta en la correspondencia un cierto cambio de tono desde el momento en qué Xargay conoce el compromiso matrimonial de su amiga en 1955; algunas de las cartas pasan a estar dirigidas a los dos miembros de la pareja, y Xargay deja de utilizar el tono más íntimo de los primeros años. Pese a su breve compromiso, no parece que el matrimonio fuera nunca una expectativa concreta para ella, que en algún momento había expresado su sorpresa por el interés que otros sí mostraban en él: "Todo el mundo se casa, no lo entiendo, Pons, Faixó (un amigo pintor),

¡tengo dos amigas que una ya se ha casado y la otra lo hará el próximo mes!!! ¡Viva la primavera!!!" (28-XI-50)[3].

Cabe señalar también que en el conjunto de su trayectoria Xargay no mostró nunca interés por comprometerse políticamente en ningún sentido, ni efectuó ninguna manifestación concreta al respecto, ni en la correspondencia (donde a veces alude a la situación política, pero sin ningún tipo de comentario personal) ni públicamente. De hecho, mantuvo una postura a menudo contradictoria: su afán por participar en todo tipo de exposiciones que pudieran ayudar a promocionar su obra la llevó a tomar parte, por ejemplo, en muestras propagandísticas del régimen como la celebrada en 1964 *25 años de arte español*, en Madrid, y poco después en muestras más críticas como los homenajes a Pompeu Fabra (Barcelona, 1968) o Carles Rahola (Girona, 1976). No manifestó tampoco en ningún momento ningún tipo de conocimiento o compromiso con el naciente feminismo, llegando incluso a participar como jurado en cuantos concursos de belleza le propusieron. En una entrevista realizada en 1968 afirmó lo siguiente: "En mi caso concretamente, si dijera que he encontrado en mi carrera alguna pega en este sentido [por ser mujer], mentiría" (Pujades, 1968: 9). La trayectoria de Boix es, en cambio, bien distinta: habiendo ya sido contactada por el Partido Comunista en 1953 (De Haro, 2010: 168), fue durante los años 60 una de las figuras clave en la consolidación de Estampa Popular en Catalunya, y realizó en la primera mitad de la década de los 70 (los que ella misma llamó "los años duros") una serie de pinturas muy singular en las que, en sus palabras, se detecta "mucha preocupación social, y mucha militancia en defensa de la mujer" (Boix, 2006: 16). Su amplia labor como pedagoga también puede situarse en un marco general de compromiso del artista con la sociedad.

CONCLUSIÓN

Para terminar, creemos poder afirmar que la relación entre Esther Boix y Emilia Xargay, tal y como se manifiesta en los documentos que hemos podido consultar, nos aparece como un espacio donde ambas pudieron ejercer libremente como mujeres y artistas en un marco de confianza mutua, lo que creemos que las ayudó de forma significativa a establecer sus respectivas carreras desde sus inicios. Este material nos ha ofrecido la posibilidad de añadir a lo que ya conocíamos de ellas por su actividad pública la dimensión de la intimidad, la amistad y los afectos, lo que nos ha permitido una aproximación más completa a dos artistas que destacaron contra todas las expectativas.

NOTAS

[1] Tanto la correspondencia como los textos de Boix y Xargay que se citan son originalmente en catalán, las traducciones son de la autora.

[2] La correspondencia incluye un conjunto de 26 postales enviadas por Emilia a Esther también en los años 50 y 60.

[3] El contenido de esta carta nos hace pensar que el mes es erróneo y que en realidad se escribió justo antes del verano de ese mismo año.

BIBLIOGRAFÍA

BOIX, Esther (2006), "Esther Boix, com una trena de més de tres blens", en DD.AA., *Esther Boix: miralls i miratges,* Fundació Fita – Casa de Cultura de Girona - Museu d'Art de Girona, Girona, pp. 14-17.

BOIX, Esther, "La dualitat d'Emília Xargay" (2007), en VÀZQUEZ, Eva (ed.), *Emília Xargay. El vol d'una ratlla,* Ajuntament de Girona, Girona, pp. 75-90.

DE HARO, Noemí, (2010), "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo", en ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010,* MUSAC, Valladolid, pp. 160-181.

FAXEDAS, M. Lluïsa, FONTBONA, Isabel y MAYAYO, Patricia (2019), "Se rendre visible dans l'Espagne de Franco: le *Salón femenino de arte actual* (1962-1971)", *Artl@s Bulletin*, vol. 8, nº. 1, primavera de 2019, pp. 38-48.

MARSÀ, Àngel, "S/T" (1989), en *Emília Xargay. 50 anys d'art,* Ajuntament de Girona, Girona, p. 13.

PUJADES, Pius (1968), "Emília Xargay després d'Amèrica", *Presència,* 29 de mayo, pp. 8-9.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "S/T" (2006), en DD.AA., *Esther Boix: miralls i miratges,* Fundació Fita —Casa de Cultura de Girona— Museu d'Art de Girona, Girona, p. 25.

SCHOR, Mira (2009), "Some Notes on Women and Abstraction and a Curious Case History: Alice Neel as a Great Abstract Painter", in SCHOR, Mira, *A Decade of Negative Thinking: Essays on Art, Politics, and Daily Life,* Duke University Press, Durham NC & Londres, pp. 91-118.

WITZLING, Mara R. (ed.), (1994), *Voicing today's visions. Writings by contemporary women artists,* Universe pub, Nueva York.

XARGAY, Emilia (1993), "Records d'una vida" en MANZANO, Rafael, *Emília Xargay. Biografia antològica,* Barcelona.

María Dolores García Ramos
Universidad de Córdoba

El *travelogue* autobiográfico de Agnès Varda en *Visages Villages*

El travelogue autobiográfico de Agnès Varda en *Visages Villages*

RESUMEN: *Visages Villages* es un ensayo documental de 2017 dirigido por Agnès Varda y el fotógrafo JR en 2017. Recoge el viaje que ambos realizan por la Francia rural dejando un reguero de performances fotográficas, fruto del encuentro con la realidad de sus habitantes. Pero esta ruta se torna en una excusa para que la cineasta experimente con la autorrepresentación —práctica que realiza desde el año 2000—, proponiendo una introspección en su universo, mientras conecta, de un modo u otro, con las gentes que descubre en su camino. Así, el retrato se crea desde un *travelogue,* unas idas y venidas que evocan la memoria de su obra, sus vivencias y la libertad y el compromiso de su ideología; pero también reflexiona sobre el presente de la autora. El objetivo de este artículo no es otro que el de analizar la autobiografía que la pareja dibuja de Agnès Varda en *Visages Villages.*

PALABRAS CLAVE:
Agnès Varda
Visages Villages
Documental
Autobiografía
Autorrepresentación

The Autobiographic Travelogue of Agnès Varda in *Visages Villages*

ABSTRACT: *Visages Villages* is a documentary directed by Agnès Varda and the photographer JR in 2017. The film shows their trip around the north of rural France, showing a display of photographic performances result of their encounters with the reality of this area inhabitants. However, the journey turns into an excuse for the filmmaker to experiment with the self-portrait —a practise she is being doing since 2000—, proposing an introspection of the artistic universe while she connects, in one way or another, with the people she discovers on the road. As a result, the film portrait is created from the travelogue, going back and forth evoking the memory of her work, her experiences and the freedom and compromise of her ideology; but there is also a reflection about author's the present time. The goal of this writing is no other than to analyse the autobiography that the couple creates of Agnès Varda in *Visages Villages.*

KEYWORDS:
Agnès Varda
Visages Villages
Documentary
Autobiography
Self-Portrait

AGNÈS VARDA, MUJER CINEASTA LIBRE

Agnès Varda, cineasta que nos dejaba el pasado 29 de marzo, ha construido un legado artístico y vital único, como plantea Prédal: "une œuvre inclassable, originale, qui doit sa cohérence à cette unicité d'un regard irréductible à un courant ou à une tendance: pionnière isolée du cinéma d'auteur au cœur des années Cinquante, marginale de la *Nouvelle Vague*" (1991: 13). En definitiva, una artista diferente desde el modo en que se enfrenta al proceso creativo, siempre desde la libertad y al margen de las corrientes establecidas.

Esta línea empieza forjarse en sus años de formación, cuando Varda, de origen belga, se traslada a Francia con su familia en 1939 huyendo del avance alemán. Concretamente, en París será donde comience a tener los primeros contactos e inquietudes artísticas. Aquí inicia sus estudios en 1948 de fotografía, literatura, psicología, historia y arte en la École du Louvre y en la Université de la Sorbonne (Kline, 2014: 19-20). Como vemos, el arte y la cultura formarán parte de sus intereses, llevándola a lo largo de su trayectoria a moverse con soltura por diferentes ámbitos creativos sin renunciar a ninguno de ellos: el cine y otras plataformas audiovisuales, como el vídeo y la televisión; la fotografía; o la actividad plástica e instalaciones artísticas.

Sus primeros trabajos vinieron en 1951 de la mano de la fotografía asociada al reportaje (Riambau, 2009: 137; Smith, 1998: 3-4). En estos años desarrolla principalmente los géneros del retrato y el paisaje, a lo que imprime una constante mirada subjetiva que vincula a sus propias experiencias y a sus viajes, cuestión de la que no se desprenderá nunca.

Varda descubrirá su interés por el cine en 1954 de la mano de su amigo Alain Resnais. En este mismo año realiza su primer film, *La Pointe Courte* —sin tener ninguna formación cinematográfica— y entra en contacto con los miembros de *Les Cahier du Cinéma* (Smith, 1998: 1). En el contexto

de esta revista conoce a los cineastas Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Chis Marker, Eric Rohmer y, algo más tarde a Jacques Demy, —cineasta con el que se casa en 1962—, todos ellos componentes de la *Nouvelle Vague* (Kline, 2014: 21-22). Continuando en la línea abierta entorno a la libertad que ha rodeado constantemente a Varda, es clave la creación en 1954 de Tamaris Film, su productora, hoy conocida como Ciné-Tamaris[1]. Esta plataforma le permitió desarrollar un cine libre, producir al margen de los encorsetamientos económicos, administrativos y narrativos del sistema, alterar las reglas de producción y, lo más esencial, poder desplegar su creatividad, sin renunciar a su condición de mujer, con gran autonomía (Prédal, 1991: 14-15).

En este contento, Agnès comienza a realizar sus primeras películas, como decíamos, en la década de los cincuenta, un tanto a contracorriente. Pero no es hasta los sesenta cuando inaugura un proceso caracterizado por la construcción de una feminización visual en sus filmes, al tiempo que se posicionaba como una alternativa al cine de la *Nouvelle Vague* hecho por hombres y a los cánones dominantes de las relaciones de género en la pantalla. La cineasta formaba parte del grupo y, como única mujer de este, consiguió aportar una nueva forma de mirar y filmar a la mujer, dando voz protagonista a sus diferentes personajes femeninos.

Además, su trayectoria ha estado marcada por un fuerte deseo de conocer la realidad histórica, social y cultural de otros lugares. Así, Cuba, Los Ángeles, Oakland, Irán, Bélgica, Hong Kong y las diferentes regiones de Francia (Kline, 2014: 19-26; Smith, 1998: 1-11), entre otros muchos destinos, han formado parte de una vida en continuo viaje, de idas y venidas constantes. De este modo, su posición como mujer cineasta ha estado siempre presente en este proceso de crecimiento artístico. La realidad del mundo exterior queda recogida en sus filmes, fotografías y obra plástica, continuamente desde la mirada subjetiva, pero al mismo tiempo establece un vínculo autorrepresentativo con aquello que muestra (Prédal, 1991: 29-33).

Tras esta breve presentación de Agnès Varda, y antes de adentrarnos en el objetivo de esta comunicación, que no es otro que la de analizar el autorretrato fílmico que la cineasta y JR construyen en *Visages Villages*, es fundamental establecer las bases de su escritura cinematográfica.

LA ESCRITURA DE LA CINEASTA: EL *YO* FEMENINO

El cine de Agnès Varda está marcado al extremo por la mirada subjetiva de la autora. A este respecto debemos recurrir a los estudios de Brigitte Rollet, quien plantea la idea de que esta, como cineasta femenina, desarrolla unas estrategias narrativas y códigos visuales al margen y poniendo entre dicho los relatos dominantes —masculinos—, al afirmar que: "Elle a en effet ouvert un champ extrêmement riche et fécond dans les décennies qui ont suivi, sur les liens entre les questions de forme et de contenu, pensées dans une perspective féministe" (2009: 51). No cabe duda de que su obra se inserta en ese pequeño grupo de cine hecho por mujeres, pero va más allá al poner en un lugar destacado a los personajes femeninos. Sus alternativas narrativas tienen como base sus ideales sobre la sociedad y el papel que las mujeres desarrollan en esta (Prédal, 1991: 19-20). Esto lo va a convertir en una reivindicación política —en muchas ocasiones también moral—, que la sitúan a contracorriente desde los rebeldes años sesenta hasta la actualidad como una opción más que avalada de las miraras de mujeres en el cine.

Su producción se alterna entre la ficción y el documental, pero es en este último género donde Varda se hace más presente. Si bien, cabe decir, que sus ficciones se construyen igualmente desde el reflejo de la propia autora, tal es el caso de *Cléo de 5 à 7* (1962) o de *Sans toit ni loi* (1985).

Uno de los rasgos del cine de Varda es su autonomía. La cineasta solía producir sus trabajos, práctica que le permitía desarrollar una gran libertad creadora gracias a Ciné-Tamaris, como ya hemos aludido. Esta libertad también se deja ver en la forma con la que trata las narraciones y la construcción de las imágenes de sus filmes. A este respecto, aunque aplicado al documental, podríamos encuadrar su cine desde de la modalidad de cine reflexivo establecida por Nichols (1997: 93-106). Esto se evidencia en la fuerte necesidad que la autora tiene de contar de forma real y didáctica todo aquello que forma parte de su universo, de hacer consiente al espectador de su visión crítica de lo que representa, como indicábamos, ya sea un hecho real o ficcionado. Así, sus imágenes se tornan sobre la realidad, como si de un espejo se tratase, para mostrar su ideología —política, social o feminista—, en definitiva, para autorrepresentarse.

Continuando en esta línea, tenemos que traer a colación el concepto, creado por ella misma, de *cinécriture*. En *Varda par Agnès* la cineasta argumenta que la búsqueda de la libertad en la realización de sus filmes es algo que le proporciona un carácter muy personal, que convierte a su cine en una extensión de sí misma (Bastide y Varda, 1994: 14). Igualmente, podemos afirmar que despliega una mirada —convertida en espejo (Riambau, 2009: 135-143)— femenina, más que explícitamente feminista (Prédal, 1991: 19-22), concepto este último que si bien queda implícito al formar parte de la línea ideológica de Varda (Vallejo, 2010: 101-106).

Todo lo dicho nos lleva a situarnos en uno de los géneros visuales que mayor importancia tienen en la producción cinematográfica de Agnès Varda y que es el elegido para orientar este estudio: el autorretrato.

Como es bien conocido, la autorrepresentación artística es una de las prácticas más habituales en pintura, literatura o fotografía, y el cine también recurre a esta. En esta línea, Muriel Tinel-Temple, nos propone una definición de este género fílmico en los siguientes términos: "Au cinéma, le terme est souvent utilisé pour désigner un peu tout ce qui s'apparente à l'auto-représentation filmique, c'est-à-dire au vaste domaine du cinéma dit intime, personnel, à la première personne, ou du *je*" (2016: 7). Para completar este concepto es oportuno recurrir a la teoría lacaniana del espejo, quien nos habla de que podemos diseñar una imagen personal a partir de dos tipos de sujetos: el *yo* especular y el *yo* social. El primero nos remite a una caracterización directa del sujeto desde el reflejo de su propia imagen; y el segundo nos habla del sujeto que se construye desde la identificación en los otros, pero siempre a partir de la definición previa especular (Lacan, 1976: 100-103). A este respecto, y siguiendo la línea argumental de Riambau, Agnès Varda construye sus imágenes, unas veces proyectándose en sus personajes —reales o ficticios, pero con predominio de los modelos femeninos—, en el que el yo social aflora; y otras desde una presencia especular en la pantalla de ella misma (2009: 135-143). Esto nos llega a proponer la afirmación, tras un análisis de la producción de la autora, de que la autorrepresentación es casi un *leitmotiv* en su filmografía.

En *Visages Villages* encontramos un claro desarrollo de estas teorías. El filme se plantea como un ensayo de autorrepresentación, en el que la

autobiografía relatada por Agnès Varda, con el apoyo de su compañero en la pantalla JR, emana gracias a la puesta en escena de diferentes códigos de representación. En unas ocasiones se apoya en la exaltación de la mirada sobre los otros, en los que encuentra, constantemente, un vínculo ideológico, moral y vital que nos remite a la propia autora; en otros momentos, la presencia física de la cineasta se evidencia sin velo alguno, su rostro, sus manos, su mirada, son los protagonistas directos de la imagen, y, por tanto, de aquello que quiere contar.

Esta forma de representación y de viajar a través de las imágenes para encontrase consigo misma, empieza a ser habitual en su obra a partir del año 2000, con los filmes: *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), *Les Plages d'Agnes* (2009) o *Agnès de ci de là Varda* (2011). Así pues, el autorretrato audiovisual se construye desde el narrador autodiegético, el yo de la autora, en este caso, que actúa como protagonista de la obra y como enunciadora del relato.

En *Visages Villages*, a diferencia que las otras películas, se realiza una introspección en el universo artístico, vital e ideológico de la cineasta. Aquí el retrato fílmico surge de un *travelogue*, formato que refuerza el carácter retrospectivo del autorretrato mediante la activación de la memoria, estableciendo una mirada hacia el pasado y activando su recuerdo desde las historias del presente. En este sentido, la película muestra imágenes de sus obras cinematográficas y fotográficas más representativas, reflexiona sobre sí misma como cineasta en un mundo de hombres o como esposa, y nos muestra la línea ética e ideológica que ha ido marcando su obra: el feminismo y la reivindicación social, desde la realidad contemporánea de los habitantes de los pueblos que visita.

Así pues, no es aventurado plantear la hipótesis de que este filme es un retrato de la cineasta realizado por JR, pero, sobre todo, es un autorretrato poliédrico que la mirada de Agnès Varda al activar su memoria desde los rostros colectivos —el reflejo en los otros— y el propio —la evocación de su biografía—. Recordemos que la autora durante el rodaje del documental tiene 89 años, y es por ello que en algunos casos esos recuerdos, se muestran un tanto diluidos, como ella explica: "Es como un juego. Y, de hecho, JR responde a lo que más quiero: las caras que encuentro, fotografíalas

rápidamente para que no caigan en el agujero de mi memoria". Así nos hace ver que la fotografía es una herramienta de su memoria, para hacer imborrable su historia.

Solo nos queda extraer y analizar el retrato que *Visages Villages* nos muestra de la cineasta. El análisis de la propuesta cinematográfica presentada nos va a permitir acercarnos a la intimidad personal, creativa e ideológica de Varda, entendiendo el film como un gesto creativo en el que se desarrollan un lenguaje, unas técnicas y una estética concreta que no tienen otro objetivo que el de presentar los temas y vivencias que definen la identidad de la autora.

VISAGES VILLAGES: UN *TRAVELOGUE* DE AUTORREPRESENTACIÓN DE AGNÈS VARDA

Centrándonos en el film seleccionado, *Visages Villages* es un largometraje documental realizado en 2017 por la cineasta de Agnès Varda y el fotógrafo francés Jean René, conocido bajo el pseudónimo de JR; la primera y única co-dirección de toda la filmografía de la artista. Este planeta un viaje por diferentes lugares de Francia, en el que el azar, la reflexión social y la subjetividad convergen.

El periplo que emprende la pareja les permite mostrar la admiración que ambos manifiestan por la obra del otro. Van articulando un vaivén de preguntas que consiguen aflorar sus inquietudes, miedos y gustos. Pero, como ya hemos adelantado, este tándem tiene una clara protagonista: Agnès Varda, quien contaba con 89 años en el momento del rodaje. Es por ello que entendemos la presencia de JR como un apoyo para extraer las reflexiones de la cineasta y la narración sobre sí misma.

Durante el recorrido, visitan una serie de enclaves rurales: muelles, granjas, playas, caminos y pueblos. En ellos se van encontrando con personas que entrevistan, conversan sobre diferentes temas y fotografían. Con esto,

la pareja busca crear una representación fiel de los lugareños mediante una cuidada puesta en escena que los vincula con su realidad, su personalidad, su trabajo, su espacio… fusionando, de este modo, *rostros* con *lugares*. Los habitantes se convierten en este momento en los protagonistas momentáneos del film, cuando sus caras se revelan a gran escala, y en diferentes formatos, y los son colocadas, finalmente, en los muros. Pero al mismo tiempo, y de forma más concreta, la autora busca identificarse emocional, estética e ideológicamente con ellos.

Llegados a este punto, la argumentación expuesta desde el principio nos va a permitir analizar el film *Visages Villages* entendiéndolo como un autorretrato poliédrico de Agnès Varda. La propia estructura de la película nos lleva a plantear el primer vínculo con la cineasta. El formato desarrollado es el del *travelogue*, caracterizado por una continuidad narrativa marcada por un viaje. Como hemos dicho, la pareja recorre diferentes ubicaciones, sin una aparente lógica establecida. Esto permite ir enlazando un tema con otro con gran libertad, huyendo de la linealidad de un hilo cronológico. Esta asociación de imágenes se hace evidente en los ojos de los peces que fotografían en el mercado que la cámara nos remite directamente a su enfermedad ocular; también en la fábrica con grandes bidones de agua, que nos llevan a los peces; la explotación de cabras que evocan su pasión aquella que fotografió; o la visita a la abuela de JR que nos transporta directamente al encuentro, menos afortunado con Godard. Un viaje que, cuanto menos, de idas y venidas, que son fiel metáfora de los diferentes destinos a los que la vida ha llevado a la cineasta.

En vínculo con lo anterior, otro aspecto a destacar en este ensayo documental que nos evoca la estética e intereses de la autora, es el tratamiento de los lugares que filma. Smith, en su trabajo de 1998 titula un capítulo "People and places", en el que argumenta la capacidad de la cineasta, ya sea desde el documental o la ficción, para contar la realidad de un lugar desde sus gentes, práctica que desarrolla con gran subjetividad en propuestas como: *La Pointure Courte* (1954), *L'Opéra-Mouffe* (1958), *Uncle Yanco* (1967), *Daguerréotypes* (1975), *Mur murs* (1980), y otras muchas (1998: 60-91). Agnès Varda ha demostrado una necesidad constante de contar la realidad, ya sea adentrándose de forma directa en el acontecimiento o tratando temas de plena actualidad de forma transversal, pero siempre sin ocultar su posicionamiento ideológico y moral.

La desigualdad social, el rol de la mujer o la ecología, son algunas cuestiones omnipresentes en su obra. Esta última se evidencia en *Visages Villages* en la secuencia en la que la pareja se detiene cerca de Haut Souris y topa con un rebaño de cabras sin cuernos. Este hecho fortuito les lleva a iniciar una investigación por las diferentes explotaciones de cabras reflexionando sobre el respeto a los animales y los abusos del mercado.

Las luchas sociales también son inherentes a estos lugares, algo no ajeno a la filmografía de Varda, como ya vimos en *Black Panthers* (1968). A este respecto, en el documental son significativas las secuencias que dedica a capturar las diferentes realidades y problemáticas sociales de las zonas rurales de Francia, como el abandono y el despoblamiento de los pueblos. Destaca la historia de Jeanine, última habitante de un pueblo minero que sobrevive atrincherada en su casa como última superviviente del recuerdo de las fotografías que muestra de sus antepasados que bajaban a la mina.

Otro tema clave de la cineasta es su actitud, especialmente sensible, ante las inquietudes de las mujeres. En *Visages Villages*, instada por su compañero JR visitan el puerto de Le Havre. Un lugar en el que, por lo común, los trabajos han sido desarrollados por hombres. Pero, para sorpresa de muchos, a la artista no le interesa hablar de los estibadores, sino de sus esposas y el papel que estas ejercen en un mundo masculino. De la misma manera que hizo en *Reponse des femmes* (1975), Varda da la palabra a las mujeres, las fotografía y realiza una instalación en los contenedores del puerto. Recurre la lucha de las mujeres de los puertos contra el mundo patriarcal y les da poder desde sus retratos sobre el paisaje portuario, que, tradicionalmente, no les pertenece. Una lucha y un papel que ella misma ha ejercido durante toda su vida, desde su posición de mujer y cineasta que ha tomado el control de toda su producción y vida al margen de lo establecido.

Continuando con la evocación de la autobiografía de Agnès Varda, no podemos pasar por alto su relación con el arte materializada en el film. Esta idea se afora en el film de formas muy diversas: desde la evocación de su propia obra, como vemos al comienzo cuando JR habla de los trabajos de la autora que le han inspirado, aludiendo a *Salut les Cubains* (1963), *Mur Murs* (1980) o *Cléo de 5 à 7* (1962); pero también del gusto estético de la autora cuando valora la obra de su compañero.

Por otra parte, es bastante recurrente en la producción de Varda desarrollada, principalmente, a partir del año 2000 el reciclaje de su propia obra (Piguet, 2011: 21). Esta práctica le permite reutilizar sus imágenes para analizar y reflexionar sobre el arte en general, otros autores y sobre su trabajo. En estas ocasiones, el retrato está construido desde la imagen especular, en el momento en el que la autora se torna sobre sí misma. Esto ya lo puso en práctica en 1982 en la película *Ulysse*, donde analiza el proceso creativo una fotografía que tomó en 1954 al fotógrafo de moda Guy Bourdin, gran amigo suyo de juventud. O esta misma imagen, se reutiliza para hablar del mar en *Les Plages d'Agnès* (2008). Ahora, en *Visages Villages*, "como si fuera ayer", Varda recupera una de estas instantáneas de Bourdin para pegarla en un bunker de la Segunda Guerra Mundial, que el mar, de la misma manera que hace el tiempo, terminó llevándose.

Su pasión por el arte va más allá de una mirada narcisista. Como ya se ha señalado, en varias ocasiones muestra su admiración por las instalaciones fotográficas de JR, a quién recurrentemente compara con su amigo Jean-Luc Godard. Varda hace una comparativa entre las gafas de su compañero de viaje y las del cineasta, hablando de la generosidad de ambos para descubrirse y mostrarle sus ojos. Incluso, con un tono jocoso, rememoran la célebre carrera por el Musée du Louvre de *Bande à part* (1964). Pero al margen de estas anécdotas, su recuerdo se vuelve amargo cuando concierta una cita para reencontrarse tras años sin verse y Godard le responde con un desplante muy grosero que no hace más que evocar la constate lucha de Varda por hacerse un hueco entre los nombres masculinos que coparon el cine en sus inicios.

Por último, la autorrepresentación más personal, aquella que cuestiona y se lamenta por el paso del tiempo, pero feliz por haber llegado. También encontramos constantes alusiones a los estragos que la vejez está haciendo sobre el cuerpo de Varda. La cineasta, para hablarnos de su enfermedad ocular, nos introduce desde el ojo de un pez en el suyo siendo operado, que luego conecta con aquel que Buñuel cortara en *Un perro andaluz* (1929). La pérdida de visión y su avanzada edad se tornan evidencian una de las inquietudes de la autora. Así, aparece la necesidad de registrar todo antes de que se haya ido. Ellos se refieren a capturar el mundo, todas las imágenes posibles; pero también sus reflexiones sobre

su vida, el arte, el cine y la sociedad, y la propia presencia de la cineasta en pantalla, tal y como hace en *Visages Villages* o en *Varda par Agnès*, su última propuesta recientemente presentada.

Pero esto no queda aquí, sus manos, sus pies, sus ojos son fotografiados en el taller de JR. Pies arrugados que parecen un corazón, como las patatas que ya había filmado en el año 2000 en *Les glaneurs et la glaneuse*. Coloca su cuerpo fragmentado en murales sobre los bidones del puerto o sobre vagones de tren para intentar inmortalizar su presencia.

Para concluir, no solo el paso del tiempo define a la faceta personal de la cineasta. Las continuas referencias a su marido Jacques Demy, o su pasión por los animales, como muestra el protagonismo que la cámara le da los gatos —animal que forma parte del logo de Ciné-Tamaris, cuya imagen toma prestada de Chris Marker—, o las cabras, que bien compartieron plano con Mona en *Sans toit ni loi* (1985).

CONCLUSIÓN

Analizando la trayectoria de Agnès Varda, podemos concluir con que *Visages Villages* es más que un film que recorre y recoge la realidad de la Francia rural. Todos esos rostros y esos lugares mantienen vínculos muy profundos con la cineasta. Aunque el azar es el que termina marcando los pasos de este *travelogue*, ciertamente, la autora nunca se desprende de la puesta en escena y del control de aquello que filma. Es por ello, que la camioneta de JR, y en extensión la cámara de Varda, solo se detienen en aquello que la identifica, que habla de ella y que ha permitido diseñar un excelente autorretrato vital, ideológico y estético.

NOTAS

[1] Página oficial de Ciné-Tamaris. En: https://www.cine-tamaris.fr/lunivers-de-cine-tamaris/ (Fecha de la consulta: 27- 06 - 2019).

BIBLIOGRAFÍA

BASTIDE, Bernard, y VARDA, Agnès (1994), *Varda par Agnès,* Cahiers du Cinéma, París.

KLINE, T. Jefferson (2014), *Agnès Varda interviews (Conversations with Filmmakers Series),* University Press of Mississippi, EE.UU.

LACAN, Jacques (1976), *Escritos 1,* Siglo Veintiuno, México.

NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental,* Paidós, Barcelona.

PIGUET, Philippe (2011), "Varda, la passion art", en VALLÈS-BLED, Maïthé (coord), *Agnés Varda. Y'a pas que la mer,* Au fil du temps, París, pp. 21-37.

PRÉDAL, René (1991), "Agnès Varda: une œuvre en marge du cinéma français", *Études cinématographiques,* nº. 56, pp. 13-39.

RIAMBAU, Esteve (2009), "La caméra et le miroir: portraits et autoportraits", en FIANT, Antony, HAMERY, Roxane y THOUVENEL, Éric (dirs.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 135-143.

ROLLET Brigitte (2009), "Autres regards, autres histoires ? Agnès Varda et les théories féministes", en FIANT, Antony, HAMERY, Roxane y THOUVENEL, Éric (dirs.), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, pp. 49-59.

SMITH, Alison (1998), *Agnès Varda,* Manchester University Press, Manchester.

TINEL-TEMPLE, Muriel (2016), *Le cinéaste au travail : autoportraits,* Hermann, París.

VALLEJO VALLEJO Aida (2010), "Género, autorrepresentación y cine documental. *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda", *Quaderns de cine,* nº. 5, pp. 101-106.

Laura Lucas Palacios y
Mª Teresa Alario Trigueros
Universidad de Valladolid

Magda Bolumar: la biografía de una artista del siglo XX

Magda Bolumar:
la biografía de una artista del siglo XX

RESUMEN: Presentamos un estudio multidisciplinar que, utilizando las metodologías de género, la historia social y la biografía situada, aborda la doble condición de Magda Bolumar Chertró, mujer y artista. Y cómo el contexto (político, social y cultural) y entorno en el que le tocó vivir (dictadura franquista) han podido influir no solo en la conformación de la identidad femenina, personalidad creativa y el desarrollo de la carrera profesional de esta creadora, sino también en otras que, como ella, han pasado a la Historia como *el grupo de las olvidadas.* Ser además la pareja sentimental del escultor informalista, Moisés Villèlia, y tener acceso a las fuentes de información primarias, nos permite analizar la relación creativa existente entre ambos. De este modo, podemos obtener un conocimiento de la realidad más inclusivo y multidimensional, alejado del sesgo androcéntrico que caracteriza la Historia del arte tradicional.

PALABRAS CLAVE:
Historia del arte feminista
Informalismo
Biografía situada
Arte contemporáneo
Dictadura franquista

Magda Bolumar:
Biography of an Artist of the 20th Century

ABSTRACT: We present a multidisciplinary study that, using the methodologies of gender, social history and situated biography, addresses the double condition of Magda Bolumar Chertró, woman and artist. And how the context (political, social and cultural) and environment in which he lived (Franco's dictatorship) have been able to influence not only the conformation of the feminine identity, creative personality and the development of the professional career of this creator, but also in others that, like her, have gone down in history as the group of the forgotten ones. Being also the sentimental partner of the informalist sculptor, Moisés Villèlia, and having access to primary sources of information, allows us to analyze the existing creative relationship between both. In this way, we can obtain a more inclusive and multidimensional knowledge of reality, away from the androcentric bias that characterizes the History of traditional art.

KEYWORDS:
History of Feminist Art
Informalism
Biography Located
Contemporary Art
Francoist Dictatorship

INTRODUCCIÓN

Todavía hoy hacer la biografía de artistas mujeres que crearon en el siglo XX constituye un reto, pues como se ha reiterado en numerosos estudios de historia del arte feminista, no se trata de añadir historias a "la Historia", ni hacer una historia paralela. El objetivo ha de ser descubrir, tras cada una de esas biografías, qué elementos en común comparte a otras creadoras, qué hay en ella que explique —a partir de la variable género— lo que les conecta con otras artistas que vivieron y desarrollaron su obra antes o después de ellas y poder comprender que, en todo hecho humano, además de la situación política, social, espacial, temporal, de discriminación o de apoyo, se encuentra la singularidad del ser que toma decisiones. Así pues, la biografía situada nos da la oportunidad de ejercer la crítica y comprender las discriminaciones y subalternidades que, en un momento dado, incidieron en la vida de una creadora y cómo ésta ha actuado.

Un buen ejemplo es la biografía de Magda Bolumar, una artista vinculada en su juventud a los círculos de la vanguardia catalana de las décadas de 1960 y 1970, cuando el Informalismo se imponía como la corriente estilística oficial del régimen franquista. Formó parte de los movimientos de vanguardia, como el *Club 49*, y participó en la edición de revistas como *Inquietud Artística*. Fue, por tanto, compañera y amiga de los grandes nombres masculinos reconocidos del momento como Joan Brossa, Tápies, Tharrants, Ponç o Moisés Villèlia, marido este último de ella. Sin embargo, su nombre y su obra no ha tenido la misma consideración que la de sus compañeros. El nombre de Magda Bolumar Chertró no han trascendido en la historia posterior, formando parte de lo que Chadwick y Courtivron (1993) llamaron *las olvidadas*. Lo cual, no quiere decir, que no tuvieran cierto reconocimiento en algunos momentos, pero siempre teniendo en cuenta la etiqueta de mujer artista.

Y es que, si a lo largo de toda la historia —como dice Pierre Bourdieu en *Les règles de l'art* (1992)— las artistas no fueron reconocidas como *dadoras de la regla en el arte*, en este momento lo tuvieron especialmente complicado, pues según plantean Marzo y Mayayo (2015), el Informalismo fue considerado el estilo propio del *genio* (masculino por esencia) que rompe con el pasado con rabia e ira. Y, en esta imagen de artista, no encaja la presencia de las mujeres como creadoras.

Lo que no quiere decir que no las hubiera. Biografías como la de Magda demuestran que es necesario dar voz a las que hasta ahora no la han tenido para descubrir no sólo su original obra, sino también para entender que el análisis de las interrelaciones vitales y creativas de parejas como los Bolumar-Villèlia podrían ofrecer una nueva visión del relato androcéntrico de la historia del arte tradicional. Esta es la visión que dificulta el reconocimiento de la calidad artística cuando, en palabras de Amelia Valcárcel, "el genio resulta ser ella" (1992: 110). Y es que, los datos que estamos obteniendo en esta investigación a partir de fuentes primarias[1], revelan que esta pareja compartió una vida creativa y que los éxitos obtenidos por una de las partes —siempre la masculina— deberían considerarse como logros procedentes de una exploración artística, de una búsqueda, conjunta.

En esta publicación queremos presentar un estudio comparativo de la obra de ambos —Villèlia y Bolumar— a lo largo de su vida, poniendo así de manifiesto que no sólo hay una coincidencia temática y de materiales, sino también en las estructuras compositivas, tal y como podemos ver en las imágenes que ilustran nuestro relato.

LA BIOGRAFÍA SITUADA COMO METODOLOGÍA DE ANÁLISIS EN LA DICTADURA FRANQUISTA

Para entender el arte contemporáneo de nuestro país no podemos limitarnos a hacer una historia de los artistas y de los objetos artísticos, sino que, como sostienen Marzo y Mayayo (2015), debemos abordar los tres grandes pilares que configuran el campo artístico: las teorías del arte y los debates historiográficos, las instituciones y las políticas artísticas y la propia praxis de los/as creadores/as. Profundizar en estos tres campos implica revisar las continuidades y discontinuidades entre pasado y presente, es decir, visibilizar los elementos que, a pesar de los cambios producidos desde el final del franquismo, siguen activos. Pues sólo así podremos entender de forma crítica nuestro presente y revindicar la situación de marginalidad que viven aún hoy nuestras creadoras.

Para poder realizar esta tarea consideramos que la biografía situada es el mejor método de análisis ya que nos permite considerar simultáneamente los niveles macroestructurales y microsociales —por ejemplo, tomando en cuenta, en el primer caso, los cambios institucionales en relación son los roles como el género o la edad y, en el segundo caso, centrándose en las respuestas individuales ante las fuerzas sociales más amplias— (Blanco, 2011).

En este sentido, Pujadas (2000) destaca la importancia que los estudios feministas han tenido en las últimas décadas para desvelar el carácter sumamente parcial, sexista, clasista y autoritario de una parte significativa de la producción científico-cultural a lo largo de la historia. La construcción de la memoria, junto a las formas de afirmación de la identidad individual, así como las manifestaciones del yo, reflejadas en las autobiografías y en otros tipos de documentos personales, nos muestran una pluralidad de voces y de sensibilidades en la interpretación de la realidad social que contrasta vivamente con un canon literario e ideológico que ha sido hegemónico hasta hace bien poco. A este canon Okely lo ha denominado la "tradición del Gran Hombre Blanco" (1992: 7). "La voz de los sin voz", por usar la expresión de Thompson (1989: 35), —esto es, de las personas subalternas por criterios de raza, religión, sexo o clase—, generan un enorme enriquecimiento, tanto en el trabajo histórico como en el etnográfico, así como en el de otras ciencias sociales, sirviendo a la vez de impugnación de los modelos autoritarios y unidireccionales de interpretación social.

Autoras como Nancy Hartscock, Sheyla Benhabit, Evelyn Fox Kéller o Sandra Harding han teorizado y utilizado con gran acierto este método. Todas ellas están de acuerdo en señalar que la teoría del punto feminista descansa en dos pilares básicos:

- Todo conocimiento está situado, pues es una construcción práctica y social.

- La localización desde las mujeres proporciona un punto de vista privilegiado para revelar algún tipo de verdad. Pues lo que une a las mujeres es compartir una experiencia de dominación inherente a un cuerpo sexuado.

Por lo que uno de los objetivos de esta teoría metodológica es desplazar el punto central del conocimiento desde la posición androcéntrica a una más inclusiva y multidireccional. Según Haraway,

> un punto de vista no es un clamor a/o por los oprimidos sino una herramienta cognitiva, psicológica y política para un mayor conocimiento juzgado por estándares situados no esencialistas e históricamente contingentes de objetividad fuerte. Tal punto de vista es siempre conflictivo, pero fruto necesario de la práctica de la conciencia oposicional y diferencial. Un punto de vista feminista es una tecnología práctica arraigada en un anhelo no en un fundamento filosófico abstracto (1997: 199).

La teoría del conocimiento tradicional se fundamenta en que quien produce conocimiento es un sujeto individual, genérico y autosuficiente, es decir, aislado de condicionamientos externos, pura conciencia ideal y abstracta. Según Pérez Sedeño, este sujeto ha sido entendido como universal, lo que implica que "todos los sujetos son intercambiables" (2011: 37). Es decir, quién sea el sujeto concreto es irrelevante para el resultado del conocimiento, lo que resulta engañoso y peligroso porque lo que se ha tomado como incondicional y universal, en el fondo ha incorporado rasgos de ciertos sujetos concretos y ha ocultado o marginado los de los otros. El feminismo critica precisamente la idea de ese sujeto abstracto e incondicional y las biografías situadas son especialmente interesantes a la hora de analizar las trayectorias de las parejas de artistas pues ¿pueden dos seres creativos vivir juntos sin influenciarse mutuamente?

MAGDA BOLUMAR Y MOISÉS VILLÈLIA: VIDAS Y OBRAS ENTRELAZADAS

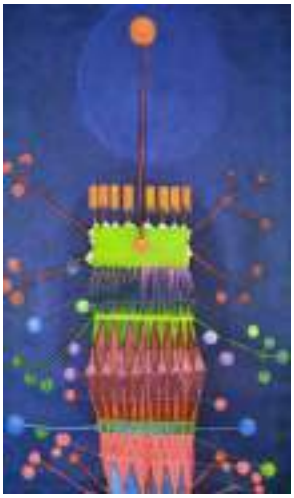
Magda no pudo evitar el tópico de ser considerada la alumna o seguidora. Ella parece admitir ese papel secundario que se le asigna desde fuera y que aún, a día de hoy, le cuesta despegarse:

> Yo siempre estuve en segunda fila y estaba cómoda en ese lugar. A Moisés le gustaban las reuniones, las cenas con largas

> conversaciones sobre arte y política. Moisés era brillante; tenía una inteligencia por encima de los demás. Yo, en cambio, vivía en mi intimidad[2].

Esta versión se ajustaría a la historia del arte canónica que presenta a las artistas como víctimas sin capacidad de resistencia ante un sistema patriarcal propio del período franquista. Una versión construida a partir de la suma de genialidades masculinas, pero que, en este caso —y en otros muchos—, no encaja con la realidad. El propio hijo de ambos, Nahum Villèlia, contradice esta visión: "Magda es para Moisés fuente de inspiración para encontrar en la escultura un lenguaje propio"[3].

Si bien es cierto que, Magda es una artista que vivía y vive en su intimidad y que nunca buscó el reconocimiento social, igual de cierto es que fue la piedra angular en la vida y obra de Moisés. Por eso, presuponer que Magda estaba a lo sombra de Moisés, o que él hacía arte y ella simplemente se dedicaba a las artes aplicadas —como se ha dejado entrever en algún caso— es un craso error.



[1] Moisés Villèlia, *El mosquito* (1958) y Magda Bolumar, *La mosca* (1960)
Imágenes de autora

1. Los primeros contactos con las vanguardias

De finales de la década de 1959 son las primeras "telas de araña" de Villèlia. Sólo un año después, en 1960, Magda realizó su primera arpillera o *xarpelleres*, como la llamó Cirici y Pellicer, quien las definió de la siguiente manera:

> A partir de telas de saco, Magda pone en acción las tensiones de las fibras, unas veces superponiéndolas al tejido, como un bordado, otras veces calando el tejido para aglutinarlas en haces o trenzas, o aún, superponiendo tejidos a tejidos y telas o fibras a tejidos o perforaciones, en una variada combinatoria[4].

Como vemos, en las *xarpelleres*, Magda es la tejedora, actúa como la araña que ordena tejiendo, separando y anudando; hay, por tanto, una coincidencia cronológica y una profunda conexión formal y de contenido entre las *xarpelleres* de Magda y las *telas de araña* de Moisés **[1]**.

En este momento, los dos realizan exposiciones individuales y colectivas. Es además una década especialmente dulce para Magda, pues obtiene varios premios de pintura en el museo de Granollers, participa en el V Salón de Mayo y en la exposición colectiva *El Arte y la Paz*, organizada por la UNESCO —en la que también expone Moisés—, expone en la galería Gaspar de Barcelona y desarrolla varios proyectos junto a su marido, como el taller de estampación a la Lionesa o la fábrica Burenc, en la que desarrollaron un avanzado proyecto artístico y social con objeto de crear muebles de diseño —como lámparas o sillas— para la clase trabajadora con materiales de deshecho. De este periodo son algunos dibujos para estampas de tulipas o decoración de biombos que hasta ahora habían sido atribuidos a Moisés y que, sin embargo, fueron realizados por Magda **[2]**.

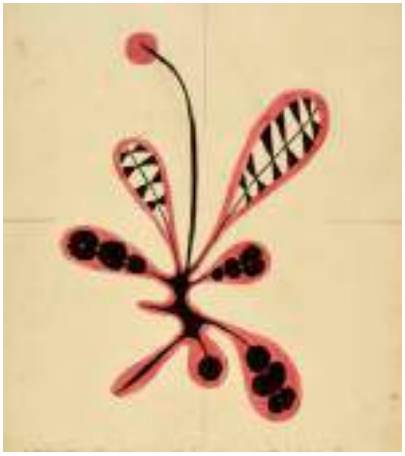
Como vemos, la relación artística de los Villèlia-Bolumar era de una continua interacción, estando más sujeta a la negociación que lo que se ha supuesto hasta ahora, tal y como se refleja en este fragmento de entrevista con Magda:

> Investigadora (I): Y cómo os organizabais. Moisés te decía Magda tienes que hacer esto…
> Artista (A): Me decía que tenía que hacer un dibujo para una determinada lámpara. Me decía cómo era esa lámpara. Si era como una bota o si era triangular o si era redonda… Entonces yo sabiendo cómo era trazaba el dibujo.
> I: ¿Y él te orientaba un poco en la forma de hacerlo?
> A: No, no, no. Él me dejaba libre y yo lo hacía

Por ello la jerarquía *profesor-alumna* no tiene ninguna validez a la hora de hablar de la obra de Magda en relación con la de Moisés. En estos años 60, previos a sus estancias internacionales, primero en París y después en Ecuador, los Villèlia-Bolumar parecen comprender que ambos se complementan. Si analizamos los trabajos que está haciendo Moisés en este momento, vemos, todavía con mayor claridad, la influencia de Magda en él. Villèlia introduce el color, y en algunas de sus esculturas encontramos las *articulaciones* características de las arpilleras de Magda. Nos estamos refiriendo a esos puntos de color, esos nudos, que unen una membrana con otra. Magda explica que organiza sus arpilleras como si fueran piezas elásticas en las que una fuerza deforma en un sentido y otra contiene la deformación, ambos hilos se unen por un punto de color. Esta misma teoría podemos aplicarla a las esculturas de Moisés. En ese período ambos colaboran intensamente en la revista *Inquietud artística.* La obra de Magda se hace visible en la revista de diversos modos. Por una parte realiza dos portadas de revista en 1961 y 1966 (números 21, y 36,) y por otro en 1965 se publica un poema de Brossa dedicados a dos de las arpilleras de Magda, en el que destacaba el sentido lírico de estas estructuras textiles: "El marc/ fa de tambor/per a bordar el sac"[5]. Sin embargo, como la misma Magda admite, el reconocimiento será para Moisés y no para ella: "siempre es más él. Él con su obra... siempre más importante"[6].

2. Maternidad, éxitos y olvido

En 1964 nace Nahum Villèlia Bolumar, el hijo de ambos. La maternidad cambia la vida de Magda, acentuando su posición segunda en el medio artístico: "Nahum era responsabilidad mía", —admite la pintora—,



[2] Lámpara del catálogo Burenc y dibujo preparatorio para su estampación (1960). Magda Bolumar. Imágenes de autora

abandonando durante muchos años su producción de arpilleras. No así sus dibujos, pues el formato le permitía seguir desarrollando su actividad artística junto con las tareas de cuidado —asignado a las mujeres por el mandato de género como lo natural—.

Poco después, la familia se traslada a París (1967), donde Moisés iba a disfrutar de una beca. Allí entran en contacto con galeristas y críticos de arte, como Georges Raillard, director del instituto francés, o Ivonne Daillandier, secretario del salón de mayo francés. Moisés colabora con el arquitecto vietnamita Tram Van Than, quien le encarga una escultura para el Pavillon deĺ Aurore a Chatenay Malabry, lo que le abre la puerta para otros trabajos relevantes que le consagraran como escultor. Mientras tanto, Magda vuelca todo su tiempo a la maternidad, alejándose de todos los circuitos artísticos. “En París yo no expuse nada, no hacía nada. Sólo dibujaba”[7], narra Magda. Este cambio vital, la falta de otros horizontes, se refleja también en sus dibujos. Se vuelven más geométricos y, sin dejar que tener esa conexión con lo orgánico, hay una mayor organización en las formas, influida especialmente por los parques de París. Para Magda la naturaleza

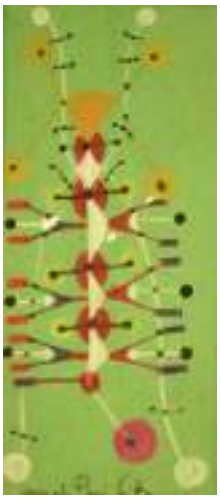
es esencial y en París, el único acercamiento que tiene a ella es a partir de parques y jardines. "Todas las tardes Nahúm y yo íbamos a los parques, nos recorrimos todos. En ocasiones, cuando Moisés terminaba su trabajo en la galería se reunía con nosotros"[8], explica.

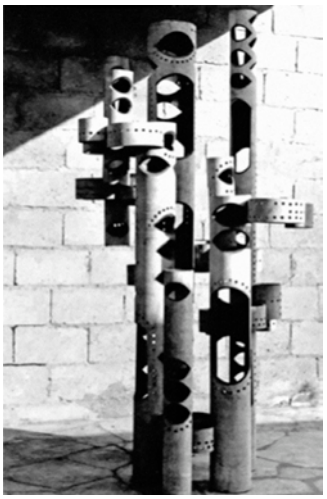
Una vez más, encontramos una correlación entre las obras de ambos **[3]**. El escultor experimenta con fibrocemento y juega con volúmenes cilíndricos y formas más geométricas que tienen un gran paralelismo con los dibujos de Magda.

De nuevo en Cataluña es cuando Magda se consagra como artista. Por el contrario, Moisés, según la propia Magda, "tiene problemas con las galerías"[9]; por lo que se marcha a Argentina primero y Ecuador después. Magda se queda y vuelve a entrar en contacto con la élite intelectual del momento, a través de Anna Ricci, cantante italiana de ópera, quien se interesa por su obra y le encarga unos cuadros de gran formato para su escenografía teatral. Los cuadros de Magda tienen una gran acogida y como la pintora reconoce, tuvo cierto éxito comercial[10]. En este período, 1970, vuelve a exponer en la galería Gaspar de Barcelona, consiguiendo un gran éxito, tanto de crítica como de venta. Así se recoge en la crítica que Xavier Gose hace para el diario *Destino*: "el color refuerza de modo fundamental la intensidad de la obra. El control de los tostados y los tonos cálidos es absoluto. Es de lamentar que la artista deba abandonarnos: quizá sea la moneda que nos corresponda"[11].

Pero Magda, cumpliendo su deber de esposa y también madre de una criatura de poca edad, abandona el éxito conseguido, da un giro en su trayectoria y se reúne con Moisés en Ecuador. Allí el escultor tiene una beca para estudiar la cultura Quitu-Cara. Magda, a pesar de retirarse de la esfera de lo público y asumir, una vez más, el papel de *conyugue sostenedora y cuidadora del hogar*, no puede evitar implicarse en el proyecto del escultor, convirtiéndolo en un proyecto común, y trabajar nuevamente codo con codo con el escultor.

En estos años Magda abandona de nuevo el trabajo en arpilleras. Justifica esta decisión en el hecho de que en Ecuador era difícil encontrar tela de saco. Por tanto, vuelca una vez más, toda su actividad creativa en la realización de lo que ella llama *dibuixos* **[4]**. En estos dibujos Magda es pionera





[3] Magda Bolumar, *Dibuixo*. París (1967) y Moisés Villèlia, Escultura de fibrocemento para el Pavilon de Aurore en Chatenay Malabry, París. Imágenes de autora

en la investigación de nuevas técnicas. Los dibujos se realizan sobre un laborioso trabajo previo sobre el papel. Primero prepara el material sobre el que va a dibujar, aplicando diversas capas de goma-laca, y en ocasiones aplicando también el color en forma de aguada. Una vez seco, lo lija y vuelve a trabajar en él con una capa ya preparatoria para utilizar el carboncillo, las temperas o el lápiz de color. En ocasiones utiliza también pequeños puntos de esmalte que prepara aparte y que recorta minuciosamente para introducirlos justo en el punto en el que una línea topa con otra, en esa unión de contrarios que explicábamos anteriormente.

Paralelamente Moisés investiga variedades locales de caña de bambú de mayor tamaño y consistencia de las que hasta entonces había utilizado **[4]**. Este nuevo material, más dúctil, permitía someterlo a mayor tensión. Tensión que descargaba, al igual que en las creaciones de Magda, en un punto de color. Nuevamente si comparamos las creaciones de ambos y las enfrentamos, parece que se establece un diálogo entre ellas que, sin ser audible por el espectador, genera un potente mensaje, permitiéndonos atisbar y entender lo que hasta ahora no encajaba en los principios informalistas en los que se ha pretendido encasillar la obra del escultor.

[4] Magda Bolumar, *Dibuixo,* Quito (1971) y Moisés Villèlia, *Una araña quiso tejer un sol,* Quito (1971). Imágenes de autora

3. El regreso a España y la muerte de Villèlia

En 1973, Moisés empieza a mostrar signos de enfermedad que marcarán su vida y obra hasta su muerte, en 1994. Estas circunstancias no afectan sólo a Moisés, sino también a Magda. Pues se vuelca en el cuidado del escultor y se esfuerza por hacer llegar sus obras a Barcelona. Toma el papel de administradora y gestora de la obra de Villèlia, lo que significaba desde negociar con las galerías y gestionar datos (precios, compradores, títulos de las obras) hasta ocuparse del trasporte de las piezas. Además, tiene que mantener la estabilidad familiar, tanto económica como afectiva. A medida que la enfermedad de Moisés avanza, su temperamento se endurece. "Era como una bomba de relojería y mi función era intentar que no explotara, o al menos, que lo hiciera lo menos posible" admite Magda. En definitiva, Magda suma a sus tareas de esposa y madre, las de enfermera y comisaria artística. La ética de cuidados se convierte su razón de ser. Como le sucedió a Lee Krasner que, a la muerte de su marido (Jackson Pollock) dejó de ser vista como pintora para ser *la viuda de Pollock*. Magda se había convertido para los círculos artísticos en la *esposa de Villèlia* y, más tarde, en su viuda.

Tal vez no conozcamos del todo la verdad de esos años, ya que Magda no quiere empequeñecer la figura de Villèlia, recurriendo a un "no me acuerdo", ante aquellas cuestiones que, a su juicio, pueden poner en duda el gran mito de Villèlia-gran escultor[12]. Lo cierto es que ambos son seres dotados de una creatividad propia y desbordante, pero han entrado en la Historia del arte en categorías diferentes e injustamente desiguales.

Magda continúa produciendo incansablemente. Tras la muerte del escultor su trabajo es desbordante, ya que ha realizado más de 200 arpilleras y 500 dibujos en veinticinco años. Su lenguaje y sus formas también se liberan, volviéndose más poéticas e intuitivas **[5],** fruto quizá de las vivencias acumuladas y haber podido recuperar su voz tras la muerte de Villèlia.

CONCLUSIONES

En el conocido libro *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas* Chadwick y Courtivron (1993) analizaron el espacio creativo que se generaba entre los y las artistas que formaron pareja sentimental. Frente a la historiografía tradicional, que describía la creatividad como la lucha solitaria de un individuo —normalmente un hombre—, estas investigadoras planteaban que, en el caso de las parejas de artistas, la interrelación de vidas y obras generaría necesariamente un influjo mutuo. Sin embargo, aún en la actualidad, en la mayor parte de las ocasiones, la obra de las artistas sigue siendo interpretada como dependiente de la parte masculina de la pareja.

También Germaine Greer (2005), frente a la visión que ha dominado las investigaciones feministas, interpretando las relaciones en las parejas de artistas únicamente como un factor limitante para el desarrollo y reconocimiento de la obra de la parte femenina, planteó la necesidad de revisar estos vínculos de otro modo, preguntándose por las influencias artísticas mutuas. Para Greer es fundamental conocer y analizar en paralelo y con minuciosidad, la obra de los dos miembros de la pareja, pues sólo así se podrá evitar lo que ella definió como *saqueo* de la obra de las artistas, absorbidas por las trayectorias de sus compañeros sentimentales:

> El primer requisito es el conocimiento, no sólo de la obra de las mujeres, sino de la obra de los hombres relacionados con ellas, y no con generalizaciones sino con ejemplos precisos (..) entender cómo las artistas a veces guiaron a los hombres, fueron saqueadas y adelantadas después, es una parte de la recuperación de nuestra historia.

Por tanto, el saqueo no se ha producido por una *vampirización* consciente de la obra de las artistas por parte de sus compañeros sentimentales, sino por un desenfoque en la mirada de historiadores/as, críticos/as, de todo el sistema del arte y la cultura. Esta mirada distorsionada del arte, no solo deja fuera de plano las obras de las creadoras, sino que también las considera siempre como bajo la influencia de su pareja u otro artista varón, sin plantearse la posibilidad de un influjo mutuo, sin preguntarse por las relaciones, por los procesos temporales, similitudes y diferencias que se tejían entre ambas obras y trayectorias.

En la Historia del Arte español del siglo XX, esta situación, que se dio en todos los lugares y tiempos, se acentuó como consecuencia de las condiciones socioculturales derivadas del Franquismo, un período en el que muchos nombres y logros de artistas, como el de Magda Bolumar, fueron invisibilizados, mientras que los de sus compañeros sentimentales (hombres) pasaban a formar parte de la Historia. Por ello, consideramos importantes investigaciones como la que aquí se plantea, pues si queremos construir una Historia del arte en la que ellas, las artistas, no se queden en los márgenes, es importante dotar su obra de un contexto y en ese contexto "ellos fueron importantes".

NOTAS

[1] Entrevistas personales con la artista y con el hijo de ambos; fotografías personales; cartas; documentos de la época, etc.

[2, 3, 6, 7, 8, 9] Entrevista personal a la artista, realizada en agosto de 2018, que forma parte de los instrumentos de investigación de la tesis doctoral *Magda Bolumar Chertró: la poética de la arpillera.*

[4] Texto traducido del catalán de Alexandre Cirici y Pellicer con motivo de la exposición en Caixa Laietana en 1982.

[5] Documento histórico que forma parte de la tesis doctoral *Magda Bolumar Chertró: la poética de la arpillera.*

[10] En la entrevista dice la artista, refiriéndose a esta etapa: "pude vender bastantes arpilleras".

[11] Crítica artística de Xavier Gose en 1970 en el *Diario Destino.*

[12] Borras destaca en la reseña de la exposición de Bolumar, realizada en 1998 en la sala Gaspar de Barcelona, que ella "había dado prioridad a la escultura de Moisés Villèlia, su esposo, al que admiraba sobremanera".

BIBLIOGRAFÍA

ALARIO TRIGUEROS, Mª Teresa (2015), "Tejer y narrar en la plástica española contemporánea" en PULEO, Alicia. (ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar,* Plaza y Valdés editores, pp. 241-262.

BENHABIT, Seyla (1992), *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics,* Routledge, Londres.

BLANCO, Mercedes (2011), "El enfoque curso de vida: orígenes y desarrollo", *Revista Latinoamericana de Población* tomo 5, nº. 8, pp. 5-31.

BOUDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art,* Editions du Seuil, París.

CHADWICK, Whiteney y COURTIVRON, Isabelle (1994), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Madrid.

CIRICI, Alexander (1970), *Magda Bolumar,* Catálogo de la exposición en Sala Gaspar, Barcelona.

GREER, Germaine (2005), *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950,* Ediciones Bercimuel, Madrid.

HARDING, Sandra (1987), *Feminism and Methodology: Social Science Issues,* University Press, Indiana.

HARTSCOCK, Nancy (1998), *The feminist standpoint revisited and other essays*, Westview, Oxford.

MARZO, Jose Luis y MAYAYO, Patricia (2015), *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas,* Manuales Arte Cátedra, Madrid.

MENDEZ, Lourdes (2016), "Entre avances y retrocesos: retos para una antropología feminista del campo del arte", *Nierika. Revista de Estudios de Arte,* tomo 10, nº 5, pp. 76-92.

OKELY, Judith (1992), "Anthropology and Autobiography. Participatory Experience and Embodied Knowledge" en OKELY, Judith y CALLAWAY, Helen (eds.), *Anthropology & Autobiography,* Routledge, Londres, pp.1-28.

PÉREZ SEDEÑO, Eulnia (2011), "El conocimiento situado. Los enfoques feministas arrojan luz sobre la importancia del contexto en la construcción del conocimiento científico", *Investigación y Ciencia,* nº. 6, pp. 36-37.

PUJADAS, Juan José (2000), "El método biográfico y los géneros de la memoria", *Revista de Antropología Social*, tomo 9, nº. 127.

THOMPSON, Paul (1989), *The Voice of the Past. Oral History,* Oxford University Press, Oxford.

VARCALCEL, Amelia. (1992), "Sobre el genio de las mujeres", *Revista Isegoría,* nº. 6, pp. 108-124.

[5] Magda Bolumar, *Serie de los insectos 8,* Molló (2015). Imágenes de autora

Claudia Mandel Katz
Museo de las Mujeres de Costa Rica

Lo personal y lo político. Miradas (des)centralizadas sobre las narrativas emancipatorias de los cuerpos e identidades de las artistas centroamericanas contemporáneas

Lo personal y lo político. Miradas (des)centralizadas sobre las narrativas emancipatorias de los cuerpos e identidades de las artistas centroamericanas contemporáneas

RESUMEN: A partir del punto de mira de la perspectiva de género como un posicionamiento teórico metodológico que deconstruye los relatos hegemónicos el artículo aborda las prácticas artísticas de mujeres artistas, cuyo discurso visual -basado en sus propias experiencias vitales- recurre a sus propios cuerpos como soporte de dichas prácticas. Se explora la construcción biopolítica del cuerpo femenino desde sus bordes, márgenes o fronteras, develando su posición performativa, política, capaz de subvertir los códigos dominantes. El análisis evidencia el cuerpo femenino, ya no a partir de lo marginado, lo reprimido o lo ignorado, sino a partir de una cobertura simbólica propia que procura subvertir la mirada androcéntrica y patriarcal. Es a partir de esta mirada (des) centralizada que la narración de subjetividades propicia la emancipación ética y política de los cuerpos e identidades de las artistas centroamericanas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE:
Cuerpo femenino
Subjetividad
Emancipación
Performatividad
Mirada descentralizada
Política

The Personal and the Political. (De) Centralized View on the Emancipatory Narratives of the Bodies and Identities of Contemporary Central American Artists

ABSTRACT: From the point of view of the gender perspective as a methodological theoretical position that deconstructs the hegemonic narratives, the article deals with the artistic practices of women artists, whose visual discourse -based on their own life experiences- uses their own bodies as support for said practices. The biopolitical construction of the female body is explored from its edges, margins or borders, revealing its performative, political position, capable of subverting the dominant codes. The analysis reveals the feminine body, no longer from the marginalized, the repressed or the ignored, but from its own symbolic coverage that seeks to subvert the androcentric and patriarchal view. It is from this (de) centralized view that the narration of subjectivities propitiates the ethical and political emancipation of the bodies and identities of contemporary Central American artists.

KEYWORDS:
Feminine Body
Subjectivity
Emancipation
Performativity
Decentralized Gaze
Politics

INTRODUCCIÓN

A partir del cruce interdisciplinario de la teoría estética feminista, y la teoría de la deconstrucción, el objetivo del presente trabajo es explorar aspectos como la corporalidad y la sexualidad femeninas, conceptos que podrían considerarse como los principales intérpretes de las relaciones entre subjetividad, género y arte contemporáneo. Propongo analizar la imagen como documento histórico para contribuir en los siguientes aspectos: 1. como testimonio histórico generador de nuevos significados y de nuevas interrogantes; 2. como texto que, al introducir diversos espacios interpretativos, abra nuevas líneas de reflexión en torno a aspectos considerados marginales para el canon de la historia del arte; y 3. como vía para solucionar silencios y omisiones en la construcción e interpretación de las prácticas artísticas de las mujeres.

A continuación, propongo analizar las siguientes narrativas: 1. La reivindicación del cuerpo y sus procesos: *Bloody Day* (1997) performance de Priscilla Monge (Costa Rica), *Himenoplastia* (2004) videoperformance de Regina José Galindo (Guatemala); 2. El sesgo biográfico de lo íntimo y lo emocional: *Lección de maquillaje* (1998) videoperformance de Priscilla Monge, *Rituales* (2003) serie fotográfica de Adela Marín (Costa Rica), *Borderline* (2005) videoperformance de María Adela Díaz (Guatemala-EE. UU.) y *Blue Landscape ll* (2009) serie fotográfica de Cecilia Paredes (Perú-EE. UU.); 3. Narrativas disidentes de la identidad sexual: se analizan dos series fotográficas: *Las formas del silencio* (2000) y *Poemas cotidianos* (2013-2014) de Sussy Vargas (Costa Rica).

NARRATIVAS DE LA REIVINDICACIÓN DEL CUERPO Y SUS PROCESOS

1. Priscilla Monge, *Bloody Day* (1997)

La tradición del arte occidental ha centralizado el exterior del cuerpo femenino y el carácter completo y acabado de su superficie. Lynda Nead (1998) ilustra dicha tradición mediante la obra *Vestal Virgin Tuccia* del pintor italiano del siglo XVI Giovanni Battista Moroni. La escena representada muestra una figura alegórica que sostiene un tamiz, símbolo de su pureza e inviolabilidad. Pese a estar lleno de agua, el líquido no escapa pues la castidad no permite filtraciones. Nead ve en esta alegoría una metáfora del cuerpo femenino ideal sellado herméticamente. (1998, 57) Priscilla Monge (Costa Rica, 1968) subvierte dicha metáfora en su video performance *Bloody Day* **[1]**. La acción consiste en un recorrido por las calles céntricas de la ciudad de San José durante un día de su ciclo menstrual para realizar diligencias triviales usando un pantalón confeccionado con toallas sanitarias. En su recorrido a lo largo del día, va manchando de sangre menstrual el pantalón. De este modo, un tema íntimo y privado se vuelve público desvelando el tabú y los prejuicios sociales. Priscilla Monge juega con la ironía y la ambigüedad al afirmar que le interesaba el hecho de que "los pantalones están hechos para ocultar, proteger, guardar, almacenar. Pero acá, cambió su esencia al dejar al desnudo todo un proceso íntimo" (Monge, 2006). La ambigüedad de sentido también está presente en el título: "su título es muy cómico porque hace referencia a cuando los ingleses dicen la palabra "bloody" que se usa para intensificar una frase. Pero también hace alusión a lo sangriento y a que la regla siempre se asocia a un mal día" (Monge, 2014). En cuanto al significante sangre y su relación con el binomio femenino/masculino, Priscilla Monge comenta: "en un principio pensé en usar un material que me fuera familiar y que pudiera guardar sangre, muy inocente no lo pensé como algo feminista sino más bien con algo relacionado a la sangre en general, y la sangre a su vez se relacionaba con la violencia. El pantalón si tenía que ver con el cliché de lo masculino" (Monge, 2014). En *Bloody Day* Priscilla Monge traspasa sus propios límites y los del público provocando diversas reacciones que, en todos los casos, evidencian las connotaciones negativas que provoca la menstruación. Lynda Nead (1998) afirma que en el arte y la medicina se producen los dos discursos en los que

[1] Priscilla Monge. *Bloody Day*, 1997. Video performance.
Fuente: archivo de la artista

el cuerpo femenino está más sujeto a escrutinio y juzgado acorde a normas específicas históricamente. Nuestra subjetividad se funda sobre la base de la conciencia del borde que hay entre el sujeto y el objeto, del margen entre el adentro y el afuera del cuerpo. El ser abyecto/a es una situación que es percibida por el sujeto como algo repugnante y, a la vez, amenazante que, eventualmente, podría conducirlo a la disolución de su propio yo. En su ensayo *Poderes del horror*, Julia Kristeva (1980) define el concepto de abyección como aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden, lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. En tal sentido, la subjetividad y la sociabilidad se fundamenta en la expulsión de todo aquello que no es limpio o puro. Esto implica el rechazo de todo lo que tiene que ver con el funcionamiento corporal del sujeto considerado como inmundo o antisocial. Al traspasar las fronteras de los límites corporales, la abyección en la que incurre la acción de Priscilla Monge subvierte los ideales estéticos del cuerpo femenino como una superficie sellada y acabada. La centralización de lo "abyecto o marginal", de lo "no limpio o impuro", revela la acción política de resistencia ejercida a través de su propio cuerpo, permitiendo que los tabúes ancestrales que pesan sobre el cuerpo de las mujeres puedan ser deconstruidos y revisados. A través de su propio cuerpo revisa y deconstruye los tabúes ancestrales que pesan sobre el cuerpo de las mujeres. Para Robert Briffault, una cosa puede ser tabú porque es demasiado sagrado para ser tocada, o porque es impura. De modo que el tabú puede ser una expresión de extrema reverencia o de extremo horror (1998: 79).

2. Regina José Galindo, *Himenoplastia* (2004)

El tabú de la menstruación, no se puede disociar de otro tabú acerca de la sexualidad de las mujeres: la virginidad. En la 51 edición de la Bienal de Venecia, comisariada por las españolas María de Corral y Rosa Martínez en 2005 la artista Regina Galindo (Guatemala, 1974) recibió el León de Oro de la 51 Bienal de Venecia en la categoría de mejor artista joven por su performance *Himenoplastia* **[2]**. Según la decisión del jurado, por "su fuerte impacto visual, en una acción de gran coraje contra el poder". Galindo explica: "desde el principio supe que era riesgoso, pues la operación es un proceso clandestino. Por lo tanto, supone un riesgo para cualquier mujer que se someta a la misma, y eso quería también representar" (Galindo, 2010). El video de 1' 27" de duración muestra primeros planos de manos con guantes, sangre, pinzas y tijeras que tironean y seccionan partes de sus genitales. La sangre en esta acción no aparece como un elemento simbólico central, sino que es una consecuencia de la intervención sobre el cuerpo. Con esta acción, la artista denuncia una práctica frecuente en la sociedad guatemalteca donde jóvenes mujeres, por diferentes motivos, se realizan esta intervención con la finalidad de contraer matrimonio en mejores condiciones o de agradar a sus parejas masculinas.

Himenoplastia pone en crisis la representación que la imagen de la mujer ha tenido en la historia del arte occidental. A lo largo de las diferentes épocas, la mujer ha quedado atrapada en representaciones donde su subjetividad había sido marginada. Mediante las distintas representaciones del cuerpo femenino entendidas como construcción cultural, es posible verificar el modo en que la historia del arte occidental regula, actualiza, ordena, limita y dirime "lo femenino", excluyendo de esta experiencia a las mujeres. En un contexto donde los cuerpos de las mujeres se encuentran todavía regulados por los discursos científicos y culturales, la representación del cuerpo femenino transforma experiencias personales en un proyecto claramente político para muchas artistas. Este es el caso de Regina José Galindo, quien coloca su cuerpo en el centro de la escena, al punto de poner en riesgo su propia vida, dejando así de ser "objeto" para constituirse en "sujeto" de su propio discurso performativo.

La acción de Regina José Galindo pone bajo cuestión el paradigma puro/impuro de la mitología cristiana. La imagen femenina ha sido representada tradicionalmente en occidente a través de la contraposición de las figuras de María y Eva. Por una parte, Eva encarna el espacio del cuerpo donde confluye la prohibición y el deseo, la culpa y la condena. Por otra parte, María es asociada a la virginidad física, el poder de la castidad y la pureza sobre el mal y lo impuro.

El concepto de virginidad, de acuerdo con Laura Chacón (1992), comienza a entrelazarse en los primeros cinco siglos de la era cristiana con los conceptos de fidelidad y de honor. El honor femenino se vincula a un estricto control de su sexualidad, mientras que el honor masculino, es decir, la defensa a la integridad de su nombre depende del control de la sexualidad de su esposa y no, del control de su propia sexualidad.

Himenoplastia evidencia un cuerpo femenino como un objeto manipulado. El procedimiento quirúrgico explicita el sentido de la tecnología política

[2] Regina José Galindo, *Himenoplastia,* 2004. Fuente: archivo de la artista

del cuerpo, el cual está atravesado por relaciones de poder. La conjunción de un saber del cuerpo y de un dominio de sus fuerzas expresado mediante técnicas es lo que Foucault denomina "tecnologías del cuerpo" y que definía al sujeto moderno (1998: 33). Las acciones que el cirujano opera en su cuerpo fueron diseñadas por la artista para denunciar la sujeción constante que el saber-poder del discurso científico impone. *Himenoplastia*, recupera la sexualidad femenina como un territorio debe ser reclamado y reapropiado para sí. Galindo subvierte el paradigma de la subjetividad femenina, como aprisionada en una matriz simbólica que determina su identidad como "lo otro".

NARRATIVAS DE SESGO BIOGRÁFICO: ENTRE LO ÍNTIMO Y LO EMOCIONAL

1. Priscilla Monge, *Lección de maquillaje No.1*, (1998)

La *Lección de maquillaje* No.1, 1998 es la primera lección de la trilogía compuesta por la *Lección No.2 Como (des) vestirse* (2000) y la *Lección No.3 Cómo morir de amor* (2000). Fue presentada en la Bienal de San Pablo, y en Espacios/Cuerpos/Identidades Videoarte costarricense (y algunos convidados...) exhibida en el Centro Cultural de España en diciembre de 2001. Esta impactante obra de referencias autobiográficas aborda la problemática de la violencia machista. Lección de maquillaje No.1, cuyo título remite a los ideales de belleza occidental que nos imponen a las mujeres a través de los medios de comunicación masiva, la publicidad, el diseño, la moda y la industria, refiere en realidad a la violencia ejercida contra las mujeres. Desde un marco conceptual, Monge refuerza con ambigüedad, sutileza e ironía la relación fronteriza que existe entre los mecanismos de control y la dominación masculina frente a la sumisión de la mujer. El video inicia con el instructor explicando el maquillaje de la modelo, quien se encuentra de espaldas a la cámara. Al finalizar, ésta se da vuelta y se observa un primer plano de su rostro con el ojo amoratado al tiempo que se escucha la frase: "El maquillaje lo cubre todo. Y puede transformar una apariencia simple y cotidiana en una visión espectacular".

2. Adela Marín, *Rituales* (2002)

Rituales **[3]** obtuvo Mención de Honor, Premio Latinoamericano en el Concurso Mujeres y Testimonios, de Ecuador y fue expuesta en el mes de abril del mismo año en el subcentro Cultural de España en la exhibición de fotografía titulada *Nosotros que nos queremos tanto.* Esta obra consiste en un políptico de nueve piezas, en la que escribió sobre la superficie de su propio cuerpo, a modo de un ritual catártico, frases peyorativas y descalificadoras que le han dicho distintos hombres a lo largo de su vida. La forma en la que Adela Marín ubica las frases sobre su cuerpo no es aleatoria. Por el contrario, obedece a una racionalidad emotiva, a una cartografía corporal vinculada con el deseo. Precisamente, la primera frase es: *Dónde estoy yo.* Nombres masculinos y números significativos en su historia de vida se ubican en los puntos nodulares como el corazón o el centro del pecho. Entre las frases escritas se lee: "Las mujeres no tienen que pedir lo que desean sentir; Disculpa, pero tengo muchas. No me interesas".

[3] Adela Marín, *Rituales,* 2002.
Fuente: archivo de la artista

Rituales explora la sutil frontera entre dominadores y dominados. Es directamente sobre los cuerpos y al margen de cualquier coacción física, que la fuerza simbólica ejerce su poder. La violencia simbólica no puede disociarse de la dominación lingüística. El lenguaje nunca es neutral. El discurso es precisamente el lugar donde se dirimen las relaciones de poder. Como señalara Foucault: "Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza, pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo" (Foucault, 1986: Vol. 1 123).

El cuerpo de Adela Marín, lejos de ser un elemento pasivo e inerte, un simple efecto lingüístico que pueda ser reducido a una matriz de significantes, se transforma en un agente activo, productivo, actuante. A través del ritual de escribir sobre su cuerpo, se cuestionan las asimétricas relaciones de poder. El recurso estratégico del discurso lingüístico como complementario del discurso visual aparece en la obra de Marín, como la mejor manera de subvertir el mandato patriarcal que reduce a las mujeres a un cuerpo sin palabras.

Su intencionalidad se manifiesta en la siguiente cita: "Es como un mapa de mi vida, de mi desarrollo como ser sexuado. Para mí fue como un exorcismo, como un proceso mágico-religioso. Fue como un ritual de sanación que marcó un cambio en mi vida" (Marín, 2005).

3. Cecilia Paredes, *Landscape II* (2009)

La invisibilización del cuerpo femenino como signo visual se centraliza en la foto performance de Cecilia Paredes. En Blue *Landscape II*, 2009 **[4]** donde el cuerpo de la artista se desmaterializa camuflándose con los distintos fondos de las fotografías que componen la serie. Su obra explora problemáticas de la migración, la pertenencia y la adaptación. Paredes explica el sentido de su acto performativo:

> Mi obra trata las problemáticas de la migración, la pertenencia, "el otro" y la adaptación. Uso mi cuerpo como un objeto de ritual; los fondos en los que me mezclo se relacionan con los lugares en los que he vivido; y el hecho de ser casi invisible en estas imágenes hace referencia al largo proceso de adaptación como inmigrante (Paredes, 2010).

El cuerpo invisibilizado sobre los fondos es utilizado como un objeto ritual: "los fondos en los que me mezclo se relacionan con los lugares en los que he vivido; y el hecho de ser casi invisible en estas imágenes hace referencia al largo proceso de adaptación como inmigrante" (Paredes, 2010). El sentimiento de desorientación e inseguridad que se instaura en quien tuvo que abandonar su adaptación, su pertenencia e inserción social, es descripto por Erdheim (2003) como "muerte social". Se trata de un proceso de disolución en el que los papeles sociales y específicos de una cultura se desmoronan, los valores inconscientes y los apoyos de la identidad se tambalean y con ellos también las percepciones ajustadas a esas relaciones.

[4] Cecilia Paredes, *Blue Landscape II,* 2009. Fuente: archivo de la artista

NARRATIVAS DISIDENTES DE LA IDENTIDAD SEXUAL

1. Sussy Vargas, *Las formas del silencio* (2000) y *Poemas cotidianos* (2013-2014)

Las estructuras del poder genérico hegemónico y heteronormativo son desnaturalizadas por Sussy Vargas (Costa Rica, 1967). Sus series fotográficas muestran "toda la frustración e incomodidad que durante toda mi vida he sentido al tener que sobrevivir en medio de la doctrina social del silencio impuesto por la sociedad ante mi condición de mujer en primer lugar y luego ante mi sexualidad lésbica" (Vargas, 2014). Estos temas fueron abordados desde 1996 de una manera más sutil hasta la última serie *Poemas cotidianos*, donde enfrenta a los espectadores a entrar en su espacio más íntimo y privado. En *Las formas del silencio* **[5]**, yuxtapone los labios bucales a los vulvares, los cuales cubre con una tira adhesiva sanitaria para reflexionar acerca de la relación entre lo "normal" y lo "enfermo". En este sentido, establece una sugerente asociación con aquello que podría perturbar la "normalidad", a partir de la metáfora visual de la banda sanitaria, la cual es utilizada en heridas pequeñas y cotidianas que, por lo general, ocurren en el espacio del hogar y de la intimidad. La idea de "enfermedad" encuentra su referente simbólico en el apósito esterilizado que tiene el centro de la tira adhesiva sanitaria y que, al tomar contacto con la herida, la protege de todo germen que pueda provocar una infección y de ese modo, contaminar los tejidos sanos. Es así, como el discurso de la imagen, a través de un campo semántico asociado con lo patológico, deconstruye los aspectos marginales del deseo sexual, de lo íntimo y lo privado, lo doloroso, lo silenciado e invisibilizado: "La cura en el clítoris, significaba ese silencio forzado al disfrute de mi propio placer, una solución parcial a la herida" (Vargas, 2014). La serie dialoga con el arte popular religioso, especialmente con los ex votos al hablar del dolor como una fuente de constante retroalimentación. Entre los referentes intertextuales de Las formas del silencio, se encuentra la obra de García Lorca *Poeta en Nueva York*, escrito entre 1920 y 1930 durante su estancia en la Universidad de Columbia. Especialmente en el *Poema doble del lago Edén* donde en la décima estrofa García Lorca alcanza la nota más conmovedora

del *Poema doble del Lago Edén*, donde la libertad se traduce en una mezcla de dolor, deseo y angustia. Al negarse a preguntar, el sujeto indirectamente indica que no necesita autorizaciones para seguir el impulso del deseo: "No, no yo no pregunto yo deseo. Voz mía libertada que me lames las manos" (Aguilar y Álvarez Bay, 2004: 71).

Trece años separan *Las formas del silencio* de *Poemas cotidianos*, donde el dolor deja lugar a la afirmación del deseo. El cuerpo desnudo de la artista asume un lugar de resistencia, ya que reconocer/se desde la disidencia sexual significa un proceso de concientización política para enarbolar una agencia política desde el feminismo lésbico. En esta etapa de su obra hay una constante puesta en escena donde la artista construye el espacio en el que permite que el otro mire su intimidad. La representación de su cuerpo es la propuesta de. Sussy Vargas "ante el discurso represivo de una sociedad homofóbica y misógina. El cuerpo de mi amada y mi propio cuerpo, son mostrados sin reparo…no son cuerpos de revista, si no cuerpos reales, y no simulacros de una realidad" (Vargas, 2014).

Se trata de una propuesta política porque se pone en discusión un litigio sobre los derechos y la capacidad de determinación de las mujeres sobre su sexualidad. Es política también, porque visibiliza aspectos que la sociedad no quiere ver y verbaliza un discurso que no quiere ser oído/leído. Para que la subjetividad pueda desplegarse y reclamar sus derechos, se necesita -de acuerdo con Jacques Rancière-, una desidentificación con el dominador. Es por medio de ese paso subjetivo que el sujeto político se inventa, se hace, se crea. Ese movimiento de conciencia implica un proceso de subjetivación política, que significa actualizar la igualdad. La subjetivación política comienza cuando se supone que uno es igual al otro. Lo que permite la ruptura de la distribución de lo sensible, de lo que uno puede hacer, decir y ser bajo cualquier orden social, es la cuenta de las partes de una comunidad donde cada parte tiene su espacio para hablar y ser visto. Una subjetivación política, como afirma Rancière, deshace y recompone las relaciones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacer: y las que son exigidas por otro (Rancière, 1996: 58).

En conclusión, las narrativas emancipatorias éticas y políticas de los cuerpos e identidades de las artistas centroamericanas contemporáneas analizadas se podrían inscribir en la perspectiva rancièriana de la experiencia estética de una subjetividad política que redefine la organización sensible y diseña nuevos horizontes de lo visible, lo decible y lo pensable al generar una disidencia frente al orden binario impuesto por el discurso patriarcal. Las narrativas del cuerpo y de las subjetividades de las artistas, al vehiculizar un discurso de lo limítrofe, lo transgresor y lo fronterizo, se transforma en elemento de choque, emancipación y resistencia. En otras palabras, el cuerpo femenino, como escenario de las prácticas estéticas, no es un simple efecto lingüístico que puede ser reducido a una matriz de significantes; por el contrario, es un agente actuante, productivo, que posee un principio de movimiento y transformación. Dicho, en otros términos, se trata de un cuerpo performativo capaz de producir nuevos significados.

[5] Sussy Vargas, *Las formas del silencio,* 2000. Fuente: archivo de la artista

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR-ALVAREZ BAY, Tatiana (2004), "Edición crítica de Poema Doble del Lago Edén", *Nueva revista de filología hispánica* 52, nº. 1, p.71.

BRIFFAULT, Robert (1974), *Las Madres,* Siglo XXI, Buenos Aires.

CHACÓN, Laura (1992), "La mujer prostituta: Cuerpo de suciedad, fermento de muerte", *Revista de Ciencias Sociales,* nº. 58, pp. 23-24.

ERDHEIM, Mario (2003), *La producción social de inconsciencia. Una introducción al método psicoanalítico,* Siglo XXI, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel (1986), *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber,* Siglo XXI, Madrid.

FOUCAULT, Michel (1998), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Editorial Siglo veintiuno editores, México D.F.

KRISTEVA, Julia (1980), *Poderes de la perversión,* Siglo XXI, Buenos Aires.

NEAD, Lynda (1998), *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad,* Editorial Tecnos, Madrid.

RANCIÈRE Jacques (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía,* Nueva Visión, Buenos Aires.

ENTREVISTAS

GALINDO, Regina José, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 21 de julio de 2010).

MARÍN, Adela, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 21 de enero de 2014).

MONGE, Priscilla, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 21 de enero de 2014).

MONGE, Priscilla, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 25 de noviembre de 2006).

PAREDES, Cecilia, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 8 de agosto de 2010).

VARGAS, Sussy, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 2 de junio de 2010).

VARGAS, Sussy, Entrevista de Claudia Mandel Katz. (San José. Costa Rica. 20 de febrero de 2014).

Laura Mercader Amigó
Universitat de Barcelona

Autorretratos del "doble sí". Manifiestos visuales de la subjetividad materna libre (1885-1945)[1]

Autorretratos del "doble sí". Manifiestos visuales de la subjetividad materna libre (1885-1945)

RESUMEN: Entre 1885-1945, una serie de artistas occidentales (pintoras, escultoras y fotógrafas como Eveleen Myers, Elena Konstantinovna Luksh-Makovskaya, Paula Modherson-Becker, Suzanne Valadon, Sigrid Hjertén, Chana Orloff, Charley Toorop, Cecile Walton, Alice Neel, Alice Halicka, Greta Overbeck, Kate Diehn-Bitt, Hannah Höch, etc.) divulgan un subgénero de la retratística europea que he denominado como "autorretratos del doble sí". El "doble sí" es una figura simbólica inventada por las feministas de la Librería de Mujeres de Milán que sirve de horizonte hermenéutico para analizar las imágenes en las que las artistas se autorretratan como madres. Con ellas ponen en juego simultáneamente su subjetividad materna y artística, desafiando las metáforas masculinas de la creación y las imágenes ensimismadas del genio masculino, a la par que se apropian del imaginario y simbólico de la maternidad para decir libremente, más allá del patriarcado, su apuesta por hacer de madres y de artistas al mismo nivel de significación.

PALABRAS CLAVE:
Autorretrato
"Doble sí"
Librería de Mujeres de Milán
Feminismo
Subjetividad femenina
Maternidad libre
Creatividad femenina

"Double Yes" Self-Portraits. Visual Manifestos of the Free Maternal Subjectivity (1885-1945)

ABSTRACT: Between 1885-1945, a series of Western women artists (painters, sculptors and photographers such as Eveleen Myers, Elena Konstantinovna Luksh-Makovskaya, Paula Modherson-Becker, Suzanne Valadon, Sigrid Hjertén, Chana Orloff, Charley Toorop, Cecile Walton, Alice Neel, Alice Halicka, Greta Overbeck, Kate Diehn-Bitt, Hannah Höch, etc.) disclose a subgenre of European portraiture that I have called "self-portraits of the double yes". The "double yes" is a symbolic figure invented by the feminist of the Milan's Women Bookshelf which serves as a hermeneutical horizon to analyze the images in which the artists self-portray as mothers. With them, they simultaneously put into play their maternal and artistic subjectivity, defying the masculine metaphors of creation and the self- absorbed image of the masculine genius. At the same time, they appropriate the imaginary and symbolic of motherhood to freely say, beyond patriarchy, their bet on being mothers and artists at the same level of significance.

KEYWORDS:
Self-Portrait
"Double Yes"
Milan's Women Bookshelf
Feminism
Female Subjectivity
Free Motherhood
Female Creativity

EL DOBLE SÍ DE LAS MUJERES A LA MATERNIDAD Y AL EMPLEO

¿Qué es el "doble sí"? ¿De dónde viene? ¿Qué sentido tiene traerlo a colación en el contexto del mundo artístico femenino occidental de la primera modernidad? Voy a responder conjuntamente y muy rápidamente a las dos primeras preguntas para detenerme después en la última.

El doble sí (apuesta doble) de las mujeres a la maternidad y al trabajo remunerado es una figura simbólica que explica muy bien el deseo femenino de estar en el mundo en estos tiempos de economía posfordista, emancipación y libertad femeninas (Cigarini, 2011: 39). Se trata de una invención de las feministas del *Gruppo Lavoro* de la Librería de Mujeres de Milán tras un año de entrevistas con trabajadoras de todos los sectores y posiciones (Cigarini, 2006)[2]. La investigación nace de la consciencia de una situación de contradicción que lleva al colapso a muchas trabajadoras y se resuelve en una apuesta por la ambivalencia que desborda cualquier lógica de la razón patriarcal.

La contradicción es la siguiente: las mujeres nos hemos incorporado al mundo del trabajo profesionalizador, pero este no se mueve, no. No ha incorporado ni nuestros deseos ni nuestras necesidades. El deseo de ser madre sigue siendo un demérito, un estorbo, también las necesidades que entraña (dependencia emocional, psíquica, relacional y fáctica) el serlo. Lo que no se ha querido asumir aún es el vuelco de sentido que las mujeres hemos traído al mundo laboral (Cigarini, 2000, 2003). Se trata de la revolución simbólica más radical de los últimos tiempos en el trabajo porque propone transformar la medida del tiempo y la noción de lo político. La medida del tiempo del trabajo remunerado lo pone el tiempo del cuidado de la vida y no al revés como antaño. Los temas domésticos ya no son problemas personales al margen del trabajo sino políticos de la vida de las mujeres y de los hombres. Vida y trabajo forman parte de un "proyecto biográfico" de realización, crecimiento, invención, proyección social, no de una "carrera" laboral cuyo único horizonte es el dinero y la competitividad (Zanuso, 2011: 17-37).

El doble sí encarna esta revolución de sentido. Reemplaza la contradicción por la ambivalencia. La contradicción trae mucho desorden porque exige elección y renuncia; en la contradicción los opuestos se confrontan para que

uno venza sobre el otro. En el patriarcado de principios de siglo XX, en pleno auge de la modernidad, en la época en que trabajan las artistas de los "autorretratos del doble sí", la maternidad no era una elección para la mayoría de las mujeres, sí el trabajo (al margen de dificultades u obligaciones sociales). A principios del siglo XXI, en tiempos posmodernos, el trabajo ya no es una alternativa, sí la maternidad. El final del patriarcado implica un desplazamiento de este orden dialéctico. El doble sí lo es. Habita el territorio de la ambivalencia. La ambivalencia, sin ahorrar las dificultades propias del vivir, permite la coexistencia de deseos, la convivencia de sentimientos y experiencias encontradas, de la libertad y la necesidad a la que aboca la maternidad, por ejemplo. "Queremos poder decir sí al trabajo y sí a la maternidad sin sentirnos obligadas a elegir", dice el manifiesto *Imagínate que el trabajo*[3]. Esta elección doble es ante todo una posición psíquica. Se trata de una colocación a tiempo completo, aunque el tiempo del trabajo sea partido. Los "autorretratos del doble sí" son su manifiesto visual.

EL DOBLE SÍ DE LAS ARTISTAS AL ARTE Y A LA MATERNIDAD

En 1924 la escultora ruso judía de nacionalidad francesa Chana Orloff se hace fotografiar por la fotoperiodista Thérèse Bonney en una imagen **[1]** destinada a las páginas de *Vanity Fair* para promocionar su exposición individual de Nueva York (Birnbaum, 2011, 2016a, 2016b). Orloff aparece sentada en el centro de su taller parisino delante de una cortina que subraya la teatralidad de la foto. La escultora no está sola entre sus obras escultóricas, no se trata del retrato del artista solitario, ensimismado en su creación. A Chana la acompaña su hijo de cinco años —Elie, al que llama Didi—, con quien se funde en un tierno abrazo. Ella mira de frente a la cámara, él de reojo, medio sonriente, gozando en el regazo de su madre. La escultora va ataviada con todos los elementos indumentarios de la imagen de la escultora moderna, profesional y económicamente independiente, lo que la británica Sarah Grand denominó "*The New Woman*" en 1894. Orloff lleva una sencilla bata de trabajo, un pañuelo en el cuello y un corte de pelo a la *garçonne*. Modernidad, creatividad y maternidad se unen en una sola imagen. Las cinco esculturas que rodean madre e hijo refuerzan la conexión entre creatividad y

[1] Thérèse Bonney, *Chana Orloff y Elie,* 1924, fotografía. Procedencia: © The Bancroft Library, University of California, Berkeley / Thérèse Bonney / BHVP / Roger-Viollet

maternidad. La fotografía muestra a una escultora profesional orgullosa de sus criaturas de mármol y bronce a la par que de su criatura humana. Tres años después hace fundir en bronce un autorretrato con su hijo que titula *Yo y mi hijo* (1927).

En una entrevista que le hizo un crítico de arte en 1935, publicada en el *Petit Journal* de París, Orloff insiste en el sentido que tiene para ella la relación entre creatividad y maternidad, negando asumir el *dictum* del patriarcado alemán de las tres kas, *Kinder*, *Küche*, *Kirche* (niños, cocina e iglesia). Para ella lo más importante, dice, son otras dos kas, a saber, *Kinder* (niños) y *Kunst* (arte). Llega a afirmar que una mujer "no puede vivir completa si no experimenta la maternidad; [...] para una mujer artista la maternidad es necesaria, porque la vida es la fuente más profunda de todo arte" (Birnbaum 2016b).

Estas palabras junto a la cantidad de obras en madera, bronce y mármol dedicadas a la exploración escultórica de la maternidad llevan a la crítica patriarcal de su época a minimizarla en términos de una "pequeña madre campesina"[4] y a la crítica feminista actual a interpretarla en el marco de dos tradiciones patriarcales de culto a la maternidad, la judía sionista y la nacionalista francesa de entre guerras (Birnbaum, 2011, 2016a, 2016b). Ni para unos ni para otras las obras de Orloff se sustraen del patriarcado, al contrario, parece que lo refuercen. Es cierto que sus palabras resuenan a la proclama de la maternidad como único destino biológico y social de las mujeres, pero si nos desplazamos de este sistema de significados es posible interpretar el sentido libre que tuvo la maternidad para ella. A diferencia, por ejemplo, de Emily Charmy, que durante todo el embarazo se ponía vestidos anchos para esconder su preñez, o Tamara de Lempicka, que entre los ambientes artísticos nunca admitía tener una hija, ni ante el bello cuadro en que la retrató (Perry, 1995: 84; Birnbaum, 2011: 92-127, respectivamente). ¿Cuál de las tres artistas está más sujeta al patriarcado, la que goza y encuentra inspiración creativa en la maternidad o la que la esconde y la niega, en su vida y en su obra para asemejarse a sus colegas varones? No se trata de juicios de valor sobre buenas o malas madres, ni de peligrosas idealizaciones o esencialismos maternos, sino de abrir la posibilidad de pensar que las artistas puedan vivir su maternidad y su trabajo artístico desde una experiencia de libertad —aunque sin negar los miedos, inseguridades y dificultades que esta conlleva— al margen del patriarcado, no en su contra sino más allá de él. La posición política del doble sí descubierta por las feministas milanesas es muy útil para habitar este giro hermenéutico.

Si me interesan particularmente los autorretratos en los que las artistas muestran su subjetividad materna en lugar de las representaciones de las nuevas maternidades seculares que realizan muchas artistas modernas anteriores a la II Guerra Mundial (por ejemplo, Mary Cassatt, Kathe Köllwitz, Hannah Höch, Dorothea Wüsten-Koeppen, Tina Bauer-Pezellen, Hanna Nagelo, Grethe Jürgens o la misma Orloff y sus compañeras de la FAM, Tamara de Lempicka, Mela Muter y María Blanchard), tal como Stewart Buettner ha estudiado a algunas (Buettner, 1986-1987), es debido a que es en los autorretratos donde se inscribe el sentido libre que anuncia el doble sí al arte y a la maternidad, a la creación de cultura artística y la procreación de cultura humana. En la realidad de la vida puede que algunas no hayan

sentido ningún margen de elección sobre su maternidad. Sí en el terreno del arte. El acto de representación, como los actos de habla, aporta el sentido político a esta doble elección.

Los autorretratos son elaboraciones, recreaciones de la subjetividad, propuestas y apuestas de representación del yo. Son artificios en los que cada una interpreta libremente qué significa para ella ser artista, ser mujer o ser madre. Responden a interrogantes sobre la imagen que proyectan en el espacio público del arte. En los autorretratos que he denominado del "doble sí" (los de Berthe Morisot, Jenny Nystrom, Eveleen Myers, Elena Konstantinovna Luksh-Makovskaya, Paula Modherson-Becker, Suzanne Valadon, Sigrid Hjertén, Chana Orloff, Charley Toorop, Cecile Walton, Marevna, Frida Kahlo, Alice Neel, Alice Halicka, Martha Hegemann, Elsa Haensgen-Dingkhun, Grethe Jürgens, Greta Overbeck, Kate Diehn-Bitt, Hannah Höch, Aniela Pajakowna, Zinaida Serebriakova y de tantas otras que están aún por descubrir) se despliega una intrincada trama de enunciados que convierten las imágenes en el lugar de la política sexual, tanto materna como artística.

En ellos las artistas se reapropian del imaginario y simbólico de la maternidad. El patriarcado antiguo y moderno se ha fundamentado en el robo de la maternidad y todos sus procesos (sexualidad, fertilidad, parto, lactancia, crianza, relaciones políticas, etc.) a las mujeres (Blaise, 1996). Los autorretratos del doble sí se la devuelven. A su vez, dan un sentido libre al trabajo artístico femenino desafiando la imagen sexualizada del genio moderno —cuyos modelos icónicos están elaborando contemporáneamente sus compañeros varones (Duncan, 1982)— en varios aspectos: en el carácter relacional en lugar de individual de la subjetividad materna, en la sustitución de la metáfora del parto creativo masculino por la metonimia de la preñez y alumbramiento femeninos y en la quiebra de las asociaciones entre feminidad y domesticidad, para reafirmar sus conexiones públicas y profesionales. Derrumban de un plumazo la farsa patriarcal de la incompatibilidad entre maternidad y práctica del arte.

Que en el ámbito del mundo del arte francés fuera una burguesa nacionalista francesa la defensora de la conciliación entre arte y maternidad, Marie-Anne Camax-Zoegger, la fundadora de la Société des Femmes Artistes Modernes (FAM) de París, incomoda a las más modernas y emancipadas de ayer y de hoy[5]. En 1934, a raíz de unas declaraciones del primer ministro suizo relativas

a la imposibilidad de compaginar matrimonio, maternidad y genio artístico —compartidas, dicho sea de paso, por hombres de derechas e izquierdas, artistas modernos o de vanguardia—, el diario francés Comoedia solicita que le respondan. Marie-Anne lo hace. Su réplica se articula en los siguientes términos: "Hay muchas mujeres artistas importantes que no están casadas, pero hay muchas otras que están casadas y son unas madres admirables. [...]. La maternidad no disminuye su arte, y el Arte no sufre ni una pizca por la experiencia de la maternidad" (Birnbaum, 2011: 36). Los argumentos que utiliza Camax-Zoegger para defender la maternidad de las artistas (por ejemplo, la posibilidad de que ofrezcan grandes artistas a la nación francesa, como es el caso de Suzanne Valadon con Maurice Utrillo) dificultan —a mí la primera— el desplazamiento de los ecos del patriarcado que traen sus ideas. Por eso es urgente el auxilio que trae el doble sí para liberarse de él e interpretarlas en una posición desplazada.

Estas artistas no inauguran la tradición iconográfica de los "autorretratos del doble sí". Este subgénero de la retratística europea arranca en el ambiente artístico cortesano del siglo XVII. Parece una invención simultánea de dos pintoras, la inglesa Mary Beale y la italiana Giovanna Fratellini; las siguen Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Marie-Nicole Dumont, en el XVIII y Rolinda Sharples, Berthe Morisot, Jenny Nystrom, en el XIX. El siglo XX lo abren Eveleen Myers y Elena Konstantinovna Luksh-Makovskaya y lo continúan practicando hasta la II Guerra Mundial la lista de artistas que he referenciado más arriba. El número crece exponencialmente en la primera mitad de siglo para convertirse en una práctica habitual en muchas artistas desde la postguerra hasta hoy.

Si me interesan particularmente las artistas de la primera modernidad es porque son las primeras en tener que medir su deseo de maternidad con su deseo de profesionalización artística en el nuevo sistema burgués del arte, el de las academias privadas, marchantes y galerías, exposiciones y salones nacionales e internacionales, publicaciones y grupos organizados de artistas y críticos varones, con quienes muchas se emparejan y que en su mayoría desautorizan su trabajo artístico. Se trata también de las primeras artistas que conviven con la conocida como primera ola feminista en Occidente y con la cual muchas entran en diálogo (Paula Modherson-Becker, Cecile Walton o Hannah Höch son de las que se sabe con certeza), una conexión aún poco considerada en su conjunto más allá de los casos particulares.

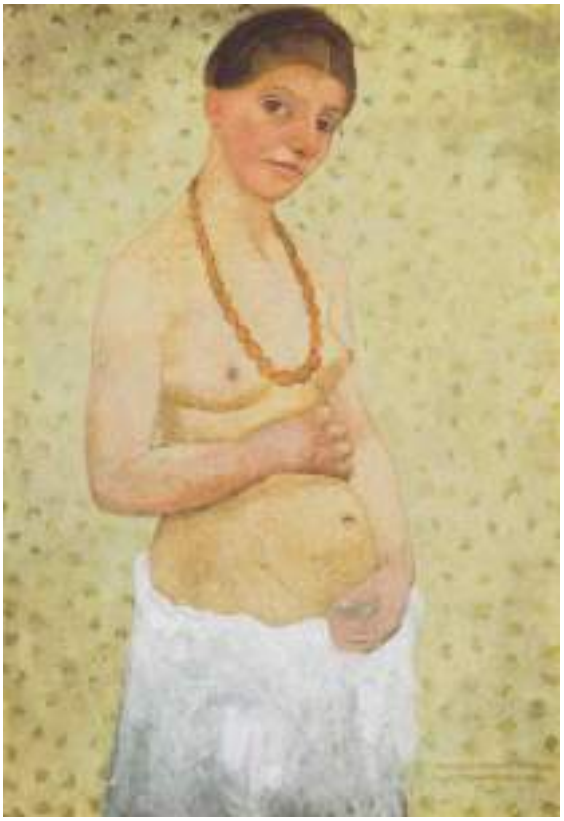
LOS AUTORRETRATOS DEL DOBLE SÍ

En una carta a su madre fechada el 26 de noviembre de 1905 Paula Modersohn-Becker le cuenta que cada mañana retrata a Clara Westhoff-Rilke, su amiga escultora, con un vestido blanco y una rosa en la mano, mientras su hija Ruth de cuatro añitos revolotea entre ellas. Al referirse Clara a este mismo cuadro también recuerda la presencia de la niña (Radycki, 2013: 130). Que ambas traigan a la memoria la presencia de la criatura en el espacio de trabajo artístico indica dos cosas, la integración de vida materna y espacio pictórico y la importancia que tiene para ellas su presencia. Al cabo de aproximadamente un año, Paula se retrata desnuda y embarazada sin estarlo en uno de los autorretratos pictóricos más problemáticos de la pintura moderna. No llegó a tiempo de pintarse con su hija Mathilde. Paula muere de un ataque al corazón a los veinte días de su alumbramiento.

Con Paula y su *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (1906) **[2]** abro el rápido recorrido final por algunos de los que he denominado como "autorretratos del doble sí". Los autorretratos, como ya he dicho, son dispositivos complejos donde se superponen conflictos y deseos, fantasías y dudas. Donde se ponen en juego estratos diversos de significación: cuestiones sociales, como el estatus profesional de las artistas, su lugar en relación a sus parejas (hombres o mujeres, artistas o no), su necesidad de poseer un taller propio o su papel en las relaciones artísticas y sociales; cuestiones ontológicas, como la naturaleza de la creatividad artística femenina, la subjetividad materna, la genealogía familiar o artística o la identidad étnica; y cuestiones políticas, como la propiedad de sus cuerpos, su sexualidad o la elección libre de la maternidad. En el cuadro de Modersohn-Becker, salvo la alusión a la etnicidad, están presentes todos estos ingredientes.

La dimensión social de la artista aparece tanto en el título como en la firma. El cuadro lo acaba en París, en su tercera estancia de formación, esta vez sola, lejos de su marido, el también pintor Otto Modersohn, de la hija de este y de la colonia de artistas de Worpswede. El título hace referencia explícita al recuerdo de su matrimonio con Otto y la firma con

las iniciales del nombre de soltera (PB) alude a la crisis que vive la pareja, precisamente por el deseo de Paula de vivir su proyecto artístico de forma independiente. Las preguntas sobre el ser y la política sexual se concentran en la fingida preñez y el torso desnudo (Stamm, 2009). En una única operación visual Paula subvierte la metáfora patriarcal de la gestación creativa, se apropia de su cuerpo y de su sexualidad, proclama la genealogía femenina de la creación y la procreación (Stanford Friedman, 1987) y muestra, tal como después ha explicado el psicoanálisis, que el proceso de la maternidad empieza antes del embarazo, cuando piensas en ello, te lo



[2] Paula Modersohn-Becker, *Autorretrato en el sexto aniversario de boda,* 1906, temple sobre cartón, 101 × 70 cm, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen. Procedencia: Wikimedia Commons

[3] Gerta Overbeck, *Autorretrato en el caballete,* 1936, óleo sobre tela, 70 × 58,3 cm, colección particular. Procedencia: akg-images

imaginas, lo deseas o lo descartas, aunque sea la criatura la que convierte en madre a una mujer. Como tantos otros y otras artistas contemporáneas, Paula es lectora de *Así habló Zaratustra* (1883) de Nietzsche. Quién sabe si el cuadro es una respuesta irónica a una de las sentencias del maestro que dice que todo lo que concierne a las mujeres tiene la única solución de la preñez. El desnudo y el collar de ámbar apelan a la divinidad y la sacralidad del cuerpo de las mujeres, un cuerpo desnudo que la pintura occidental patriarcal, en especial la moderna, ha reducido a mero objeto erótico. Paula es la primera en autorretratarse tanto desnuda como embarazada. La tradición del desnudo la retoman muchas artistas después de la Segunda Guerra Mundial, la preñez, esta vez real, la encontramos en otra pintora alemana, madre sola. Gerta Overbeck seguro que no conoce la obra de Modersohn-Becker —como casi nadie en su época, ni apenas su marido Otto—, las referencias de su *Autorretrato en el caballete* (1936) **[3]**, en el que aparece con cara y pechos de embarazada, vestida con un sencillo jersey verde, pincel en mano, meditando delante de una tela, son

de índole más social. Apela a las madres como creadoras de cultura y a la dimensión pública de su trabajo. Al fondo de la tela se abre una gran ventana con vistas a la ciudad (Meskimmon, 1999: 114-116). Otras pintoras también exploran la doble dimensión doméstica y profesional de sus talleres de artista. Aparte de Chana Orloff en la foto ya comentada, lo hacen la sueca Sigrid Hjertén (*Autorretrato*, 1914), la alemana Elsa Haensgen-Dingkhun (*Autorretrato con su hijo pequeño en el taller*, 1928) o la holandesa Charley Toorop (*Autorretrato con sus tres hijos*, 1929).

Puede que la pintora que ha elaborado la imagen más intrincada sobre las relaciones entre la doble dimensión pública y privada del taller, la maternidad y la práctica pictórica sea la polaca Alice Halicka en *El taller* (1924). Se trata de una escena enmarcada dentro de la tradición de los talleres de familia cuya minuciosa lectura desvela el drama de la artista tras la vuelta de su marido, el pintor Louis Marcoussis, de la guerra. Halicka se autorrepresenta en el lugar de la modelo, en el taller de Montmartre que desde 1913 comprarte con Marcoussis (Birnbaum, 2000). La butaca de la acción pictórica está vacía. A sus pies juega su hija Malène con una caja llena de cubos, la única referencia a los cuadros cubistas que realizó durante los años de la guerra en que vivió y trabajó sola. Al fondo del taller una empleada doméstica da cuenta del estatus de la familia y a lo alto de las escaleras el marido, un poco gordinflón, mira al lugar del espectador/a. En 1974 en una entrevista con Jeanine Warnod, Alice confiesa que Marcoussis no la dejaba hablar ante la presencia de compañeros artistas (Birnbaum, 2000). Sigrid Hjertén retrata una escena similar en *Interior de taller* (1917). Se representa como una pequeña muñeca sumisa sentada en el sofá del taller entre dos pintores, su marido Isaac Grünewald y Einar Jolin, en presencia de otra pareja y su hijo pequeño.

En *Romance* (1920) **[4]** la escocesa Cecile Walton las redime a todas al sacar de la escena a su marido pintor Eric Robertson. Robertson aparece por substitución a través de uno de sus cuadros que cuelga en la pared verde de fondo. El autorretrato de Walton es otro de suma complejidad por los múltiples niveles de significación que ofrece, reforzados por el simbolismo del cuadro. Walton aúna dos tradiciones iconográficas que la pintura patriarcal occidental ha interpretado como contrapuestas: la de las venus y la de las madonas, la sexualidad y la virginidad. Su sofisticado

[4] Cecile Walton, *Romance (con sus hijos Edward y Gavril),* 1920, óleo sobre tela, 100,6 x 150,9 cm. Procedencia: National Galleries Scotland. © The Family of the Artist

desnudo femenino con turbante dorado a modo de las aureolas de las santas cristianas hace un guiño a la Olimpia de Édouard Manet al mismo tiempo que a las imágenes sacras del nacimiento de la Virgen del primer Renacimiento italiano, como la escena de Domenico Ghirlandaio en la capilla mayor de Santa Maria Novella de Florencia (Fowle, 2002; Betterton, 2016: 1-3). Walton retoma la sacralidad del cuerpo femenino y materno de Modersohn-Becker, intensificándola con la figura de la enfermera/comadrona que le lava los pies, una alusión explícita al significado sagrado del cuerpo lavado en la tradición cristiana.

El retrato de Walton celebra el nacimiento de su hijo Edward ante la presencia del mayor, Gavril. El título del de Modersohn-Becker subraya su inscripción autobiográfica, al igual que la preñez de Overveck, la dimisión pictórica forzosa de Halicka o la hablante de Hjertén; también el duelo por la muerte de su segunda hija en *Well Baby Clinic* (1928) de Alice Neel o por

su aborto en *Henry Ford Hospital* (*La cama voladora*) (1932) de Frida Kahlo. La conexión explícita entre vida y obra de estos autorretratos, menos evidente en otros, no debe confundir su dimensión política. Las pinturas convierten las experiencias vitales en actos políticos del doble sí, no al revés. Las artistas no cuentan su vida en su obra, sino que su obra elabora un retrato político de la naturaleza femenina de la maternidad y del arte.

Los autorretratos del doble sí desafían en una misma operación visual las imágenes patriarcales de la creatividad solitaria, de las maternidades sin madres reales y del estereotipo patriarcal materno antes de que las artistas feministas de los setenta provocaran la crisis definitiva de la representación en el mundo occidental. El aspecto andrógino y sofisticado de Kate Diehn-Bitt **[5]** en su *Autorretrato con hijo* (1930), pintado durante la época en que compaginaba sus estudios de arte en la academia privada de arte de Dresde con su maternidad, responde al contexto de crítica patriarcal contra lo que a finales de la década de los veinte algunos hombres llamaron la "masculinización" de las mujeres, crítica que en Francia orquestó el mismo Paul Valéry (Meskimmon, 1999: 235-236). En este cuadro Kate Diehn-Bitt es la Catherine Opie de los treinta.

[5] Kate Diehn-Bitt, *Autorretrato con hijo,* 1930, óleo sobre tabla, 99 × 74 cm, Kunsthalle Rostock. Procedencia: kulturstiftung.de

NOTAS

[1] Esta comunicación se enmarca en el proyecto I+D+I RTI2018-101351-B-I00 del MICIU. Se trata de una primera aproximación, por lo que va a abrir preguntas más que a cerrar y a enmarcar más que a detallar.

[2, 3] El resultado de la investigación de campo se ha publicado en varios formatos, libros, artículos y un manifiesto: *Imagínate que el trabajo,* publicado en la revista *Sottosopra* de la Librería de Mujeres de Milán en octubre de 2009 y traducido al castellano por María-Milagros Rivera Garretas en el número 38 de la revista *Duoda. Estudios de la diferencia sexual* (2010).

[4] Es el ejemplo de Powel van Barchan en "Chana Orlowa", *Deutsche Kunst und Dekoration* (1924), pp. 284-291, cito de Birnbaum, 2016b.

[5] En el contexto del movimiento de mujeres de finales de siglo XIX y principios del XX la defensa de las madres va a cargo fundamentalmente de las feministas suecas y alemanas (Bock, Thane, 1996).

BIBLIOGRAFÍA

BETTERTON, Rosemary (2016), *Maternal Bodies in the Visual Arts,* Manchester University Press, Manchester.

BIRNBAUM, Paula J. (2000), "Alice Halicka's self-effacement. Constructing an Artistic Identity in Interwar France", en MIRZOEFF, Nicholas (ed.), *Diaspora Visual Culture: Representing Africans and Jews,* Routledge, Londres, pp. 207-223.

BIRNBAUM, Paula J. (2011), *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, Ashgate, Nueva York.

BIRNBAUM, Paula J. (2016a), "Chana Orloff: Sculpting as a Modern Jewish Mother", en BULLER, Rachel Epp (ed.), *Reconciling Art and Mothering,* Routledge, Nueva York, pp. 45-55.

BIRNBAUM, Paula J. (2016b), "Chana Orloff a modern Jewish woman sculptor of the School of Paris", *Journal of Modern Jewish Studies,* vol. 15, nº. 1, pp. 65-87.

BLAISE, Suzanne (1996), *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre. De la comunicación entre las mujeres,* Vindicacion feminista, Madrid.

BOCK, Gisela, THANE, Pat (1996), *Maternidad y políticas de género: la mujer en los estados de bienestar europeos,* 1880-1950, Cátedra, Madrid.

BUETTNER, Stewart (1986-1987), "Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz", *Woman's Art Journal,* vol. 7, nº. 2, otoño-invierno, pp. 14-21.

CIGARINI, Lia (2000), "El conflicto entre los sexos en el trabajo", *Duoda. Revista de estudios feministas,* nº. 19, pp. 13-26.

CIGARINI, Lia (2003), "El sentido del trabajo", *Duoda. Revista de estudios feministas,* nº. 25, pp. 91-99.

CIGARINI, Lia (2006), "El doble 'sí' de las mujeres a la maternidad y al empleo", *Duoda. Revista de estudios feministas,* nº. 30, pp. 51-58.

CIGARINI, Lia (2011), "Genialogías femeninas. El simbólico patas arriba", en VV.AA., *El doble sí. Trabajo y maternidad: experiencias e innovaciones, horas y Horas,* Madrid, pp. 39-41.

DUNCAN, Carol (1982), "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", en BROUDE, Norma, GARRARD, Mary D., *Feminism and Art History: Questioning the Litany,* Harper & Row, Nueva York, pp. 293-313.

FOWLE, Frances (2002), "Cecile Walton's 'Romance'", *Woman's Art Journal,* vo. 23, nº. 2, pp. 10–15.

MESKIMMON, Marsha (1996), *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century,* Scarlet Press, Londres.

MESKIMMON, Marsha (1999), *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism,* I.B. Tauris, Londres.

PERRY, Gill (1995), *Women Artists and the Parisian Avant-Garde,* Manchester University Press, Manchester, Nueva York.

RADYCKI, J. Diane (2013), *Paula Modersohn-Becker: The First Modern Woman Artist,* Yale University Press, New Haven.

STAMM, Rainer (2009), "Paula Modersohn-Becker and the Body in Art", *Woman's Art Journal,* vol. 30, nº. 2 winter, pp. 22-24.

STANFORD FRIEDMAN, Susan (1987), "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse", *Feminist Studies,* vol. 13, nº. 1, pp. 49-82.

ZANUSO, Lorenza, "Producir y reproducir la vida", en VV.AA., *El doble sí. Trabajo y maternidad: experiencias e innovaciones,* Horas y Horas, Madrid, pp. 17-37.

Isabel Rodrigo Villena
Universidad de Castilla-La Mancha

Artistas fotografiadas: biografía, autobiografía e imagen colectiva de las mujeres artistas en la prensa gráfica española, 1900-1936

Artistas fotografiadas: biografía, autobiografía e imagen colectiva de las mujeres artistas en la prensa gráfica española, 1900-1936

RESUMEN: Con el desarrollo del fotoperiodismo y de la prensa gráfica, las fotografías de mujeres artistas se incorporarán a los discursos de la crítica de arte y a las actualidades de los modernos magazines. Esta comunicación revisa estas fotografías en el caso español, analizando su contribución a la recuperación de un relato biográfico silenciado por la historiografía posterior. Ahonda también en lo que las imágenes tienen de autobiográfico y de auto-representación de las propias artistas, y en su capacidad para crear una biografía colectiva de las artistas plásticas durante el primer tercio del siglo XX, mostrando los espacios de su profesionalización. Finalmente, se exponen los clichés sexistas transmitidos a través de los retratos fotográficos, acordes a los prejuicios sobre la mujer imperantes en la época.

PALABRAS CLAVE:
Mujeres artistas
Fotografía
Crítica de arte
Estereotipos de género

Photographed Artists: Biography, Autobiography and Collective Image of Women Artists in the Spanish Graphic Press, 1900-1936

ABSTRACT: With the development of photojournalism and the graphic press, the photographs of women artists will be incorporated into the discourses of art criticism and the news of modern magazines. This communication reviews these photographs in the Spanish case, analysing their contribution to the recovery of a biographical story silenced by later historiography. It also delves into what the images have of autobiographical and self-representation of the women artists themselves, and their ability to create a collective biography of the plastic artists during the first third of the 20th century, showing the spaces of their professionalization. Finally, the sexist clichés transmitted through the photographic portraits are exposed, according to the prevailing prejudices about women at the time.

KEYWORDS:
Women Artists
Photography
Art Criticism
Gender Stereotypes

Si fotografiar es conferir importancia, como escribió Susan Sontang (2006: 46), la fotografía permitió a las pintoras, escultoras y artesanas del primer tercio del siglo XX, tener su momento de gloria. Fue para las artistas una tarjeta de visita que desvelaba y legitimaba sus aspiraciones y les permitía transitar por el entramado social, cultural y moral de la época con la libertad que ellas mismas no poseían. Eran y son indicios del transcurso de unas biografías (p. 233) que, en buena parte de los casos, quedaron relegadas al baúl de los recuerdos y al anecdotario familiar. Congelan momentos personales de superación e ilusiones fugaces, que no vencieron después las resistencias de un sistema patriarcal que las silenció y que un siglo más tarde, todavía nos esforzamos en desvelar.

La fotografía fue introducida en la prensa española en el semanario *La Ilustración Española y Americana* en 1883 (López Mondéjar, 2005: 280), y se integró plenamente una década después gracias a su difusión en los modernos magazines, de los que *Blanco y Negro* fue pionero. Previa a la aparición de la imagen fotográfica de la mujer artista, su iconografía se había fijado por medio de algunos retratos y autorretratos pictóricos y de dibujos y grabados, que presentaban a las pintoras en un tono absolutamente romántico e idealizado, propio de la estética finisecular. Todo cambió a principios del siglo XX. La proyección que fue adquiriendo la fotografía acabaría sustituyendo estos tipos femeninos ficticios y literarios por las tomas de pintoras o escultoras reales que llegaban a los ojos del público como modelos fehacientes de vida. Por medio de las poses, encuadres y atributos elegidos, dichas imágenes corporizaban los tópicos generales vinculados a la práctica del arte y, a su vez, visualizaban estereotipos de clase y de género, en diálogo con los textos que las acompañaban.

Este texto parte del valor testimonial de estas fotografías, que son espejo de lo real (Dubois, 1996: 21), y por tanto, han ayudado a añadir matices visuales a las biografías incompletas de muchas artistas todavía anónimas, para ahondar en su contribución a la construcción de una identidad de la mujer artista como categoría profesional individual y colectiva, en el primer tercio del siglo XX. Siguiendo una línea cercana a planteamientos iconográficos, semióticos y feministas sobre la fotografía de mujeres artistas (Baldasarre, 2011; Rocha, 2017; Mayayo, 2017), la relectura y proyección que daremos a estas imágenes se articula también en torno al concepto de autobiografía, en los casos en que

la artista tiene la intención expresa de autorretratarse y de proyectar su vida y su obra en su cuerpo fotografiado; y al de biografía colectiva, por la intermediación de la fotografía en la construcción e imaginación social del colectivo de mujeres artistas, reflejando los escenarios de su profesionalización.

LA FOTOGRAFÍA COMO AUTOBIOGRAFÍA

Por mucha inmediatez que puedan presentar algunas fotografías de mujeres artistas, nada fue casual en el acto fotográfico. Fotógrafo y fotografiada, ambos artistas, intentaron fijar significados en los gestos, las poses y los atributos escogidos, atendiendo a sus propias convenciones sobre lo femenino, al medio para el que eran realizadas, y al acuerdo establecido entre ambos. Si ponemos el acento en la artista, todos los retratos fotográficos que circularon por la prensa tienen un componente autobiográfico y connotan una historia propia y ciertos rasgos de carácter. Pero más allá de esto, hubo algunas artistas que escribieron en sus fotografías un relato singular, introduciendo elementos que intencionadamente expresaban lo subjetivo, para significarse respecto a sus compañeras, separándose del concepto de mujer artista dominante e incluso del tipo femenino general. Es en estas fotografías donde cobra fuerza lo autobiográfico, entendiendo el concepto en el sentido amplio que plantea Guasch (2009: 65 y 67), porque no va unido necesariamente a la narración de lo vivido, y expresa más bien la identidad, como un autorretrato.

Ilustran este aspecto algunas fotografías de Adela Tejero, donde la artista y dibujante zamorana cultiva intencionadamente la extravagancia y la diferencia, reflejando el mismo deseo narcisista de inventarse a sí misma y transgredir los roles de género y clase, visto ya en su contemporánea Maruja Mallo (Mayayo, 2017), por medio de maquillajes e indumentarias inadecuadas al aspecto pudoroso que se esperaba de una mujer burguesa, y de poses que iban desde lo andrógino a la imagen de mujer fatal. Esta iconografía es reconocible en la mirada desafiante y sugeridora de lo no permitido que muestra la pintora en la portada del número 9 de la revista *Babú* de Toro (2-9-1934), que se dedicó íntegramente a la artista como reconocimiento de su carrera, tras haber conseguido en 1931 el puesto

de profesora de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en 1932, una medalla en la Exposición Nacional por su obra *Castilla.* La imagen se concentra en su cara, difuminando el resto **[1 izda.]**. Delhy Tejero baja su rostro en una pose que volverá a usar en otras fotografías, para alzar la mirada y posarla, perturbadora, en el espectador. Imaginamos lo llamativa que debió resultar esta imagen en el ambiente provinciano de Toro, donde ella misma explicó en sus *Cuadernines* sentirse un bicho raro: "Cruzar Santa Marina [...] es perder una cantidad de energía que necesito para otra cosa. Estoy segura que cruzar una selva virgen [...] no me produciría tanto nerviosismo. [...] ¿Pues qué cosas extraordinarias llevo? Que un vestido sea un poco más ancho o estrecho qué más dará" (Vila y Sánchez, 2004: 224).

La misma mirada fatal, y un *look* mucho más atrevido, presentó en las fotografías publicadas en la revista Crónica el 16 de marzo de 1930, a sabiendas de que el público madrileño era más cosmopolita. Para ilustrar sus inicios

[1] Fotografías de Adela Tejero.
Izda.: Portada de la Revista *Babú* (2-9-1934). Dcha.: Revista *Crónica* (16-3-1930)

como dibujante y el orgullo de haberse hecho a sí misma, se fotografía llevando bajo el brazo su carpeta de dibujos **[1 dcha.]**. El aire viril de su grueso abrigo estampado en cuadros y su boina estudiantil, contrasta con el maquillaje exagerado, que tiñe de negro sus párpados y ojeras, y colorea de intenso carmín sus labios. Su peinado de caracolillos simétricos fijados en la frente, le otorgan a su vez un aire chulesco del que ella misma era consciente: "Sí, sí. Ya sé que tengo cara de gitana. También me han dicho que parezco árabe, india, egipcia y hebrea...", explicaba en el texto (p. 11).

Estas performances fotográficas están presentes también y podrían observarse en diversas fotografías de su álbum familiar. Su foto singular en el carnet de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde impartió clases de pintura mural, o las imágenes de la inauguración de su exposición individual en Círculo de Bellas Artes[1], donde posa, entre otros, con su amiga Pitti Bartolozzi y Alejandro Lerroux, que presidía el Círculo, con un escotado vestido negro, su maquillaje habitual y una cinta rodeando su cuello, al estilo de las mujeres cosmopolitas que diseñó para *La Venus Bolchevique*, demuestran que su aspecto peculiar formaba parte de su día a día, y era un signo distintivo, y por tanto puramente autobiográfico, de su identidad como artista y como mujer.

BIOGRAFÍAS VISUALES

Las fotografías de mujeres artistas son a su vez biografías visuales, testigos de vidas desconocidas, y por tanto, documentos muy valiosos en el compromiso de sacar a la luz los nombres y creaciones de mujeres artistas. En el caso concreto de la prensa artística, a partir de los años veinte, presentar una fotografía de la autora acompañando al texto fue para algunos críticos un modo de probar lo que parecía impensable una década atrás, y de dar seriedad y veracidad a sus jucios sobre mujeres artistas, habida cuenta del desprestigio generalizado que venía arrastrando el gremio. Quizás por ello, mientras los textos sobre pintores o escultores solo incluían retratos si el artista tenía ya ganada su reputación, en el caso de las mujeres, incluso las principiantes fueron fotografiadas, siendo su imagen anzuelo para atraer la atención.

Algunas artistas supieron poner de su parte el pequeño chantaje que implicaba exponerse a la esfera pública y a un público reacio y descreido del talento femenino, haciendo de la fotografía una tarjeta de visita para darse a conocer y mejorar o consolidar su reputación. Para ello, lo más sencillo fue retratarse emulando las poses grandilocuentes y escenarios propios de la representación del genio masculino, apareciendo en sus estudios con los instrumentos del oficio artístico, como Emilia Coranty, fotografiada en *Feminal* (26-7-1908: 5-7), o Nelly Harvey en *Blanco y Negro* (11-5-1930: 32). Me interesa, sin embargo, citar el caso de una artista que supo aprovechar, con menor afectación, el carácter promocional y la credibilidad que la fotografía podía aportar a su realidad como artista profesional. Se trata de la paisajista madrileña María Luisa Pérez Herrero, cuyo rostro apareció en casi todos los textos que se publicaron sobre ella, acompañando la traza de su periplo vital por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la pensión que recibió para estudiar en la Escuela de Paisaje del Paular, la beca para completar su formación en Europa, su participación continuada en las Exposiciones Nacionales, donde obtuvo medalla en 1922, o sus muestras individuales en el Circulo de Bellas Artes (1923 y 1925) y Lyceum Femenino (1927). Este impecable currículum, truncado por una muerte prematura a los 36 años, parecía corresponder con el carácter de mujer seria, volcada en sus ocupaciones profesionales, que decidió ofrecer

[2] Fotografías de María Luisa Pérez Herrero.
Izq.: *Blanco y Negro* (27-5-1923). Dcha.: *La Esfera* (19-12-1925)

de sí misma y presentó en todos sus retratos fotográficos en *La Esfera* (7-4-1923 y 19-12-1925), *Blanco y Negro* (27-5-1923: 56), *ABC* (24-1-1926: 9), etc., mostrando en todas un aspecto idéntico, con una bata profesional que solo dejaba al descubierto un cuello camisero blanco **[2]**, para desviar de su biografía cualquier interés extraprofesional. Interactuando con la imagen, los textos que complementaron su apariencia externa de pintora seria y reflexiva, insistían a su vez en el carácter excepcional de su talento. José Francés, por ejemplo, que fue uno los críticos que más frecuentemente acompañó sus noticias sobre mujeres artistas con fotografías de las autoras, la defendió frente a aquellos que negaban el talento femenino, explicando que tenía una forma masculina de entender y representar el paisaje (*El Año Artístico*, 1924: 46-49).

BIOGRAFÍAS CULTURALES

Mediados de los años veinte, las fotografías de las artistas se difundieron también en los modernos magazines. Abiertos a un público más heterogéneo, las fotografías publicadas en *Estampa*, *Crónica*, *Blanco y Negro*, etc., fueron un instrumento fundamental que permitió a las artistas legitimar su condición profesional haciendo visible en espacios y a públicos menos restringidos que el artístico, su presencia en las escuelas de bellas artes o en las exposiciones que años atrás se reservaban solo a los hombres. Trazan, por ello, la biografía cultural del colectivo, mostrando las iconografías de su profesionalización.

De entre todos los escenarios, las imágenes de las artistas en las aulas universitarias fueron clave para dignificar a un colectivo que había sido fuertemente criticado por su práctica amateur y persuadir a las lectoras de que el nuevo estatus de mujer artista profesional era posible. Un ejemplo fue el reportaje publicado en la revista *Estampa* (11-6-1929: 31-32) sobre la promoción de mujeres matriculadas en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando **[3 sup.]**. Otra conquista visible de las artistas plásticas fueron las exposiciones públicas. La inauguración excepcional de muestras femeninas, o los premios recibidos por algunas en los certámenes, eran el motivo principal que hacía noticiable a una mujer artista. De entre todas ellas, tuvieron especial

[3] Espacios de profesionalización artística femenina.
Sup.: Mujeres en Escuela de Bellas Artes de San Fernando *(Estampa,* 11-6-1929)
Inf.: Academia de dibujo al natural de Llüisa Vidal *(Feminal,* 18-4-1912)
Dcha.: Mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes *(Estampa,* 9-6-1934)

significación las que reflejaron la presencia femenina en la Exposición Nacional de Bellas Artes, hecho que propició varios reportajes entre 1930 y 1934. El primero fue el publicado en *Estampa* el 10 de junio de 1930 (pp.14-15), que daba la cifra de 48 mujeres participantes, mostrando imágenes de Marisa Roësset, Pepita Pla, Angelita Hernádez, Lola de la Vega, Mª Luisa García Sáiz, Luisa de Urcola, Edith de Aguiar, Mercedes Padró, Encarnación Bustillo, Isabel Pastor y Flora Castrillo. Sobre la misma edición, un reportaje de Virgilio Muro en *Blanco y Negro* (11-5-1930) fotografió en sus estudios a dieciséis artistas seleccionados, incluyendo a las pintoras Nelly Harvey (p. 31), Marisa Roësset (p. 32) y juntas, Teresa Jiménez de Blas y Ángeles López Robert (pp. 26-27). En 1932, la revista femenina *Ellas* (10-7-1932: 7), también dedicó una página a la presencia de mujeres en Nacional, con una breve semblanza de diez artistas acompañadas de pequeñas fotografías. Mucho más interesante y documental fue el trabajo publicado en *Estampa* (9-6-1934: 10-11 y 13) sobre la presencia femenina

en la Exposición Nacional de 1934, ya que aportaba siete fotografías de Contreras y Vilaseca, donde las artistas intervenenían en la burocracia del certamen los días previos a su inaguruación **[3 dcha.]**. Entre ellas vemos a Margarita Frau delante de su obra *Tinta en plata*, que resultó ser premiada; a Amparo González Figueroa firmando los recibos del depósito de sus obras; a Marisa Roësset observando la colocación final de las pinturas junto a Gisela Eprhusi; y a todas saliendo del local.

Un último foco de profesionalización de las mujeres artistas divulgado en imágenes fueron las academias de pintura que regentaron algunas pintoras. El taller donde impartía clases de dibujo y pintura al natural la pintora catalana LLuisa Vidal, publicado por *Feminal* el 28 de abril de 1912 (p. 3), es el primer testimonio gráfico que nos ha llegado. La imagen **[3 inf.]** permite apreciar la amplitud del estudio y el aspecto austero del mismo, con pequeñas sillas que ejercían de improvisados caballetes. En constraste, las alumnas portan una indumentaria elegante, vestidas de largo y ataviadas con sombrero. Son solo seis mujeres porque los cursos al natural, que implicaba contratar a modelos, eran los más caros, costando 50 pesetas los ofertados tres días en semana durante tres horas. Por el contrario, los cursos sin modelos solo costaban 15 pesetas, y eran muy frecuentados por principiantes. Vidal se autolegitima en la imagen como artista profesional al hacerse fotografiar dando indicaciones a una de ellas. Al hilo del discurso feminista propio de la revista, que visibilizó a medio centenar de mujeres artistas (Rodrigo Villena, 2017b) bajo la dirección de Carme Karr, el texto reforzaba el carácter ejemplificador de la imagen, poniendo a Vidal como ejemplo del progreso de la cultura femenina en Cataluña.

Otras escuelas reproducidas en prensa fueron las regentadas por Marisa Roësset y Maroussia Valero. Una fotografía de la primera se publicó en *Blanco y Negro* el 22 de enero de 1933 (p. 84). En ella se repetía la presencia de modelos y se respiraba el ajetreo y optimismo que describía Beatriz de León en el texto, mostrando a varias alumnas pintando del natural a un niño subido a una tarima. La escuela de Roësset se mantuvo abierta durante treinta años, formándose en ella pintoras tan conocidas como Menchu Gal. En 1934, para poder ofrecer una formación más rigurosa, la propia Roësset, formada con Sotomayor y Vázquez Díaz, se matriculó en algunas asignaturas en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Lomba, 2018: 148). Por su parte, las fotografías publicadas

en *Estampa* (9-4-1929: 8-9) de las clases que impartía la pintora Maroussia Valero en su propio domicilio, tienen el interés sobreañadido de mostrar aprendices varones. Hija del tenor Fernando Valero y de una aristócrata rusa, Maroussia Valero logró exponer —al igual que Roësse— en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1926, lo cual favoreció su prestigio y la oportunidad de impartir clases a jóvenes de la alta sociedad madrileña, entre ellos, algunos hijos e hijas del cuerpo diplomático, como Carlitos Morla, hijo del diplomático chileno Carlos Morla Lynch; Liu, hija del ministro de China en España; Ana Helfant, hija del diplomático rumano Henri Helfant, que acabó dedicada a la crítica de arte, etc. En las dos imágenes que forman el reportaje aparecen haciendo apuntes del natural y tomando el té en un ambiente distendido. En las paredes de la sala cuelga una de las telas más emblemáticas de Valero: *En kimono chino*, un desnudo de aire erotizado, que fue seleccionado para la Exposición Nacional de 1926. Con él se fotografió para el periódico *Los Angeles Time* durante un viaje a Los Ángeles en 1932, conservando la imagen la Universidad de California[2].

CLICHÉS FEMENINOS, PARA CONCLUIR

Los retratos fotográficos de mujeres artistas también fueron vehículo de algunos estereotipos de género que, complementado los textos, interfirieron en la construcción de sus biografías personales y su imagen colectiva. El caso más evidente es la incorporación de fotografías como excusa para ejercer el galanteo y el piropo a las artistas (Rodrigo Villena, 2017a), hasta el extremo de que fuera la belleza de las autoras, y no su obra, el eje principal del texto y las fotografías que lo acompañaban. Así ocurrió con la pintora Irene Narezo, esposa del pintor modernista Federico Beltrán, de la que circularon al menos cuatro fotografías cuando expuso en la Sala Parés de Barcelona en 1915. Dos de ellas sirvieron a José Francés para mostrar al mundo su belleza refinada, sofisticada y un tanto felina, según escribió en *La Esfera* (25-9-1915: 8-9) **[4 izq.]**. Manuel Abril, que no conocía personalmente a la pintora, utilizó otra fotografía para justificar en *La Ilustración Española y Americana* (22-2-1915), que aunque le interesaba poco su pintura, todavía inmadura, se rendía a los pies de su hermosura y elegancia (pp. 894-895). En los años treinta, otra "pintora guapa" fue Marisa

Pinazo, cuyo rostro fotogénico ilustró un titular de *ABC* llamado "Caras Nuevas" (19-9-1931: 6), y un reportaje con dos fotografías en *Blanco y Negro*, escrito por Manuel Abril (15-6-1930), quien decía que en cuestiones belleza, era la Pinazo "más primera medalla" (pp. 19-20). Algunas poses fotográficas elegidas por las propias artistas, también reproducían con cierta complicidad el estereotipo de mujer bella, musa y objeto deseable (Baldasarre, 2011: 28-29), pareciendo a veces modelos de pasarela o estrellas de cine. Un ejemplo llamativo es el de Margarita Frau **[4 ctrl.]**, cuya fotografía en *Gaceta de Bellas Artes* (mayo-junio 1934: 52), con aire sensual y hombros descubiertos que simulan un desnudo, al no aprecierse indicio alguno de la vestimenta, no parecía corresponder con el tema para el que era entrevistada: su opinón sobre las Exposiciones Nacionales, ni con el aspecto de sus colegas masculinos interrogados en el mismo reportaje, todos ellos en riguroso traje de chaqueta y corbata.

[4] Artistas guapas.
Izq. Irene Narezo *(La Esfera,* 25-9-1915)
Ctrl.: Marisa Pinazo *(ABC,* 19-9-1931)
Dcha.: Margarita Frau *(Gaceta de Bellas Artes,* mayo-junio, 1930)

Otros clichés femeninos reforzados por las fotografías fueron los tópicos sobre la delicadeza, la ternura y el encanto femeninos, para cuya difusión se las hacía posar tiernamente junto a sus mascotas, como puede verse en fotografías de Victoria Malinowska (*La Esfera*, 21-12-1918: 22) **[5 izq.]** y Marisa Roësset (*Estampa*,10-6-1930: 15) **[5 dcha.]**; acompañadas de muñecas, atributo que lleva Pepita Pla en *Estampa* (10-6-1930:14); junto a jarrones de flores y tocando el piano. La mirada tierna que algunas dirigen a sus propias obras o el carácter melancólico y el ensimismamiento que expresan otras en sus rostros tendría la misma intención, como en una fotografía de la pintora polaca Mela Mutermilch, sorprendida mientras miraba nostálgica por una ventana (*Feminal*, 25-6-1911).

Todo lo dicho nos lleva a concluir que la fotografía publicada en la prensa, cuyo objetivo y público era fundamentalmente masculino, permitió controlar a las artistas fotografiadas y ejerció sobre las mujeres artistas una suerte de poder, caracterizándolas como género por medio de generalizaciones como forma de control (Pierrot, 2008: 19 y 25). Además de consolidar una posición moral preestablecida sobre la mujer, la fotografía, y su expresión en ella de lo biográfico y lo autobiográfico, también fue usada por las artistas para escaparse y dibujar un nuevo rumbo, desde lo extravagante y sensual, o desde el recato y la sumisión a la moral de la época y del mercado, de cara a garantizar la venta de sus obras o el recuerdo de las mismas. Al hilo de la modernidad del que la propia fotografía formaba parte, la imagen colectiva de las mujeres artistas también devino materialidad, que hoy podemos usar para recuperar su historia y sus escenarios, sustituyendo a las biografías aún no escritas de muchas de ellas.

NOTAS

[1] Imágenes disponibles en: Ballò, Tania, Jiménez Nuñez, Manuel y Torres, Serrana (dir.) (2019), *Las Sinsombrero II: Ocultas e Impecables* [cinta cinematográfica], España, Intropia Media y Yolaperdono/RTVE, y en su página oficial: http://www.delhytejero.com/artista/artista_exposiciones.htm (Fecha de consulta: 15-5-2019).

[2] University of California. Charles E. Youg Research Libray: https://calisphere.org/item/ark:/21198/zz002cptn1/ (Fecha de consulta: 10-2-2019).

[5] Clichés femeninos. Izq. Victoria de Malinowska *(La Esfera,* 21-12-1918). Dcha.: Marisa Roësset, *Estampa* (10-6-1930)

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Manuel (22-11-1915), "Irene Narezo de Beltrán", *La Ilustración Española y Americana,* nº. 43, pp. 894-895.

ABRIL, Manuel (15-6-1930), "Pinazo… y compañía", *Blanco y negro,* nº. 2039, pp. 19-20.

BALDASARRE, Isabel (2011), "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX", *Separata,* nº. 16, octubre, pp. 21-32.

DUBOIS, Philippe (1983/1994), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona.

FRANCÉS, José (25-9-1915): "El arte catalán contemporáneo. Irene Narezo", *La Esfera,* nº. 91, pp. 8-9.

FRANCÉS, José (1924), "Una pintora paisajista", *El Año Artístico 1923,* Mundo Latino, Madrid, pp. 46-49.

GUASCH, Ana María (2009), *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid.

LOMBA, Concha (2018), "Marisa Roësset, en la frontera", *Archivo Español de Arte,* nº. 362, abril-junio, pp. 143-158.

LÓPEZ MONDÉJAR, Pulbio (1994/2005). *Historia de la Fotografía en España,* Lunwerg Editores, Barcelona.

MAYAYO, Patricia (2017), "Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española", *Modos. Revista de Historia del Arte*, nº 1, enero, pp. 70-89.

ROCHA, Victor (2017), "Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930", *MERIDIONAL,* nº. 9, mayo-octubre, pp. 91-111.

RODRIGO VILLENA, Isabel (2017a), "La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)", *Asparkia,* nº. 31, pp. 147-166.

RODRIGO VILLENA, Isabel (2017b), "Las artistas catalanas, su lugar en la revista Feminal (1907-1917)", *LOCVS AMŒNVS,* nº. 15, pp. 223-244.

SONTANG, Susan (2006), *Sobre la fotografía,* Santillana, Ediciones Generales, México.

VILA, Mª Dolores y SÁNCHEZ, Tomás (ed.) (2004), *Delhy Tejero, Los Cuadernines. Diario 1936-1960,* Diputación de Zamora, Zamora.

Clara Solbes Borja
Universitat de València

Mujeres y artistas en la Valencia franquista. Una aproximación a través de la memoria de género[1]

Mujeres y artistas en la Valencia franquista. Una aproximación a través de la memoria de género

RESUMEN: De forma paralela a los grandes nombres que han escrito el discurso de la Historia del Arte valenciano en el periodo que abarca la dictadura franquista (1939-1975), trabajaron un ingente número de mujeres que trataron de hacerse un hueco en el sistema artístico. Nuestro propósito es trazar una genealogía de biografías artísticas que hemos ido construyendo a partir de las narraciones que las propias artistas nos han ido transmitiendo en entrevistas orales. A través de sus historias personales nos aproximamos a las prácticas culturales que construyeron como mujeres en el sistema artístico, teniendo en cuenta las circunstancias personales de cada una, pero con la firme convicción de que dichas circunstancias son fundamentales para generar una memoria colectiva obviada por la Historia con mayúscula.

PALABRAS CLAVE:
Historia oral
Memoria de género
Mujeres artistas
Artistas valencianas
Franquismo

Women and Artists in the Francoist Valencia. An Approach through the Gender Memory

ABSTRACT: Concurrent with the big names that wrote the Valencian Art History discourse regarding the Franco dictatorship (1939-1975), a huge number of women worked and tried to make a place for themselves in the artistic system. My purpose is to draw a genealogy of artists' biographies from their own memoirs as recounted in oral interviews. Their personal stories will bring us close to the cultural practices that they constructed as women in the art scene, but the main aim of this paper is to construct a collective memory that has been ignored by the official History.

KEYWORDS:
Oral History
Gender Memory
Women Artists
Valencian Artists
Franco Regime

La historia oral nos permite aproximarnos a colectivos obviados por la historiografía tradicional, como son las mujeres y, en este caso concreto, aquellas que trataron de profesionalizarse en el mundo artístico valenciano durante el franquismo. En las líneas que siguen nos proponemos construir una memoria de género que registre las narraciones del pasado desde la óptica individual, subjetiva e intencionada de cada una de las mujeres entrevistadas, pero aglutinando todas sus voces en una sola para trazar una genealogía de biografías artísticas que plasme lo que era ser mujer y artista en la Valencia franquista. Para ello, realizaremos un recorrido a través de sus vidas y trayectorias, desde el momento en que decidían estudiar Bellas Artes hasta su profesionalización, pasando por el periodo de formación y sus primeros pasos hacia el reconocimiento a través de pensiones como la de la Diputación de Valencia.

Entre las mujeres que forman parte de esta genealogía, podemos destacar nombres como Antonia Mir, Aurora Valero, Eva Mus, María Luisa Pérez, Maite Miralles, Fuencisla Francés, Rosa Torres, Carmen Grau, Isabel Oliver, Ángela García Codoñer, Cristina Navarro o Carmen Lloret, entre otras. Algunas han conseguido dedicarse profesionalmente a la pintura, otras han tenido que compaginar la práctica artística con la docencia y otras acabaron abandonando sus aspiraciones, pero la memoria de todas ellas nos conduce, de un modo u otro, por un frondoso camino de discriminaciones. Consideramos que es nuestro deber como historiadoras recopilar, antes de que sea demasiado tarde, sus testimonios e interpretarlos desde una perspectiva de género, ya que la información que nos proporcionan difícilmente la podemos hallar en las fuentes escritas[2]. Tal y como afirma Alessandro Portelli en "What makes oral history diferent", "las fuentes orales nos dicen no sólo qué hizo la gente, sino también qué quiso hacer, qué creyó estar haciendo y qué cree haber hecho" (1979). Aunque algunas se han preocupado de redactar sus propias memorias, como es el caso de María Luisa Pérez (2018), las entrevistas o conversaciones que mantenemos con ellas nos permiten dirigir sus palabras en una u otra dirección y crear un vínculo con sus historias que difícilmente conseguimos leyendo un texto.

Tras esta breve introducción en torno a la historia oral, iniciamos el relato vital y profesional de las protagonistas de este ensayo. El discurso de género, misógino y androcéntrico, impuesto por el régimen franquista caló en los

hogares españoles, por lo que la generación de artistas nacidas tras la Guerra Civil fue educada bajo el concepto de feminidad decimonónico, una feminidad sumisa y limitada al ámbito privado. Tanto la educación formal como la informal se encargaban de inculcar a las niñas su vocación por el matrimonio y la maternidad. Las mujeres aprendían desde pequeñas actividades consideradas apropiadas para el sexo femenino como eran las labores de aguja, que ayudaban a cultivar el "alma femenina". Incluso se podía considerar enriquecedor el aprendizaje de la pintura o el dibujo, disciplinas que, como venía ocurriendo desde el siglo XIX, formaban "parte de la educación que toda señorita que se preciara a serlo debía recibir" (De Diego, 2009: 231).

Con todo, que las jóvenes quisieran estudiar Bellas Artes no era algo que entusiasmara generalmente a las familias. Algunas como Carmen Grau, Fuencisla Francés o Rosa Torres tuvieron la suerte de nacer en una familia con antecedentes artísticos que comprendieron, en mayor o en menor medida, la pasión de sus hijas. Fuencisla Francés nos cuenta que "todo el mundo que me rodeaba tenía claro que yo era pintora; mi familia fueron mis primeros maestros porque en casa de mis abuelos y de mis padres había obras en las paredes que eran increíbles"[3]. Rosa Torres, por su parte, recuerda además a su padre como un hombre muy moderno, ya que "siempre tuvo claro que una mujer era mucho más que una mujer y ya está, debía tener una profesión y ser algo por ella misma"[4]. La mayoría de las jóvenes, no obstante, no lo tuvieron tan fácil. La familia de Ángela García Codoñer, por ejemplo, "aspiraba a que fuera una buena mujer, que me casara, tuviera hijos y los criara bien. Poco a poco se fueron dando cuenta de que yo no iba por ese camino y lo tuvieron que aceptar"[5]. Isabel Oliver, por su parte, se considera una rebelde nata:

> Yo me pasé toda la vida reivindicando. Mi hermano tenía una moto y yo no; me pasé toda la vida reivindicando una moto. Luego con el coche igual, no me dejaban sacarme el carnet. Y para salir por ahí también, a él le dejaban hacer todo lo que quisiera y a mí no. Y las tareas de la casa pues imagínate... Era muy frustrante y además yo era muy consciente, que podría no haberlo sido. Siempre estuve bastante molesta[6].

Algo parecido vivió Cristina Navarro, hija de militar que recuerda a su padre como un dictador en casa: "se habla de la dictadura pero algunas

mujeres también hemos tenido una dictadura dentro de casa. Mi padre era un dictador y yo estaba todo el rato machacada. Era una rebelión constante desde pequeña"[7].

Su convicción —en ocasiones, testarudez— sirvió para convencer a sus respectivas familias y conseguir preparar el ingreso a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos a través de diferentes medios como profesores particulares, academias privadas o la escuela de Artes y Oficios. El ingreso a Bellas Artes se podía realizar a muy temprana edad, especialmente las mujeres de una primera generación que estudiaron en los años cuarenta y cincuenta, y que en muchas ocasiones entraban con apenas catorce años. Demasiado jóvenes, en la mayoría de los casos, como para plantearse un futuro profesional: "yo a los 14 años las salidas profesionales no las tenía muy claras, yo solamente quería pintar"[8]. La juventud de las alumnas al iniciar y, consecuentemente, también al terminar los estudios, influyó sin duda en que una vez conseguido el título de "Profesor de dibujo" no se plantearan ejercer o, si lo hicieron, fuera de manera paralela a la creación de una familia tradicional, en la que el trabajo de la esposa quedaba en un segundo plano con respecto al del marido. Isabel Tejeda apunta que "su papel como amas de casa, esposas y madres se consideraba prioritario, entendiéndose que su dedicación artística era una veleidad secundaria" (2012: 182). Solo unas pocas apostaron, remando a contracorriente, por su profesionalización. Sobre este punto, no obstante, volveremos más adelante.

Las antiguas alumnas de San Carlos recuerdan, generalmente, su paso por la escuela con mucho cariño y nostalgia, como un lugar en el que pudieron escapar de lo que la sociedad esperaba de ellas y en el que estaban en contacto diariamente con personas con sus mismas inquietudes. Antonia Mir, que antes de ingresar en la escuela había estudiado pintura en la academia privada de Manuel Sigüenza, lo expresa del siguiente modo:

> Allí descubrí lo que era Bellas Artes y lo que era pintar: no era lo mismo una clase particular con cuatro niñas pijas que estar en una clase con veintitantos y cada uno pintando de una manera. Claro que nos dejaban libertad, estudiar Bellas Artes no era una cárcel. Yo allí descubrí el cielo. No era lo mismo copiar que inventar, que crear, que interpretar. Allí había una modelo posando y si

> éramos veinticinco cada uno la pintaba de una manera diferente. Yo nunca había escuchado hablar de un trabajo de creación, de interpretación. Para mí fue un descubrimiento tremendo[9].

Salvo alguna excepción, las antiguas alumnas no recuerdan discriminaciones específicas por parte de sus compañeros, aunque, como muchas afirman, los comentarios peyorativos hacia ellas formaban parte de su día a día, de modo que no los han retenido en su memoria. Sí que coinciden en la misoginia expresa de profesores como Genaro Lahuerta:

> Él odiaba a las mujeres, era un misógino y no le gustábamos nada, por eso se las cargaba a casi todas. A los chicos los trataba mejor, pero no confiaba en las mujeres. La madre de una compañera fue a hablar con él y él le dijo que enseñara a su hija a cocinar que era lo que tenía que hacer[10].

Mientras todavía estaban cursando Bellas Artes, el Ministerio ofrecía diferentes becas de paisaje al estudiantado, que era seleccionado a través de concursos celebrados en la escuela. Cristina Navarro recuerda la mecánica de dichos concursos: "tú hacías un paisaje, ponían todos los cuadros en el suelo y pasaba el tribunal. Te ponían una nota y según nota iban eligiendo"[11]. Las personas que más nota sacaban normalmente elegían como destino Segovia, cuya beca "El Paular" tenía más prestigio. Tras Segovia se solía elegir Granada y, finalmente, se seleccionaba Enguera, una localidad próxima a la ciudad de Valencia. La experiencia solía ser muy enriquecedora para las alumnas, especialmente las que disfrutaban de "El Paular", donde se reunían con alumnos y alumnas de las cuatro escuelas de Bellas Artes existentes en aquel momento en el estado —San Fernando en Madrid, San Carlos en Valencia, Santa Isabel de Hungría en Sevilla y San Jorge en Barcelona—, así como con alumnado extranjero. María Luisa Pérez recuerda que la experiencia le abrió un mundo:

> Salir de Alcoy, después también fuera de Valencia, coger un avión para ir a Madrid y de allí a Segovia, compartir una residencia con extranjeros que iban a estudiar español, íbamos a conciertos... Era inexplicable. Hicimos un grupo de gente que nos llevábamos fenomenal y todavía mantengo el contacto con muchos de ellos[12].

Una vez finalizados los estudios, existían otras becas que permitían a las afortunadas dar sus primeros pasos y salir no solo de Valencia, sino también del país y entrar en contacto con las experiencias artísticas de ciudades como Roma —el clásico viaje iniciático del Grand Tour dieciochesco— o París —capital artística desde el siglo XIX que todavía era referente para las y los artistas del momento—. Entre estas becas, podemos destacar la de la Diputación de Valencia, de origen decimonónico, que no vería una mujer pensionada hasta la década de 1960 con Aurora Valero como primera galardonada. Gracias a la reputada pensión, Valero —y las que la siguieron— pudo viajar por la geografía nacional durante el primer año y, tras la concesión de una prórroga, visitó Venecia, Roma, Marsella y París (Ferrer Álvarez, 2017: 178).

A continuación, abordaremos el recorrido de aquellas que se profesionalizaron, compaginando, en la mayoría de los casos, la producción artística con la docencia en institutos, Artes y Oficios o en la ya Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Como hemos mencionado anteriormente, la presión social que las empujaba al matrimonio y al cuidado de la familia era un condicionante esencial a la hora de profesionalizarse. Eva Mus afirma que "lo que pasaba es que la cuestión del matrimonio interrumpía muchos proyectos [...] era complicado compatibilizar los hijos y el matrimonio con la pintura"[13]. Por ejemplo, Manolita Carbonell, compañera de Mus, no se planteó dedicarse profesionalmente a la pintura, pues sentía que su deber y lo que esperaban de ella era cuidar de su familia. De hecho, ya en los años noventa, Carbonell se planteó opositar para integrarse en el cuerpo docente de centros de educación secundaria, pero a su marido no le pareció oportuno y terminó desestimando esa posibilidad[14].

Tampoco se veía con buenos ojos que la familia dependiera del trabajo de la mujer, sino al contrario. María Luisa Pérez tuvo que cambiar de residencia en varias ocasiones debido al traslado profesional de su marido, lo que conllevó que dejara de lado distintas oportunidades profesionales.

Por otro lado, cabe tener en cuenta el caso de las que se casaron con otros artistas, que podían verse beneficiadas por la comprensión del marido y el intercambio de contactos e intereses, como es el caso de Carmen Grau o de María Montes, pero también podían verse relegadas a un segundo plano por

la potencia profesional de sus maridos, como le ocurrió a Matilde Arquiola, en aquel momento esposa de José María Yturralde. Rosa Torres considera que

> las artistas que se casan con artistas salen perdiendo completamente, quedan ensombrecidas. Los hombres aunque digan que no, tienen el machismo muy interiorizado, sobre todo en aquella época. Un hombre no habría dejado que su mujer brillara más que él en el mundo del arte. Seguramente ni se planteaba que su mujer podía llegar a brillar más que él[15].

En cuanto a la presencia de mujeres en los espacios expositivos, muchas de ellas ya contaban con una remuneración económica gracias a la docencia, por lo que no se esforzaron en introducirse en el panorama galerístico: "yo recuerdo estar muy encerrada en mi trabajo y no dediqué mi tiempo a vender y a que se conociera mi trabajo"[16]. Asimismo, existía la desconfianza que muchos de los agentes artísticos tenían en el sexo femenino, tanto en sus condiciones biológicas —una mujer no estaba capacitada intelectualmente para crear como un hombre— como en sus limitaciones sociales —probablemente se casarían, tendrían hijos y no podrían dedicarse plenamente a la pintura—. Ángela García Codoñer recuerda que en una ocasión un galerista italiano le dijo que "le gustaba lo que hacía pero que con las mujeres no se podían arriesgar porque no son rentables; en cuanto se enamoran y tienen hijos dejan de pintar"[17]. Ángela García nos puntualizó además que "eso es algo que pensaban todas las galerías aunque no lo dijeran explícitamente"[18].

A este respecto, Maite Miralles afirma que nunca quiso entrar en el juego que le proponían los galeristas, por quienes, en alguna ocasión explícitamente y otras con más sutileza, se sintió acosada: "si entrabas en ese juego eras de los suyos, si no eras una rarita y te excluían. Después de eso tuve muy claro que no me interesaba ese mundo, que prefería ser dueña de mí misma y que no quería ningún amo que me dijera lo que tenía que pintar o lo que tenía que hacer"[19].

Por último, cabe mencionar la escasa participación femenina en los colectivos artísticos del momento, hecho que se debía, entre otras causas, al aislamiento al que se veían sometidas las mujeres al acabar los estudios e iniciar un proyecto familiar. Aurora Valero afirma que:

> Con los chicos me llevaba bien, pero era una amistad personal, no artística. Ellos se reunían y nosotras no formábamos parte de esas reuniones. Ellos no nos invitaban, pero a mí tampoco se me ocurría pensar que podía ir, ¿qué iba a hacer yo con todos esos hombres?[20].

No obstante, el aislamiento femenino generalizado no impidió que Jacinta Gil, Ángeles Ballester, Carmen Pérez Giner o Ana Peters, formaran parte de colectivos como el *Grupo Z*, el *Grupo de los 7*, *Estampa Popular*, el *Grupo Parpalló* o MAM (Movimiento Artístico del Mediterráneo), todos ellos referentes en la plástica valenciana. Asimismo, artistas como Isabel Oliver o Rosa Torres fueron colaboradoras del *Equipo Crónica*, el principal portavoz del realismo crítico valenciano en los años sesenta, y Soledad Sevilla, por otro lado, se involucró puntualmente en el grupo *Antes del Arte*.

Tras este breve recorrido por la trayectoria profesional de distintas artistas valencianas podemos concluir que los condicionantes de género existieron en el mundo del arte de la Valencia franquista no tanto de manera explícita en leyes o reglamentos que prohibieran a las mujeres acceder a la educación artística o exponer en determinados espacios[21], sino más bien de forma sutil y calando en el imaginario colectivo, condicionando no lo que podían hacer sino lo que debían hacer como mujeres: "si yo hubiera sido un hombre estaría mucho mejor situada de lo que estoy a nivel profesional. Tú tienes que demostrar mil veces más que estás trabajando en serio y que lo que haces vale"[22]. En este sentido, es fundamental la historia oral, la autobiografía y la memoria de género como métodos de investigación que permiten dilucidar los entresijos que el discurso histórico-artístico tradicional no ha acogido. Han sido numerosas las artistas mencionadas, aunque podrían haber sido muchas más. Hemos intentado que las voces de todas ellas sumen una sola. A través de sus historias personales nos hemos aproximado a las prácticas culturales que construyeron como mujeres en el sistema artístico, teniendo en cuenta las circunstancias personales de cada una, pero con la firme convicción de que dichas circunstancias son vitales para generar una memoria colectiva obviada por la Historia con mayúscula.

NOTAS

[1] Este trabajo ha sido realizado gracias a un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (convocatoria de 2016) y es parte de la investigación que se está llevando a cabo para la realización de una tesis dirigida por Rafael Gil Salinas y Mireia Ferrer Álvarez en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

[2] En el ámbito cronológico y temático que nos ocupa, cabe mencionar la investigación llevada a cabo por Isabel Tejeda en el MNCARS en 2011 con la finalidad de estudiar las relaciones entre franquismo y feminismo en los años 70, para la cual realizó numerosas entrevistas a artistas, entre ellas algunas de las valencianas que abordamos en nuestro estudio.

[3,16] Fuencisla Francés, entrevistada el 20-11-2018.

[4,15] Rosa Torres, entrevistada el 04-07-2018.

[5,10,17,18] Ángela García Codoñer, entrevistada el 17-07-2018.

[6] Isabel Oliver, entrevistada el 25-10-2018.

[7,11,22] Cristina Navarro, entrevistada el 19-07-2018.

[8,13] Eva Mus, entrevistada el 09-06-2018.

[9] Antonia Mir, entrevistada el 04-06-2018. Cita original en valenciano: "Allí vaig descobrir què era Belles Arts i què era pintar: no era el mateix una classe particular amb 4 *niñas pijas* que estar en una classe amb *vintitants* i cadascú pintant d'una manera. Clar que ens deixaven llibertat, estudiar BBAA no era una presó. Jo allí vaig descobrir el cel. No era el mateix copiar que inventar, que crear, que interpretar. Allí hi havia una modelo posant i si érem vint i cinc cadascú la pintava d'una manera diferent. Jo mai havia sentit parlar d'un treball de creació, d'interpretació. Per a mi va ser un descobriment tremend".

[12] María Luisa Pérez, entrevistada el 01-02-2019. Cita original en valenciano: "Per a mi eixir d'Alcoi, després també fora de València, agafar un avió per anar a Madrid i d'allí a Segòvia, compartir una residència amb estrangers que anaven a estudiar espanyol, anàvem a concerts... Era inexplicable. Vam fer un grup de gent que vam tindre una relació fenomenal i encara mantinc el contacte amb molts d'ells".

[14] Manuela Carbonell, entrevistada el 26-06-2018.

[19] Maite Miralles, entrevistada el 11-02-2019.

[20] Aurora Valero, entrevistada el 14-06-2018. Cita original en valenciano: "Amb els xics me duia bé, però era una amistat personal, no artística. Ells se reunien i nosaltres no formavem part d'eixes reunions. Ells no ens convidaren, però a mi tampoc se m'ocorria pensar que podia anar amb ells, què anava a fer jo amb tots eixos homes?".

[21] No debemos olvidar, no obstante, que la legislación franquista apartaba a las mujeres del trabajo remunerado hasta la llegada de ley 56/1961 del 22 de julio, aunque ésta continuó estipulando que "se liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica".

BIBLIOGRAFÍA

DE DIEGO, Estrella (2009), *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más),* Cátedra, Madrid.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia (2018), "Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo", en GIL SALINAS, Rafael (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia,* Diputación de Valencia, Valencia, pp. 170-201.

PÉREZ RODRÍGUEZ, María Luisa (2018), *Infancia y juventud en Alcoy. Imágenes y recuerdos,* Libros de Autor, Valencia.

PORTELLI, Alessandro (1998/1979), "What makes oral history different", en PERKS, Robert y THOMSON, Alistair (eds.), *The oral history reader,* Routledge, Londres, pp. 63-74.

TEJEDA, Isabel (2011), "Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación", en DE LA VILLA, Rocío (dir.), *Agencia feminista y empowerment en las artes visuales,* Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 71-82.

TEJEDA, Isabel (2012), "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta", en ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010,* MUSAC; Junta de Castilla y León, León, pp. 181-206.

III

La subjetividad en el discurso crítico del arte moderno/ contemporáneo

Haizea Barcenilla García
y Belén Ruiz Garrido (eds.)

Garazi Ansa
Universidad del País Vasco

El cuerpo y el archivo. Una relación olvidada

El cuerpo y el archivo. Una relación olvidada

RESUMEN: Las tentativas de cuestionar los grandes relatos hegemónicos y patriarcales desde posicionamientos feministas han ido proliferándose en el ámbito comisarial durante los últimos años. Es especialmente destacable la cantidad de proyectos que se están llevando a cabo mediante la utilización de la creación e instalación del archivo como eje vertebral expositiva. Pero a pesar de que esta nueva metodología y tipología curatorial a priori parezca que puede generar aportaciones interesantes para con las teorías feministas, según las investigaciones que hemos llevado a cabo indican que para ello el archivo tiene que ser activado. Así, a través de este estudio hemos podido realizar un análisis más experimental y práctico de la cuestión, en el que hemos podido llevar a la práctica las hipótesis desarrolladas previamente desde el ámbito teórico gracias a la exposición *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista.*

PALABRAS CLAVE:
Comisariado
Archivo
Feminismos
B. Ettinger
Instalación expositiva
Cuerpo

The Body and the Archive. A Forgotten Relationship

ABSTRACT: The attempts to question the hegemonic and patriarchal stories from the feminisms have been proliferating within the curatorial field during the last years. And in this area, it is especially remarkable the increase of the archival exhibitions. But even though this new curatorial methodology and typology seems to generate interesting contributions to feminist theories, according to the researches we have carried out, nothing of that happens without the activation of the archives. Thus, through this study we have been able to carry out a more experimental and practical analysis of the issue, in which we have been able to put into practice the hypotheses that we have previously developed in the theoretical field, thanks to the exhibition *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista.*

KEYWORDS:
Curating
Archive
Feminisms
B. Ettinger
Installation
Body

INTRODUCCIÓN

Informationsdienst (1993), *Re.Act.feminism #2. A performing archive* (2011-2014), *Anarchivo Sida* (2016) o *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista* (2018) son sólo algunos de los ejemplos donde los comisarios, adscritos a las teorías y prácticas feministas, han apostado por crear e instalar un archivo como eje vertebral expositivo de sus proyectos, haciéndose visible la proliferación de esta tipología expositiva para cuestionar y deconstruir los grandes relatos hegemónicos a partir de posicionamientos feministas. Sin embargo, este hecho no es una mera casualidad, sino una elección totalmente consciente de los comisarios que intentan aprovechar las ventajas que puede ocasionar la presentación del archivo en el espacio expositivo para ello.

No obstante, parece ser que en algunos casos los resultados no han sido tan satisfactorios como se esperaban. Así, durante los últimos años hemos realizado diversos estudios con la intención de detectar las posibles causas del mismo (Ansa, 2017 y Ansa, 2018). Gracias a ello, hemos llegado a localizar algunas, principalmente en relación a la instalación. Sin embargo, hay que apuntar que todas estas propuestas se han realizado desde el ámbito teórico, por lo que el objetivo de este último análisis ha sido llevar a la práctica las teorías desarrolladas hasta el momento. Para ello, nos hemos servido de la exposición *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista*, de cuyas especificaciones trataremos más adelante. Sin embargo, antes de presentar los resultados de la aplicación práctica, es menester presentar brevemente las teorías desarrolladas que hemos intentado emplear en la misma.

LUCES Y SOMBRAS

Es conocido lo decisivas que fueron la segunda y tercera ola de los feminismos a la hora de concienciarnos sobre las construcciones hegemónicas del pasado, las estructuras que aseguran su continuidad y su influencia tanto en el presente como en el futuro; sobre la centralidad de la figura del hombre blanco occidental en la sociedad y su visibilidad en lo público; y sobre la definición del Otro en contraposición, ubicado en lo invisible, donde históricamente se le ha posicionado a la mujer (Arendt, *La condición humana*, 2009: 222-230, mencionado en Garbayo, 2016 y Pollock, 1999). Dicho canon ha sido arraigado en todos los ámbitos y disciplinas de la sociedad, pero especialmente, en la historia del arte (Pollock, 2015). Es por esta razón, por lo que se han realizado diferentes tentativas para cuestionarlo y visibilizarlo, entre las que destacan las prácticas expositivas, que incluyen la creación e instalación del archivo como elemento central del proyecto.

Hay varias razones que justifican esta elección. Por una parte sirve para trazar contramemorias, historias que han sido excluidas sistemáticamente de la memoria oficial, y luchar así contra las narrativas hegemónicas (Sánchez, 2017: 276), que llevándolos al museo, obtienen visibilidad y credibilidad. A esto hay que añadir además, que gracias al estado de translucidez que proporciona el archivo, el peligro de control que puede acarrear la visibilidad total otorgada por el museo, es a la vez evitada (Ansa, 2017).

Por otra parte, tampoco podemos olvidar la definición misma del archivo, pues por un lado, subraya y refuerza la autoridad otorgada por el museo gracias al principio de credibilidad que todavía ostenta (Osborne, "The Ordinariness of the Archive" en *History of the Human Sciences* nº. 12, 1999: 53, mencionado en Danbolt, 2014); pero por otro lado, basándose en las propuestas derridianas y foucaultianas, es presentado como un sistema totalmente activo, capaz de crear enunciados infinitos, descentrado e inabarcable en su conjunto, que solo posibilita significados y aproximaciones fragmentarias al mismo (Foucault, 2002). Así, el archivo se convierte en un sistema legitimador y eficiente para algunos de los objetivos que se impulsan desde los feminismos, como es la creación del conocimiento crítico y el cuestionamiento del pasado (Ansa, 2017).

Pero a pesar de que desde el ámbito de la teoría el uso del archivo en el espacio expositivo parece casi ideal, en la práctica, las cosas se pueden torcer. Una de las cuestiones más importantes que hay que tener en cuenta, es que para que el archivo funcione tal y como lo hemos descrito, tiene que ser activado por el público para convertirse en un instrumento. Para ello es imprescindible cambiar el comportamiento de los visitantes, pasando de espectadores a usuarios. Un cambio de paradigma que no es fácil de producir en un espacio tan autorregulado como el museo, el cual se lleva a cabo cuando la relación protocolaria entre el museo y el público se suspende. Según las investigaciones, la condición indispensable para lograrlo sería articular una atmósfera hospitalaria, flexible y afectiva, donde el visitante no se sintiera expuesto a las miradas de los demás y el cuerpo del visitante no se percibiera como una intromisión hostil (Ansa, 2017).

Sin embargo, llegar a esta conclusión no fue sencillo, pues según hemos expuesto anteriormente, para la realización de la mayoría de estos proyectos, los comisarios se basan en las concepciones derridianas y foucaultianas del archivo, los cuales no profundizan en las formas que tenemos las personas de relacionarnos con él. Así, los comisarios, impulsados por las formas de exposición tradicionales de los museos, siguen realizando instalaciones donde el ojo sigue imperando sobre el cuerpo para la obtención de la información. En consecuencia, se siguen creando espacios representacionales, donde la única opción del visitante es ser un mero espectador (Bolaños, 2003), y la opción de habitar el espacio como cuerpo es inexistente (Sheik, 2007 y O'Doherty, 2011). De la misma forma, el cambio de paradigma requerido es inviable, pues según las últimas investigaciones realizadas, para que el espectador devenga usuario, es indispensable la participación activa de todo el cuerpo como elemento activador de los archivos, ya que el cuerpo nos proporciona un conocimiento directo frente al distanciamiento que produce la mirada (Sartre, *Being and Nothingness*, 1956: 323, mencionado en Danto, 1999: 89).

Además, las instalaciones antes mencionadas, proponen una articulación del conocimiento poco vinculante a las teorías feministas, ya que estas últimas subrayan el uso del cuerpo como herramienta para ello, mientras que las primeras abogan por la observación directa, una concepción relacionada con el racionalismo científico empirista.

Otro de los problemas que puede surgir a la hora de cambiar el paradigma del espectador, es que los museos al ser tradicionalmente espacios burgueses de ámbito totalmente restringido, en el que además se ejerce una tecnología de poder (Foucault, *Discipline and Punish: Birth of the Prison*, 1977, mencionado en Barrett, 2011 y Bennett, 1998), el visitante no se siente bien acogido en él, ya que se ve en un mundo ajeno al suyo, donde su cuerpo actúa en un estado puramente artificial, aceptando y adoptando las normas reguladoras del espacio (O'Doherty, 2011). Así, para poder crear la atmósfera hospitalaria antes mencionada, sería imprescindible según Nina Simon en *The Participatory Museum*, crear un entorno de confianza, donde los visitantes puedan ser y compartir, y el espacio museístico pueda ser utilizado de forma cotidiana (mencionado en Sabaté y Gort, 2012: 33-36). En definitiva, creando un espacio real y no representativo (Wright, 2013) en el que la relación con los objetos expuestos sea equitativa y no jerárquica (Sheik, 2007).

Así, viendo la falta de propuestas teóricas para articular el archivo como herramienta de conocimiento desde el cuerpo, desarrollamos un planteamiento conceptual del mismo, basándonos en la teoría matricial de Bracha L. Ettinger. Mediante este intento subrayamos la importancia del cuerpo como un instrumento efectivo y necesario para la presencia de enunciados a partir de la creación de vínculos, que además es aplicable al ámbito curatorial. Pues en ella, se recogen los elementos imprescindibles para la activación apropiada del archivo: la vulnerabilidad, la confianza y el cuidado. Teniendo en cuenta que según los análisis realizados[1] la adecuación de las teorías en las que se basan los discursos curatoriales es decisiva para que las instalaciones expositivas funcionen debidamente, el desarrollo de esta teoría ha sido esencial para nosotros.

Pero aplicarlas en un espacio tradicionalmente tan regulado, donde los cuerpos son totalmente disciplinados como es el espacio museístico (Foucault, 2002) puede suscitar algunos problemas, sobre todo, por parte de las instituciones, pues al presentar los cuerpos de una forma no establecida, ni codificada, ni regulada, puede llevar a acontecimientos incalculables, diferentes e incontrolables (Garbayo, 2016: 18-58). Sin embargo al mismo tiempo, "ese riesgo continuo de torcedura, de desvío, convierte estas prácticas en espacios de posibilidad"[2] (Garbayo, 2016: 58).

De esta forma, sería interesante recurrir de nuevo a la teoría de Ettinger, y así intentar establecer nuevos vínculos, no solamente entre los objetos expuestos y los visitantes, sino también con la institución, para que dichas relaciones se basen en actos de confianza y cuidados mutuos.

Pero tal y como he mencionado anteriormente, todos estos estudios hasta el día de hoy se han realizado únicamente desde el área teórico. Sin embargo, gracias a la exposición *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista* hemos tenido la oportunidad de poner en práctica las teorías desarrolladas y de analizarlas a través de diferentes propuestas de instalación. A pesar de ello, somos conscientes de que, por una parte, no pudimos poner en práctica todos los aspectos mencionados, sobre todo, por las limitaciones del espacio expositivo; y por otra parte, de que para sacar conclusiones específicas de este tipo de estudio es necesario tener más resultados del mismo. Aún y todo, este primer intento y acercamiento pueden servir para tantear el grado de utilidad de los anteriores análisis e indicar ciertas tendencias del comportamiento del público para-con los diferentes tipos de instalaciones que podrían ser de ayuda en las futuras propuestas curatoriales.

APLICACIÓN PRÁCTICA. *GORPUTZ_GRAFIAK. GRITOS DE LA MEMORIA FEMINISTA*

Se trata de la segunda versión del proyecto expositivo *Gorputz_grafiak* realizado por la iniciativa de Emagin[3]. La primera se realizó en 2015 en Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián), a raíz de la publicación del libro *Gure genealogia feministak. Euskal Herriko Mugimendu Feministaren kronika bat*[4] y su intención principal fue presentar el contenido del mismo en un formato más visual. Es decir, mostrar la historia de los movimientos feministas del País Vasco, basándose en los materiales de archivo, tales como, carteles, pegatinas, revistas y fancines. Tres años después de aquella primera exposición, Emagin sintió la necesidad de realizar una segunda versión de la misma, que básicamente estaba constituida por los mismos materiales de archivo, además de artículos de prensa, grabaciones de vídeo, un mapa conceptual de varios metros de largo donde se aglutinaban

las ideas más importantes del libro y varias instalaciones artísticas, aunque recontextualizándola en este caso en el ámbito de Pamplona.

La exposición se ubicó en el Civivox Condestable, un palacio renacentista que funciona como centro social **[1]**. Se trataba por tanto de un espacio bastante inusual para exponer, totalmente opuesto al *white cube*. Exactamente fue ubicado en el patio de la planta baja y se accedía atravesando la primera sala del edificio —recepción y espacio expositivo—. Dentro del patio, están las escaleras que llevan a las plantas superiores, el salón de actos, las escaleras que bajan a los pisos inferiores y a los baños, y las oficinas de atención al ciudadano. Así, una de sus peculiaridades era que se trataba más de un espacio de paso que de un espacio expositivo al uso, teniendo en cuenta además, que en el interior del patio se realizan asiduamente todo tipo de eventos, por lo que estaba constantemente ocupada por un tablado y sillas. A esto había que sumarle que al tratarse de un bien de interés cultural, mucha gente entraba al edificio simplemente para verlo. En consecuencia, el único espacio expositivo con el que contábamos en realidad, era el perímetro del mismo.

Teniendo en cuenta que el espacio no aceptaba muchas opciones para la instalación, se decidió realizar una propuesta de base que sería la misma durante todo el transcurso de la exposición, y después hacer una

[1] Patio del Civivox Condestable.
Obtenida desde: http://www.navarracultural.com/ficha/espacio/civivox- condestable/#.XID3TNF7mRs (última consulta el 7/03/2019)

pequeña variación sobre ella, para poder llevar a cabo la investigación. En la columna que se encuentra justo frente a la entrada, se instaló el primer elemento de la propuesta: el panel introductorio de la exposición. Después, hacia la izquierda, había un vídeo en el que varias mujeres del movimiento feminista hablaban sobre sus experiencias, y al lado, pegados en la pared, se colocaron varias fotografías en blanco y negro de diferentes momentos y acciones del movimiento.

[2] Vista de la instalación 1 de *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista.*
Autora: Garazi Ansa (2018)

[3] Detalle de la instalación 2 de *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista.*
Autora: Garazi Ansa (2018)

En la segunda pared había varios carteles de diferentes épocas del movimiento, todos ellos originales, y en frente, entre las columnas, dos vitrinas. En una se exponían las pegatinas y en la otra los fancines y revistas vinculados a los feminismos.

La tercera pared estaba ocupada de lado a lado por el mapa conceptual diseñado por Concetta Provanza que funcionaba prácticamente como un mural. Por último, y en la cuarta pared se ubicaron los dos proyectos artísticos, y entre ellos, la hemeroteca. El primer proyecto era una

[4] [5] Detalle de la instalación 2 de *Gorputz_grafiak. Gritos de la memoria feminista.*
Autora: Garazi Ansa (2018)

instalación en relación al duelo y homenaje a las recientes pérdidas del movimiento feminista en Pamplona. Y el segundo proyecto era de carácter interactivo, donde los visitantes eran invitados a escribir en un post-it sus pensamientos y reflexiones, ambos realizados por Inder Bhatti. Por otra parte, la hemeroteca estaba constituida por un mueble de madera (muy próximo al utilizado por el *Contenedor de Feminismos*[5]) dentro del cual estaban recogidos algunos artículos de prensa de contenido vinculante a las luchas feministas.

Este era el aspecto básico que adquirió la exposición (instalación 1), una propuesta de carácter totalmente contemplativo, donde la única posibilidad de relacionarse con la misma era a partir de la mirada, por lo que el cuerpo apenas tenía cabida **[2]**. En contraposición, creamos la variación (instalación 2), un espacio de confianza, en el que los cuerpos podían actuar de una forma no autorregulada y en contacto directo y equitativo con el material del archivo. Para ello en la zona dedicada a las fotografías pusimos una mesa alargada con más fotografías en blanco y negro para que la gente pudiera escogerlas, cogerlas y examinarlas con sus propias manos **[3]**. Y con la misma intención, sacamos varias copias de las pegatinas y revistas y las dispusimos cerca de las originales **[4]**. Por último, en la hemeroteca en vez de proponer una selección de noticias pasadas, presentamos todas las noticias que habían sido archivadas desde los años 70 hasta la actualidad para que los visitantes pudieran consultar las que eran más afines a sus propios intereses **[5]**.

Las dos variables de la exposición estuvieron en marcha en distintos momentos temporales: primero se dispuso la instalación 2, y después la instalación 1. Y durante el transcurso de las mismas obtuvimos los datos de los ensayos utilizando diferentes métodos. Por una parte, mediante la observación participativa pasiva adquirimos información sobre el comportamiento de los visitantes para con los materiales expuestos, y por otra, a través de las encuestas recolectamos información sobre su propia opinión.

En cuanto a los resultados de la observación, primero tenemos que destacar que tal y como hemos expuesto anteriormente, detectamos tres tipos de visitantes. Los que entraban al patio porque tenían que cruzarlo para acudir a alguna otra estancia del edificio, los que simplemente

querían visitar el palacio y los que acudían a la exposición. En cuanto a los dos primeros, su comportamiento difiere en pequeñas matizaciones en relación a las dos instalaciones. En la instalación 1, los visitantes simplemente paseaban por el espacio, y veían la exposición de paso. Muy pocas veces, se detenían ante los materiales más visuales como eran los grandes carteles y las fotografías, y especialmente las vitrinas, pasaban totalmente desapercibidas. En cambio su relación con la instalación 2 fue algo diferente. Si bien la primera actitud era similar, pues empezaban a pasear entre sus muros y columnas, la mayoría se paraba en seco en los espacios donde había material manipulable, especialmente en las zonas de las fotos y las revistas, las cuales las cogían, las miraban con mayor detenimiento y las ojeaban. Así, funcionaban como reclamo para el público. No solían pasar largos períodos de tiempo, pero gracias a ello, se consiguió el acercamiento y el interés de visitantes que en principio no habían ido a ver la exposición. Incluso hubo algún caso que al ver el material manipulable, decidió volver a visitarla otro día con más tiempo; un hecho que no se dio con la propuesta de la instalación 1.

Entre los visitantes que acudieron a ver la exposición, difirió su punto de interés según el tipo de instalación. Mientras que en la instalación 1 los materiales más exitosos fueron las fotos de la pared y los carteles, en el caso de la instalación 2 los materiales más consultados fueron las fotografías presentadas en la mesa, las copias consultables de las revistas y las noticias de hemeroteca (aunque estas últimas en menor medida). La diferencia de tiempo que pasaba el público de una instalación en relación a la otra fue también considerable. Pues si bien la instalación 1 era vista con bastante agilidad, el tiempo que pasaban en la instalación 2 más o menos se duplicaba, habiendo casos de visitantes que volvían una segunda vez.

Teniendo en cuenta los datos de las encuestas, cabe subrayar por una parte, que los visitantes creen haber profundizado más en el tema en la instalación 2, en la cual destacan en positivo el acceso a las revistas y a la hemeroteca. En cambio, en el caso de los visitantes de la instalación 1 destacan la información obtenida a través de los carteles, las instalaciones artísticas y el mapa conceptual. Los vídeos, sin embargo, no tuvieron mucho éxito en general, si bien en el caso de la instalación 1 su aceptación fue mayor.

Así, se observa que los materiales, sobre todo los que incluyen otro contenido aparte del visual, funcionan muchísimo mejor para con los visitantes en una instalación que permite su manipulación. A pesar de que es interesante también destacar que el manejo de las fotografías fue valorado muy positivamente entre los visitantes, subrayando la sensación de comodidad a la hora de relacionarse con ellas. Una sensación que según ellos se repite con las pegatinas y las revistas en la instalación 2. En cambio, en cuanto a la instalación 1, los visitantes se han sentido más cómodos ante objetos de mayor tamaño y visibilidad, como es el caso del mapa conceptual, los carteles y las instalaciones artísticas. Hay que destacar también que estos últimos visitantes echaron de menos profundizar más, sobre todo en las fotografías, las revistas y la hemeroteca, lo cual achacaron a la falta de recursos y a la falta de accesibilidad a los materiales. En cambio, según los visitantes de la instalación 2, si hubo alguna razón para no poder profundizar tanto como hubieran querido, fue por la falta de tiempo.

Otro dato interesante obtenido de las encuestas es que los visitantes que más positivamente han valorado la posibilidad de profundizar en los contenidos, sobre todo respecto a las revistas y la hemeroteca, han sido los de mayor nivel de estudios. En cambio, entre los visitantes con menor nivel académico, se puede percibir una mayor tendencia hacia la preferencia por los soportes más visuales, como las fotografías y carteles.

Y por último, también es importante comentar que según los visitantes, la experiencia en la instalación 2 fue más positiva, sobre todo, por la oportunidad de acceder a los contenidos de los materiales que normalmente suelen estar vetados por las vitrinas, y que curiosamente la mayoría de las quejas sobre la falta de adecuación del espacio para con su propósito fueron hechas por los visitantes de la instalación 1.

CONCLUSIONES

Gracias a este estudio hemos podido contraponer dos proposiciones de instalación basadas en diferentes propuestas teóricas del archivo para la realización de una misma exposición, y así, comparar las reacciones que han tenido los públicos en cuanto a las mismas y su idoneidad para con los objetivos del proyecto original.

La instalación 1 la realizamos siguiendo las mismas pautas que la mayor parte de los comisarios actuales, es decir, basándonos en una mezcla de las concepciones tradicionales, las derridianas y foucaultianas, cuyo resultado ha sido una instalación pensada para la mirada del espectador. La instalación 2, en cambio, la realizamos basándonos en la teoría de Ettinger, donde la presencia del cuerpo era central y no hostil. De esta forma, se ha podido determinar que, en esta última instalación, gracias al espacio de confianza que se creó para la habitabilidad y uso del cuerpo para con los materiales vulnerablemente expuestos, se ha podido cambiar el paradigma del visitante, los cuales se han convertido en usuarios, y que gracias a esta transformación se ha podido dar la activación del archivo. Así, se ha podido constatar, que ciertamente los visitantes de esta instalación han percibido haber obtenido y creado mayor cantidad de conocimiento, evitando la canalización y control total del comisario. De esta forma, gracias a la instalación 2, se han podido poner en cuestión las formas tradicionales de la construcción del conocimiento, acorde a las teorías feministas. Un hecho que no se ha podido llevar a cabo con la instalación 1, quedando patente la importancia de una adecuada selección de las teorías sobre las que basar la instalación expositiva para que ésta sea efectiva y coherente con los objetivos del proyecto.

Por otra parte, también ha sido muy interesante observar la relación que han tenido las dos instalaciones con el mismo espacio expositivo. Pues en este caso, al ser un espacio no convencional para este tipo de uso, este hecho ha ayudado a potenciar la creación de un entorno real en el que los cuerpos pueden habitar y compartir en confianza, el cual es imprescindible para poder cambiar el paradigma del visitante. Y al revés, ha dificultado a su vez, el uso y la conversión del espacio en uno meramente representacional. De esta forma, hemos podido constatar también, que no solo las características físicas del espacio expositivo son aspectos

condicionantes para una instalación expositiva, sino también su uso habitual por la ciudadanía.

Otra nueva oportunidad que pueden generar las instalaciones basadas en las teorías inclusivas con el cuerpo, y que hemos podido vislumbrar gracias al estudio, es que funcionan muy eficazmente como atracción de nuevos públicos no interesados a priori en visitar la exposición. Por lo que puede ser un instrumento muy eficiente para poder mermar la brecha existente entre los museos y la ciudadanía en general.

A pesar de ello, hay que tener en cuenta también que tal y como hemos analizado, utilizar diferentes formatos expositivos nos puede brindar la oportunidad de poder acercarnos y conectar con públicos de diversa naturaleza. Pues si es verdad que las instalaciones representacionales y de mayor tamaño funcionan mejor con público de menor nivel académico, en cambio, el público de estudios superiores tiene mayor preferencia a instalaciones inclusivas y equitativas para con el material expuesto, para tener la oportunidad de obtener mayor cantidad de información de la misma y así profundizar más en la materia.

Así, podemos concluir exponiendo y ratificando la relevancia de las hipótesis desarrolladas en anteriores estudios desde el ámbito teórico para con este tipo de exposiciones y de la misma forma reivindicar la importancia de la realización de investigaciones de carácter experimental que tan poco frecuentes son en este área del comisariado.

NOTAS

[1] Estos análisis los realicé tomando como caso de estudio la exposición *Anarchivo Sida,* realizada en Tabakalera (Donostia-San Sebastián, 2016) cuyos resultados los expuse en el artículo "Vuelta al origen. Una propuesta de aproximación al archivo desde la teoría matricial", *Boletín de Arte,* 2019, nº. 40, pp. 255-265.

[2] Cabe puntualizar que en este caso Garbayo hace referencia al acto performativo, una acción que dentro de nuestro estudio sería acometida por los visitantes-usuarios activos.

[3] Emagin es una asociación que promueve el pensamiento crítico feminista. Trabaja a favor de la transformación de la sociedad aplicando los procedimientos feministas en sus ámbitos de trabajo fundamentales: la formación, la investigación, la documentación y la producción. Para más información: http://bilgunefeminista.eus/eu/Emagin.

[4] *Nuestras geneologías feministas. Una crónica del movimiento feminista del País Vasco* (Traducción al castellano propuesta por la autora).

[5] Es un proyecto creado en Galicia, en el que a partir de la creación de un archivo móvil se quiere recuperar, documentar y visibilizar las luchas e historias llevadas a cabo por las mujeres y los feminismos. Para más información: http://contenedordefeminismos.org/es.

BIBLIOGRAFÍA

ANSA, Garazi (2017), "Análisis del archivo como método para la elaboración y transmisión de nuevos discursos históricos a través del caso de estudio Re.Act.Feminism #2 – A Performing Archive", *AusArt Journal for Research in Art,* vol. 5, nº. 1, pp. 71-90.

ANSA, Garazi (2018), "Museum of Arte Útil ou une reconciliation possible entre le musée et la citoyenneté", en PEYRAGA, Pacale y FORERO MENDOZA, Sabine (Presidencia), *Le citoyen dans tous ses états,* Congreso llevado a cabo en Pau, Francia.

BARRET, Jennifer (2011), *Museums and the Public Sphere,* Wiley-Blackwell Publishing, Oxford.

BENNET, Tony (1998), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics,* Routledge, Nueva York.

BOLAÑOS, María (2003), "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo,* PUZ, Zaragoza, pp. 203-216.

DANBOLT, Mathias (2014), "Arresting Performances", en KANUP, Bettina y STAMMER, Beatrice Ellen (eds.), *Re.Act.Feminism. A Performing Archive,* Verlang für Moderne Kunst y Live Art Development Agency, Nüremberg y Londres, pp. 96-108.

DANTO, Arthur C. (1999), *El cuerpo / el problema del cuerpo,* Síntesis, Madrid.

FOUCAULT, Michel (2002), *La arqueología del saber,* Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

GARBAYO, Maite (2016), *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo,* Consonni, Bilbao.

O'DOHERTY, Brian (2011), *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo,* CENDEAC, Murcia.

POLLOCK, Griselda (1999), *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories,* Routledge, Nueva York.

POLLOCK, Griselda (2015), *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Fiordo No Ficción 01, Buenos Aires.

SABATÉ NAVARRO, Miquel y GORT RIERA, Roser (2012), *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos,* Ediciones Trea, Gijón.

SÁNCHEZ, José A. (2017), *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación,* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Segovia.

SHEIK, Simon, (2007), "Constitutive Effects: The Techniques of The Curator", en O'NEILL, Paul (ed.), *Curating Subjects,* Open Editions, Londres, pp. 174-185.

WRIGHT, Stephen (2013), *Toward a Lexicon of Usership,* VanAbbemuseum, Eindhoven.

Maria De Vivo
University of Naples "L'Orientale"

Critical Action as Construction of Identity: The Experience of Gabriella Drudi*

Critical Action as Construction of Identity: The Experience of Gabriella Drudi

ABSTRACT: Gabriella Drudi (Venice, 1922 – Rome, 1998) was a leading figure in Italian art criticism during the second half of the Twentieth century, but an ignored one. During her intellectual life she involved herself with and explored what she was more inclined to embody, what Rosenberg called the "anxiety of art". In approaching the works of Mark Rothko, Robert Motherwell, Cy Twombly, Toti Scialoja and Fausto Melotti, Drudi seems to have experienced the work by literally reliving it on the written page: a construction of identity achieved through critical action.
Based on partially unpublished documents from the Gabriella Drudi Collection housed at the Toti Scialoja Foundation in Rome, this paper explores Drudi's authenticity of vision and her *modus operandi,* both far removed from the methods and attitudes of "official" criticism.

KEYWORDS:
Art Criticism
Translation
Identity
Abstract Expressionism
Italian Art after the Second World War
Critical Writing

La acción crítica como construcción de la identidad: la experiencia de Gabriella Drudi

RESUMEN: Gabriella Drudi (Venecia, 1922 – Roma, 1998), ha sido una protagonista atípica de la crítica italiana de arte de la segunda mitad del siglo XX. En su camino intelectual, Drudi se dedicó a investigar lo que más se acercaba a encarnar lo que Harold Rosenberg ha definido la "ansiedad del arte". Persiguiendo, y tratando de descifrar, los trabajos de Rothko, Motherwell, Twombly, Scialoja, Melotti, Drudi parece interpretar la experiencia, para luego traducir la obra, viviéndola ininterrumpidamente en la página escrita. Una construcción de la identidad lograda a través de la acción crítica.
A partir de la documentación parcialmente inédita del Fondo Gabriella Drudi, conservada por la Fondazione Toti Scialoja de Roma, esta contribución se interroga sobre la autenticidad de perspectiva de Gabriella Drudi y de su *modus operandi*, que se alejan, ambos, de los enfoques y métodos de la crítica oficial.

PALABRAS CLAVE:
Crítica de arte
Traducción
Identidad
Expresionismo abstracto
Arte italiano después de la Segunda Guerra Mundial
Escritura crítica

In a monograph published in 2017, I retraced the intellectual biography of Gabriella Drudi, a leading figure on the cultural scene in Italy during the second half of the Twentieth century. There, I examined her writings and interventions within the sphere of art criticism, bearing in mind the influence of the practice of translation —her first professional activity— and the rich background of theatrical, literary and artistic points of reference in which Drudi worked from the 1950s onwards.

The following paper, instead, provides a closer insight into her authenticity of vision, based on the reading of a number of documents brought to light during the ongoing process of archiving the Gabriella Drudi Collection at the Toti Scialoja Foundation Archive in Rome.

One of the many letters written by the American critic Harold Rosenberg during his frequent correspondence with Gabriella Drudi to promote, discuss and then approve the translation of his book *The Anxious Object*, published in Italy by Bompiani in January 1967, contains previously unknown and invaluable information concerning the well-known preface *Toward an Unanxious Profession.* Written in 1966 as an introduction to the second American edition, we discover that it was conceived, at least in part, with Gabriella Drudi in mind: "but I had you in mind, too"[1]. Rosenberg, whom Drudi met in 1956 during her first trip to New York with Toti Scialoja, goes on to say: "[it] is just what you were asking for —a manifesto. And one related directly to the situation today. The situation which, I am sure, especially after Argan-Dorazio incident, prevails in Italy too"[2].

What exactly had Drudi asked Rosenberg for? Why had she been so insistent on "a manifesto"? Was it merely an editorial recommendation or a matter of greater and wider implications? What was so vital that urgently needed to be disclosed to the readers?

The Anxious Object is a collection of essays and articles on American art, partly the fruit of Rosenberg's militant collaboration with *The New Yorker*, begun in 1962. In the restless heart of the 1960s, the critic reflects with his own unique skills of observation and analysis on the transformations of art "normalized as a professional activity within society", on the "metamorphosis in the temperament of the artist", on

artists as "performers of talent" rather than outsiders, on American cultural journalism and "the grossest materialism" that equates "poverty with anxiety", and on questions relating to society, the market, the public and the art world, about which he expressed predictions about the future, but not before clarifying two fundamental themes –the "anxious object" of the title and the "anxiety of art" (Rosenberg, 1967: *passim*).

Gabriella Drudi is, at that time, not just Rosenberg's translator —having already supervised his 1962 monograph on Arshile Gorky in collaboration with Milton Gendel[3]— but an acute observer of American life, a life she both loves and explores throughout her many and diverse activities as literary agent, writer, translator and art critic. And like Rosenberg, with whom she shares a background in law, a passion for Baudelaire and drinking whisky as a way to confront death, Drudi is a refined and genuinely problematic (in a state of perpetual disagreement, I would venture to say) intellectual, for whom critical creation and self-creation are in constant pursuit of one another, often overlapping.

In this searching and soul-searching, through a series of choices and actions that bear little resemblance to the manner in which her contemporary academic critics thought and behaved (the Argan-Dorazio question Rosenberg alludes to is a good example of the interferences and critical dirigisme so unpopular with a large group of Italian artists who in 1963, following the "12th International Conference of Artists, Critics and Art Scholars" chaired by Giulio Carlo Argan, close their letter of dissent entitled *The temptations of critics* with the words "We artists refute that anyone can make history before history is made") (VV. AA., 1963: 28), Drudi is the architect of a narrative comparable to that of many "non-conformist" Italian critics born in the early decades of the 1900s, including Emilio Villa, Carla Lonzi, Mario Diacono and Cesare Vivaldi. By relaxing the rules of art criticism and introducing elements of poetry and literature, such figures made "a fundamental contribution in terms of intelligence and passion, militancy, lucid analysis and transformation of critical writing" (Trimarco, 2012: 32), without any pretension or intention of creating a new critical trend.

During the season of transition from Art Informel to post-Art Informel, which coincides with a period of profound transformation of the role and

function of criticism and the gradual eclipsing of positions expressed by Rosenberg, we may hypothesize, not having the possibility to read Drudi's letters to him, that her request has something to do with the wish to show support —as clearly and effectively as a manifesto should do— for those who had been able to "liquidate art as a classification of objects and to re-define it in terms of the intellectual acts of artists" and to keep alive the *anxiety of art*: "a peculiar kind of insight", "a philosophical quality perceived by artists to be inherent in acts of creation in our time. It manifests itself, first of all, in the questioning of art itself" (Rosenberg, 1967: *passim*).

Not then a simple declaration of loyalty towards someone who was undoubtedly a crucial figure in the evolution of her critical laboratory, but rather the preservation of *Angst*, a vital condition generated by the inexplicable certainty that the creative action is a primary need which in some obscure way must be satisfied.

So it is for the American artists Drudi chooses to involve herself with (Arshile Gorky, to whom the magazine *Arti Visive* dedicated a double issue in 1957, Mark Rothko and Robert Motherwell, about whom she wrote in *Appia Antica* at a time when neither the former, better known, nor the latter was being paid much notice in Italy, and then Willem de Kooning and Cy Twombly, whose first solo exhibition at an Italian museum she curated with Zeno Birolli in 1980), but so it is for her, perhaps especially for her, as well.

When in December 1983 she is invited by Dore Ashton to give a lecture at the Cooper Union in New York City —which she will entitle "The Act in search of the Actor"— Drudi refers to "artists unknown at the time" and to their "words re-surfaced, by chance" at the "Modern Artists in America" session of 1951. The following is an extract:

> Richard Lippold: Why we begin to create a work?... How do we begin the work; from an idea, an emotion point of view... an experience?... When is the work finished?
> Robert Motherwell: We are involved in "process" and what is a "finished" object is not so certain.
> Willem de Kooning: ...The amount of space I use I am always in,

> I seem to move around in it, and there seems to be a time when I lose sight of what I wanted to do...
> Ad Reinhardt: I don't understand, in a painting, the love of anything except the love of painting itself...other agony than the agony of painting (Drudi, 1984: 13-14).

It is during this lecture that she talks about American artists as being "the greatest risk-takers". And in this definition lies a clear link with the verses written by Rainer Maria Rilke at Muzot in 1924,

> ...it risks us. Only that we,
> still more than plant or animal,
> go with this risk, will it...[5]

Her movements within the realm of criticism were just as much those of a "risk-taker", intended and deliberate, despite the risk of the unknown, if only in the constant pursuit of a principle that binds together the creative act, critical action and, in a broader sense, writing: "As in the creative act, in approaching a work of art the beginning is bewilderment: a going toward" (Drudi, 1991: 3).

Drudi is inspired neither by a duty to inform, nor by a desire to educate. She does not conform to a particular model, nor will she later have a method to expound. Even in the midst of existential crises and an infinity of unanswered questions, she puts writing at the centre, being always clear in her mind about its poietic function. Her association and familiarity with art *literally* infuse her language. Her dramatic awareness becomes word, sentence and page, the subject matter of a highly original style of writing.

How could any theory come out of the "sounding" that characterizes her precocious reading of Motherwell in 1959, or her article on Rothko the following year where, to describe the "incandescent splendour" of the canvas, Drudi cites Dostoevsky, though without quoting him directly, when he describes the ecstatic moments before Prince Myshkin's epileptic fit in *The Idiot*, or the kaleidoscopic opening lines of the piece on happenings published in the *Almanacco Bompiani*, which seem to mirror their babel-like essence, or the article on Living Theatre in Rome judged to be "neither fiction nor a critical essay" and therefore rejected?

And besides, who else in 1962, precociously identifying a possible synchronicity of exploration, would have so naturally accompanied the article *Mutamenti degli happenings* with images of Jannis Kounellis dressed as Hugo Ball, Mimmo Rotella reciting his *phonetic poems* in Paris, or Sylvano Bussotti performing *Five Piano Pieces for David Tudor* with chess pieces, comb and piano at the Galleria La Salita?

What we have before us, then, is an astonishing mix of the experience of art and linguistic experimentation: the page becomes a metatextual space, like a translation —"language *in actu* rather than language *in situ*" (Bassnett, 1998: 137)—, which claims its freedom, insofar as it was not conceived as a subordinate or derivative activity.

In the pages of her diaries dated 12 March 1985, Drudi makes a very useful point that captures the sense of experience:

> I think of that dumb question of James' [Demby] at a conference of "Women Writers": Why do so many bad books get published? The answer is that everyone is entitled to write books, paint pictures, etc. They are also entitled to publish them. That's life, an ambition, a conversing, an expressing one's opinions. Art is something else. A hard, internal experience, one almost always dies from it. An experience bound to fail, because it attempts to make coexist something with nothing, it is unreal and more than real. Readers, observers of art are those who relive this experience as their own[6].

The construction of identity, a cornerstone of Abstract Expressionism —"An artist is a person who has invented an artist" is the epigraph from Rosenberg chosen by Drudi for her monograph on Willem de Kooning, completed in 1970— seems therefore to have served as an internalized motive for her critical writing, an activity already typified by the kind of hand-to-hand combat required by the translator's "craft".

It is, today, quite moving to read of Drudi's boundless passion for the American Abstract Expressionists who would be subjected to a barrage of criticism over the following decades.

Although her preference lay with Arshile Gorky, Willem de Kooning and Robert Motherwell, all of whom articulated to different degrees their theoretical perspectives, how is it possible to forget that Jackson Pollock's drip painting became the target of feminist activists who made it a symbol of phallocentrism of the heterosexual/white/male artist?

In the search for her own language allowing her to wander unobstructed (to rise and to fall), Drudi is as indifferent to these disputes as she is from any formalist criticism.

Critical writing, or perhaps it would be better to say writing about art, is first and foremost a human experience, an opportunity for interaction, the chance to get a closer look at the artists, their studios and their works. And in this original *modus operandi* that celebrates and demands an eminently subjective dimension, Toti Scialoja, the artist from Rome with whom Drudi spends almost all her entire existence, plays an important role.

To convey the essence of their joyful and inextricable complicity, which risks undermining what has been said thus far, I quote the following brief extracts from two letters exchanged in rapid succession between Scialoja and Drudi in the late spring of 1962:

> Paris, 28 May, Toti to Gabriella:
> You must write, I will succeed in making you write, because it is something I have to have, a certainty for which I feel the need. You have the possibility and the power to name things and make them true: your thoughts are like a shockwave[7].
>
> Rome, 6 June, Gabriella to Toti:
> [...] your love is the light that shines through the windows and the mind that is lit up in the tension of consciousness. Eco called my piece a "mimesis of the work of art" without knowing that this way of approaching art does not come from the *école du regard* —a tool borrowed for want of any craft— but from your imitations of painting[8].

These passages provide intimate clues as to the circularity of influence that characterizes their lives, which, because of their passions, their differences —in meditating on language, in delving into their past, in achieving the single identity of the individual made artist— share a common conviction, that only in a work of art can this identity reveal itself as a universal figure.

In July 1957 on the island of Procida, a few months after their trip to the United States, Scialoja was already reflecting on the "damn business of 'American' painting".

"American" painting has taught me to be free, to experiment with myself like no other painting has done. Free, brutally honest and humble with myself: not magical, not Faustian, not depressing" (Scialoja, 1991: 68).

From this perspective, both Drudi's interest in what she herself calls a "generation of giants" and her critical essays take on interesting contours. Does Drudi find Toti Scialoja in each of these painters or does she help Scialoja find a part of himself by knowing and "translating" these artists? Significantly, this is the period when Scialoja begins to work on his cycle of *Impronte:*

> Peintre philosophe. Quelle impronte di indivisa corporeità —un avverarsi, e reciproco straniamento, della pittura e del pittore insieme— quelle impronte, affidate al rischio e dettate dall'ignoto, erano sottoposte a una metrica esatta, imperativa all'enunciato: un computo di sillabe.
>
> La scansione, che dalle impronte ripetute rifà un comporre nuovo, estraneo alla spazialità e come incantatorio, asserisce una temporalità metaforica, vibrata su stati interiori. L'automatismo, consacrato dalla regola dei gesti, lascia emergere figure, metafore visive (Drudi, 1984: 71-72).

A masterful strategy to resolve the conflict between automatism and control, between unconsciousness and will in the possibility of guiding the act, one that Drudi explains and identifies in many of the American artistic explorations she examines over the years.

> L'impronta deve essere la verità: tutto quello che è esistito, tutto quello che esiste, ecco dovrà apparire. Quello che è ancora da consumare sarà consumato. Un puro specchiare che sia un puro toccare. Non devono esistere alibi né resistenze. Tutto deve avverarsi e precipitare, tutto allo stesso momento. L'impronta è una verità e insieme il limite dell'avanzare. La simmetria irregolare, bilaterale dell'impronta vuol dire la vita: è fatta per affrontare e far faccia. Un modo dell'essere esposti, del consacrarsi. Il modo vero del mio offrirti la vita, del mio prendere la tua vita...[9].

When, in the early 1980s, Scialoja turns back to believing in a less frozen form of painting after the rigour and geometrism of his works executed in the '70s, there continues between the two a dialectic dispute that spanned their entire existence.

It is precisely in recognizing "figures", with such persistence likely attributable to Jean-François Lyotard's reflections in *Discourse*, *Figure* in 1971, that Drudi claims her "own" critical space, her "own" solution that celebrates turmoil and, at the same time, preserves the irreducibility of Scialoja's works to the signification of discourse.

> Toti Scialoja: Goya mi ha dato la chiave del risveglio che io potevo operare nel mio spazio. Spazio posseduto da struggente volontà di esistenza, spazio patria: le mie pennellate, i miei interventi, i miei meccanismi di pittore non sono che un agire provocatorio, liberatorio di questa essenza spaziale.
>
> Gabriella Drudi: Ci sono figure.
>
> Toti Scialoja: io non le vedo. [...] seguito a non vedere figure. Sono proiezioni, ombre di corpi che non esistono: qualcosa che va oltre l'immagine creata dalla pennellata, ma che rimane nell'ambito della pennellata, rimane come un sogno della pennellata.
>
> G.D.: sogno?
>
> T.S.: La pennellata è, c'è, e al tempo stesso sogna di esserci.

In questo sdoppiamento, nell'altro da sé della pennellata, si determina ciò che tu chiami figura, caratterizzazione figurale; ma in realtà è la pennellata stessa che si frantuma. Come un corpo che camminando proietti la sua ombra. L'ombra che lo segue su di una superficie di sassi deformerà nel movimento: si anima, si frantuma, continuamente si ricompone. Ma ombra rimane, ombra della pennellata. Tutto quello che sembra caratterizzazione figurale ... tutte queste possibili letture figurali non sono certamente volontarie in me: le accetto, lascio che accadano...

[...]

G.D.: il quadro lo prevedi?

T.S.: certo che lo prevedo. Ancora prima di preparare la tavolozza. [...] c'è un piano dove tutto è previsto, ma quello che accade può essere totalmente diverso. È imprevedibile...

G.D.: non l'automatismo surrealista.

T.S.: c'è un elemento di fondo, che è la fede nell'inconscio, e nello scatenamento automatico delle immagini. Un gesto ne provoca un altro e io non so bene dove andrò a finire [...]
Ma è diverso dall'automatismo classico di Breton, del Manifesto del Surrealismo. Perché non c'è sperimentazione, né io mi sento di assistere a quello che faccio in senso così passivo e incuriosito, divertito di me stesso. Al contrario, tutto me stesso segue questa sorta di automatismo, che è piuttosto uno spiraglio, un varco che io apro e dove tutto il mio esistere si precipita. Mi sembra che l'elemento intellettuale, l'elemento mentale sia come insanguinato.

G.D.: la tela come luogo che ospita il tempo interno?

T.S.: la pittura è tempo, ed è tempo in quanto è spazio. Contiene una verità simbolica, ha una sua temperatura, la temperatura del nostro corpo (Drudi, 1985: 61).

NOTES

[*] I'm grateful to C. Fischer for translating this paper into english.

[1] Unpublished letter from Harold Rosenberg to Gabriella Drudi, 16 June 1966, Gabriella Drudi Collection, Toti Scialoja Foundation Archive, Rome (hereafter AFTS, Rome).

[2] *Ibídem.* In the early 1960s, Dorazio expressed his rejection of any artistic exploration that moved away from abstract art, but, unlike Argan, he resolutely defended the need to preserve the artist's individuality.

[3] See the many letters written by Harold Rosenberg to Gabriella Drudi in 1962 (particularly those dated 19 April, 2 May and 25 May) that refer to Gabriella Drudi and Milton Gendel's editing of the translation of the monograph on Arshile Gorky in order to get it out in time for the Venice Biennale of that year. Cf. Gabriella Drudi Collection, AFTS, Rome.

[4] Signatories of the letter expressing their dissent against Argan and their reasons for not attending the conference in Verucchio were the artists Accardi, Consagra, Corpora, Dorazio, Mastroianni, Novelli, Perilli, Sanfilippo, Santomaso, Turcato and Scialoja.

[5] English translation of "improvised verses" by R. M. Rilke in *Off the Beaten Track* by M. Heidegger, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 207.

[6] Drudi, Gabriella, *Diaries,* 12 March 1985, Gabriella Drudi Collection, AFTS, Rome.

[7] T. Scialoja to G. Drudi, Letter of 28 May 1962, AFTS, Rome.

[8] G. Drudi to T. Scialoja, Letter of 6 June 1962, AFTS, Rome.

[9] T. Scialoja to G. Drudi, Letter of 14 June 1962, AFTS, Rome.

BIBLIOGRAPHY

BASSNETT, Susan (1998), "The Translation Turn in Cultural Studies", in BASSNETT Susan, LEFEVERE, André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, pp. 123-139.

DE VIVO, Maria (2017), *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi,* Quodlibet, Macerata.

DRUDI, Gabriella (1961), "Pittura americana oggi (Oggi?)", *Almanacco Letterario Bompiani 1962,* pp. 260-261, 264-267, 273.

DRUDI, Gabriella (1963), "Mutamenti degli happenings", *Almanacco Letterario Bompiani 1963,* pp. 179-180.

DRUDI, Gabriella (1972), *Willem de Kooning,* Fabbri Editori, Milán.

DRUDI, Gabriella (1984), *L'atto in cerca di attore,* Litografia Bruni, Roma.

DRUDI, Gabriella (1985), "Toti Scialoja", *Flash Art,* nº. 129, November 1985, pp. 61-63.

DRUDI, Gabriella (1987), "Tempo e immagine nella pittura di Toti Scialoja", in *Toti Scialoja: l'evento, la vita*, la forma, exhibition catalogue, Edizioni Cooptip, Módena, pp. 71-72.

DRUDI, Gabriella (1991), *Pittura ancora*, in DRUDI, Gabriella, *18 dipinti e un'acquatinta di Toti Scialoja,* Zanussi Italia-Rex, Pordenone, pp. 3-7.

LYOTARD, Jean-François (1971), *Discourse, Figure,* Klincksieck, París.

MOTHERWELL, Robert, REINHARDT, Ad y KARPEL, Bernard (1951), *Modern Artists in America: First Series,* Wittenborn Schulz, Nueva York.

ROSENBERG, Harold (1967), *L'oggetto ansioso,* Bompiani, Milán.

SCIALOJA, Toti (1991), *Giornale di Pittura,* Editori Riuniti, Roma.

TRIMARCO, Angelo (2012), Italia 1960–2000. *Teoria e critica d'arte,* Paparo Edizioni, Nápoles.

VV. AA. (1963), "Lettera degli artisti romani. Le tentazioni della critica", *Marcatré,* nº. 1, pp. 27-28.

Sabela Fraga Costa
Universidad de Vigo

El juego irónico: intervenciones feministas en el sistema de representación

El juego irónico: intervenciones feministas en el sistema de representación

RESUMEN: Las teorías de la representación que se elaboraron a partir de los debates sobre la ideología nos permitieron entender el papel que juegan las prácticas culturales en la producción de significados e identidades para el mantenimiento del orden social. Este trabajo se apoya en el cambio de paradigma ocasionado por las teorías feministas en los años 70, para demostrar las consecuencias que posee la representación de la mujer en la cultura patriarcal y destacar la necesidad de comprender el poder radical que tiene su análisis y subversión. Para romper ese marco normativo que genera una única forma de comprender y estar en el mundo algunas artistas utilizaron la ironía como estrategia corrosiva para irrumpir y cuestionar el discurso ideológico dominante. Pero utilizar este recurso desde el feminismo implicó también un duro proceso de reflexión, a través del cual se identificaron malestares y complicidades que luego pudieron ser politizados.

PALABRAS CLAVE:
Poder
Relato
Representación
Feminismo
Ironía
Apropiacionismo

The Ironic Game: Feminist Interventions in the Representation System

ABSTRACT: The theories of representation that were made from debates about ideology allowed us to understand the role that cultural practices play in the production of meaning and identities to keep social order. This research is supported of paradigm made by the feminist theories of the 70's, to demonstrate the consequences that representation of women in patriarchal culture has and highlight the necessity to understand the radical power that its analysis and subversion has. To break this regulatory framework that creates an only way of understanding and being in the world, some artists used irony as corrosive strategy to question and break into the dominant ideological discourse. But to use this resource from the point of view of feminism also meant a harsh process of consideration through which discomfort and complicities were identified and later politicized.

KEYWORDS:
Power
Story
Representation
Feminism
Irony
Appropriationism

Es necesario revelar el funcionamiento de las redes de poder en el sistema de representación para entender el papel tan importante que juegan en nuestra sociedad lo simbólico e imaginario, más concretamente en la vida de las mujeres. Conocimiento y poder son dos elementos interdependientes y necesarios para el mantenimiento de las sociedades capitalistas y patriarcales. Suponen el privilegio de dar forma a lo real y construir su sentido. Además, este sistema de poder-saber posee los medios esenciales para controlar su difusión, garantizando así la interpretación adecuada. Es decir, generan las condiciones necesarias para que la identificación con unos modelos concretos y las conductas adecuadas se interioricen socialmente de una manera natural. Por eso controlar el sistema de representación es un privilegio y un aparato fundamental para la generación y difusión de ideología; porque por ideología no sólo hacemos referencia al conjunto de ideas y creencias, sino que implica el ordenamiento jerárquico del mundo a través de unos significados y los mecanismos concretos para asimilarlos. En este sentido, las prácticas culturales tienen un papel muy importante porque nos enseñan cómo entender y estar en el mundo a través de los modelos que nos transmiten.

El sistema de representación se sostiene gracias a un marco que le confiere legitimidad y del que emana un único relato normativo, hegemónico, que organiza y moldea nuestras percepciones. Es la clave de todo ya que imágenes y relatos son las guías que tenemos para comprender y poner orden en nuestras vidas, y si algo no encaja en ese marco lo desechamos para no complicar más nuestra existencia. Lo más peligroso de todo esto es que ese relato normativo se consigue presentar como "verdad", porque siempre va avalado por una imagen que le confiere ese efecto de verosimilitud. Incluso se puede reconocer como si fuese la propia realidad pese a ser una construcción ya que, si algo es visible, es real. De esta manera, relato e imagen se completan y se refuerzan mutuamente. Pero es necesario entender que todas las representaciones están codificadas y pertenecen a un sistema discursivo con el poder suficiente para irrumpir y transformar la vida de las personas.

Un hecho que ilustra lo que se está intentando explicar es el siguiente: en el cuarto fin de semana de protestas de los chalecos amarillos, el periodista ruso Ilya Varlamov tomó la fotografía **[1]** que se hizo viral en las redes

sociales por considerarla "la metáfora de nuestro tiempo". La chica simplemente estaba allí y él le dio a la fotografía el sentido que consideraba más oportuno con esa frase, aunque posteriormente el fotógrafo explicase que ella se ría por la cantidad de periodistas que la estaban enfocando (Sánchez, 2018). Una fotografía arrancada de su temporalidad puede volverse ambigua y tiene la capacidad de reducir sucesos complejos a una sola imagen. Además, en este caso, la operación se refuerza con el texto, que le añade peso a la imagen con un nuevo significado, la grava con una cultura, una moral y una imaginación (Barthes, 2015: 24). Este tipo de anécdotas deben hacernos pensar en los sistemas que maneja el poder para dar forma a lo real, a los acontecimientos, y así influir en nuestras vidas.

Demasiadas veces hemos escuchado la frase "una imagen vale más que mil palabras" pero, ¿es realmente cierto? ¿qué se esconde detrás de esa afirmación? Como defienden algunas teóricas como María Ruido o Joan Fontcuberta, pese a la abundancia de imágenes existentes en nuestra sociedad, vivimos en una era de analfabetismo visual; la reflexión, la comprensión, el intercambio de ideas y de experiencias retroceden frente a la masificación de la imagen. Aun así, pese a vivir en una sociedad en la que tenemos la sensación de que todo está visible, que todo está expuesto, las redes de poder son una de las cosas que mejor se ocultan; para poder conseguirlo necesitan que todo esté perfectamente controlado y escenificado,

[1] Ilya Varlamov, 2018
Procedencia: https://www.instagram.com/p/Bq9270sBH-yE/?utm_source=ig_embed

convertido todo en una puesta en escena donde discurso e imagen son dos elementos inseparables. Tampoco se puede olvidar la colaboración de la sociedad, adicta a unas tecnologías estratégicamente diseñadas para registrar datos valiosos que continuamente se están subiendo y actualizando.

Las formas de manejar y moldear el contenido cambiaron; no es primordial su creación ni los métodos para entenderlo ni interiorizarlo, más bien se opta por dejarlo de lado y apostar por unas formas cada vez más atractivas y frenéticas que nos provocan el mal de la impaciencia. Al final optamos por un envoltorio fascinante que no tiene nada dentro. Estas dinámicas son imposibles de trasladar al arte contemporáneo, y de ahí quizás el rechazo social y su falta de comprensión hacia una forma transformadora de ver el mundo. Se le exige la "transparencia" y "claridad" de los medios y redes sociales a un modo de conocimiento, a un lenguaje, que se desconoce y que, sobre todo, maneja una temporalidad diferente. La expectativa de inmediatez a la que estamos habituados por la conexión permanente no es compatible con el tiempo ni la razón del arte.

Para combatir ese analfabetismo visual mencionado al comienzo, es urgente explicar cómo las imágenes codifican los significados estereotipados. Comprender cómo

> la representación no "refleja", sino que construye (nuestra posición en) el mundo, y se levanta sobre códigos bien definidos [...] que estamos destinadas a reproducir si no hacemos un esfuerzo por problematizar la mirada, por transitar los umbrales de lo definido como "visible", por cuestionar la simplificación y naturalización del orden visual legitimador como el único posible. Construir imágenes se convierte, dentro de esta estructura, en una mera (re)presentación connivente (consciente o inconsciente) de significantes y significados tanto narrativos como simbólicos, los únicos que nos parecen posibles para ser "entendidas" y "aceptadas" por el público, los únicos admitidos por los circuitos establecidos (ya sean mediáticos o artísticos), los únicos que podemos, incluso, llegar a imaginar, gracias al persistente consumo y a la retroalimentación imperante de nuestra inmensa marea de mercancías audiovisuales (Ruido, 2003: 2).

Por este motivo es necesario evidenciar el marco que sustenta esas construcciones y revelar el funcionamiento de las redes de poder que operan a través del sistema de representación. Quebrar esa estructura no es fácil y los intentos de intervenir se intentan desprestigiar públicamente convirtiéndolos en algo innecesario o diciendo que están fuera de lugar; sirva de ejemplo las diversas polémicas y el rechazo que genera la utilización del lenguaje inclusivo o el protagonismo de las mujeres desempeñando papeles tradicionalmente masculinos en el cine. Esto demuestra que sólo puede haber una voz legítima. En una sociedad tan hipermediatizada como la nuestra, es difícil establecer cambios reales cuando no tenemos una base común en la experiencia sino más bien en las ficciones consumidas las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana. Mientras que asistimos pasivas al espectáculo, lo real —la violencia y la desigualdad— nos atraviesa. Es un mecanismo perverso pues es la propia ideología (inmersa en las prácticas culturales junto con la presión social) la que limita y autocensura las ansias de imaginar nuevas realidades no normativas.

Pero el cambio de paradigma que provocaron los estudios feministas en 1970 permitió identificar el problema: la importancia y los efectos del sistema imaginario-simbólico en las vidas de las mujeres. Gracias a estas investigaciones se anularon certezas y convicciones que se definían desde el campo de la Historia del Arte y situaron a esta como un componente fundamental de la hegemonía cultural exigiendo su revisión. Según Griselda Pollock, el cambio de paradigma evidenció también el modelo hegemónico de investigación (2015: 27) que generaba una realidad parcial y beneficiosa para el patriarcado, ya que como discurso ideológico esta disciplina generó roles e identidades a partir de la diferencia sexual, normalizando así las relaciones de dominio y subordinación. Y por el prestigio de la misma, ese sistema de valores nunca fue cuestionado. Utilizar los feminismos como herramienta política para analizar las imágenes y deconstruir los marcos que sustentan ese imaginario permitió a muchas mujeres tomar conciencia del problema y reivindicar sus derechos; pero al mismo tiempo que se avanzaba el patriarcado ponía a funcionar todos sus mecanismos de control.

En la década de los ochenta, la oposición al feminismo comenzó a penetrar en la cultura popular y la reacción del patriarcado y el capitalismo

tenía un objetivo claro en el campo de la representación: devolver a las mujeres a sus papeles tradicionales. Los medios lanzaban acusaciones absurdas y culpabilizaban al feminismo de todo: del odio a los hombres, de la infertilidad, de la depresión y hasta del suicidio... como si las mujeres se esclavizaran o fueran infelices debido a su propia liberación. Pusieron su maquinaria a funcionar con el objetivo de presentar al feminismo como enemigo de la mujer, intentando que se viera la liberación y la independencia como un peligro. Por eso las imágenes que difundían volvían a promover un modelo de mujer basado en la sumisión y del que salían personajes femeninos angustiados por todo aquello que les trajo el feminismo. De esta manera, mientras se va construyendo el relato para retener el avance, lo real deja de existir e importar.

> Identificar al feminismo como el enemigo de las mujeres sólo sirve a los fines de una reacción contra la igualdad de las mujeres, desviando simultáneamente la atención del rol central de la reacción y reclutando mujeres para atacar su propia causa. Podemos preguntarnos si las actuales presiones sobre las mujeres en realidad constituyen una reacción, o sólo una continuación de la antigua resistencia de la sociedad[1] a los derechos de las mujeres. Sin duda, la hostilidad a la independencia femenina siempre ha estado entre nosotros [...]. El surgimiento de estas reacciones no es casual; siempre lo ha desencadenado la percepción —acertada o no— de que las mujeres están dando grandes pasos (Faludi, 1992: 17-18).

La complejidad y la efectividad del sistema de representación no solo se basa en influir en la opinión de las personas sino también en sus hábitos, en su manera de estar en el mundo y relacionarse. Por esta razón, muchas artistas intentaron provocar una grieta en el sistema dándole cada vez más peso a las experiencias y realidades que nos unen como mujeres introduciendo en sus análisis los ejes de raza y clase. De esa manera se demostró la falta de correspondencia que existe entre nuestras aspiraciones y lo dictado por el patriarcado. Para darle salida a esas conquistas feministas en el plano de la representación se buscaron fórmulas propias, nuestros propios lugares de enunciación que facilitaron una interpelación política y subversiva. Se empezó a concebir la cultura al margen del marco impuesto por la ideología, centrada en fragmentar el estudio de la realidad para así impedir el análisis

[2] Barbara Kruger, *Untitled* (You thrive on mistaken identity), 1981
Procedencia: https://artblart.com/tag/barbara-kruger/

[3] Cristina Lucas, *Habla,* 2008
Procedencia: https://www.metalocus.es/es/noticias/patriarcado-en-el-museo-nacional-thyssen-bornemisza-por-cristina-lucas-y-eulalia-valldosera

del sistema en su totalidad. El objetivo de artistas como Barbara Kruger y Cristina Lucas se centra en suspender las supuestas evidencias que guardan las representaciones hegemónicas. Sus obras nos transforman la mirada y demuestran la manipulación, el control del sistema imaginario-simbólico y los vínculos ideológicos que residen en todas las prácticas culturales. Sus propuestas van dirigidas directamente a la estructura, a los métodos de producción de información, destacando la importancia que tienen las imágenes y los relatos en la construcción del sujeto. Kruger **[2]** problematiza la mirada incorporando el texto y jugando con su sentido, comunicándose con un lenguaje que nos resulta familiar, pero causándonos un cierto malestar. Cristina Lucas **[3]** se apropia de la obra de Miguel Ángel y recupera la anécdota que acompaña al genio como una forma de continuarla, para saber si tenía algo que decir o si, verdaderamente, era otro discurso vacío del dominio patriarcal. Con la ironía presente, esta artista muestra cómo el intento de hacer hablar a un patriarca es duro y dificultoso. Lejos de adoptar temáticas que se

[4] Martha Rosler, *Woman with Vacuum, or Vacuuming Pop Art,* 1965–74 Procedencia: http://museemagazine.com/culture/2018/11/12/exhibit-review-martha-rosler-irrespective

[5] Martha Rosler, *Hot meat,* Serie: Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain, 1966–72 Procedencia: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/martha-rosler-b-1943-body-beautiful-5459741-details.aspx

apoyen en la violencia o el drama, los recursos escogidos para intervenir críticamente en el marco normativo son el apropiacionismo —tanto de las obras de arte canónicas de la Historia del Arte como del lenguaje de los medios de comunicación— y la ironía desde un punto de vista feminista. De esta manera se mantiene la capacidad crítica, pero sin crear hostilidad.

Otra de las artistas que articuló bajo el apropiacionismo, la ironía y la perspectiva feminista la crítica a la relación existente entre poder-conocimiento-representación fue Martha Rosler. Consciente de la responsabilidad que tiene el mundo del arte en esa relación, adoptó el lenguaje del arte pop desde un punto de vista irónico —jugando con la relación entre imágenes y los títulos de las obras— para denunciar el fetichismo y el sexismo normalizados en muchas obras **[4]**. Según la propia artista, el pop no generaba ningún conflicto porque carecía de crítica, simplemente asimilaba las imágenes de la cultura popular y su condición de mercancía banal. Ella misma se refería a las posibilidades de la citación —apropiación— así:

> al admitir la existencia de un sistema de significación heredado de significados, de una práctica definidora, tiene la capacidad de revelar la naturaleza plenamente social de nuestras vidas. En una sociedad en la que las relaciones sociales se caracterizan por la fragmentación y en la que la tendencia histórica se dirige cara la reorganización de una nueva totalidad opresiva donde los controles ideológicos serán decisivos, la cita, gracias a su autoconciencia inmanente de las vías de legitimación ideológica —del Estado, de su clase y cultura dominantes— y, en menor medida, de las rutas de la emancipación comercial, puede realizar el acto simple, pero siempre necesario, de convertir lo normal en extraño, lo invisible en objeto de análisis y lo trivial en un síntoma de la vida social (Rosler, 2007: 217).

Por tanto, la cita depende del marco que la sustente, y en el caso de Rosler se vuelve subversivo a través de la ironía. Sus obras abren una grieta en nuestro modo de pensar, de ver y de leer las imágenes, ya que por ejemplo nos muestra cómo aprendemos a tolerar los cuerpos de las mujeres en unos formatos, pero en otros su utilización puede resultar de mal gusto o insoportable **[5]**. Al apropiarse y descontextualizar imágenes provenientes de las revistas de decoración, de actualidad y de publicidad, Rosler construye una interpretación ambigua del orden establecido y denuncia por otro lado la supuesta transparencia y objetividad de las ideas transmitidas en los medios de comunicación. ¿Es gracioso lo que estamos viendo o tiene más seriedad de la que pensamos? Podemos concebir todas las obras presentadas como un ejercicio crítico que permite obtener nuevas perspectivas de lo habitual y normativo, pero de una forma inquietante a través de la ironía, como si el filtro se quebrase y pudiéramos ver verdaderamente qué es lo que se está consolidando a través del sistema de representación.

¿Por qué la ironía es efectiva para quebrar el sistema de representación? Porque desde una perspectiva feminista es capaz de desafiar el discurso ideológico dominante mostrando sus contradicciones y absurdos, al mismo tiempo que lo expone al ridículo. Se pretende desenmascarar la "verdad" con lo absurdo, es decir, frente al relato único y normativo, el juego lúdico y la ambigüedad. Al parecer un discurso incongruente, provoca una sorpresa en la persona que observa y, una vez pasada esa fase,

se puede entender el sentido serio que hay detrás y la profundidad de la misma. Por eso la ironía ejercita nuestro pensamiento crítico al desenmascarar las falsas apariencias y nos regala una de las virtudes más urgentes hoy en día: la capacidad de dudar. Con sus obras, estas artistas suspenden por un momento ese marco hegemónico privándonos de esas supuestas certezas e invitándonos a pensar de otra manera.

Es un recurso valiente porque con su fuerza transgresora evidencia aquello que está criticando. No escapa, sino que señala y se enfrenta. Además, es peligrosa para el poder porque al jugar con un discurso que parece transparente ocasiona problemas de comunicación porque, aunque se quiera interpretar tal cual se ve, existe algo que nos choca y el privilegio de manipular el lenguaje no puede estar en manos de cualquiera. El hecho de no poder controlar su componente ambiguo, abierto y lúdico es quizás lo más insoportable y corrosivo.

> La ironía apuesta por una teoría de la disolución y de la alternancia que no se siente cómoda en ninguna limitación, sino que pretende apropiárselas todas y todas superarlas. Y por ello, únicamente un lenguaje paradójico, alusivo, metafórico, contradictorio, podrá ofrecer a nuestra mirada toda la pluralidad de enigmas y secretos que se encuentran en las cosas, en especial en las obras de arte. Este sería el sentido revolucionario de la ironía, que remite a los sujetos, a los objetos y la sociedad en general (Hernández, 2002: 72).

La sonrisa que ocasiona tiene una significación social porque es capaz de crear comunidad a través de la complicidad que genera, y con su acercamiento amable consigue una implicación crítica respecto a lo que se está viendo. La ironía junto con el pensamiento feminista se convierte en la combinación perfecta para denunciar los estereotipos, las normas patriarcales y para desmitificar muchos roles de comportamiento asociados al género. Es un recurso que se activa después de realizar un fuerte cuestionamiento, de poner en tela de juicio un sistema que llevamos dentro y con el que vivimos. En ocasiones, requiere un duro ejercicio de análisis para poder comprender lo que duele, pero la conciencia conseguida invita a encararlo desde un punto de vista renovador. El hecho de tratar con humor ciertos aspectos

de la vida nos permite desestabilizar el poder al cuestionar ese modelo de mujer que tenemos de algún modo asumido e interiorizado y, sobre todo, politizar la cotidianeidad. Esta fuerza transgresora que bebe de las experiencias personales nos permite ubicar problemáticas privadas en lo público y visibilizar situaciones que todavía hoy se asumen como normales. Una vez destruidos esos rígidos esquemas a través de la risa y de defendernos a través de la ironía, quizá sea posible que en ese terreno yermo empecemos a crear desde nuestras experiencias con un buen sabor de boca.

NOTAS

[1] En el texto original "sociedad norteamericana" pero considero que es un fenómeno que se puede observar en muchos países.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (2015), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces,* Paidós, Barcelona.

FALUDI, Susan (1992), *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*, Planeta, Buenos Aires.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2002), *La Ironía estética. Estética romántica y arte moderno,* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

POLLOCK, Griselda (2015), *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte,* Fiordo, Buenos Aires.

ROSLER, Martha (2007), *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

RUIDO, María, "¡Mamá, quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora". En <http://www.workandwords.net/uploads/files/mama,_quiero_ser_artista-2003.pdf> (Fecha de consulta: 7/6/19)

SÁNCHEZ HIDALGO, Emilio, "Testigo desde un restaurante de comida rápida: la foto viral de las protestas en Francia". En <https://verne.elpais.com/verne/2018/12/08/articulo/1544264850_084195.html> (Fecha de consulta: 3/6/19)

Carlos Hernández Pezzi
Arquitecto (1949-2019)

Nuevos retos en las prácticas artísticas contemporáneas: Málaga, laboratorio y escaparate

Nuevos retos en las prácticas artísticas contemporáneas: Málaga, laboratorio y escaparate

RESUMEN: Málaga, laboratorio y escaparate las prácticas artísticas contemporáneas, es una ciudad de brechas salariales, de género y de explotación, patriarcal, que elude compromisos y responsabilidades en materia de género, en contra del discurso oficialmente difundido y propagado en medios de comunicación. Sólo 3 mujeres dirigen alguno de los más de 4 decenas de museos pasivos o yacientes de la ciudad. La estructura piramidal de poder está concentrada en el alcalde. Se sugiere un método para aflorar nuevas investigaciones sobre el proceso de igualdad en las prácticas artísticas y su gestión. Se aportan ideas para la evaluación académica y los trabajos complementarios y reducir la desigualdad universitaria y artística. Necesidad de la crítica y de la crítica académica y feminista.

PALABRAS CLAVE:
Brechas
Género
Investigación
Patriarcal
Museos
Estructuras
Igualdad

New Challenges in Contemporary Artistic Practices: Málaga, Laboratory and Shop Window

ABSTRACT: Málaga, a laboratory and a showcase for contemporary artistic practices, is a city of wage, gender and exploitation gaps, patriarchal, that eludes commitments and responsibilities in terms of gender, against the discourse officially disseminated and disseminated in the media. Only 3 women run any of the more than 4 dozens of museums passive reclining in the city. The pyramidal structure of power is concentrated in the mayor. A method is suggested to reveal new research on the process of equality in artistic practices and their management. Ideas are provided for academic evaluation and complementary work and reduce university and artistic inequality. The need for academic criticism and feminist criticism.

KEYWORDS:
Gaps
Gender
Research
Patriarchal
Museums
Structures
Equality

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es, ante todo, un conjunto fragmentario de aportaciones al Seminario de la UMA sobre "arte y género", "Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas", que se ha celebrado en La Térmica, espacio cultural de la Diputación provincial de Málaga, en 2019.

Como tal borrador constituye un conjunto de apuntes de investigación con el propósito de hacer efectivas algunas vías de conocimiento para analizar fenómenos que afectan a las prácticas artísticas, a su creación y razón de ser, a su gestión, a su impacto y repercusión en la calidad del crecimiento y la vida de la ciudad, al impacto en su calidad universitaria.

Se trata de hacerlo, además, desde la ciudad de "moda" en el ámbito del turismo cultural y el auge de los museos, que alcanzan ya más de 40 en la ciudad de Málaga, destino turístico preferencial y ciudad cultural que aparece como tal en todos los ránkings, sin que el análisis de género y de la repercusión real en los artistas tenga la menor actualización, ni rigor estadístico.

Málaga es a la vez laboratorio de tendencias mundiales en la creación de nuevos "destinos turísticos culturales" y escaparate de museos internacionales que presentan sus obras con exhibiciones de las obras que antes se mantenían primordialmente en las sedes principales y ahora pasan a circuitos de exposiciones trasnacionales.

Desde esta comunicación proponemos una aproximación abierta al debate crítico acerca de los nuevos retos en las prácticas artísticas contemporáneas a través de la cultura que representa muchas de las dialécticas vitales para entender el mundo que vivimos. En arte y ciudad, la relación mercantil de uno y otra no ha hecho sino crecer al compás de las grandes transformaciones de otros sectores. Entre 2015 y 2019, las grandes ciudades sufrieron cambios en los modelos de explotación del turismo cultural, en línea con los del resto del capital. A las mega-ferias se han sumado otros fenómenos globales en materia de subastas y de galerías que no estaban tan claros en la agenda global hace tan solo veinte años. Málaga es una excepción en el crecimiento de museos, pero sigue las mismas tendencias del resto.

El marco teórico genérico lo representa empíricamente, de forma implícita, el libro colectivo de debates *Contingencia, hegemonía y universalidad*, (Butler, Laclau, Zizek, 2003), que nos sirve de escenario, casi veinte años después para afrontar los análisis de la transformación de la ciudad en un lugar de culto al arte o al consumo, definiendo a la vez los lugares en los que se produce la simulación de la mayoría, su representación simbólica y su jerarquía en los espacios del dominio patriarcal (Gutiérrez y Luengo, 2011).

La cuestión del género protagoniza los sujetos y objetos del arte actual. El conflicto está en la pugna del espacio-tiempo de lo común en el arte. El paisaje de la igualdad se centra en los ciclos de desalojo de los estereotipos de género en la práctica artística contemporánea, entre la conquista (o la pérdida) de innovación y conocimiento. La sociedad o el mundo "estetizado", caracterizada por la "trans-estética" definida por diversos autores, entre los que destacan Lipovetsky y Serroy (2015) y también la pugna entre "entretenimiento" y "rendimiento" como la plantea Byung Chul Han (2018) afectan a la pulsión de género entre realidad y deseo y a las convenciones patriarcales vigentes sobre el conflicto de las prácticas artísticas en la segunda década del siglo.

La rutina de las corrientes "mercantiles", la construcción de la "diversidad" feminista sobre nuevas ideas comunitarias, la creación de un "sujeto colectivo', han dado paso a la estrecha cooperación de arte y feminismo en áreas concurrentes. No obstante, frente a los hitos que se van alcanzando, prevalecen la relación con el mercado, la gestión cultural codificada y los problemas de acoso y discriminación.

Las réplicas patriarcales en la organización y gestión de los centros de poder que supervisan y dirigen las prácticas artísticas son flagrantes. Avances y retrocesos conviven en medio de desconexiones entre el mundo académico, social y cultural, los artistas y los mediadores.

El caso de Málaga es paradigmático, la "ciudad de los museos" (diez veces más museos que galerías) sigue sin ser equilibrada. Frente a la masculinización de museos y centros de arte, la sumisión a los centros de poder político y la "patriarcalización" del manejo y proyección del arte producido y exhibido hacen necesaria una profunda revisión. La igualdad en cuestiones clave necesita respuestas a cuatro nuevos fenómenos de exclusión, precarización, discriminación y sub-categorización de las individualidades y de los colectivos artísticos protagonizados por mujeres. Esta clasificación afecta en principio a cuatro ámbitos: universidad, ciudad, tecnología y cultura, incluyendo las artes performativas y transversales.

Esta comunicación matricial pretende un análisis científico del caso de Málaga en dieciséis facetas, como ciudad de prácticas artísticas, diagnóstico y tendencias futuras.

El modo de mirar se enmarca en la Subjetividad Crítica (Mesa nº 3) que es uno de los grandes lastres de la ciudad de Málaga, sometida a un criterio patriarcal.

> Las características de la eclosión museística de Málaga están muy basadas en la pirámide de poder cuyo vértice y padrino es el Alcalde y la jerarquía mayoritariamente masculina de gerentes y directores, que tiene unas facultades omnímodas para hacer y deshacer programas y exposiciones, así como un ilimitado aval presupuestario, a los que tanto ha contribuido la larga e incontestada

> mayoría absoluta del PP. Sólo algunas galerías de arte sobreviven a la expansión incontrolada de museos, erigidos y generosamente subvencionados con dinero público (Hernández, 2019)[1].

No existe una crítica que no sea "orgánica" a través de los mecanismos establecidos por los poderes públicos y sus representantes, delegados, "correveidiles" y mercachifles, sus poderosos medios de influencia y comunicación y, por supuesto, en los mejores y en los peores casos, es casi exclusivamente masculina.

Esta visión llevaría a una segunda lectura de género en las prácticas artísticas malagueñas, que tiene que ver con las subjetividades críticas individuales y colectivas y la orientación de un mercado guido por "apriorismos de género" políticos, académicos y sociales inevitablemente patriarcales, lo que no hace falta más que mostrar a través de los ejemplos de los suplementos culturales y artísticos de los principales diarios y publicaciones de otros medios, dirigidos con rutinaria y aplastante mayoría por hombres.

> La explotación de los artistas y su entorno, multiplica los beneficios y ventas de los artistas consagrados y sus obras, exposiciones o intervenciones internacionales. Los museos[2], convertidos en correa de transmisión de los flujos turísticos y del capital financiero, son la cara mediática de la moneda. La otra cara es la precariedad en la que viven los artistas y galeristas locales. Aunque se les halague y se les cedan algunos espacios residuales, la precariedad es la nota característica del modelo del arte emergente malagueño, especialmente en las más precarias de los precarios: las mujeres (Hernández, 2019).

ACTIVIDADES. REMUNERACIÓN. RETRIBUCIÓN. MARCOS: MÁLAGA CIUDAD DE BRECHAS

Acerca de la situación de Málaga nos encontramos con una radiografía sin hacer sobre el escrutinio y la evaluación de datos cualitativos y cuantitativos acerca de actividades, remuneración. retribución, marcos y alcances de la brecha de género, la brecha salarial, la situación de abusos de la posición dominante del marco patriarcal y la de los otros abusos, ya denunciados en el mundo del cine. Entre ellos destaca el trabajo sin remunerar, la compra de obra a precio inferior al de mercado, la cesión sin gastos para exposiciones, la falta de garantías de pago y la escasez de becas, apoyos y promociones al arte local en relación con las elevadas cantidades que se emplean en inversión de promoción del turismo cultural.

Las actividades no se han desagregado con censos de artistas actualizados. Por supuesto, es mucho más difícil establecer si existen o no trabajos sin remuneración o por debajo de mínimos. No existen estudios sobre las brechas del mercado del arte, pero los que deciden son hombres y, en su mayoría, en el marco realmente existente deciden a favor de retribuciones mayores para hombres. Y eso se traduce en varias brechas simultáneas en cuanto se reflejan los datos y destinos de becas, ventas públicas y privadas, cesiones, comisariados, exposiciones, etc. El salto del mercado subvencionado de los museos y sus limitadas exposiciones temporales, que es una brecha también de concertación público-privada, tiene un reflejo en las dificultades de coleccionistas y galeristas privados para subsistir en un mercado dirigido y orientado por promotores públicos casi en exclusiva.

Las cifras de este último período, según la Confederación de Empresarios de Andalucía (CEA), ponen de relieve cómo Málaga se ha transformado en los últimos quince o veinte años y ha pasado a ser una ciudad con una oferta cultural "sólida" —cuenta con treinta y siete museos[3] y centros expositivos—, un éxito que atribuyó a la planificación. "Para este desarrollo ha sido fundamental la línea de colaboración entre las administraciones", "Málaga ha pasado a ser una ciudad distinta". Según datos de las instituciones, aunque poco contrastados y actualizados, los museos de

Málaga reciben cada año unas 850.000 visitas y la actividad museística vinculada al turismo genera más de 450 millones anuales y 6.000 empleos directos e indirectos. Según el alcalde, "Málaga se ha situado a la cabeza del crecimiento turístico en España" **[1]**. Esta estrategia por convertir a Málaga en ciudad de museos, "tiene también una gran aceptación por los propios vecinos, los malagueños". Esa es otra cuestión, porque en la actualidad no se estudian los impactos socio-económicos y urbanísticos de su implantación a medio plazo. Y su evolución hacia la expulsión de residentes y artistas locales a las periferias del centro tematizado. ¿Quién sufre más la gentrificación? Según todos los indicios y de acuerdo con las cifras oficiales, las más afectadas por la pobreza urbana son las mujeres. La precarización laboral, urbana y social de las mujeres es siempre más dura que la general y más invisible, o difícil de aflorar.

El estado de la cuestión no se ha actualizado con la cuarentena de museos, especialmente con aquellos abiertos en los últimos tiempos. Pero los datos de fiscalidad y de la Inspección de Trabajo, —que son datos recientes—, confirman las mismas tendencias que en España: en Málaga el salario medio de las mujeres, según cifras de la Agencia Tributaria (difundidas por el sindicato UGT, el 25 de febrero de 2018), es de 13.807 euros al año, lo que supone que ellas cobran 3.846 euros menos que los hombres y dejan la cifra de la brecha salarial en esta provincia en el 22%.

[1] Directorio de Museos en señal urbana del Centro de Málaga.
Ayuntamiento de Málaga

Es un hecho verificable que la precarización general no disminuye por el aumento de museos y ferias. Los empleos generados por museos son muy precarios y tienen que competir con las recientes caídas de visitantes, (en el Museo de Málaga disminuye una cuarta parte la afluencia según el último registro), las subvenciones en incremento y gastos de imagen y promoción, a veces no justificados. En 2017, en el entorno previo a ARCO según el renombrado estudio, *La actividad económica de los/las artistas en España*[4], coordinado por los profesores Isidro López-Aparicio y Marta Pérez Ibáñez[5] (Universidad de Granada y Antonio de Nebrija). planteó una situación que sigue en la misma tendencia dos años después. El museo no asegura mayor producción artística local, ni empleo consolidado en trabajos específicos de guías, visitas escolares o cursos y seminarios, que no suelen ser gratificados más que con créditos académicos.

NUEVOS RETOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS: MÁLAGA, CIUDAD DE MUSEOS YACIENTES

Avances y retrocesos conviven en medio de desconexiones entre el mundo académico, social y cultural, los artistas y los mediadores, pero casi siempre caen del lado de la mediación mercantil masculina y la desproporción entre el resto de elementos y los que hacen referencia al papel protagonista que van consolidando las mujeres en las prácticas artísticas.

Como se ha dicho, el caso de Málaga es paradigmático, la "ciudad de los museos" (diez veces más museos que galerías) sigue sin ser equilibrada. Los museos crecen en el mundo a un ritmo del 10% reproduciendo la brecha de la desigualdad. En sueldos, puestos y responsabilidades, las mujeres siguen retrocediendo en posiciones absolutas y relativas. En Málaga son tres las directoras de Museos, Lourdes Moreno (Museo Carmen Thyssen); María Morente (Museo de Málaga. Bellas Artes y Arqueológico) y Vanesa Díez Barriuso (Museo Jorge Rando). Un museo con nombre de mujer, Carmen Thyssen. Una concejala, Gemma del Corral es la Teniente de Alcalde del Área de Gobierno de Cultura, Educación, Deporte y Juventud y Concejala del Distrito nº. 1, Centro.

La precarización general, entre tanto, avanza a todos los niveles. En 2017, en el entorno previo a ARCO, en el Campus Nebrija Madrid-Princesa, se presentó el exhaustivo estudio *La actividad económica de los/las artistas en España*, coordinado por los profesores Isidro López-Aparicio y Marta Pérez Ibáñez[6]. Según el diario.es, la investigación recoge los testimonios de 1.100 creadores, no solo jóvenes. Pero, igualmente, el paisaje que describe es desolador: "Más del 45% de los artistas afirma que sus ingresos totales anuales, ya sea por actividades artísticas o de otra índole, se sitúa por debajo de los 8.000 euros, es decir, por debajo del salario mínimo interprofesional en España. De esos ingresos, los que proceden del arte llegan al 20%"[7].

La situación no deja de agravarse. Según Santiago Eraso, "Aunque la crisis ha supuesto un severo ajuste económico para gran parte de la población, en el sector público las artistas, trabajadores y autónomos culturales han sido sin duda los más afectados porque, los diez últimos años, los recursos públicos destinados al arte y la cultura han disminuido entre un 30% y un 50%. Tan sólo el Gobierno central ha reducido sus presupuestos de 1.225 millones de euros hasta los 801 euros del año pasado"[8]. En 2018, con la paralización presupuestaria y política se produjeron nuevas incertidumbres a pesar de la aprobación del Estatuto del Artista. Como futura réplica, el Estatuto del Artista, bajará el IVA a los servicios prestados por autores y creadores a productores y empresarios, del 21% al 10%, reducirá un 4% la retención del IRPF a los rendimientos del capital mobiliario procedentes de la propiedad intelectual cuando el contribuyente no sea el autor, incluirá a los artistas en la Seguridad Social en períodos de inactividad, y protegerá a las trabajadoras culturales embarazadas o en periodo de lactancia, contemplando las demandas de mayor eco del mundo de la cultura.

Un estudio sobre ARCO 2019 de Peio H. Riaño[9] desvela que cae la presencia de las mujeres en las galerías de ARCO: "Hace una década ARCO era más igualitario. Es una de las conclusiones más llamativas de los datos que ha recopilado la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV) sobre la presencia de mujeres en la selección de las galerías". Y asegura: "se clausurará el año más desigual de los recopilados por el colectivo. Un paseo por alguno de los dos pabellones de Ifema permite de cada 100 artistas, obra de seis mujeres españolas. Sólo un 6,1% y un 26,5% de mujeres en total. En 2010,

según los estudios del grupo, ellas estaban algo mejor representadas: un 7% de artistas españolas presentes y un 29% de mujeres en total".

"En los programas paralelos a la feria (Opening, Diálogos y país invitado Perú) se presentan programas paritarios. "Esto nos hace pensar que en los espacios orgánicos, donde la presión de las lógicas impuestas por el mercado son más livianas, se permite programar respetando la igualdad", explican desde MAV[10]. Estos programas apenas suponen el 6% de todos los artistas de ARCO y, por tanto, "no representan la realidad de la feria", añaden. Denuncian que desde la dirección se está tratando de crear una imagen irreal con estos datos. Sin embargo, la buena noticia, apuntan, es que las ferias emergentes, como JUSTMAD e HYBRID, representan a mujeres y hombres artistas en paridad, con un 47% y un 53% respectivamente".

Como ocurre en la Universidad, en los que se parte de condiciones de igualdad hasta destinos de desigualdad flagrante, los datos son más paritarios en origen, en el caso del arte entre las galerías. Así lo muestra el estudio de MAV. "En los cálculos que desvela MAV llama la atención la paridad entre galeristas: el 31,4% son mujeres (solo 7,7% españolas) y el 33,3% hombres (el 14,4%). Las galerías mixtas suponen el 23,1%. Sin embargo, esas galeristas no apoyan más a su propio género, porque exhiben un 32% de mujeres y un 59% de hombres (un 9% de artistas mixtos). Los directores hombres sí se decantan descaradamente por los artistas hombres: un 78% frente al 26,5% de mujeres (4,7% de artistas mixtos). Otro apunte importante es el que desvela que las galerías latinoamericanas son las más igualitarias"[11].

[2] Marta Pérez e Isidro López-Aparicio, *Actividad Económica de los/las artistas en España: Estudio y Análisis,* Universidad de Granada, Granada, 2018. Portada
[3] Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital,* Anagrama, Barcelona, 2017. Portada

No se habla de críticos y menos de "críticas" o morfologías críticas basadas en otros patrones que no sean los de índole patriarcal. Por lo tanto, estamos ante una "objetividad" mayoritaria de índole absurdamente masculinizada en un campo en el que la universidad y la sociedad cuentan con un importante plantel de profesores, periodistas, artistas y analistas que podrían ofrecer muy novedosos puntos de vista (Pérez, López-Aparicio, 2018: 18)[12] **[2].**

ANÁLISIS CIENTÍFICO DEL CASO DE MÁLAGA EN 16 FACETAS, COMO CIUDAD DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DIAGNÓSTICO Y TENDENCIAS FUTURAS: SIN CRÍTICA NO HAY PARAÍSO

Frente a la masculinización de museos y centros de arte, la sumisión a los centros de poder político y la "patriarcalización" del manejo y proyección del arte producido y exhibido hacen necesaria una profunda revisión. La igualdad en cuestiones clave necesita respuestas a cuatro nuevos fenómenos de exclusión, precarización, discriminación y sub-categorización de las individualidades y de los colectivos artísticos protagonizados por mujeres. Es decir, la necesidad de desagregar los datos de género en la "Actividad Económica de los/las artistas en España: Estudio y Análisis" y especialmente en las Retribuciones por Actividades relacionadas con diseño, comunicación, crítica de arte, comisariado de exposiciones, etc.

En Bilbao, se celebró Prekariart[13], el primer congreso internacional sobre la precariedad y las alternativas en el trabajo del arte contemporáneo. En las jornadas, entre otros muchos asuntos, se puso de manifiesto que "las instituciones públicas, en una parte sustancial, núcleo fundamental sobre el que pivota gran parte de la economía del arte y la cultura —por lo menos en nuestro contexto— no solo no han combatido esa realidad, sino que, sin ningún tipo de autocrítica, se han dejado llevar por las mismas dinámicas de desregulación y pauperización del sector". Ahora a "la pesada y, muchas veces, torpe y lenta burocracia que se interpone cada vez más entre la administración y la sociedad civil creativa a la que acaba

desesperando y neutralizando", se añade la inoperancia de la política, la falta de iniciativas reales y prácticas para disminuir o eliminar la "brecha salarial" y las políticas de distracción o evasión de la lucha por la igualdad y la conciliación en términos socialmente progresivos que en este singular 8 de marzo de 2019 se ponen en primera plana por los ataques al feminismo de una derecha cada vez más extrema. La administración pública, en lugar de ser ejemplar en la disminución de las discriminaciones por razón de sexo, se va convirtiendo en una herramienta que actúa a remolque de los procesos de precarización artística.

Remedios Zafra (2017), último premio Anagrama de ensayo **[3]**, estudia el problema con una tremenda lucidez, eliminando los trabajos creativos bien remunerados que son tan escasos. Frente a la "multitud de personas, alimentada de becarios sin sueldo, trabajos en prácticas no remunerados, contratados por horas e interinos, solitarios escritores de gran vocación, autónomos ilusionados, errantes, doctorandas embarazadas, colaboradores y críticos culturales, polivalentes artistas, comisarias y jóvenes permanentemente conectados que siempre "compiten" entre ellos para conseguir retribuciones dignas por su trabajo, muchas veces negándose unos a otras", lo que destaca es la competitividad de los que están forzados al trabajo "a destajo" o en condiciones de inestabilidad imposibles de crear una carrera artística o profesional. Como está probado que sucede con las mujeres en los altos niveles de titularidad, cátedras, direcciones principales de proyectos de investigación y de lo que existe una abundante bibliografía que no traeremos a reiterativa colación aquí.

La investigación a desarrollar afectaría a cuatro ámbitos principales: universidad, ciudad, tecnología y cultura, incluyendo las artes performativas y transversales. Tal trabajo excede con mucho los límites de esta comunicación que quiere, más que nada llamar la atención sobre el problema, abrir nuevas vías de análisis a partir del caso de Málaga tomado como paradigma de ciudad precaria, —y no de ciudad inteligente, como tanto se nos quiere hacer crecer su imagen— y, además cruzar datos de investigación académica, formación y empleo, con las estadísticas de la "ciudad de los museos" que son sencillamente inaceptables bajo el punto de vista de las tasas de retorno de las inversiones desde el sector turístico.

Una investigación compleja y multidisciplinar, que habría de completar las matrices de visibilidad de estos factores en cada una de sus categorías, lo que nos llevaría, según los datos y antecedentes expresados en los distintos estudios, a dieciséis estudios de género (y, en su caso, de precariedad) en cada uno de los apartados A estos habría que añadir el bagaje de la crítica entendida como una parte nada desdeñable del entramado cultural de la "industria cultural", como lo es en todos los campos del arte y la cultura.

	UNIVERSIDAD	CIUDAD	TECNOLOGÍA	CULTURA
IGUALDAD	Relaciones y porcentajes entre estudiantes, profesoras, gestoras y artistas.	Porcentajes de empleo y actividades de mujeres artistas sobre totales sectoriales.	Brecha digital en empleos artísticos y creativos de base digital.	Actividades de la industria cultural con base en datos de género.
EXCLUSIÓN	Elementos de precarización urbana y exclusión de artistas. Mapas y geo-referenciación de actividades.	Localización, tamaño y espacios asignados a los estudios y lugares de trabajo artísticos. Presupuestos.	Relaciones del mundo del arte con empleos del PTA, empresas audiovisuales.	Comercio y cultura de base enfocada a la industria cultural, el comercio electrónico, la publicidad y los acontecimientos urbanos.
DISCRIMINACIÓN	Bases de desigualdad ideológica y política existentes. DAFOs.	Barrios y periferias de origen y trabajo de los artistas. Análisis del mercado del arte inducido.	Empleo de nuevas tecnologías por artistas. Datos desagregados.	Gestiones culturales y política pública y privada, porcentajes. Cine y audiovisuales: presencia y papel
SUB-CATEGORÍZACIÓN	Empleo discriminado por categorías.	Categorías de espacios expositivos, becas, espacios y estancias artísticas.	Relación con el Polo Digital y la proyección de nuevas tecnologías.	Apoyo a la creación de colectivos de mujeres, asociaciones, agrupaciones Mecenazgos.

El factor crítico, como elemento dinamizador de una estructuración transversal del mundo artístico malagueño, debería ser objeto de una investigación específica y autónoma de los grandes medios hasta ahora puestos en juego en las piezas del damero de ciudad cultural sin la menor consistencia.

Una cosa queda clara: "sin crítica no hay paraíso". Como consecuencia tampoco existe una ciudad del paraíso, sin una crítica que se salga de los cauces del sistema organizado piramidalmente para un disfrute intelectual y mercantil de los hombres en el arte y no de "las artistas" o de "las mujeres en las prácticas artísticas", lo que lleva a cuestionar la "ciudad de los museos" como "ciudad de la exclusión de las mujeres en el arte". Una ciudad sin crítica de las artistas acaba llevando a la fosilización de los modos y medios de comunicación del arte, la crítica y sus instrumentos característicos de intermediación social **[4]**.

[4] Logo Málaga Smart City.
Ayuntamiento de Málaga

MUSEOS DE MÁLAGA. ANEXO

MUSEOS ABIERTOS

MUSEO	SITUACIÓN BARRIO (DISTRITO)	INAUGURADO	COLECCIÓN/ TEMÁTICA	ENTIDAD GESTORA	Nº DE VISI-TANTES
MUSEO PICASSO MÁLAGA	Palacio de los Condes de Buenavista, Centro Histórico (Centro)	2003	Picasso y su obra	Fundación Museo Picasso Málaga	635.891 (2017)
CAC MÁLAGA	Mercado de Mayoristas de Málaga, Ensanche (Centro)	2003	Arte Contemporáneo	Ayuntamiento de Málaga	505.022 (2017)
MUSEO PCENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL CASTILLO DE GIBRALFARO	Gibralfaro (Centro)	1998	Museo militar	Ayuntamiento de Málaga	440.179 (2016)
MUSEO CATEDRALICIO	Catedral de Málaga, Centro Histórico (Centro)	1997	Arte Sacro	Diócesis de Málaga	390.349 (2016)
MUSEO DE MÁLAGA	Palacio de la Aduana, Centro Histórico (Centro)	Bellas Artes, 1916 Arqueológico, 1947 2016 (reapertura conjunta)	Bellas Artes y Arqueología	Ministerio de Cultura. Junta de Andalucía	218.887 (2017)
CENTRO POMPIDOU DE MÁLAGA	El Cubo (Centro)	2015	Arte Moderno y Contemporáneo	Centro Pompidou. Ayuntamiento de Málaga	168.143 (2017)
MUSEO CARMEN THYSSEN	Palacio de Villalón, Centro Histórico (Centro)	2011	Arte Moderno, colección Carmen Thyssen-Bornemisza	Fundación Palacio de Villalón	156.000 (2017)
FUNDACIÓN PICASSO MUSEO CASA NATAL	La Merced (Centro)	1988	Picasso y su obra	Fundación Picasso	128.599 (2017)
COLECCIÓN DEL MUSEO RUSO SAN PETERSBURGO MÁLAGA	Tabacalera (Carretera de Cádiz)	2015	Arte pictórico ruso	Museo Estatal Ruso. Ayuntamiento de Málaga	116.897 (2017)
MUSEO AUTOMOVILÍSTICO DE MÁLAGA	Tabacalera (Carretera de Cádiz)	2010	Colección permanente de automóviles y motores. Colección de sombreros, sombrereras y maletas	Ayuntamiento de Málaga	75.165 (2016)
MUPAM	Campos Elíseos (Centro)	2007	Museo de la Ciudad, colecciones de los siglos XVII al XX	Ayuntamiento de Málaga	47.480 (2016)
MUSEO DEL VIDRIO Y CRISTAL	San Felipe Neri (Centro)	2009	Colección de piezas de los siglos XVI al XX	Gestión privada	

MUSEO	SITUACIÓN BARRIO (DISTRITO)	INAUGURADO	COLECCIÓN/ TEMÁTICA	ENTIDAD GESTORA	Nº DE VISI-TANTES
MUSEO LORINGIANO	Jardín Botánico La Concepción (Ciudad Jardín)	1859	Piezas arqueológicas, parte de la colección de los marqueses de la Casa Loring, actualmente en el Museo de Málaga.	Ayuntamiento de Málaga	
CENTRO DE IN-TERPRETACIÓN DEL TEATRO ROMANO DE MÁLAGA	Centro Histórico (Centro)	2010	Centro de interpreta-ción y exposición de piezas procedentes del Teatro Romano	Junta de Andalucía	
MUSEO ALBORANIA	Puerto (Centro)	1989	Museo marino con más de 1000 especies y sala de acuarios	Centro de Estudios Marinos "Aula del Mar"	
MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES	Centro Histórico (Centro)	1976	Vida rural y urbana de Málaga y su provincia	Fundación Unicaja	
MUSEO NACIONAL DE AEROPUERTOS Y TRANSPORTE AÉREO	Aeropuerto de Málaga-Costa del Sol (Churriana)	2009 (reapertura)	Evolución de los aviones y la recrea-ción de un aeropuer-to en la década de los 50 del s. XX	AENA	
CENTRO DE CIENCIA PRINCIPIA	La Rosaleda (Palma-Palmilla)	2000	Centro interactivo para la divulgación de la ciencia y la tecnología	Junta de Andalucía y Diputación de Málaga	
MUSEO INTERACTIVO DE LA MÚSICA MIMMA	Centro Histórico (Centro)	2002	Historia de la Música	Ayuntamiento de Málaga	
MUSEO DEL VINO MÁLAGA	La Goleta (Centro)	2009	Historia y cultura del vino en la provincia de Málaga	Consejo Regulador de la D.O. Málaga y Sierras de Málaga	
MUSEO DE LA SEMANA SANTA	Centro Histórico (Centro)	2010	Enseres procesio-nales de la Semana Santa de Málaga en general	Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga	
MUSEO REVELLO DE TORO	Centro Histórico (Centro)	2010	Colección pictórica sobre Félix Revello de Toro	Fundación "Félix Revello de Toro"	
MUSEO TAURI-NO ANTONIO ORDÓÑEZ	La Malagueta (Este)	1999	Tauromaquia	Diputación de Málaga	
PEÑA JUAN BREVA	Centro Histórico (Centro)	2008	Divulgación del arte del flamenco	Peña Juan Breva	
MUSEO DEL MÁLAGA CF	Estadio La Rosaleda, (Palma-Palmilla)	2009	Historia del Málaga Club de Fútbol	Fundación del Málaga Club de Fútbol	
MUSEO JORGE RANDO	Convento de Las Mercedarias, El Molinillo (Centro)	2014	Obra de Jorge Rando, Arte Expresionista	Fundación Jorge Rando	
ECOMUSEO LAGAR DE TORRIJOS	Parque Natural Montes de Málaga	1999	Se muestra la realización artesanal de los vinos dulces de Málaga	Junta de Andalucía	

MUSEO	SITUACIÓN BARRIO (DISTRITO)	INAUGURADO	COLECCIÓN/ TEMÁTICA	ENTIDAD GESTORA	Nº DE VISI-TANTES
MUSEO DE LA ARCHICOFRA-DÍA DE LA ESPERANZA	El Perchel (Centro)	2009	Divulgación del arte del flamenco	Archicofradía de la Esperanza	
MUSEO DE LA COFRADÍA DE ESTUDIANTES	Centro Histórico (Centro)	2005	Enseres procesionales	Cofradía de los Estudiantes	
MUSEO DE LA COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO	Centro Histórico (Centro)	2002	Pintura malagueña desde principios del siglo XX, arte sacro y enseres procesio-nales	Cofradía del Santo Sepulcro	
MUSEO-TESO-RO DE LA CO-FRADÍA DE LA EXPIRACIÓN	El Perchel (Centro)	1967	Enseres Procesionales	Archicofradía de la Expiración	
CENTRO BEN GABIROL	Centro Histórico (Centro)	2010	Centro de Interpre-tación de la Judería de Málaga y la figura del filósofo y poeta judeo-andalusí Salo-món Ben Gabirol y Centro de Recepción de Visitantes e Infor-mación Turística	Ayuntamiento de Málaga	
MUSEO DE LA COFRADÍA DEL ROCÍO	El Ejido (Centro)	2011	Enseres Procesio-nales	Cofradía del Rocío	
MUSEO DE LA COFRADÍA DE EL CAUTIVO	La Trinidad (Bailén-Miraflores)	2011	Enseres Procesio-nales	Cofradía de El Cautivo	
GAIA MUSEUM	La Píndola (Puerto de la Torre)	2013	Paleontología, Geología	Gaia Museum S.L	
PARQUE PRE-HISTÓRICO DE MÁLAGA	La Araña (Málaga-Este)	2014	Prehistoria	Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga, Asociación Arqueológica Yacimientos de la Araña	

EN PROCESO DE APERTURA

MUSEO	SITUACIÓN BARRIO (DISTRITO)	PREVISTO	COLECCIÓN/ TEMÁTICA	ENTIDAD GESTORA
CENTRO DE INTERPRETACIÓN NECRÓPOLIS YABAL FARUH	Calle Agua 22, Distrito Centro	?	Arte funerario en Al-Andalus (s.XII-XIII)	Junta de Andalucía

EN PROYECTO

MUSEO	SITUACIÓN BARRIO (DISTRITO)	ABIERTO ENTRE	COLECCIÓN/ TEMÁTICA
MUSEO DEL PUERTO DE MÁLAGA	La Farola del Puerto-La Malagueta (Este)	En proyecto, previsto para 2018	Centro de interpretación naval
CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA FIGURA DE TORRIJOS	El Perchel Sur (Centro)	En proyecto para el Convento de San Andrés	Ilustración y siglo XVIII en España
CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA FIGURA DE TORRIJOS	Centro Histórico (Centro)	Apertura prevista para finales de 2019	Centro de interpretación de los sefardíes

CERRADOS

MUSEO	SITUACIÓN BARRIO (DISTRITO)	ABIERTO ENTRE	COLECCIÓN/ TEMÁTICA	ENTIDAD GESTORA
MUSEO CASAS DE MUÑECAS	Centro Histórico (Centro)	2003 - 2013	Miniaturismo	Gestión privada
CENTRO DE ARTE DE LA TAUROMAQUIA DE MÁLAGA	Centro Histórico (Centro)	2015 - 2017	Tauromaquia	Diputación de Málaga

NOTAS

[1] "La creciente endogamia localista, hace inútil preguntar cuánto y cómo ganamos del dinero que invertimos: La clase dirigente del arte malagueño basa su prepotencia en el secreto, elevados sueldos de directivos y en su altísimo poder sin auditar, ni controlar por parte del municipio, no importan las tasas de impacto de las inversiones en términos sociales y reales, ni sus efectos urbanos. Mención aparte merecen los gestores culturales "bien-pagados-pluriempleados" que serían incompatibles en cualquier empresa privada; aquí están a salvo y protegidos por una Corporación clientelar: un mínimo escrutinio democrático y económico acabaría con los privilegios otorgados por el alcalde, la falta de mecenazgo adecuado y el expolio de los protagonistas, los jóvenes precarios" (Hernández, 2019).

[2] "Estudio de la oferta y demanda de Museos en la ciudad de Málaga". En: http://s3.malagaturismo.com/files/406/406/informe-resumen-malaga-capital-de-museos.pdf

[3] http://www.malagaturismo.com/es/secciones/ciudad-de-museos/17

[4] https://www.eldiario.es/cultura/arte/Arte-precario-artistas-comisarios-jovenes_0_612438962.html

[5] https://elpais.com/elpais/2018/05/10/opinion/1525966213_054865.html

[6] https://elpais.com/elpais/2018/05/10/opinion/1525966213_054865.html

[7] https://www.eldiario.es/cultura/arte/Arte-precario-artistas-comisarios-jovenes_0_612438962.html

[8] https://santieraso.wordpress.com/2018/02/11/artistas-en-tiempos-de-precariedad/

[9] "Los datos al detalle cantan: hay 82 mujeres artistas españolas frente a 280 hombres; y 269 artistas extranjeras frente a 696 artistas extranjeros. La presencia mayoritaria en Arco es del 52% de los artistas hombres extranjeros (21% españoles). Comparándolo con el año anterior, hay un leve descenso del número de mujeres: de 84 a 82. Es decir, de todos los artistas españoles, en 2018 el 24,2% fueron mujeres (6,3% del total de artistas) y en 2019, el 22,4% (6,1% del total de artistas). Al contrario que los artistas españoles, que crecen con amplitud en su presencia: de 262 a 280". https://elpais.com/cultura/2019/03/01/actualidad/1551467935_167270.html

[10] https://elpais.com/cultura/2019/03/01/actualidad/1551467935_167270.html

[11] https://elpais.com/cultura/2019/03/01/actualidad/1551467935_167270.html

[12] https://unionac.es/la-actividad-economica-de-loslas-artistas-en-espana-estudio-y-analisis/

[13] https://santieraso.wordpress.com/2018/02/11/artistas-en-tiempos-de-precariedad/

BIBLIOGRAFÍA

AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. "Museos". En: http://www.malagaturismo.com/es/secciones/ciudad-de-museos/17

AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. Área de Turismo (2017), "Estudio de la oferta y demanda de Museos en la ciudad de Málaga". En: http://s3.malagaturismo.com/files/406/406/informe-resumen-malaga-capital-de-museos.pdf

BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto, ZIZEK, Slavoj (2003), *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda,* Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

CHUL-HAN, Byung (2018), *Buen entretenimiento,* Herder Editorial, Barcelona.

ERASO, Santiago (2018), "Artistas en tiempos de precariedad", *wordpress.com,* 11 de febrero de 2018. En: https://santieraso.wordpress.com/2018/02/11/artistas-en-tiempos-de-precariedad/

GUTIÉRREZ ESTEBAN, Prudencia, LUENGO GONZÁLEZ, María Rosa (2011), "Los feminismos en el siglo XXI. Pluralidad de pensamientos", *Brocar,* nº. 35, pp. 335-351.

HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos (2019), "El arte precario en Málaga", *El Observador,* 8 de febrero de 2019. En: http://www.revistaelobservador.com/opinion/69-mascaron-de-proa/14452-el-arte-en-precario-en-malaga.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2015), *La estetización del mundo,* Anagrama, Barcelona.

PÉREZ IBÁÑEZ, Marta, LÓPEZ-APARICIO, Isidro (2018), *Actividad Económica de los/las artistas en España: Estudio y Análisis,* Universidad de Granada, Granada.

PÉREZ IBÁÑEZ, Marta (2018), "Mujeres en el arte: ahora es el momento", *El País,* 10 de mayo de 2018. En: https://elpais.com/elpais/2018/05/10/opinion/1525966213_054865.html

RIAÑO, Peio (2019), "Cae la presencia de mujeres en las galerías de Arco", *El País,* 1 de marzo de 2019. En: https://elpais.com/cultura/2019/03/01/actualidad/1551467935_167270.html

RIVERA, Abraham (2017), "Arte precario: ¿De qué viven los artistas y comisarios jóvenes?", *eldiario.es,* 14 de febrero de 2017. En: https://www.eldiario.es/cultura/arte/Arte-precario-artistas-comisarios-jovenes_0_612438962.html

ZAFRA, Remedios (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital,* Anagrama, Barcelona.

Ane Lekuona Mariscal
Universidad del País Vasco

“Entrada denegada”. Revisión feminista de la crítica, teoría y escritura de arte del tardofranquismo y la Transición en el País Vasco

“Entrada denegada”. Revisión feminista de la crítica, teoría y escritura de arte del tardofranquismo y la Transición en el País Vasco

RESUMEN: A través de las siguientes páginas se pretende revisar desde una perspectiva feminista la crítica, teoría y escritura de arte originada en el tardofranquismo y la Transición en el País Vasco que tratase sobre el arte de la región en el periodo 1950-1975. Se identificarán tres estilos definidos de escritura con el objetivo de reconocer en cada uno de ellos las diferentes estrategias que llevaron a infravalorar a las artistas y sus trabajos. Tal revisión ayudará a interpretar la supuesta inexistencia de mujeres artistas de este periodo.

PALABRAS CLAVE:
Historiografía
Feminismo
Transición
País Vasco
Arte
Mujeres

“Entry Denied”. Feminist Revision of the Art Critique, Theory and Writing during Late-Francoism and the Transition Period in the Basque Country

ABSTRACT: The following pages intend to review from a feminist perspective the criticism, theory, and writing of art originated in the last-Francoism and the transition period in the Basque Country about the local art between 1950 and 1975. Three definite styles of writing will be identified in order to recognize in each of them the different strategies that led to undervaluing the artists and their works. Such a revision will help to interpret the appearing absence of women artists of this period.

KEYWORDS:
Historiography
Feminism
Political Transition
Basque Country
Art
Women

INTRODUCCIÓN

La deconstrucción de las narrativas hegemónicas ha sido en cualquier área del conocimiento un objetivo clave del método feminista. Ese es el propósito que buscan estas páginas, en este caso, en lo referente al discurso legitimado de la historia del arte del País Vasco posterior a la Guerra Civil, el cual comenzó con el auge de la crítica, teoría y literatura de arte en el tardofranquismo y, principalmente, con el inicio de la Transición.

Aunque otros agentes sean igualmente factores determinantes en la forma en que una comunidad registra e interpreta su pasado artístico —los discursos expositivos, los criterios de compra de los museos o la institucionalización de una tendencia artística, serán algunos— para este análisis me centraré únicamente en el apartado de la escritura. Es decir, se intentará reconocer qué agentes, cuándo, bajo qué intereses y valores se fue construyendo la narración mantenida hasta la actualidad, al mismo tiempo que se identifiquen en ella los sesgos sexistas que dieron lugar a la discriminación de las creadoras femeninas del relato. Por lo tanto, prestando atención a la carga androcéntrica de la narración y, cuestionando de qué modo introduce y excluye esta a las artistas, será visible la manera en que el discurso ha condicionado y repercutido en el eclipse histórico de la producción artística de las mujeres artistas. Al fin y al cabo, cabe recordar que, además de denunciar el carácter machista de las tradicionales narraciones históricas, la agenda feminista sigue reafirmando la necesidad de nuevos estudios que rastreen los orígenes de estas exclusiones. Evidenciar la parcialidad de tales relatos será, por lo tanto, el primer paso para desactivarlas, para romper con el heredado canon androcéntrico.

LA HISTORIA TOMA FORMA A PARTIR DE 1975

Contextualizando el marco sociopolítico en el que ocurre el caso de estudio, es necesario mencionar cómo en 1975, con la muerte de Franco y el final de su dictadura, el País Vasco entró en una época de grandes cambios sociopolíticos. Así, en las primeras elecciones generales democráticas de 1977 el Partido Nacionalista Vasco logró un resultado exitoso. Por otro lado, el grupo terrorista ETA mantenía su predisposición hacia la violencia y, paralelamente, diferentes acontecimientos y movimientos fueron emergiendo en la agitada sociedad. Como ejemplo se puede destacar la huelga general de 1975, el Comité pro Amnistía (1975), la marcha de la libertad (1977), el movimiento antinuclear (1978), el Estatuto de Gernika (1979) o el movimiento feminista, entre otros. Fue entonces cuando los impulsos y acciones nacionalistas iniciadas años atrás salieron al ámbito público, plasmándose en todos los aspectos de la sociedad y la cultura, también en la esfera política y artística.

De esta manera, sería también en este contexto de la Transición cuando comenzó a estructurarse y unificarse el discurso histórico-artístico al que hacía referencia en la introducción. Y es que, a partir de los cambios políticos y sociales, el mundo de las editoriales vivió un gran desarrolló a favor de la literatura centrada en la lengua y la cultura vascas, creando así una nueva red de revistas y periódicos que dedicaban una sección a la cultura o al arte de la región. Como ejemplo de estas nuevas plataformas vale citar las ediciones de *Deia* (1977), *Egin* (1977), *Kurpil* (1976), *Gaiak. Revista de Ciencia y Cultura* (1976), *Berriak* (1976), *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976), *Informe de las Artes y las Letras* (1977), o *Ere* (1979). Así pues, los medios para escribir crítica de arte o historia del arte aumentaron considerablemente en comparación con las décadas precedentes. De tal forma que, simultáneamente, una nueva generación de especialistas de arte comenzó a escribir a través de estas nuevas vías los cuales, en su mayoría, eran jóvenes —hombres— licenciados en historia del arte en universidades fuera del País Vasco (Sáenz de Gorbea, 2012). Así pues, los estilos y perspectivas que defendieron estos escritos de finales de los años setenta en adelante fueron la base del relato histórico que ha perdurado hasta la actualidad, ya que, como decía, previamente apenas existía crítica

ni teoría sobre el panorama artístico del pasado reciente del País Vasco, específicamente, sobre la esfera artística de a partir de los años cincuenta.

Con el objetivo de analizar desde una perspectiva de género el origen y la estructuración de este relato he tratado de simplificar todo el corpus de escritura en tres líneas o estilos. Entiendo que, de esta manera, serán más visibles los diferentes mecanismos que cada uno de ellos utilizó para mantenerlos todos, y consciente o inconscientemente, la enraizada estructura patriarcal de la sociedad y de la historia del arte. La forma en que he designado las tres corrientes son: a) la interpretación sociológica-marxista de la historia del arte, b) la lectura nacionalista y c) la escritura de estilo *oteiziano*. Igualmente, cabe destacar que estas diferentes líneas no eran excluyentes la una de la otra. Por el contrario incluso, ya que, generalmente debido a la inclinación izquierdista que compartían las tres categorías definidas parece complicado no encontrar elementos o ideas que traspasen o se difuminen entre ellas.

1. Interpretación sociológica-marxista de la historia del arte

Dentro de esta categoría se englobarían aquellos escritos que interpretaban o analizaban el arte del País Vasco como resultado de una estructura social e histórica concreta. Esto es, entender que los/as artistas, al estar inmersos/as en un determinado contexto económico, social y político, producían obras o productos artísticos fruto de ella y, por lo tanto, hacían visibles las fuerzas sociales que habitaban esa realidad. Así pues, quienes escribían a través de esta mirada sobre el panorama artístico del momento y pasado reciente del País Vasco prestaron atención a la producción artística que había demostrado una actitud disidente y comprometida frente a la dictadura de Franco. Tal premisa se tradujo principalmente en favorecer a los colectivos y los artistas que habían formado parte de Estampa Popular de Vizcaya (1960) y el Movimiento de Escuela Vasca (1966), destacando figuras como, Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco o Jorge Oteiza.

Entre otros casos, el número veinticinco que la revista de arte nacional *Guadalimar* publicó en 1977 sobre el País Vasco valdrá de ejemplo para comentar esta tendencia. Y es que, el simple hecho de ojear los títulos de los artículos que conformaban el ejemplar servía para introducir al lector a esta perspectiva; títulos como: "Regionalismo y socialismo en el arte vasco" (Llano, 1977) o "El arte/etnia/cultura en torno a Euskadi" (Guasch, 1977). De igual forma, las palabras de la editora Ana Maria Guasch al presentar el cometido de la revista dejaban clara la postura de la publicación:

> Plantearse el fenómeno de la vanguardia plástica en el País Vasco significa realizar un análisis histórico [...], entendiendo tal evolución no como una mera sucesión de estadios eminentemente estilísticos, sino como el progresivo afianzamiento de una conciencia plástica comunitaria, con su trasfondo étnico-geográfico, y como una continua y tenaz lucha encaminada a conseguir una creación libre y autonómica (1977b: 51).

De hecho, como era el caso de la revista mencionada, esta lectura sobre el arte del País Vasco suponía una ramificación de la historiografía que se había estado gestando a nivel nacional. Por tanto, cuando cronistas destacados del ámbito español de la época, como fueron por ejemplo Valeriano Bozal o José María Moreno Galván, escribieron sobre el panorama vasco tomaron esta misma dirección, de alguna forma, ejerciendo como figuras de autoría o modelo para la citada nueva generación de críticos de arte del entorno vasco.

Sobre la manera en que esta línea de escritura negoció la producción de las artistas, se podría empezar diciendo que, a grandes rasgos, el simple hecho de favorecer un arte ligado al compromiso político y la crítica social suponía un criterio desfavorable para el reconocimiento de las creadoras del contexto. Siendo asuntos que históricamente estaban fuera del campo de acción de las mujeres, más aún en la sociedad franquista, la cantidad de mujeres artistas que trataron tales cuestiones en sus obras en comparación con otros temas fue muy escasa. Lo mismo ocurría con el hecho de que la mayoría de ellas no se asociaran a los colectivos artísticos que tenían una marcada inclinación política, ya que, de nuevo, tal actitud no encajaba con el rol socialmente otorgado a las mujeres. En efecto, cabe recordar que, hasta

casi los años setenta, el aceptado estereotipo de la mujer artista se relacionaba, por lo general, con la producción de pinturas al óleo de corte academicista de géneros tradicionales como las naturalezas muertas, los paisajes, las escenas familiares o las figuras femeninas (Tejeda, 2013).

Por lo tanto, debido a que los criterios de calidad artísticos de esta escritura giraban en torno a valores relacionados con el imaginario masculino, este canon rechazaba automáticamente las obras ligadas a una tradición femenina o, directamente y sin entrar en lo que designaba tal término, a las mujeres creadoras. La siguiente cita será otra muestra de cómo para esta mirada sociológica-marxista el único artista valido era el hombre políticamente comprometido:

> Por lo que respecta al artista vasco, podría hablarse de un individuo que, consciente o inconscientemente se sitúa en relación con su entorno, sea bajo el punto de vista político, social geográfico o, simplemente ético. Es decir, más allá de los propios planteamientos formales, lo destacable del artista vasco es su compromiso con su sociedad, con la realidad vasca, compromiso entendido tanto a nivel plástico como ideológico (Guasch, 2008: 253).

No obstante, sí que hubo en los años del franquismo mujeres artistas en el País Vasco que encajaban en el prototipo predilecto de la crítica marxista, pero la narración no las introdujo, o si lo hizo, fue en un puesto desigual. Entre los argumentos empleados por la escritura marxista para desestimar la labor de una artista que en teoría obedecía con los requerimientos exigidos, encontramos, por ejemplo, el hecho de reprochar a estas que sus obras eran copias de sus colegas (De Haro, 2013). De esta manera, visible en los siguientes ejemplos, vemos que estas pasaban de ser compañeras, a seguidoras, es decir, a una categoría inferior al del esperado artista creador. Valeriano Bozal mantuvo que "la época de Mesa —pues María Dapena sigue punto por punto los caminos abiertos por Ibarrola— es notablemente distinta" (1966), o que "María Dapena seguía fielmente las orientaciones de Agustín Ibarrola" (como se cita en De Haro, 2013: 155).

Otro mecanismo empleado fue el hecho de recalcar la esencia femenina que tenían las obras de las artistas como contradicción a la actitud

combatiente que se requería. Así, mediante esta interpretación la creación femenina quedaba sistemáticamente subestimada y, por consiguiente, desplazada de la narración histórica.

> María Francisca Dapena es menos fuerte. Es que es muy difícil tener la fortaleza de Ibarrola. Poseerá, sin duda, alguna otra virtud teologal, tal vez la de la templanza. ¿Sería un tópico decir que sus grabados son muy femeninos? [...] Pero poseen la noción de la intimidad. Y además, están avalados por una cierta concepción "naif", que nos habla de pureza e inocencia [...] (como se cita en Macazaga, 2014: 439).

Por último, cabe mencionar que la única lectura que defendía este estilo de escritura era interpretar las obras a través de una mirada política. Por ello, aunque por ejemplo algunos trabajos de María Dapena tratarán temas de claro contenido feminista, como podían ser, la opresión de las mujeres en la sociedad o la maternidad, tales cuestiones fueron pasadas por alto. La interpretación que generalizó esta crítica sociológica-marxista fue la de leer estas obras únicamente como ejemplo de crítica a las estructuradas divisiones y desigualdades sociales (Mayayo, 2009: 112-121).

2. La lectura nacionalista

Recordando la fuerza *abertzale* que se respiraba en el País Vasco de los años de la Transición, es comprensible que esta ideología se extendiera también en la actitud de la crítica de arte. Recalcar a quienes habían defendido durante la opresión franquista un arte ligado a la cultura vasca fue, por tanto, la línea que siguió esta escritura. Esto significó apostar por el círculo de artistas cercanos a Oteiza y Chillida, como el grupo *Gaur* y, más claramente, por las esculturas geométricas-abstractas realizadas en madera, hierro o piedra. Así, por ejemplo, muchos de los textos que se publicaban en las revistas *Deia* y *Ekin* se convierten en claros ejemplos de esta tendencia; tales como: "Chillida, hombre, escultor y vasco" (Aguinagalde, 1977), "Reflexiones en torno a la escuela vasca de pintura; sus raíces y desarrollo" (Kortadi, 1978) o "Arte vasco: la identidad de un pueblo" (Sáenz, 1983).

No obstante, bajo la aparente neutralidad a nivel sexual que mostraba esta defensa por una identidad no-española, el planteamiento artístico y teórico que compartían estos artistas tenía un fuerte carácter masculino. Y es que, para llevar a cabo el objetivo de crear un nuevo imaginario compartido que representara la identidad o la esencia vasca, estos artistas tomaron como punto de partida la prehistoria y el pasado cultural del País Vasco. Así, oficios como la carpintería o herrería, los deportes y tradiciones del mundo rural, como cortar troncos —*Aizkolaritza*— o el levantamiento de piedras —*Harri jasotzea*— pasaron a ser sus referencias principales; es decir, actividades desempeñadas a lo largo de la historia exclusivamente por hombres. Igualmente, los materiales utilizados guardaban la similitud de ser físicamente duros, resistentes o rígidos (Lekuona, 2019). De tal manera que, todas estas características relacionadas con el mundo masculino relucían no solo en las obras de los artistas, sino también en la interpretación que la crítica hacía de los artistas y, en general, de la cultura vasca.

> Los artistas vascos son hombres de oficio, hombres de herramienta, inmediatos herederos de los herreros, fundidores, carpinteros, tallistas y canteros de nuestra larga tradición vasca. [...] Quien contempla los hierros de Chillida o de Carrera, las maderas de Basterrechea o de Mendiburu, si es vasco, se sentirá trasladado espiritualmente al caserío de sus abuelos o a los hayedos de su infancia (Kortadi, 1978: 253).

En consecuencia, eran estas cualidades relacionadas con los valores masculinos las que hacían que un artista fuera realmente un *artista vasco*, por tanto, siendo una calificación que ninguna categoría de mujer artista —o cualquiera que no encajara en el prototipo *hombre vasco masculino*— podría nunca llegar a alcanzar. Aquellas como, por ejemplo, María Paz Jiménez quien mantuvo intereses artísticos comunes y gran relación con este círculo de artistas, su obra y figura fue y sigue siendo interpretada de una manera aislada, descontextualizada del ámbito artístico y social al que perteneció; esto es, sin que aparentemente tuviera antecedentes ni descendientes artísticos conocidos. Incluso en la última gran publicación que trataba sobre el arte del País Vasco de este periodo, se seguía afirmado que la pintora no podía ser incluida en el grupo de artistas

abstractos guipuzcoanos (Viar, 2017: 167). En efecto, desterrada de la tradición artística hegemónica, su valor para la historia del arte del País Vasco desaparecía.

Es decir, si los criterios definidos para medir la *vasqueidad* no eran válidos para interpretar las obras de las artistas, su fuerza identitaria pasaba a un segundo lugar y, por tanto, su valor para esta línea crítica. Otro ejemplo de ello será la forma en que esta historiografía estimó la figura de Menchu Gal, la artista vasca que más reputación nacional, incluso internacional logró entre las décadas de los cuarenta a los sesenta. A pesar de que la opinión nacional del momento recalcara una y otra vez la *esencia* vasca de sus cuadros, la crítica del País Vasco a partir de los setenta apenas prestó atención a sus obras, entendidas como anticuadas y desentendidas de la realidad social del País Vasco del momento. Otra pintora excepcional convertida en elemento incómodo para la historiografía. Ella misma respondía de esta manera a la pregunta de cómo creía ser vista en su ciudad.

> Pues nada, como a una señorita que le dio por pintar. En Irún, en San Sebastián, y en todo el País Vasco les ha costado mucho tragarme a mí. En Madrid, en cambio, he tenido muchísima consideración. Pero aquí, poca cosa, incluso después cuando ya había estado en la Escuela de Madrid, ya me había llevado la Segunda medalla, ya había tenido premios importantes, como el nacional de Bellas Artes. Aquí me han hecho cosas muy feas (Aguiriano, 2001: 25).

3. La escritura de estilo *oteiziano*

La última categoría designada será la crítica de arte y literatura que tomaba como punto de partida las teorías y el estilo de escritura del artista e ideólogo Jorge Oteiza. Recordando el inédito éxito que tuvo su libro *Quosque tándem…*! (1963) —no solo entre artistas, sino también entre la población general—, la perspectiva y su forma de redacción tuvo gran repercusión en el entorno (Herráez, 2014), como por ejemplo en artistas, comisarios y escritores como Juan Daniel Fullaondo, Javier Viar, Pedro Manterola, Nestor Basterretxea o Fernando Golvano después.

Esta escritura se caracterizaba por una lectura filosófica y antropológica del arte, es decir, el hecho de entender la producción artística como forma de llegar a conocer el *ser* y los procesos de la cultura humana. Sin embargo, desde una perspectiva de género es visible que las teorías y la manera de escribir de Oteiza sobre la cultura e identidad vascas proclamaban una sociedad fuertemente patriarcal, características que heredó esta tendencia. Por ejemplo, al estudiar la sociedad y cultura vascas, las teorías del escultor dotaban de gran importancia a las actividades colectivas que se realizaban en los espacios públicos, convirtiéndolos así, en expresiones de la buscada *esencia vasca*. Esas eran principalmente la pelota vasca y la figura del *bertsolari* —improvisador de versos en vasco—, dos actividades ocupadas hasta el último decenio exclusivamente por hombres. De tal forma que la participación femenina quedaba fuera de estos planteamientos teóricos que revolucionaron la teoría y crítica del arte en el País Vasco.

Pero también en el apartado de estilo de escritura, el reiterado uso de la palabra *hombre* para designar el sujeto genérico fue otro elemento característico de esta línea filosófica-antropológica. Aparte de asumir el sexo masculino como la construcción total de lo humano, las siguientes citas muestran cómo detrás de la pretendida universalidad de la palabra *hombre*, en realidad su uso no tenía en ningún momento la voluntad de hacer referencia a la totalidad de la humanidad. Esto es, las mujeres no entraban en esta concepción de la universalidad.

> Si hoy fuma el hombre con la mano izquierda ¿será para dejar libre la derecha? Pero este hombre sin conciencia todavía de que está ya diseñado, sigue llevando todo (su sombrero y su mujer) con la mano derecha (Oteiza, 2007[1963]: 243).

Así como:

> La escultura vasca de la posguerra es, como un jardín, el lugar en el que encarna el sueño de una naturaleza para el hombre y por tanto, el sueño de una idea de hombre. El paisaje donde —decimos— que confluye el hombre vasco desde todas sus direcciones. Incluso —tal vez— la mirada capaz de una patria. […] Pero el mundo, como las mujeres decentes, nunca aparece desnudo (Manterola, 1993: 35).

ALGUNAS CONCLUSIONES

Los diferentes ejemplos han servido para evidenciar cómo los diferentes mecanismos implícitos en los estilos que predominaron la escritura de arte en el País Vasco al final del franquismo y principalmente en la Transición, hicieron que en el discurso histórico construido sobre esta base no entraran mujeres artistas. Y si entraron, como hemos visto, de una manera tan tímida y aislada que su reconocimiento tras unas décadas ha pasado a ser inexistente. Pero además, como ha venido visibilizando a partir de los años setenta las intervenciones feministas dentro de la historia del arte, a estos obstáculos específicos de la narración del País Vasco había que sumar una gran variedad de estrategias sistemáticamente reiteradas en todas las historias escritas de las sociedades androcéntricas.

Por otro lado, cabe mencionar que, aunque se haya difuminado el característico carácter político de la narración estudiada, se puede afirmar que las tres líneas examinadas siguen siendo el esqueleto sobre el que se sustenta la actual historia del arte del País Vasco entre los años 1950-1975. De tal forma que, introducir dentro de este relato —con sus criterios y exigencias narrativas— artistas del pasado que tuvieron intereses, experiencias y producciones diferentes al canon hegemónico se presenta como un objetivo inalcanzable.

Es por ello que, se debe seguir recalcando la importancia de desarticular los discursos legitimados. En palabras de Janet Wolff "deconstruir verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar sistemas cerrados y hegemónicos de pensamiento" (2007: 97). Dado que, este será el primer paso para desacreditar las narraciones heredadas y seguir contraconstruyendo nuevos relatos e historiografías que posibiliten el conocimiento sobre diferentes legados artísticos. En este caso pienso no solo en aquellas artistas reconocidas en su momento a las que el cambio de criterio de calidad desfavoreció su entrada a la historia, sino en todas aquellas realidades —también de las que no tenemos huella— que por diferentes motivos no se adecuaban al canon establecido. Hablo de la producción ligada a las diversas minorías, como los sujetos creadores afectados por parámetros de clase, étnica, diferencia de género o identidad sexual, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

AGUINAGALDE, Pedro (1977), "Chillida, hombre, escultor y vasco", *Deia,* 14 junio.

AGUIRIANO, Maya (2001), *Menchu Gal: Los Menchu Gal de Menchu Gal,* Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián.

BOZAL, Valeriano (1966), "El grabado en España", *Realidad, revista bimestral de cultura y política,* nº. 11-12, pp. 113-125.

DE HARO GARCÍA, Noemí (2013), "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo", en MAYAYO, Patricia y ALIAGA, Juan Vicente (coords.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010,* This Side Up, Madrid, pp. 149-169.

GUASCH, Ana María (1977), "Crónica de una vanguardia", *Guadalimar,* nº. 25, pp. 52-59.

GUASCH, Ana María (1977b), "El arte/etnia/cultura en torno a Euskadi", *Guadalimar,* nº. 25, pp. 20-25.

GUASCH, Ana María(1985), *Arte e ideología en el País Vasco:* 1940-1980, Ediciones Akal, Madrid.

HERRÁEZ, Beatriz (2014), "Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco", en *Desacuerdos 8: Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 114-147.

KORTADI, Edorta (1978), "Reflexiones en torno a la escuela vasca de pintura; sus raíces y desarrollo", en *Cultura Vasca II,* Erein, Donostia-San Sebastián, pp. 319-330.

LEKUONA MARISCAL, Ane (2019), "Euskal imajinario artistikoa genero ikuspegi batetik. 1966-2016", *Aldiri. Arkitektura eta abar,* nº. 38, pp. 10-13

LLANO GOROSTIZA, Manuel (1977), "Regionalismo y socialismo en el arte vasco", *Guadalimar,* nº. 25, pp. 31-36.

MACAZAGA, Leire (2014), "La obra gráfica de María Francisca Dapena durante el tardo franquismo y la transición. La única artista integrante de Estampa Popular de Vizcaya", *Artigrama,* nº. 29, pp. 433-450.

MANTEROLA, Pedro (1993), *El jardín de un caballero; la escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*, Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián.

MAYAYO, Patricia (2009), "¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)", en ARAKISTAIN, Xabier y MÉNDEZ, Lourdes (coords.), *Producciones artísticas y teoría feminista del arte: nuevos debates I,* Ayuntamiento de Vitoria/Centro Cultural Montehermoso, pp. 112-121.

OTEIZA, Jorge (2007/1963), *Quousque Tandem...!, Interpretación estética del alma vasca,* Pamiela, Pamplona.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier (1983), "Arte vasco: la identidad de un pueblo", *Lápiz: Revista internacional de arte,* nº. 5, pp. 28-32.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier (2012), *Ertibil Bizkaia 2012. Muestra Itinerante de Artes Visuales,* Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.

TEJEDA, Isabel (2013), "Artistas españolas bajo el Franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta", en MAYAYO, Patricia y ALIAGA, Juan Vicente (coords.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010,* This Side Up, Madrid, pp. 181-206.

VIAR, Javier (2017), *Euskal artearen historia. Gerra Zibiletik, gaur egunera (1926-2016),* Museo de Bellas Artes, Bilbao.

WOLFF, Janet (2007), "Teoría posmoderna y práctica artística feminista", en CORDERO, Karen y SÁENZ, India (coords.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, pp. 95-110.

Maria Giovanna Mancini
University of Salerno

The Challenge of Subjectivity in Art History Between Globalism and Nationality: New Identity Practices

The Challenge of Subjectivity in Art History Between Globalism and Nationality: New Identity Practices

ABSTRACT: At the end of the 1980s, anthropologist Néstor García Canclini argued that inequality originates in the relationship between global and local, and affects the modes of industrial, economic, and legislative production. In recent decades, art historians have developed an anthropological approach, assuming that a focus on the person as individual subject and social component can be useful for deconstructing hegemonic discourses that intrinsically underly the Canonical Art History. Starting from the reflections by the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos on the "Ecologies of Knowledge", my contribution shows how a new concept of subjectivity and identity practices proposed by artists not only oppose nationalist rhetoric, but also avoid resorting to the rigid approach of the equally sectorial rhetoric of otherness.

KEYWORDS:
Global Art History
Subjectivity
Nationalisms

El reto de la subjetividad en la historia del arte entre globalización y nacionalidad: nuevas prácticas de identidad

RESUMEN: El antropólogo Néstor García Canclini, a finales de los años '80, buscó las matrices de la desigualdad en la relación entre global y local y, para seguir "circuitos híbridos" y "heterogeneidad multitemporal", sugirió que las consecuencias de esta condición han tenido una influencia sobre la producción industrial, económica y legislativa. En las últimas décadas, los historiadores han mirado hacia la antropología con gran interés, convencidos de que, el hecho de partir del hombre, o mejor, de la persona —sujeto individual y parte social— pudiese ser útil en la deconstrucción de los discursos hegemónicos que están intrínsecamente subtendidos a la Historia del arte canónica. A partir de las reflexiones del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos acerca de las Ecologies of Knowledge, mi contribución intenta subrayar que el concepto de subjetividad y las nuevas prácticas identitarias propuestas por los artistas, no solo se oponen a las retóricas nacionalistas, sino que también rehúyen el rígido enfoque de la retórica, igualmente sectorial, de la alteridad.

PALABRAS CLAVE:
Historia del arte global
Subjetividad
Nacionalismos

INTRODUCTION

> Convinced that the Romantic integrations of nationalisms are as precarious and dangerous as the neoclassical integrations of Hegelian rationalism or of closed Marxisms, we refuse to admit nevertheless that the concern for social totality lacks meaning. One may forget about totality when one is interested only in the differences among people, not when one is also concerned with inequality (Canclini, 1995: 11)[1].

At the end of the 1980s, anthropologist Néstor García Canclini sought for the origin of inequality in the relationship between global and local. Canclini's transdisciplinary outlook, rejecting any distinction between mass, highbrow, and lowbrow culture, to follow, instead, "hybrid circuits" and "multitemporal heterogeneity" suggests that the effects of that inequality transcend the sphere of culture and dominate the modes of industrial, economic, and legislative production.

In the last decades, a period of impasse for art history, art historians have looked at anthropology with great interest. For them, to start afresh from the human being, or rather, from the person meant as an individual subject and part of society, can be useful to deconstruct the underlying and periodically resurfacing hegemonic discourses of Art History in its canonical meaning. Hans Belting's extensive theoretical research constitutes a watershed in the process of rewriting the codes of art history in an international context.

ANTHROPOLOGY AND ART HISTORY

Since the 1990s, in the international debate on Global Art History, next to Belting's position has appeared a large output of research aimed, on the one hand, at addressing the methodological problems posed by the question of globality and, on the other, at identifying the "missing stories", that is, the narratives that have remained marginal or were even ignored by official art history. James Elkins, who in 2007 curated "The Art Seminar" issue on Global Art, synthetically identified the most controversial and problematic aspect of the reflection on art history as a global practice, stating that art history has been built upon Western conceptual schemata (Elkins, 2007: 19).

In such a globalized scenario, however, identity claims often stand on rigid and conservative concepts such as that of Nation (Buck-Morss, 2009), and, as such, satisfy the closemindedness typical of nationalist rhetoric, rather than advocate inclusive instances. As far as the methodological reflection of the historical-artistic disciplines is concerned, in a context where the market, the spaces for artists' training, and for critical discussion are all globalized, national identity differences seem to be no longer a viable category for the conceptualization of art histories. On the other hand, the reference to the national cultural traits seems to have reappeared not only in the discourses connected to the cultural and political claims of more recently formed communities, but also in the European debate and, in particular, in the Italian one. Although for many theorists the discourse on cultural identities seems completely distant from that on nationalism, there is a risk it might drift abruptly into instrumentally conservative views. However, in an attempt to isolate specific trends and characteristics, the discourse on cultural identity tends to crystallize and identify some unchangeable traits of cultural aspects that are, in fact, continually changing. In this regard, Francesco Remotti has spoken of a "conventionalist vision". "In other words", he writes, "identity is always, somehow 'constructed' o 'invented'" (1996: 5). For him, the invention of identity rests on an abrupt severance that cuts away the actual connections from the flow of change. Therefore, identity appears to be a construct or an invention with only an instrumental value, for it is not

able to interpret change and cultural flow. Particularity and partiality are conventionally taken as the main traits of a whole community, and this is, in my opinion, the dangerous process that identity discourses subtly initiate.

THE ITALIAN IDENTITY OF ART: THE DEBATE

In Italy, a crucial moment of the twentieth-century debate on art's national identity was the time interval between 1972 and 1979, which saw the publication of the *Storia d'Italia and Storia dell'arte in Italia* by the publisher Einaudi, and the *Storia d'Italia* by UTET. These works had the ambition to identify the defining traits of Italian art and determine its chronological limits. The first volume of Einaudi *Storia d'Italia*, eminently methodological, opens with an essay by Giulio Carlo Argan and Maurizio Fagiolo entitled "Premessa all'arte italiana", where the authors argue that not all the art produced in Italy can be considered Italian art (Argan and Fagiolo, 1972: 732), whose unique character is that it is based on a "unity of space". A few years later, Giuseppe Galasso published a book entitled *L'Italia come problema storiografico*, where, from a multiplicity of points of view, he explored Italy as a historical-political subject and even as a geographical entity.

In the same year, several art historians addressed the problem of the spatiotemporal coordinates of historical-artistic narrative: Giovanni Previtali's extensive reflection on periodization constitutes a milestone in Italian methodological studies. Previtali's introductory remarks are quite persuasive and, in their simplicity, embrace all the issues concerning the identification of *an* Italian art. First of all, for him, it is necessary to establish where the narrative begins and ends, as well as to describe its internal structure[2]. To do this, we need to specify what we mean with the word "art" and the adjective "Italian" (Previtali, 1979: 5). He identifies the unique peculiarity of Italian art as a "synthesis" between "classical-Byzantine continuity and barbaric-Gothic innovation", in the "border area" of Tuscany (1979: 19). He sees the early fourteenth century as the

starting point of Italian art and, through crises and rebirths, follows its development up to the modern era, when, under the French influence, there is a general lack of dominant personalities (1979: 89). Seen through the category of "dominance", the discourse of identity takes on a different meaning: for Previtali, what is important is no longer the search for constants that are handed down over time, but the circulation of elements instrumental to recognizing art. Finally, he is aware that after 1946 all history, including art history, must be understood on a European and "decidedly global" perspective (1979: 95).

A few years later, another art historian, Ferdinando Bologna, focused on the formation of a "historical awareness" in the development of art history (Bologna, 1982). After a thorough examination of the sources, he points out how it is unreliable to formulate an idea of Italian art that practically orients, and at times instrumentally distorts the interpretation of an artist's work. In the last part of his essay, he encourages us to investigate further the avenues of research opened by Pietro Toesca and Roberto Longhi to study what he calls "actual cultural units". Although Bologna does not deal, if not briefly, with twentieth-century art, reading his study is particularly useful because he unconditionally advocates the study of single documents, an analysis understood as a way defy the "meta-historical definitions of alleged units" (Bologna, 1982: 200).

Although focused on a later period, in the same years developed Germano Celant's research, which culminated in the exhibition "Identité Italienne" at the Centre Georges Pompidou. This show was based on a rigorous chronological order, displayed works by a pool of only eighteen artists, and was accompanied by a catalog-archive made up with documents concerning Italy's history and society from 1959 to 1981. This exhibition followed those curated a few years earlier by Pontus Hulten and dedicated to the history of the avant-garde and the centrality of Paris in the development of early twentieth-century art. Maria Grazia Messina, who has reconstructed in great detail the context where "Identité Italienne" originated, argues that it was born in clear opposition to Jean Clair's "Le Realisme", which argued for a direct line of descent between Italian Metaphysical Art and the phenomenon of the "return to order". Instead, Celant's proposed a lineage proceding primarily from Futurism (Messina,

2014: 3). With an anthropological mindset and through an analysis of the social context that has as its protagonists the artists of Arte Povera, preceded by Manzoni and Lo Savio, and followed by Gino De Dominicis, Nicola De Maria, and Marco Bagnoli (2014: 4), Celant envisaged an Arte Povera teleology. In 1981, Celant launched an exhibition and intellectual trend that continued throughout the decade and beyond, with several shows in London, Venice, and New York. There, as emphasized by Angelo Trimarco in his book *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Celant formulated an approach that joined together tradition and innovation, sketching a unique as well as illustrious profile of Italian art on the international scene. Trimarco clarifies that in this end-of-millennium general tendency to isolate the constants of art and define its identities, it seems very reductive to describe the Italian identity, the constant signifier of Italian art, through the pacified opposition between tradition and innovation (Trimarco, 2012: 178).

For his part, Achille Bonito Oliva, fiercely attacked by Celant, describes the free work of the Transavanguardia artist as that of somebody who carries out a "personal research" (Bonito Oliva, 1980: 47), juxtaposing the latter's work vis-à-vis the "pauperist" ideology, and wandering vis-à-vis the dogma of nature and politics (76). His emphasis on the prefix "trans-", in spite of the reference to the *genius loci*, alludes to the international element that connects similar European and American experiences in art.[3] In a fully postmodern spirit, Achille Bonito Oliva ambiguously and paradoxically labels with *dolce* ("sweet")[4] the artist's subjectivity and identity, using an adjective that sentimentally calls into play the concept of "weak thought", introduced by Gianni Vattimo in opposition to modernity's normative way of thinking.

Although connected with the recovery —not yet fully assessable— of stylistic categories that had been considered obsolete for quite a long time, the idea of the border and national identity as operational elements in the historiography of art has seen a remarkable revival in the last decade. In Gabriele Guercio's and Anna Mattirolo's introduction to *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, the authors have deliberately chosen to use the phrase "Italian art" (instead of "art in Italy"). Moreover, starting from the epigraph taken from Claude Lévi-Strauss' preface to the

texts of the seminar on "L'identité", which he directed in 1974-1975, identity is presented as a necessary and at the same time ambiguous notion. The two editors have put forward the question of identity not so much as a whole concept, but rather, as they write, "in its lacerated and conflicted being" (Guercio and Mattirolo, 2010: ix). Consequently, they have chosen to maintain within an unchallenged continuity the possibility of difference in an identity space with uncertain, *evanescent* boundaries. They defend the idea of identity, while trying to get rid of what in they define the "obstacles of relativism and essentialism".

Still, in spite of their rhetorical attempts at formulating the issue craftily, the concept of identity is itself an essentialist one, and if on the one hand it gets emptied out of all those intrinsic and ambiguous attributes, on the other hand, it is maintained as a rhetorical device. The result is that even in an analysis of that kind, where the link between artistic production and local realities is no longer functional, the boundaries become uncertain, and plurality is accounted for, resorting to the concept of identity remains necessary. The same concept appears completely deprived of meaning unless we mean it as an imposition of dominance, to which even Previtali referred in his 1979 study. A dominance that in the second half of the twentieth century, from 1968 onwards, has been identified with the course of Arte Povera, its institutionalization, its internationalization in the global exhibition system, and finally, its legacy, which has been weighing on generations of younger artists —by no means a negligible fact. The most recent research in art ought to emancipate itself from past formal traditions and assert itself in the current landscape, where a constant tendency to look backward seems to be predominant in Italy.

The main issue concerning the identification of art's national identity is not to resort to locally focused narratives but in that of using as unifying principle concepts such as recurring cultural themes and continuity tied to the concepts of people and tradition. This very question is strictly connected to a discourse on dominance in the system of contemporary art and on the power relations affecting the art market as well as the historical-critical debate; a debate whose trends and lines of research are determined by the leading role played by the English-speaking world scholarship. Proof of this whole argument is that in the discourse of art's

national identity are applied the modes of narration used for subaltern communities as developed by Postcolonial Theory (Dantini, 2010: 265).

Compared to militant critics engaged over the years to historicize their comprehensive interpretations, the next generations of curators have more frequently resorted to the idea of national cultural unity. The exhibition "Italics", curated by Francesco Bonami at Palazzo Grassi in Venice in 2008; the revisionist history (as of the explicit subtitle of the book) of Italian art published by Luca Beatrice in 2010; the essay by Pratesi entitled *Arte come identità* (2015) —they all claim to find the identity of Italian art in the interplay between tradition and innovation, and sometimes even refer to concepts such as beauty or harmony (Beatrice, 2010).

NEW PRACTICES OF SUBJECTIVITY

The philosopher and sinologist François Jullien has recently sided against the global construct of identity. Although he acknowledges the existence of an identity drive —of which, by the way, he does not boast possible merits— he proposes to deconstruct it through the concept of *écart* ("deviation", "swerve"). He suggests abandoning the comparative approach that points out the allegedly immutable identitarian characters, and advocates isolating a "common ground", where there is a direct reference to "cultural resources" that are by no means absolute or exclusive (Jullien, 2018: 2). In an article published on a national daily newspaper ad entitled "L'identità inventata degli italiani", art historian Tomaso Montanari took a stand against the instrumental use of the notion of "Italian people" as used in the recent political and cultural debate (Montanari, 2018).

In spite of its recent revival, the theme of art history oriented according to national cultural units clashes dramatically against the narratives on otherness, subaltern communities, and even on gender. This is not only because, as historian Alberto Mario Banti writes, eighteenth-nineteenth-century nationalist rhetoric is connected to heroic/erotic and

male-centered rhetoric, but primarily because resorting to cultural unity models and legacy continuities excludes the subjective factor.

Over the last fifty years, starting from the claims by specific social, local, transcommunity, subaltern communities, the question of identity has been subjected to a comprehensive reappraisal. One may want to think, for example, of the contribution of Queer Theory to the weakening of a central concept of gender identity in the context of Gender Studies. A classic reference in the reflection on cultural identity is undoubtedly the extensive debate on African culture, which has recently found new momentum with the inauguration of the Museum of Black Civilization in Dakar. This event has come at the end of a process of preparation that lasted more than fifty years, which has not yet taken to an end the much-needed process of decolonization of African knowledge and imagination.

The debate on the impact of globalization and Post-colonial Theory has found a fruitful space in the magazine *Third Text*, founded in London in 1987 by the artist and theorist Rasheed Araeen. In 1998, the magazine published an interesting article by social anthropologist Brian Keith Axel on forms of representation in South Africa (Axel, 1998). Besides the points addressed explicitly in the debate, Axel argued that Postcolonial Theory and the reflections on gender or social identities investigate the body through "body politics", that is, focusing on the bodies of individuals. Referring to the studies on ethnicity by anthropologist Jean Comaroff, Axel introduced the concept of "Imperso-Nation" borrowed from Salman Rushdie along with the idea of the ambivalence of the processes of representation, which tend, on the one hand, to strengthen identification and, on the other, to cause violent alienation (Comaroff, 1997).

As it happens with the African man, who is represented with an impersonal body, so the nationalist rhetoric of contemporary art criticism in Italy subjects art to a process of depersonalization. The discourses on national identities, aimed at affirming continuity and past legacies rather than productive cooperation and linguistic experimentation, almost entirely transcend the subject, which practically gest lost within an alleged cultural, linguistic, and literary unity. The exhibition inaugurated in September 2018 at the Italian Cultural Institute of New York and curated by Ilaria Bernardi with the

participation of twelve Italian artists of the generation born in the 1980s, seems to address that issue **[1]**. The curator used the concept of "Telemachus complex", introduced by psychoanalyst Massimo Recalcati, to describe the condition of narcissism, but also independence, of the younger generations: they no longer have to fight against their absent fathers and, in the best of cases, invoke their return in view of some advantageous alliances. In this sense, the show celebrated the fiftieth anniversary of the 1968 "Young Italians" exhibition, curated by Alan R. Solomon at the Jewish Museum in New York, whose title it borrowed ("Young Italians 2018") **[2 y 3]**.

[1] ***Young Italians,*** **curated by Ilaria Bernardi, catalogue of the exhibition held at the Italian Cultural Institute, 25 September-1 November 2018, New York,** Magazzino Italian Art Foundation

The national unitary model of understanding culture has been entirely deconstructed by other ways of thinking that, framed according to what the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos termed the "ecologies of knowledge", point to the most complex, even conflicting, dimensions of knowledge and are articulated on multidimensional levels, including the intersubjective realm. From this perspective, the works that the generation of Italian artists have presented in recent New York exhibition not only seem foreign to the rituals of belonging wished for by the Italian critics in the last decade but, in fostering personal research interests, escapes even the rigid framework of the equally narrow-minded rhetoric of otherness.

[2] ***Young Italians,*** **Installation view (from sx: Danilo Correale, Silvia Giambrone),**
Photo by Alexa Hoyer © 2018

[3] Domenico Antonio Mancini, *Per una Nuova Teologia della Liberazione 04,* papier-mache and Italian dictionary, 12 x 38 x 33 cm, Photo by Matteo Cremonesi © 2018, courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

NOTES

[1] Where not otherwise specified, all the translations are by Francesco Caruso, whom I would like to thank for his help with the English translation of this essay.

[2] Belting, 1987; 1993; 2005.

[3] "In retracing the beginnings of the movement, the first thing that emerges clearly is its international dimension" write Gabriella Belli and Elisabetta Barisoni, who have authored one of the essays contained in the catalog of the exhibition *La transavanguardia italiana,* organized as part of the celebrations of the 150th anniversary of the unification of Italy (Belli and Barisoni, 2011).

[4] "…the sweet condition of the contemporary artist who, with his work, tends to neutralize differences, nullify the gap between different styles and the distance between past and present" (Bonito Oliva, 1982).

BIBLIOGRAPHY

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio (1972), "Premessa all'arte italiana", in ROMANO, Ruggero, VIVANTI, Corrado (eds.), *Storia d'Italia*, Einaudi, Turín, I, pp. 731-790.

AXEL, Brian Keith (1998), "Disembodiment and the Total Body", *Third Text,* nº. 44, pp. 3-16.

BEATRICE, Luca (2010), *Da che arte stai? Una storia revisionista dell'arte italiana*, Rizzoli, Milán.

BELLI, Gabriella, BARISONI, Elisabetta (2011), "Il museo come luogo della memoria transnazionale", in BONITO OLIVA, Achille (ed.) (2011), *La transavanguardia italiana: De Maria, Paladino,*

Clemente, Cucchi, Chia, catalog of the exhibition held at Palazzo Reale, Milan, 24 November 2011 – 4 March 2012, Skira, Milán, pp. 170-171.

BELTING, Hans (2005), "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry,* 31, nº. 2, pp. 302-319.

BELTING, Hans (1993), *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art,* The University of Chicago Press, Chicago, Londres.

BELTING, Hans (1987), *The End of the History of Art?,* The University of Chicago Press, Chicago, Londres.

BERNARDI, Ilaria (ed.) (2018), *Young Italians,* catalog of the exhibition held at the Italian Cultural Institute, 25 September – 1 November 2018, Magazzino Italian Art Foundation, Nueva York.

BOLOGNA, Ferdinando (1982), *La coscienza storica dell'arte d'Italia,* UTET, Turín.

BONAMI, Francesco (2008), "Un'antica civiltà contemporanea", in BONAMI, Francesco (ed.), *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008,* catalog of the exhibition held at Palazzo Grassi, Venice, 27 September 2008 – 22 March 2009, Electa, Milán, pp. 25-31.

BONITO OLIVA, Achille (1980), *The Italian Trans-avangarde,* Giancarlo Politi Editore, Milán.

BONITO OLIVA, Achille (ed.) (1982), *Transavanguardia: Italia/America,* catalog of the exhibition held at Galleria Civica in Modena, Cooptip, Módena.

BUCK-MORSS, Susan (2009), *Hegel, Haiti, and Universal History,* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

CELANT, Germano (ed.) (1981), *Identité Italienne,* Centre Georges Pompidou, París.

COMAROFF, Jean (1997), "The Portrait of an Unknown South African: Identity in a Global Age", *Macalester International,* nº. 4, pp. 119-143.

CORGNATI, Martina (2011), "Arte e identità nazionale. Riflessioni sul caso italiano", *California Italian Studies,* 2, nº. 1.

DANTINI, Michele (2010), "Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009", in GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995), *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity,* trans. by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López and University of Minnesota Press, Minneapolis.

ELKINS, James (2007), *Is Art Global?*, Routledge, Londres.

GALASSO, Giuseppe (1979), *L'Italia come problema storiografico,* UTET, Turín.

GUERCIO, Gabriele, MATTIROLO Anna (2010), "Attraverso l'evanescenza: Appunti per un'introduzione", in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milán, pp. vii-xv.

JULLIEN, François (2018), *L'identità culturale non esiste,* Einaudi, Turín.

MESSINA, Maria Grazia (2014), "Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: Le ragioni di un catalogo-mostra", *Palinsesti,* 1, nº. 4, pp. 1-20.

MONTANARI, Tomaso (2018), "L'identità inventata degli italiani", *Il Fatto Quotidiano,* 10 September.

PRATESI, Ludovico, CIGLIA Simone, PIROZZI, Chiara (2015), *Arte come identità. Una questione italiana,* Castelvecchi, Roma.

PREVITALI, Giovanni (1979), "La periodizzazione della storia dell'arte italiana," in PREVITALI, Giovanni, ZERI, Federico (eds.), *Storia dell'arte Italiana, I. Materiali e problemi, 1: Questioni e Metodi,* Einaudi, Turín.

REMOTTI, Francesco (1996), *Contro l'identità,* Laterza, Bari.

TRIMARCO, Angelo (2012), "Il Novecento. Il secolo dell"arte italiana?", in *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte,* Paparo, Nápoles, pp.175-184.

Cristina Nualart
Universidad Complutense de Madrid*

Arte feminista en Vietnam

Arte feminista en Vietnam

RESUMEN: A lo largo del siglo XX, las ideas feministas se desarrollan y transforman en Vietnam, donde los ecos de la tradición confuciana, del colonialismo y del socialismo han ido superponiendo mensajes contradictorios sobre la identidad femenina y el rol de la mujer. Perviven en la sociedad vietnamita contemporánea esta amalgama de nociones sobre la posición y las expectativas que han recaído sobre las mujeres. Estos conflictos quedan reflejados en trabajos artísticos de las artistas Nguyen Thi Chau Giang, Ly Hoang Ly y Le Hoang Bich Phuong, cuyas obras cuestionan las normas sociales, rechazan la presión sobre las mujeres impuesta por estructuras sociales "tradicionales", o reflexionan sobre la experiencia subjetiva de la feminidad. En conjunto, el contenido crítico de esta producción cultural alimenta una concienciación feminista, que por su parte dispone de limitados medios de expresión.

PALABRAS CLAVE:
Vietnam
Mujeres
Feminismo global
Arte feminista
Arte contemporáneo
Post-socialismo

Feminist Art from Vietnam

ABSTRACT: Over the course of the 20th century, feminist ideas developed and transformed in Vietnam, where the legacies of a Confucian tradition, of colonialism and of socialism built up layers of contradictory messages about feminine identity and women's roles. This overlap of notions around the position and the expectations placed upon women lives on in contemporary Vietnamese society. Some of the conflicts are reflected in artworks by Nguyen Thi Chau Giang, Ly Hoang Ly and Le Hoang Bich Phuong, whose artworks question social norms, reject the pressures that "traditional" social structures impose on women, or reflect on the subjective experience of femininity. Overall, the critical content of this cultural production nourishes a feminist conscience that would otherwise have limited means of expression.

KEYWORDS:
Vietnam
Women
Global Feminism
Feminist Art
Contemporary Art
Post-Socialism

INTRODUCCIÓN

La evidencia prehistórica parece indicar que las mujeres tenían poder y un estatus igual al de los hombres, dice sobre Vietnam el historiador David Marr, añadiendo que nunca se implantaron prácticas como las de vendar los pies de las mujeres, obligarlas a usar velo o a inmolarse si quedaban viudas (1981: 191). Sin embargo, prosigue Marr, durante el primer milenio de nuestra era los administradores coloniales del periodo de dominio chino, y los monarcas vietnamitas que los siguieron, se afanaron por convencer a las mujeres de que eran inferiores por naturaleza, y por ello sus roles debían circunscribirse a la obediencia y la sumisión. Este adoctrinamiento nunca triunfó por completo, especialmente entre las mujeres del mundo rural. Se infiere que ha habido una larga existencia de valores alternativos por algunos poemas reivindicativos y canciones populares de los que se tiene constancia. En todo caso, aunque la opresión no fue total, la imposición de una ideología patriarcal tuvo un enorme impacto, como cabe esperar, llevando a las mujeres a internalizar su sumisión como algo normativo e incluso natural.

A lo largo del tiempo, los ecos de la tradición confuciana, del colonialismo y del socialismo fueron superponiendo mensajes contradictorios sobre la posición de la mujer y la identidad femenina, contradicciones que perviven en el actual imaginario colectivo de Vietnam. Allí se celebra el día internacional de las mujeres cada 8 de marzo, y hay además otra fecha señalada en el calendario vietnamita: el 20 de octubre es el día de las mujeres del país, en recuerdo histórico de la formación de la Unión de Mujeres de

Vietnam en 1930, como parte del activismo contra el imperialismo. Ahora que la resistencia anticolonial quedó ya muy atrás, este día, más que dar espacio a debates sobre la igualdad de género, es en la práctica una ocasión en la que los hombres regalan flores a las mujeres en sus vidas.

Ese gesto, que se puede interpretar como "desempoderante", convive con cierta reticencia generalizada a autodenominarse feminista. Por su parte, en el mundo de la creación han aparecido no pocas artistas cuyas obras expresan un contenido crítico de corte feminista, piezas que sacan a la luz algunas de las contradicciones en la experiencia femenina. Las obras de arte contemporáneo aquí seleccionadas son visualmente accesibles aun desconociendo la historia de la estética vietnamita, que por rica e interesante que sea no es pertinente exponer aquí. Por el contrario, sí conviene esquematizar el contexto feminista de Vietnam, para perfilar el contexto histórico imbricado en las piezas. Por ello, en primer lugar se resume el desarrollo de la actividad feminista de Vietnam desde los albores del siglo XX.

EL MOVIMIENTO DE MUJERES

Wendy Duong sostiene que la defensa de los derechos de las mujeres en Vietnam siempre estuvo enredada con el partidismo, ya que ningún movimiento de mujeres nació desvinculado o bien del movimiento nacionalista, o bien del socialista (2001). El movimiento nacionalista en Vietnam surge como rechazo a la colonización francesa de Indochina[1], ocupación iniciada a finales del siglo XIX. La resistencia anticolonial cobra forma en la primera década del siglo XX, cuando intelectuales vietnamitas abogan por la modernización de su país y propugnan la independencia nacional. La agitación en el ambiente desestabilizó las jerarquías de género y raciales, ya que la emasculación impuesta a los hombres colonizados generó un cambio en sus relaciones con las mujeres. De hecho, la opresión colonial abrió sus ojos a otros tipos de opresión, incluida la de las mujeres por parte de los hombres. Algunas personas comenzaron a reflexionar sobre los derechos de las mujeres, exponiendo sus ideas, algunas a favor y otras en contra, en novelas y en prensa, generando debate.

Cuando a las mujeres en Rusia se les otorgó el derecho a voto, en 1918, las mujeres vietnamitas preguntaron "¿Qué es el feminismo?" por primera vez en los medios de comunicación, concretamente en el primer periódico concebido para mujeres, *Nu Gioi Chung* (Dang, 2015: 49). La creación de esta publicación, la *Campana de las mujeres*, se enmarca en un periodo en el que la educación colonial había brindado a algunas estudiantes, pocas realmente[2], la oportunidad de obtener una educación distinta de las enseñanzas en valores familiares que previamente había sido la única opción educativa para mujeres. No hay duda de que el sistema colonial tuvo efectos trágicos para la población autóctona, como el aumento de la prostitución o de situaciones casi esclavistas en las plantaciones de caucho, por ejemplo, pero estimuló una transformación social que fue erosionando elementos conservadores confucianos y dilatando nuevas posibilidades de aprendizaje y de relaciones interpersonales.

Las aportaciones de las y los intelectuales vietnamitas que surgieron en esta época fueron sumando. Aparecieron las demandas por la igualdad de género y los movimientos modernizadores para la liberación de la mujer y para la liberación nacional. En la década de 1930, cuando ya se había creado la Unión de Mujeres y funcionaban nuevas plataformas de expresión, como el popular semanario *Phu Nu Tan Van*, se publicaron columnas de opinión o artículos de periódico como "¿Pueden las mujeres trabajadoras obtener la liberación femenina absoluta?" (Dang, 2015). Otros artículos fueron censurados por el gobierno colonial, temeroso de las reivindicaciones independentistas que evocaban.

La proclamación de independencia de la República Democrática de Vietnam, hecha por el líder Ho Chi Minh en 1945, ya contempla el sufragio femenino (Lessard, 2004). La independencia del régimen colonial se consiguió en 1954, pero Vietnam queda divida en norte y sur. Al continuar la situación de conflicto, los roles de las mujeres vietnamitas siguen variando. Carteles muestran, por ejemplo, a mujeres con ametralladoras o trabajando en el campo o en la industria. La imagen de la mujer se usó con fines de propaganda para obtener el máximo apoyo social en los esfuerzos durante las guerras, y posteriormente para la construcción del nuevo régimen socialista.

Ganadas ya las guerras, Vietnam, nación unificada en 1976, vio la llegada de otros cambios en la visión que se proyectaba para las mujeres. Durante un tiempo hubo un empuje oficial para resituarlas más lejos de la esfera pública. El Partido Comunista en poder define qué es la igualdad de género y cuáles son las necesidades de las mujeres, por lo que es difícil que la Unión de Mujeres de Vietnam, aun en activo desde su creación en 1930, pueda hacer presión para empoderar a las mujeres desde abajo o para cambiar el desequilibrio de género en el poder.

El país deviene un estado post-socialista a finales de la década de 1980, cuando la introducción de políticas económicas renovadoras (Doi Moi), provocó algunos cambios dramáticos en la economía, en las oportunidades laborales, y en las libertades. Pero no todo cambió. Un estudio sociológico realizado en los años noventa encontró que, al menos en las zonas rurales de Vietnam, las mujeres aceptaban las opiniones estatales normativas sobre la subjetividad de género. La autora de esa investigación de campo, Werner (2009), no cree que el feminismo estatal cubra las necesidades de las mujeres y mejore su estatus en la sociedad, alegando que más bien obstaculiza la participación política de representación directa.

En opinión de Bùi Thị Thanh Mai (2011), las políticas renovadoras del Doi Moi consiguieron reducir la brecha salarial y favorecieron la participación de las mujeres en casi todos los aspectos de la vida social. Sin embargo, esta tendencia hacia la igualdad de género que comenzó a principios de la década de 1990 no ha concluido con éxito, como ella misma admite, observando asimismo que no ha habido arte feminista en Vietnam.

Bùi Thị Thanh Mai, profesora de Historia del Arte en la Universidad de Bellas Artes de Hanoi y subdirectora del Museo de Bellas Artes de Vietnam, en su artículo “Por qué no se ha formado el arte feminista en Vietnam”, celebra que las mujeres han obtenido extraordinarios avances sociales en la época post-socialista, aunque lamenta que las políticas de renovación nacional no hayan conseguido la igualdad de género, al menos de momento. A su parecer, la herencia confuciana es la fuente de muchos estereotipos y expectativas sociales sobre las mujeres que aún dominan, aunque el pasado de Vietnam es rico en imágenes de heroínas y mujeres empoderadas. No hay duda de que hay muchas figuras femeninas icónicas,

protagonistas de batallas, pero su lugar en la historia ha sido, opina Bùi, mutilada por el desmedido legado de la cosmovisión confuciana.

Consciente del vacío de la creatividad femenina en las Bellas Artes, a Bùi le resulta paradójico que el feminismo haya existido en la literatura vietnamita, como se aprecia en obras de autoras de siglos atrás, como la poeta Ho Xuan Huong. De hecho, la investigación de Wendy Duong (2001) considera que algunos poemas de Ho Xuan Huong son precursores de la lucha por los derechos de las mujeres en Vietnam.

Puede que no haya un arte explícitamente feminista, hecho por colectivos o artistas vietnamitas que se declaran feministas, pero nuestro planteamiento es que hay obras que se pueden considerar reivindicativas en este sentido, obras de denuncia. Seleccionamos varias creaciones artísticas que cuestionan las normas sociales, rechazan la presión sobre las mujeres impuesta por estructuras "tradicionales", o reflexionan sobre la experiencia subjetiva de la feminidad, modelando alternativas a los estilos de vida normativos. Aunque no se posicionen como trabajos activistas, estas piezas posibilitan la concienciación del público sobre los aspectos menos amables de la situación social de la mujer.

A grandes rasgos, se podría decir que las ideas recibidas que se transmiten a las mujeres vietnamitas les afectan de dos maneras. La primera es la transmisión de una visión esencialista de la feminidad, que proyecta una idea restringida de las mujeres como individuos. Por otro lado, las normas sociales tradicionales cargan a las mujeres con expectativas sobre los deberes que deben cumplir, y sobre su comportamiento y su apariencia. Estas tradiciones tienen diversos orígenes, y han cambiado a lo largo el tiempo, pero varios textos apuntan a los valores confucianos primero y a la propaganda socialista después, como mecanismos que sistemáticamente canalizaron a las mujeres bien a luchar activamente en las guerras o por el contrario, a ser buenas amas de casa cuando el estado así lo consideraba conveniente.

[1] Nguyễn Thị Châu Giang, *Escape,* acuarela y tinta sobre seda, 120 x 80 cm
Imagen cedida por Vin Gallery, HCMC, Vietnam, www.vingallery.com

1. Nguyễn Thị Châu Giang: desafiar el peso de la tradición usando iconografía tradicional

El tema del sacrificio femenino inspira una serie reciente de la artista Nguyễn Thị Châu Giang. Era una obligación confuciana que las mujeres se sacrificasen y dedicasen a obedecer a su padre, después a su marido, y posteriormente a su hijo, en el caso de quedar viuda. Châu Giang es consciente de que las mujeres vietnamitas están dispuestas a sacrificarse por el bien de su familia, y representa la fuerza interior femenina con la apariencia de un dragón. Los dragones rojos y azules en su

serie *Dentro de mí* (2018) son dragones asiáticos, que no deben connotarse con los significados atribuidos a los dragones en otras culturas, puntualiza la artista. En estas imágenes, los dragones simbolizan la resiliencia femenina y dan prestigio al sacrificio de las mujeres que para traer felicidad y alegría a sus seres queridos, sufren dificultades personales.

Estos poderosos dragones se refieren a discursos nacionalistas previamente comentados y a la tradición confuciana, y aquí se proponen como una fuente histórica digna de orgullo. Las mujeres que se comportan como la sociedad espera de ellas, independientemente del costo para sí mismas,

[2] Nguyễn Thị Châu Giang, *Inner Confliction,* acuarela y tinta sobre seda, 80 x 90 cm
Imagen cedida por Vin Gallery, HCMC, Vietnam, www.vingallery.com

son elogiadas y valoradas. Las pinturas de seda, de por sí un medio artístico vinculado a una tradición propia[3], de Nguyễn Thi Châu Giang, al mostrar inequívocamente las referencias históricas al dragón como un símbolo asiático de poder (desde el mito fundacional de Vietnam), alimentan las narrativas feministas estatales de las mujeres como una fuerza de la nación.

Sin embargo, estos dragones están entrelazados con figuras femeninas **[1 y 2]**, las mujeres cuya fuerza interior retratan. Ellas añaden un significado poco compatible con las proyecciones normativas del poder femenino. Los cuerpos de estas mujeres están cansados o desnudos. La desnudez es tabú en Vietnam, y su representación aquí se entiende como un desafío a las normas sociales, además de ser una expresión de franqueza descarada. Y frente a la delicada silueta que domina el ideal femenino, algunas de estas son mujeres robustas. Más aun, algunas son calvas, quebrando otro elemento indispensable del estereotipo de belleza de la mujer vietnamita: el largo pelo negro. Otras ni siquiera tienen rostro.

Hay pues un mensaje contradictorio en estas obras. El mítico dragón es una metáfora de la fuerza femenina ejercida por las mujeres que se sacrifican por el bienestar de sus familias. Este mensaje conservador se enreda, no obstante, con imágenes de mujeres alejadas de lo normativo. La representación de las mujeres en estas piezas no expresa fuerza, ni perpetúa el imaginario femenino tradicional.

El dragón aquí está funcionando como un mecanismo de desactivación, similar al de la costumbre de que los hombres regalen flores a las mujeres en el día de la mujer. El gesto es un símbolo de aprecio y gratitud hacia la mujer, pero es también una forma de mantener el status quo y el privilegio masculino.

Uniendo la simbología del dragón asiático a mujeres que no tienen permitido desviarse de esa imposición de sacrificio y entrega, Nguyễn Thị Châu Giang presenta una verdad incómoda, de la que no se habla. Pone de manifiesto los mensajes sociales que contribuyen silenciosamente a condicionar a las mujeres a su sumisión. En estas pinturas, las figuras femeninas no llevan la máscara feliz de la mujer satisfecha que cumple alegremente sus deberes familiares, como en las imágenes publicitarias. Al rechazar esa visión manipuladora, se abre la puerta a la autoconciencia feminista.

2. Ly Hoàng Ly: señalar injusticias en las normas sociales

Las mujeres vietnamitas que participaron en el estudio de Werner (2009) afirmaron estar contentas con las imágenes de los roles subordinados para las mujeres en la familia. Tanto hombres como mujeres se suscribieron a la creencia de que el hogar es el lugar donde es más importante que trabajen las mujeres. En un emotivo texto académico, Huynh (2004) describe las lúcidas apreciaciones de una mujer vietnamita, su madre, que es consciente de la opresión patriarcal que la somete, como también de algunas tácticas utilizadas por figuras femeninas de referencia, que ha conocido por la historia y la literatura (Huynh, 2004: 13).

El vínculo sutil entre una concienciación feminista y la aceptación de un trabajo doméstico feminizado se aprecia en algunas obras de la artista Ly Hoàng Ly, creadora de algunas piezas que abordan vívidamente la esfera de los cuidados. Las tareas domésticas, la lactancia, las canciones de cuna, las ventanas como aperturas en los confinamientos de la casa, la menstruación y otros temas en sus instalaciones, performances y poemas ponen de relieve algunos aspectos de identidad femenina que a menudo se asocian con el hogar.

La instalación *Monumento de bandejas redondas* (2000), es un gran cono de bandejas de aluminio, que mide 4 metros de altura y 8 de ancho. La forma de cono remite a una pieza clave de la indumentaria vietnamita: el *non la*, sombrero cónico de hojas de palma, actualmente asociado a clases humildes y al mundo rural, si bien representado hasta la saciedad en imágenes artísticas o mediáticas que presentan una mujer tradicional. Por otra parte, el material elegido para construir la escultura son bandejas del tipo usado tradicionalmente para servir platos de comida, siendo por tanto una herramienta de cocina que connota a las mujeres como proveedoras de alimentos y servicio doméstico.

Ly Hoàng Ly es consciente del antagonismo entre la voluntad de "rebelión" y la aceptación del "hábito" en las mujeres vietnamitas modernas. La artista recuerda que cuando era niña, ella preparaba con cariño la bandeja de arroz para la comida familiar (Nualart, 2018). Más tarde, ya adulta,

Ly retomó la monotonía de la rutina doméstica creando esta escultura, ya que se pasó un mes atando bandejas metálicas al armazón de cuerdas que las sostiene.

El público que contempla la obra puede entrar al espacio dentro del cono, donde cuelgan 100 fotos de mujeres desnudas en vuelo, protegidas bajo las bandejas redondas pero liberadas de las restricciones de la rutina, dice la artista, que desea que estas imágenes fomenten un diálogo sobre las necesidades de las mujeres y sus deseos. Aunque esta pieza habla de las contradicciones internas que experimentan las mujeres, Ly Hoàng Ly afirma que no ha creado esta pieza para resolver el problema de la desigualdad en el reparto de tareas. La artista simplemente quiere ofrecer un monumento al trabajo no remunerado de las mujeres. En esto parece haber una conexión con la serie de Nguyễn Thị Châu Giang. Ambas expresan gestos de agradecimiento o de puesta en valor del sacrificio femenino.

Por otra parte, la majestuosa gracia que Ly procuró imbuir en el monumento desapareció temporalmente en la vorágine de una performance basada en esta instalación[4]. Con todo su cuerpo cubierto de bandejas, la artista corría con frenesí alrededor del gigantesco cono, haciendo el ruido de una cacerolada. Armada con palillos de comer, atacó ferozmente el monumento metálico, arrojando los palillos como si fuesen lanzas, simbólicamente queriendo matar las herramientas de servidumbre. Del interior de la estructura cónica brillaban fieras luces intermitentes, que iluminaban la escena con rabia y furia, evocando una tormenta emocional. El estrépito y el ruido que Ly generaba, sin pronunciar palabra, era un grito silencioso como el del dolor de la liberación femenina. Como las decisiones personales de las mujeres, las bandejas se retorcieron y fueron aplastadas y desgastadas por el esfuerzo desmedido.

3. Lê Hoàng Bích Phượng: *The Joker*

Las obras de Nguyễn Thị Châu Giang y de Ly Hoàng Ly se han comentado con el objetivo de defender la idea de que en Vietnam hay un arte feminista que aborda las presiones sociales que someten a las mujeres y las empujan a ocuparse del ámbito doméstico. El peso de la tradición y las normas sociales han generado para las mujeres unas obligaciones no escritas. La visibilización de estos conflictos es una forma efectiva de concienciar sobre las injusticias de género.

Encontramos en las artes plásticas otra forma de empoderar: la representación de modelos de referencia femeninos. La prevalencia de ciertos modelos de conducta femeninos guarda relación con las enseñanzas tradicionales. Las heroínas históricas de Vietnam, por admirables que sean, plantean el riesgo de confundir valores nacionalistas con el poder femenino, dado el uso que se ha hecho de estas imágenes, en varios momentos a lo largo del siglo XX, con objetivos políticos. Pero hay artistas que crean nuevos modelos, imágenes alternativas a los tópicos, que dan al público inspiración y ejemplos de diversidad.

[3] Lê Hoàng Bích Phượng, *The Joker*, acuarela sobre seda, 85 x 87 cm. Imagen cedida por la artista

El autorretrato de Lê Hoàng Bích Phượng **[3]** la presenta como una mujer que se ha liberado a sí misma. Este retrato desenfadado titulado *The Joker/ La bromista* (2011) sugiere que la joven, con sus dedos en la nariz, se mofa de los estereotipos de belleza predominantes. Es una imagen convincente de rechazo a los patrones de comportamiento normativos que recaen sobre las mujeres. El gesto irreverente de *The Joker* se puede leer como una broma juvenil, pero si hay un juego subyacente, es el de la mujer adulta regresando a un tiempo pasado de libertad sin restricciones. Contrasta con la proyección intimista pero algo incómoda de Nguyễn Thị Châu Giang, cuya pintura *Soy yo* **[4]** inscribe la tradición, simbolizada por el dragón, sobre su propio cuerpo.

CONCLUSIÓN

Hace un siglo que en Vietnam echó a andar el activismo feminista, acompañado de un debate intelectual y de publicaciones que les dieron difusión pública. La andadura del movimiento de mujeres ha tenido altibajos, siendo ello una metáfora de las paradojas que se han visto en obras de arte como *Monument of Round Trays* o *Inner Confliction*, en las que se superponen mensajes de orgullo, de agradecimiento y de fuerza femenina sobre otros mensajes representativos de un problema social como es la doble jornada de las mujeres, trabajadoras dentro y fuera de casa.

Otras piezas han hablado de escapar, bien de estas obligaciones domésticas o de la obligación a un comportamiento sumiso y a mantener una apariencia normativa. Tanto las fotografías de mujeres colgadas en el interior de *Monument of Round Trays*, como las pinturas sobre seda *Escape* y *The Joker* expresan un deseo de libertad. En este último ejemplo se produce una auténtica conquista de libertad, aunque sea efímera, tomada momentáneamente con un rápido gesto.

Este conjunto de obras deja abiertas las heridas, siendo por un lado piezas que hacen mella en denunciar una problemática de género en las normas sociales, y por otro lado, marcando con discreta amargura que el problema es de difícil solución por cuanto las reivindicaciones se están expresando muy veladamente.

[4] Nguyễn Thị Châu Giang, *It's Me,* acuarela y tinta sobre seda, 160 x 80 cm
Imagen cedida por Vin Gallery, HCMC, Vietnam, www.vingallery.com

NOTAS

* GIA (Grupo de Investigación Asia)

1 La llamada Indochina francesa abarcó los territorios actualmente configurados por Camboya, Laos y Vietnam.

2 Menos de una quinta parte de la población alfabetizada de principios del siglo XX, que era solamente el 1%.

3 La pintura sobre seda en Vietnam no parece tener una tradición histórica muy anterior al siglo XX, pero desde la época colonial se ha valorado como un medio autóctono.

4 El vídeo de la performance se puede ver en la página web de la artista: http://www.lyhoangly.com/monument-of-round-tray/

BIBLIOGRAFÍA

BÙI, Thi Thanh Mai, "Why Hasn't Feminist Art Been Formed in Vietnam". En: <https://buithithanhmai.wordpress.com/2011/04/25/why-hasnt-feminist-art-been-formed-in-vietnam/> (Fecha de consulta: 4 diciembre 2018).

CHIRICOSTA, Alessandra (2010), "Following the Trail of the Fairy-Bird: The Search for a Uniquely Vietnamese Women's Movement", en ROCES, Mina y EDWARDS, Louise (eds.), *Women's Movements in Asia,* Routledge, Abingdon, Oxon, pp. 124-143.

DANG, Thi Van Chi (2015), "Vietnamese Women Intellectuals and Global Integration in the First Half of the 20th Century", *Journal of Mekong Societies,* vol. 11, nº. 1, pp. 21-54.

DUONG, Wendy N. (2001), "Gender Equality and Women's Issues in Vietnam: the Vietnamese Woman-Warrior and Poet", *Pacific Rim Law & Policy Journal,* vol. 10, nº. 2, pp. 191-326.

HUYNH, Kim (2004), "Modernity and My Mum: A Literary Exploration into the (Extra) Ordinary Sacrifices and Everyday Resistance of a Vietnamese Woman", *Frontiers: A Journal of Women Studies,* vol. 25, nº. 2, pp. 1-25.

LESSARD, Micheline (2004), "Women's Suffrage in Viêt Nam", en EDWARDS, Louise y ROCES, Mina (eds.), *Women's Suffrage in Asia. Gender, Nationalism and Democracy,* Routledge Curzon, Londres, pp. 106-126.

MARR, David (1981), *Vietnamese Tradition on Trial,* University of California Press, Berkeley.

NUALART, Cristina (2018), "Contemporary Feminist Art in Vietnam: The Visual Emergence of Agency", *Irish Journal of Asian Studies,* nº. 4, diciembre, pp. 22-38.

WERNER, Jayne (2009), *Gender, Household and State in Post-Revolutionary Vietnam,* Routledge, Abingdon, Oxon.

IV

Creación, géneros y subjetividades colectivas en las prácticas artísticas contemporáneas

Isabel Garnelo Díez,
Clotilde Lechuga Jiménez
y Elo Vega (eds.)

José Antonio Colón Fraile
Universidad de Málaga

Mujer que orina. Icono, performatividad y género en la expresión artística contemporánea

Mujer que orina. Icono, performatividad y género en la expresión artística contemporánea

RESUMEN: Proponemos un recorrido por el icono de la mujer que orina a lo largo de la historia del arte desde sus primeras apariciones en la cerámica griega (480 a.C.), pasando por las representaciones realizadas por grandes maestros de todas las épocas que, como Rembrandt, Boucher, Kuniyoshi, o Picasso, retrataron a la mujer en la *toilette* con una finalidad voyerista de sometimiento de lo femenino a la mirada hegemónico-paternalista dominante. El arte contemporáneo posibilitó una nueva lectura del acto femenino de orinar. El uso de la orina como materia de expresión artística en las artes performativas por artistas como Helen Chadwick, kiki Smith, Melissa García Aguirre, Itziar Okariz, Anita Sprinkle, Sophy Rickett, Ana Laura Aláez, o Águeda Bañón, que han utilizado fluidos corporales en sus procesos de creación artística, han remarcado con él la identidad de la mujer, la reivindicación de su sexualidad, de su género o el ejercicio de su libertad de expresión.

PALABRAS CLAVE:
Mujer
Orina
Voyerismo
Performance
Fluidos
Sexualidad
Género

Pissing Woman. Icon, Performativity and Gender in Contemporary Artistic Expression

ABSTRACT: We propose a journey through the pissing woman icon throughout the history of art from his first appearances in Greek ceramics (480 BC), through the representations made by great masters of all times that, like Rembrandt, Boucher, Kuniyoshi, or Picasso, portrayed the woman in the toilette with a voyeuristic purpose of subjugating the feminine to the dominan the gemonic-paternalistic gaze. Contemporary art made possible a new reading of the female act of urinating. The use of urine as a subject of artistic expression in the performative arts by artists like Helen Chadwick, Kiki Smith, Melissa García Aguirre, Itziar Okariz, Anita Sprinkle, Sophy Rickett, Ana Laura Aláez, or Águeda Bañón, who have used bodily fluids in their artistic creation processes, they have highlighted with it the identity of women, the vindication of their sexuality, their gender or the exercise of their freedom of expression.

KEYWORDS:
Woman
Urine
Vouyerism
Performance
Fluids
Sexuality
Gender

PERVIVENCIA DE LA IMAGEN

Las elecciones municipales españolas de 2015 dibujaron un nuevo mapa político sin precedentes en la historia de la democracia de nuestro país, en el que la caída de los partidos históricos convivió con el ascenso de nuevas candidaturas, apoyadas por Ciudadanos y Podemos, que lograron romper la hegemonía del bipartidismo establecido.

En el nuevo panorama político salido de las elecciones se consolidó un giro a la izquierda operado en las principales ciudades españolas, entre ellas Barcelona. A su ayuntamiento accedió la candidatura encabezada por Ada Colau, una alcaldesa con experiencia en movimientos sociales, en cuyo cupo de cargos de confianza incorporaba como jefa de prensa a Águeda Bañón, artista visual, activista en temas de género y *blogger* de un trasgresor portal sobre pornografía alternativa. Las redes sociales poco tardaron en difundir a la Bañón en una provocativa foto tomada en la Gran Vía de Murcia, en la que aparecía sola en medio de la calzada, de pie, con las piernas ligeramente abiertas, orinando y mirando directamente al espectador (Una activista 'post-porno', nueva directora de comunicación del Ayuntamiento de Barcelona: 2015)[1].

Entre esta imagen de la Bañón y la de una *hetera orinando* **[1]**, representada en la misma posición en el fondo de un *Kylix* griego de figuras rojas de hacia el año 480 a.C., presente en la colección de cerámica griega del Altes Museum de Berlín, han pasado casi 2.500 años, poniendo de manifiesto la pervivencia de un icono propio del ámbito de la intimidad femenina.

Si comparamos ambas imágenes, una primera y rápida conclusión a la que llegaríamos sería que ambas son idénticas. Ambas son mujeres y ambas orinan de pie, en una postura poco convencional para la *toilette* femenina, pero en cuanto a su significado ambas ofrecen lecturas divergentes, cuando no opuestas. La de la Bañón es la imagen de una mujer, creadora de un blog pospornográfico, *queer* y neofeminista, que se muestra a sí misma en una actitud de burla, de protesta, que desde una perspectiva de género podemos decir que aniquila toda la tradición falocrática y paternalista occidental de sometimiento del sexo femenino al masculino. Sería la imagen de una acción femenino-feminista.

[1] ***Hetera orinando, Kylix*** **griego de figuras rojas, ca. 480 a.C.,** Altes Museum (Berlín)

La segunda, la de la *hetera* griega, se situaría en el polo opuesto al mostrarnos la imagen de otra mujer, realizada esta vez desde una mirada masculina, la un artesano-hombre, para el disfrute erótico y la mirada voyeur de otros hombres. La mujer es una dama de compañía, una prostituta refinada, representada en el fondo de un *Kylix*, copa utilizada para beber vino en el ámbito estrictamente masculino del *symposium* griego.

Para la imagen del *Kylix* son apropiadas las palabras de la profesora Carmen Sánchez que afirma que "el carácter y el pensamiento del hombre griego y la forma en que desarrollaron en el arte su peculiar modelo de comportamiento social de claro dominio masculino, se han convertido en el paradigma de lo clásico para Occidente" (Sánchez, 2010: 61).

Ni que decir tiene que la historia de la representación de la orina en el arte es una historia residual y que, en la mayoría de las representaciones, es el varón en sus distintas edades el que aparece representado en el momento de la micción, aportando multitud de significados como virilidad, celebración del matrimonio, fecundidad (semen y orina salen del cuerpo por el mismo conducto en el caso del varón), risa y alegría, deseo sexual, metamorfosis, bendición y prosperidad, augurio de felicidad e ingenio.

> Caso distinto ocurre con la representación de la mujer. En la tradición occidental clásica, las representaciones de mujeres orinando son raras, aunque destacables desde el punto de vista iconográfico por su carácter excepcional (Lebensztejn, 2017: 61).

Durante el Renacimiento fueron extrañas estas representaciones, y de darse aparecieron vinculadas con la alquimia. Las imágenes relacionadas con la alquimia, pinturas y grabados, resultan tan oscuras como los textos alquímicos, por lo que muchas veces es complicado interpretarlas (Feinstein, 2006: 698-699). Tal ocurre en la *Fuente Indecente* (ca. 1468-1473), obra anónima representada en el artesonado de la Sala de los Guardias en el Château de Plessis-Bourré en Écuillé (Francia), en la que una mujer de pie se remanga las faldas para proyectar su chorro de orina hacia el interior de un sombrero que sostiene un joven desnudo; o en *La Edad de Oro* (ca. 1578-1581) obra de Jacopo Zucchi, pintor manierista florentino, para Villa Medici en Roma en la que aparecen en primer término un niño y una niña orinando en la más absoluta libertad sobre una corriente de agua. Esta imagen nos habla de una pureza primigenia, inocente, atemporal, representada por dos pequeños, niño y niña, no contaminados aún por la sexualidad, ni por las reglas de comportamiento social y del pudor. Lebensztejn avanza en esta interpretación, al señalar que la orina del niño describe una curva de caida bajo la que se cobija la niña, amparándola y protegiéndola de la llegada de la Edad de Plata, en la que la equidad y la justicia que caracterizaron la Edad de Oro no serán conceptos dominantes (2017: 64).

LA MIRADA MASCULINA

Grandes maestros de todas las épocas retrataron a la mujer en la *toilette* con una finalidad voyerista de sometimiento de lo femenino a la mirada hegemónico-paternalista del falocentrismo dominante. Rembrandt, Boucher, Kuniyoshi, Paul Klee, o Picasso pintaron escenas de voyerismo urinario para deleite personal y del comitente y/o espectador de la obra, satisfaciendo así las fantasías sexuales de hombres que sentían excitación al ver a la mujer orinando (parafilia conocida como urolagnia) o en una situación de desesperación por orinar.

1. Rembrandt

Analizamos a continuación y de forma comparada, tal y como lo hace Patricia Simons (2009), la pareja de grabados de Rembrandt de la Biblioteca Nacional de Francia que representa a *Un hombre orinando* **[2]** y a *Una mujer orinando* **[3]**. Pareciera a simple vista que el autor ha ejecutado de forma similar ambos grabados, pero Simons pone de relieve sutiles diferencias en clave de género entre ambas. En cuanto a la disposición corporal de los personajes, los grabados nos ofrecen varios mensajes: el hombre, aún cargado con equipaje a la espalda y a la cintura, orina con facilidad, colocando incluso la mano derecha hacia atrás. La mujer lo hace agachada soportando el peso de sus amplias faltas remangadas y apoyada sobre un árbol.

Esta primera diferencia incide en la superioridad del hombre al orinar de forma natural, erguida, y sin esfuerzos conforme a su naturaleza masculina. La mujer en cambio lo hace agachada y con trabajo, necesitando de

[2] ***Hombre orinando,*** **[3]** ***Mujer orinando,*** **Aguafuerte, Rembrandt, 1631,** BNF (París), Estampes, Rés. Cb-13a

un árbol para sostenerse. En cuanto al contexto, el hombre orina sobre un fondo neutro, al aire libre, en un espacio indiferenciado. La mujer en cambio orina resguardada por el árbol, lo que nos transmite la idea de que el hombre no tiene por qué esconderse para orinar, puede hacerlo en un espacio abierto, y la mujer sí. Los juegos de miradas redundan también en esta idea ya que el hombre orina ensimismado en su chorro y la mujer orina inquieta, mirando alrededor para no ser vista. Por la tanto, ambas imágenes denotan términos opuestos: seguridad/inseguridad, de pie/agachada, espacio público/espacio privado, fortaleza/debilidad, sin prejuicios/con prejuicios, en definitiva, superioridad masculina frente a inferioridad femenina (Simons, 2009: 333-336).

2. Shunga japonés

Las estampas de temática erótica japonesas se conocen con el nombre de shunga, literalmente "imágenes de la primavera" en las que el voyerismo era un tema recurrente. Existe un subgénero del voyerismo consistente en la representación de hombres que se excitan viendo a la mujer orinar (urolagnia). Artistas como Utamaro, autor prolijo de escenas de carácter erótico explícito (Morena, 2006: 21) con grabados como *Mirón detrás de la cerca* (ca.1800) de la serie *Ehon Takara-Kura*, en el que un hombre se masturba mientras mira a través de una cerca de cañizo a una mujer orinar; Utagawa Kunisada, con grabados como *Mujer orinando en el baño* (ca.1825) de la serie *Hyakkiyagyo*, en el que una mujer en cuclillas orina en una letrina, mientras otra con un claro gesto de incontinencia espera para entrar, o *Mujer orinando cerca de un arroyo* (ca.1835) de la serie *Hana no miyakoj*, en la que repite el tema ya tratado por Utamaro del aldeano que se masturba tras un almiar de paja mientras observa a una mujer que orina con fuerza en un arroyo; y Utagawa Kuniyoshi, con un grabado como *Peep show bizarro* (ca.1827) de la serie *Hiyaku mon futari furisode*, en el que un grupo de hombres observa una escena de zoofilia mientras que, ajena al espectáculo, una mujer orina en una letrina cercana. Todos ellos han representado escenas de orina femenina y voyerismo masculino; y lo han hecho también como una excusa para representar los órganos femeninos de forma explícita e hipertrófica.

EL ROCOCÓ FRANCÉS

El siglo XVIII en Francia nos ha dejado una amplia colección de acuarelas y estampas de pequeño formato plagadas de escenas galantes y eróticas, en las que los artistas se permitían ciertas licencias que no eran posibles en obras de gran formato. Jacques-Philippe Caresme es conocido por sus dibujos rococó de temas galantes y sus refinadas bacanales, en las que se entrelazan en complicadas piruetas sexuales los seguidores de Baco, que disfrutan entregados a los placeres del vino y de la carne, y en cuyas fantasías están también presentes el vino y la orina (encadenados en una sucesión de causa-efecto) como elementos de placer.

La pintura de tema erótico-pornográfico adquiere un valor lúdico en los ritos cortesanos dieciochescos y la celebración de la lujuria, el fasto y el goce han sido interpretadas como afirmación de la individualidad que caracterizará a la modernidad, promovida en los ideales de la Revolución Francesa. A su vez son también un canto de cisne de una aristocracia en decadencia, "la que replegada a sus lugares de descanso, se enfrasca perversamente en gozar los últimos placeres otorgados por sus prerrogativas nobiliarias" (Blanco, 2012: 135).

Jean-Jacques Lequeu, arquitecto y dibujante francés, conocido por sus dibujos, unas veces irreverentes contra la Iglesia, otras contra el pudor del antiguo régimen, es otro de los dieciochesco calificado de perverso y pornógrafo. En un dibujo, más grotesco que erótico, titulado *Ah! Elleś écoute*, muestra a una mujer de baja condición quizás sirvienta o costurera que se levanta la falda para orinar de pie sobre un recipiente de metal, el abundante caudal de orina que golpea sobre el metal hace referencia al título "Ella se escucha a sí misma". De igual guisa, pero representando esta vez a una dama de alta clase alta, es el óleo de François Boucher titulado *La mujer que orina* o *El ojo indiscreto* (ca. 1742-1765) en el que un joven *vouyer* observa a través de los cristales de una puerta a una dama en el momento íntimo de orinar en un bacín.

El siglo XVIII es también el siglo de Donatien Alphonse François de Sade, marqués de Sade, que en su obra literaria teorizó "sobre las 600 posibles combinaciones entre cuerpos y objetos para lograr el máximo placer sin

excluir para ello la tortura, la coprofagia o el crimen" (Hernando, 2013: 75). La edición alemana de la novela *La Nueva Justine, o los infortunios de la virtud* (1797) aparece ilustrada con grabados que recogen las prácticas sexuales depravadas a las que es sometida Justine por parte de los diversos estamentos sociales. En una de las escenas de flagelación en las que los participantes varones se entregan a la violencia física flagelándose con haces de ramas, dos mujeres orinan con gesto complaciente (Largier, 2007: 306), como parte de la orgía, compuesta como un *tableau vivant*.

LA MIRADA FEMENINA

El arte contemporáneo posibilitó una nueva lectura del acto femenino de orinar. Sobre finales de la década de los sesenta del pasado siglo, sobresalen del seno del feminismo revolucionario una serie de mujeres que comienzan a explorar el campo expresivo de la *performance* con el deseo de reapropiarse de un cuerpo (el femenino) que durante siglos había sido objeto pasivo de una cultura artística de carácter patriarcal (Savoca, 1999: 47).

En esta utilización expresiva del cuerpo por parte de la mujer ha estado presente la orina, que poseía una adscripción masculina en el arte:

> La orina, como excrecencia común a los géneros y también como marcador territorial de factura masculina, no pasa de ser un execrable producto de la digestión humana no genérica, pero que sin embargo al menos en el terreno del arte se ha atribuido una identidad genérica del lado de lo masculino, quizá reflejando el papel que en la biología animal determina al menos la delimitación de un territorio, y que sin duda no refleja más que las concepciones al uso que se detenta en cuanto al tema, incluso a nivel de uso cotidiano por el simple mecanismo de derivar las condiciones animales a las humanas, como si el peso de la cultura no ejerciera forzosamente desviaciones evidentes respecto a la conformación de los sexos. Con lo cual la orina, el género masculino y el espacio y su pertenencia han sido adscritos al género masculino por tradición. Consecuentemente, en el arte aun contemporáneo, la

> encontramos siempre ejerciendo el papel de dominación que por la vía biológica emparenta a la orina con el macho con referencia a un territorio del que se supone dueño (Aguilar, 2013: 230).

Mujeres como Helen Chadwick, kiki Smith, Melissa García Aguirre, Itziar Okariz, Anita Sprinkle, Sophy Rickett, Gilles Berquet, Ana Laura Aláez, o Águeda Bañón, han utilizado fluidos corporales en sus procesos de creación artística como materia expresiva:

1. Sophy Rickett

Esta artista visual y fotógrafa británica, nacida en Londres en 1970, comenzó a tener relevancia internacional en la década de los noventa del pasado siglo con obras como *Vauxhall Bridge*, *Old Street*, *Silvertown* (1995) **[4]**, una serie de fotografías en las que aparece elegantemente vestida, orinando erguida en lugares emblemáticos londinenses sinónimos del orden y del poder establecido, como Vauxhall Bridge, en cuyo extremo se encuentra la sede del MI-16 o del SIS (Servicio de Inteligencia Secreto) (Rickett, 1995). La *performance* se entiende como un acto de rebelión y de reivindicación de poder de la mujer en espacios históricamente dominados por hombres.

[4] ***Vauxhall Bridge, Old Street, Silvertown,*** **SophyRickett, 1995, Performance**
www.sophyrickett.com

2. Itziar Okariz

La *performance* de Itziar Okariz, artista nacida en San Sebastián en 1965, titulada *Mear en espacio públicos y privados* (2000) es la más transgresora y la más polémica de cuantas ha llevado a cabo esta artista feminista vasca y con ella rompe un tabú que no existe para los hombres, como es el poder mear en espacios públicos, pero sí para las mujeres y por tanto constituye un elemento muy importante en la diferenciación entre los sexos y en la construcción de la masculinidad. La artista reivindica la postura erecta y erguida para la micción femenina y subvierte las normas sociales que impiden hacerlo en espacio públicos, norma que considera más permisiva para hombres que para mujeres, intentando con ello construir una nueva identidad sexual y de género para la mujer[2]. En la conferencia que la artista impartió en el seminario celebrado en Arteleku "La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas" señaló que:

> Hay muchas cosas que son ilegales de forma absurda, como beber alcohol o mear en la calle. Estas acciones son pequeñas modificaciones de gestos corporales, que de alguna manera ponen de manifiesto la naturaleza de tales gestos como ficciones sociales, su construcción y el carácter no natural de la ficción social. ¿Qué significan? Mear de pie es una ficción de hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente se nos olvida que existen una serie de procesos que se construyen culturalmente y que existen cosas como las cremalleras de los pantalones o los urinarios públicos que también son construcciones culturales con un significado[3].

3. Ana Laura Aláez

Similar en apariencia resulta la obra de la artista bilbaína Ana Laura Aláez, nacida en Bilbao en 1964, titulada *Blade Runner* (2003), en la que aparece desnuda, de pie ante un gran ventanal por el que se puede ver el *skyline* de una ciudad con edificios y alguna marca publicitaria reconocible como El Corte Inglés. Con las piernas y los brazos ligeramente

abiertos y calzando unos tacones blancos como única prenda, la artista está situada sobre un charco de líquido que aparece bajo sus pies, con lo cual deducimos que ha estado orinando. Aunque las similitudes entre la *performance* de Okariz y la foto de Aláez son evidentes,

> No encontramos atisbo de crítica más allá de la simple provocación narcisista y superficial que caracteriza a gran parte de la obra de esta artista. Sus fotografías participan de la dinámica de la moda sin oponer ningún tipo de resistencia a la vorágine del consumo y la seducción de lo aparente (Albarrán Diego, 2007: 306).

4. Helen Chadwick

En la trayectoria de la desaparecida artista conceptual británica Helen Chadwick encontramos otro curioso ejemplo de la utilización de la orina como elemento plástico, con capacidades escultóricas en este caso. Helen Chadwick visitó en 1991 el norte de Canadá durante el invierno y allí creó sus *Piss Flowers*, unas composiciones que ella misma describió como su "penis-envyfarce", su "farsa de la envidia del pene". Cada día ella y su amante eligieron un lugar diferente para sus actuaciones y llevaron consigo una plantilla en forma de flor que colocaron en un montículo de nieve y se turnaron para orinar sobre ella. Los huecos dejados en la nieve por la orina caliente fueron trasladados a moldes de bronce de los que crearon 12 flores esmaltadas en blanco (Aaronson, 2015: 411).

En estas flores lo que parece ser masculino (la excrecencia central) es en realidad femenino y viceversa. La forma fálica corresponde al pistilo de la flor, que en la naturaleza es su parte femenina, y está realizada con la orina femenina, un "falo femenino" como la propia artista lo denominaba. En cambio, los estambres circundantes estaban realizados por las gotitas de orina de su compañero[4].

[5] ***Pee Body,*** **Kiki Smith, 1992, técnica mixta,**
Cambridge, MA, Harvard Art Museums

5. Kiki Smith

Lo abyecto como uso de las distintas excreciones corporales es el tema principal en la obra de la artista estadounidense Kiki Smith, nacida en Nurenberg en 1954. En *Pee Body* (1992) **[5]** reproduce en cera la figura de una mujer desnuda, en cuchillas, con los codos apoyados sobre las rodillas y las manos cruzadas, que orina. La orina está representada como un largo collar de perlas doradas.

En una entrevista realizada por Jan Garden Castro a la artista, y en la que le preguntó expresamente por la génesis de la obra *Pee Body*, Kiki contestó que en el momento en que la hizo estaba trabajando en el Österreichisches Museum für Angewandte Kunst de Viena, por lo que trató de utilizar materiales decorativos históricos como las perlas ya que la elaboración de perlas y el trabajo del cristal son una parte importante de la historia de Austria, así como el uso de figuras anatómicas de cera para la enseñanza de la medicina, por lo tanto estaba reaccionando artísticamente a un lugar en particular (Viena) y añadiendo esas circunstancias históricas a la obra (Harper&Moyer, 2007: 292-293).

Una lectura de *Pee Body* en clave de género apuntaría a que la propia condición de la figura femenina, despersonalizada, falta de identidad, neutra, muda, como cuerpo en abstracto, representa lo femenino y está puesta en confrontación con la larga cadena de perlas doradas. Las joyas referidas al embellecimiento y a la apariencia física, como exigencia del sometimiento de la mujer al imperativo patriarcal, son expulsadas del cuerpo.

6. Melissa García Aguirre

En *Proyecto Intramelissa* (orina), una performance presentada en 2009 en el VITAE Encuentro Internacional de Arte de *Performance* de Caracas (Venezuela), "Melissa orina y bebe su orina una y otra vez durante una hora con cincuenta minutos". La *performance* es descrita por la propia artista como una serie de acciones referidas

> A un cuerpo ávido de auto-conocerse. Manifiesta esta auto-re-concepción a través de la utilización de fluidos corporales, sin embargo, su verdadero motor, radicado en el acto, dibuja una línea transversal que atraviesa las dimensiones del ser, incompleto e íntegro su vez (García Aguirre, 2012)[5].

7. Annie Sprinkle

Esta artista visual nacida en 1954, exprostituta y expornostar y una de las más representativas del Post-Porn Art, que ha elevado a arte el imaginario sexual *underground* de la pornografía, ha teorizado y mercantilizado con el sexo. Junto a Verónica Vera, también expornostar, funda la Sprinkle Salon Mail-order Company con la que organiza la venta de material porno-fetichista. Entre los objetos más vendidos se encontraba el *Golden Shower by Mail*, un pack que contenía todo lo necesario para realizar una lluvia dorada, incluida una botella de orina y un libro de instrucciones (Savoca, 1999: 134). Con esta acción, la Sprinkle aniquila el juego erótico de la lluvia dorada, desarmando los roles activo/pasivo del juego y reduciendo dicha práctica a un acto frío, unipersonal, y mercantilizado.

CONCLUSIÓN

Como breve conclusión a esta mirada femenina del acto de orinar y del uso de la propia orina con una finalidad artística y expresiva, podemos decir que, la mayoría de las veces, las artistas citadas actúan contra la exaltación de la postura erguida del hombre al orinar, contrariamente a como lo hace la mujer, sentada, considerado desde la antigüedad clásica como un acto propio de su inferioridad con respecto al varón, como lo recogen numerosos ejemplos de la literatura misógina, desde Decimo Julio Juvenal, siglo I d.C., hasta Boccaccio, siglo XIV, los cuales incidían en la inferioridad del género femenino ante la imposibilidad de orinar de forma erguida. Ellas en cambio han remarcado con el uso de la orina la identidad de la mujer, la reivindicación de su sexualidad, de su género o el ejercicio de su libertad de expresión; y desde una perspectiva de género han aniquilado con sus *performances* la tradición falocrática y paternalista occidental de sometimiento del sexo femenino al masculino.

NOTAS

[1] Noticia aparecida en la edición digital del diario *La Vanguardia* el 29 de junio de 2015. Aparece firmada como noticia de redacción.

[2] "Entrevista a Itziar Okariz". En http://paroledequeer.blogspot.it/2014/10/entrevista-itziar-okariz.html (Fecha de consulta: 29-07-19).

[3] El artículo es un texto elaborado a partir de la conferencia que la artista impartió en el seminario que se celebró en Arteleku del 8 al 15 de septiembre: "La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporéneas". Es una transcripción literal en primer apersona que no firma nadie por lo tanto considero que son sus palabras.

[4] "The Estate of Helen Chardwick is Represented by Richard Saltoun Gallery" En: http://www.helenchadwick.co.uk/ (Fecha de consulta: 29-07-19). Esta es una referencia electrónica. En el paréntesis aparece el título de la entrada online. Al no tener autor, la referencia se cita con el elemento siguiente que es el título de la entrada.

[5] García A., Melissa. Proyecto Intra Melissa. En: https://melissagarciaaguirre.weebly.com/intra-melissa.html (Fecha de consulta: 29-07-19).

BIBLIOGRAFÍA

AARONSON, Debora (2015), *Body of Art,* Phaidon Editors, Londres.

AGUILAR, Teres (2013), *Cuerpos sin límites, transgresiones carnales en el arte,* Casimiro, Madrid.

ALBARRÁN D, Juan (2007), "Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporaneo español", *Foro de Educación,* nº. 9, pp. 297-309.

BLANCO, Fernándo (2012), *Desmemoria y perversion: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado,* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

"Entrevista a Itziar Okariz". En http://paroledequeer.blogspot.it/2014/10/entrevista-itziar-okariz.html (Fecha de consulta: 29-07-19).

FEINSTEIN, Sandy (2006), "Horsing Around: Framing Alchemy in the Manuscript Illustrations of the Splendor Solis", *Sixteenth Century Journal,* XXXVII/3, pp. 698-699.

GARCÍA A., Melissa, *Proyecto Intra Melissa.* En: https://melissagarciaaguirre.weebly.com/intra-melissa.html (Fecha de consulta: 29-07-19).

HARPER, Glenn, & MOYER, Twylene (2007), *Conversations on Sculpture,* International Sculpture Center, Hamilton.

HERNANDO, Alberto (2013), *El arte en carne viva,* SD Ediciones, Barcelona.

LARGIER, Niklaus (2007), *In Praise of the Whip. A Cultural History of Arousal,* Zone Books, Nueva York.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude (2017), *Pissing Figures 1280-2014,* David Zwinner Books, Nueva York.

MORENA, Francesco (2006), "Capolavori dell´erotismo", *Art Dossier* nº. 224. Utamaro.

OKARIZ, Itziar (2015), "El cerebro es un músculo", *Zehar,*nº 54, La repolitización del espacio sexual. En: http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A5733 (Fecha de consulta: 29-07-19).

REDACCIÓN, "Una activista 'post-porno', nueva directora de comunicación del Ayuntamiento de Barcelona". En: http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150629/54432600262/agueda-banon-activista-porno-directora-de-comunicacion-barcelona.html (Fecha de consulta: 29-07-19).

RICKETT, Sophy (1995), "Sophy Rickett". En: https://sophyrickett.com/work#/pissing-women/ (Fecha de consulta: 29-07-19).

SÁNCHEZ, Carmen (2010), "Cuerpos desnudos en el arte de la Grecia clásica", en MÉNDEZ B., Maite. & RUIZ G., Belén., *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo,* Fundación Picasso, Málaga, p. 61.

SAVOCA, Giuseppe (1999), *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta,* Castelvecchi, Roma.

SIMONS, Patricia (2009), "Manliness and the Visual Semiotics of Bodily Fluids in Early Modern Culture", *Journal of Medieval and Early Modern Studies,* nº. 39:2, Spring 2009, pp. 333-336.

"The Estate of Helen Chardwick is Represented by Richard Saltoun Gallery". En: http://www.helenchadwick.co.uk/ (Fecha de consulta: 29-07-19).

Valle Galera de Ulierte
Universidad de Granada*

La fotografía en travestismos de masculinidades femeninas

La fotografía en travestismos de masculinidades femeninas

RESUMEN: Selección de fotografía contemporánea sobre el travestismo de la masculinidad mayoritariamente en mujeres homosexuales, pero no únicamente, también heterosexuales, transgéneros y hombres transexuales. Mediante el análisis comparado se indagan razones y deseos por los que se produce desglosándolo en cinco temáticas: 1.Certificado de existencia mediante el archivo y registro; 2.Desplazamiento de identificación en la narrativa cinematográfica; 3.La práctica erótica del travestismo en la historia; 4.Inclusión de lo masculino. Identidades transgénero y 5.Espectadores confundidos. Construcciones normalizadoras de comunidades trans.
En este análisis también se reflexiona sobre como el discurso fotográfico es relevante para las políticas identitarias pudiendo repercutir en la cultura visual (de la que también se nutre), activar subjetividades colectivas periféricas y modificar la masculinidad hegemónica mediante la visibilidad de otras masculinidades (en diversas culturas y subculturas) que interpelan la estructura del binomio de género y roles asociados, así como a las nociones de masculinidad y femineidad.

PALABRAS CLAVE:
Travestismo
de la masculinidad
Fotografía
Análisis comparado
Otras masculinidades

Photography of Transvestism of Feminine Masculinity

ABSTRACT: This is a selection of contemporary photography on transvestism of the masculinity, performed mostly by homosexual women, but also by heterosexual and transgender, and transexual men.
By means of comparative analysis, the reasons and desires that motivate this phenomenon are explored, considering five thematic areas: 1. Certificate of existence through archives and records; 2. Identification shifting in the cinematographic narrative; 3. The erotic practice of transvestism in history; 4. Inclusion of the masculine. Transgender identities; 5. Confused viewers. Normalizing constructions of trans communities.
As part of this analysis, we also consider the relevance of the photographic discourse in identity politics, which could affect the visual culture, activate peripheral collective subjectivity, and modify the hegemonic masculinity by raising awareness of other masculinities (in different cultures and subcultures) that question the binomial structure of gender and roles, as well as notions of masculinity and femininity.

KEYWORDS:
Transvestism
of the Masculinity
Photography
Comparative Analysis
Other masculinities

INTRODUCCIÓN

Actualmente hay un incremento en el estudio del travestismo de la femineidad. En este sentido sería pionera la exposición *Transformer. Aspekte der Travestie* de 1974 comisariada por Jean-Cristophe Ammann en Suiza, Austria y Alemania donde se entremezclaba arte con espectáculos de masas y la eclosión del *glam* rock del momento; sin embargo, se centraría en la feminización del hombre más que en la masculinización de la mujer. Para la revisión de la masculinidad tendríamos que esperar a otras exposiciones colectivas[1] que, aunque ponen en jaque a las masculinidades hegemónicas y analizan cuestiones de género, no son muy numerosas las aportaciones de masculinidades de mujeres o personas transgéneros y transexuales que inicialmente fueron educadas como mujeres en comparación a la perspectiva del hombre.

Este desequilibrio producido por la invisibilidad o desinterés por la masculinidad femenina puede responder a estructuras patriarcales que excluyen de la historia oficial (incluso de las minorías) perspectivas de la mujer[2], como ya alertara Linda Nochlin (1971).

Recoger estas obras comparadas y relacionarlas en el contexto histórico y cultural es personalmente una necesidad por falta de referentes de identidad y artísticos para mi propia obra. Y es esa falta de imágenes y reflexión hacia ellas lo que ha terminado siendo mi práctica artística para abrir el diálogo sobre cómo interpretamos las imágenes y sobre los inconscientes tabúes de representación. Ya que entiendo la fotografía como espejo sobre el que la sociedad se proyecta, un espejo a veces muy opaco, donde no aparecen personas que existen.

MÉTODO

Propongo una recolección de artistas que abordan la masculinidad por interés identitario, razón por la que es pertinente incidir en cómo se identifican, ya que afecta y será clave en el análisis comparativo de las obras. Se analizarán las razones que les llevan a realizarla, cómo la abordan, qué masculinidades plantean y que función tiene la fotografía en cada caso.

En pro de ampliar esta diversidad, recopilo artistas de diversas culturas y acoto el estudio a la fotografía por sus múltiples funciones como reflejo, registro y espacio reflexivo. Además es un medio que hace de puente entre el mundo del arte y la cultura popular. Gracias a la capacidad de reproducción y, por ende de visibilidad, algunos de estos trabajos terminan repercutiendo en la cultura visual (la misma de la que también se nutren) activando subjetividades colectivas periféricas y afectando en la conciencia social dominante. Por lo tanto no sólo es un medio artístico, a veces también terapéutico, social, antropológico e incluso pedagógico.

ANÁLISIS

Si atendemos a la definición del travestismo, según la RAE, consiste en "el uso de las prendas de vestir del sexo contrario" (2001:2221). Esta definición puede resultar evidente para el hombre pues el uso de prendas como el vestido, la falda, los tacones o el maquillaje socialmente no está consentido. Al entenderse la feminización como algo relativo a la mujer la estructura patriarcal la ha denostado. En cambio, ha permitido cierta masculinización en la mujer aunque no se ha ido consiguiendo de formas amables[3].

Esta masculinización en la mujer puede resultar difusa para delimitar qué considerar, o no, travestismo de la masculinidad. En este texto me referiré por travestismo masculino al uso de prendas y recursos (como el vendado del pecho, posturas, gestos y formas de hablar) que den un aspecto semejante al imaginario del hombre en cuerpos comprendidos de mujer. También algunos casos en los que la ropa juega un papel crucial en personas que aún habiendo sido educadas inicialmente como mujeres no se identifican como tales o se disocian de este género en cierto momento de su vida.
Por otro lado, para revisar las razones del por qué travestirse, especificaré en torno a un significado el trabajo comparado de dos o tres artistas dispersas por la geografía global que respondan a conflictos comunes y peculiares. Este planteamiento lo recojo en:

1. Certificado de existencia mediante el archivo y registro en Cabello/Carceller y Zanele Muholi.

2. Desplazamiento de identificación en la narrativa cinematográfica de Debora Bright, Risk Hazekamp y Cabello/Carceller.
3. La práctica erótica del travestismo en la historia de Pauline Boundry, Lin Underhill y Catherine Opie.
4. Inclusión de lo masculino. Identidades transgénero en Claude Cahun y De la Grace Volcano.
5. Espectadores confundidos. Construcciones normalizadoras de comunidades trans en Cass Bird y Jill Peters.

En la mayoría de estas propuestas la fotografía mantiene relación con lenguajes visuales más comunes en la sociedad de lo que quizás está el arte habitualmente, ya sea con la cultura de masas (cine, teatro, revistas o publicidad) u otros formatos como el álbum familiar y el archivo desde los que poder modificar los referentes ya existentes o desde los que crear y difundir otros.

CERTIFICADO DE EXISTENCIA MEDIANTE EL ARCHIVO Y REGISTRO EN CABELLO/CARCELLER Y ZANELE MUHOLI

1. Cabello/Carceller. *Archivo: Drag Modelos* (2007)

Drag Modelos es la creación de un archivo de mujeres elegidas y fotografiadas por Cabello/Carceller a través de Europa. Son seleccionadas por ser masculinas y les proponen posar como los actores a los que admiran: John Malkovich en el *El cielo protector*, Riddick en *Pitch Black*, James Dean en *Rebelde sin causa*, Danny Zucko en *Grease*, David Bowie en *El ansia*, Marlon Brando en *Salvaje*, Brad Pitt en *Thelma & Louise*, el Rey Sebastião en O *Quinto Império* y Ennis Del Mar en *Brokeback Mountain*.

La acción fotográfica se convierte en un acontecimiento para las retratadas, que al imaginarse en el papel proyectan las aspiraciones y deseos de los personajes que veneran. Sin embargo, la simulación acaba subvirtiendo al personaje porque ni el contexto fílmico es el de sus vidas ni los roles están

ideados para cuerpos de mujer, por lo que cambia el significado de la masculinidad que performan.

Una masculinidad de por sí difusa, con rasgos que desafían lo permisible, ya que los personajes que eligen son los de hombres diferentes que dirigen su propio camino, uno particular, cuya singularidad les permite a ellas contactar con su realidad y asimilarla a la ruptura del género que crean. Generan roles entremezclados sin un lugar específico en la sociedad. Al travestirse en ellos acaban transgrediendo la "oferta de asignación de género" (Cabello; Carceller, 2007a) que se les ofrece como mujeres.

Algunas retratadas describen en textos voluntarios que acompañan a las fotografías las claves por las que se sienten reconocidas en ellos. Antun, de aspecto andrógino, elige a Marlon Brando por la mezcla entre femineidad y masculinidad en "el modo en que Brando se mueve, cómo mira a la cámara, cómo mira a su actriz antagonista o a otros hombres" y Cole, de ascendencia multiétnica, elige al actor Vin Diesel quien al no encontrar guión porque "no era suficientemente negro para un papel ni suficientemente blanco para otro, [...] [era] demasiado latino, [o] no lo suficientemente latino [...]" decide crear su propia productora con guiones ideados a su aspecto físico. De ahí surge Riddick, un héroe fuera de la norma, criminal al inicio de la película y cuyas decisiones, "su propio juicio y sin afectarle las convenciones sociales"[4], le convierten en una persona excepcional. Un habitante de un no lugar, que no tenía cabida ni en el cine.

Para Cabello/Carceller el cine es una de las escuelas donde se asumen los roles de género coincidiendo con la teoría de Laura Mulvey (1975) sobre la proyección e identificación con los personajes[5]. "Actúa como pantalla y espejo en los que observar y verse reflejados" (Cabello; Carceller, 2007b) y muchas veces esa identificación es un proceso no deseado, sino empático que acaba trasgrediendo las convenciones como en *Drag Modelos*.

La clave de la identificación en *Archivo: Drag Modelos* está en la mirada y el reconocimiento, pero no sólo para las modelos con los actores, también para las artistas con sus modelos, ya que las autoras se reconocen en ellas y con ellas construyen un archivo, un espacio visual que no existe en el imaginario colectivo. Como comentan:

> Ante sociedades abiertamente hostiles hacia todos aquellos que no encajamos en "lo correcto", la construcción de un lugar real o mental donde habitar con unos grados aceptables de libertad se convierte en una conquista imprescindible. Cada cual edifica su utopía particular donde puede (Cabello/Carceller, 2005).

Utopía que hacen presente desde sus pioneros autorretratos lésbicos de los 90 en España hasta la actualidad. Con el archivo de *Drag Modelos* les aporta visibilidad y hace que sus soledades se desvanezcan en un grupo en aumento. Los roles no están escritos por guionistas sino por las propias personas que viven sus vidas y que se han hecho a sí mismas. Nos ofrecen referentes a imitar, otras formas de masculinidad que, en última instancia, es el espectador quien decide cómo interpretarlo, al igual que ellas con sus referentes.

2. Zanele Muholi. *Faces and Phases* (2006)

Las obras, *Archivo: Drag modelos* y *Faces and Phases* de Zanele Muholi, evidencia cómo la narratividad visual de ambas culturas se sustenta en el imaginario de otra cultura colonizadora que las invisibiliza como sujetos. En ambos casos, deciden apropiarse del mismo medio que las oprime (cine hollywoodense y fotografía etnográfica) para incluirse mediante abundantes retratos individuales con los que conformar un archivo. La agrupación del archivo genera sentimiento de colectividad a sujetos que por falta de representación se sienten solitarios.

Si la narrativa visual europea se sustenta principalmente en la veneración del cine estadounidense, la identidad africana ha estado fuertemente construida en base a la fotografía etnográfica y colonialista que de ella se ha construido, mayoritariamente por hombres heterosexuales, blancos y europeos. Por eso, Zanele Muholi, natal de Uzlami, se apropia del lenguaje etnográfico de plano medio con fondo plano para autorepresentarse visibilizando a su comunidad: mujeres negras, lesbianas (muchas de ellas masculinas) y sudafricanas de diferentes edades y clases sociales de la ciudad que habita (y posteriormente de Toronto, Londres o Johannesburgo).

La visibilidad es doble. Por un lado, las inscribe dentro de la comunidad negra con las que contrarrestar el imaginario de desviadas o víctimas de "violaciones curativas" y muerte por parte de los medios de comunicación. Su intención es "capturar la realidad sin mirar tanto a lo negativo, sin entretener con violencia", pero admite sentirse vencida ante esta criminalidad (Garb, 2011: 288).

Muholi, que se define como activista visual (2011: 288), admite que fotografiarlas puede suponer un riesgo para sus vidas y aún así, las modelos aceptan su vulnerabilidad mostrando una masculinidad híbrida con valores asociados a la valentía (posan rotundas, ocupando el territorio, no sonríen, miran francas a la cámara y aparentemente seguras en sus intenciones) y a la femineidad, asociada a sus cuerpos y el desamparo de saberse potencialmente víctimas.

La fotografía cobra el valor de certificado de existencia, hacer comunidad y dejar rastro de su variedad, como Cabello/Carceller hacen con *Drag Modelos*. Quizás las europeas no están en peligro de muerte, pero sí comparten el miedo a la violencia física e invisibilidad. En ambos casos la razón para fotografiarse es tomar un lugar en la historia y la sociedad. Para Muholi se trata de "dejar una historia que sea tangible para la gente que venga tras nosotros, crear una imagen de la ciudad" (2011: 289). Que estas fotos sean documento y memoria de muchos para que cuando una lesbiana o intersexual vea estas imágenes sepa que no está sola y que esa fotografía le haga recordar a la gente que estuvo viva y que era una persona bella (2011: 289).

Por lo tanto, si es documento para la memoria del lugar, también es una forma de inscribirse en la comunidad blanca colonialista, la historia oficial africana. Es autorepresentarse y dejar de situarse como inferior y como caso de estudio impersonal. Contra la tendencia etnográfica de retratar como anónimas, las imágenes de Muholi están firmadas con nombre y apellido de cada retratada que conoce, al menos, un par de semanas antes de fotografiarla. Como en *Drag Modelos* describe un grupo mediante la particularidad de cada una.

DESPLAZAMIENTO DE IDENTIFICACIÓN EN LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA DE DEBORA BRIGHT, RISK HAZEKAMP Y CABELLO/CARCELLER

1. Debora Bright. *Dream Girls* (1989-90)

Se apropia de fotogramas de películas clásicas de amor en forma de postal para introducirse mediante el fotomontaje, como otro personaje más que compite por seducir a la protagonista. Predecesora de la obra de Cabello/Carceller, presenta una identificación desplazada con el actor de las películas tanto en la masculinidad del personaje (rol de género), como en el deseo hacia la actriz protagonista (orientación sexual), dos tabúes prohibidos. Ante la falta de historias homoeróticas en las que reconocerse, "lesbianizó la vieja historia de amor de Hollywood de seducción, celos, rivalidad y decisiones desgarradas" como apuntara Harmony Hammond (2000:73).

A diferencia de la obra *Drag Modelos*, Bright no se identifica con unos actores concretos, sino que adopta el rol arquetípico de seductor en el que cambia el guión, pues no siempre es vencedora de la atención de la protagonista (como cualquier otra masculinidad hegemónica haría). Ante todo, busca participar en el juego de la seducción, la posibilidad de ser elegida como galán y tal como comenta, pasearse como lesbiana "de fotograma en fotograma, de película en película, interrumpiendo la narración y alterándola para que se adapte a sus propósitos" (2000:73). A veces consigue adelantarse y darle fuego a Audrey Hepburn y en otras se queda de conductora y viendo en el retrovisor cómo la protagonista ha preferido al hombre que le acompañaba.

Ella no analiza al personaje específico sino las luces y sombras de la fotografía y los espacios en los que incluirse posteriormente. A pesar de la aparente sencillez, son imágenes estudiadas con largas fases de preparación: análisis de la imagen, idear la situación con humor que mitigue la propuesta, fotografiarse de forma concreta, revelar la fotografía e incorporarla. Una planificación que conlleva para la modelo, que en este caso es la propia creadora, un espacio de proyección en el que imaginarse.

2. Risk Hazekamp.
He probably didn´t want her anyway...(2002)

La artista holandesa Risk Hazekamp busca y reivindica una genealogía de mujeres artistas que trabajan la masculinidad femenina y el lesbianismo a modo de historia ocultada señalando la falta de referentes, incorporándolas como homenajes en su obra a la par que buscando respuestas a su propia identidad. Una de estas apropiaciones es la que hace de *Dream Girls* de Debora Britght en *He probably didn t want her anyway...*

La pieza está compuesta por las fotografías de cuatro imágenes proyectadas en blanco y negro en las que Hazekamp se sitúa en la posición de James Dean siempre acompañado de la actriz protagonista: en dos fotogramas de la película *Giant* (1955) y en la entrega de premios.

Comparte con Bright la identificación con el personaje masculino, el deseo hacia la protagonista que dicta el guión y su frustración por no verse reflejada en las narraciones hollywoodenses. Pero en su caso, la identificación no es con cualquier actor, sino con el arquetipo de cowboy; figura constante a lo largo de toda su carrera artística. Además, se reconoce en un actor concreto, James Dean, como sucede con *Drag Modelos.* El título, *El probablemente no la quería...* alude a la supuesta homosexualidad del actor que se ve forzado a interpretar otro papel dentro y fuera de la pantalla (incluyendo la vida como otra actuación más) y, es en esa percepción desubicada de las narraciones oficiales del cine y la vida en el que Hazekamp se identifica y se compara con Dean. Además, también se reconoce físicamente en él al ser percibida en un espacio confuso entre los géneros. Entendida como hombre gay al travestirse, por la femineidad de su masculinidad, o quizás percibida como mujer lesbiana, por la masculinidad de su femineidad. En cualquier caso, por situarse en los límites del género y de los conceptos de femineidad y masculinidad.

Respecto a la serie de Bright, Hazekamp crea un cambio de lectura al no buscar los huecos para situarse, sino al superponerse y utilizar la imagen proyectada en vez del fotomontaje. La luz del proyector sobre su rostro hace que este arroje sombras separándola de la escena, remarcando la superposición no integrada del fondo. Un gesto sencillo y reiterativo en la obra que realiza en

este periodo y que utiliza para mostrar cómo no encaja en el rol, que a pesar de estar ahí, de existir, no se encuentra presente como personaje de la acción. Plantea su identidad y masculinidad desubicada. Se percibe la frustración y negación que le produce la realidad (que no está) y su deseo (que le gustaría estar). Desgarro que va potenciando en otras piezas en las que irá centrando la atención en sí misma como en *Gigant 1*[6] y no tanto en la competición o interacción con otros hombres que, paulatinamente, van desapareciendo. A partir de esta recreación del cartel publicitario de la película, se convertirá ella misma en referente y abandonará las proyecciones para trabajar directamente con fotografía, introduciéndose en el lenguaje de los medios publicitarios.

Lo que seguirá manteniendo es la desubicuidad en el espacio a través del extraño uso de la luz (la irreal luz del atardecer) o directamente integrando texto con el que evidenciar la mascarada de género en *Anatomy of Malboro man photo* (2008)[7]. El paisaje desértico (ya que siempre elige el género de las películas del oeste), será su proyección interior de soledad, yerma y vacía, en la búsqueda individual del viaje, el viaje de su identidad.

LA PRÁCTICA ERÓTICA DEL TRAVESTISMO EN LA HISTORIA DE PAULINE BOUNDRY, LIN UNDERHILL Y CATHERINE OPIE

1. Pauline Boudry y Renate Lorenz. *Normal work* (2007)

Una de las razones para travestirse de hombre o lo masculino es la erótica de lo prohibido, traspasar los límites de lo permitido e intercambiar roles de poder. Este juego, imbuido en las sociedades heteropatriarcales, señala las inflexiones de dominación y permite el cambio de rol como si fuesen posiciones movibles.

Pauline Boudry y Renate Lorenz son una pareja de artistas alemanas que tienden a revisar documentación archivística *queer* de forma contextual relacionándola con las teorías científicas del momento para reflexionar

sobre cómo repercute esta herencia en la ideología actual. En *Normal work* (2007) combinan una película y 13 fotografías rescatadas de la relación sadomasoquista entre el burgués Arthur Munby y su limpiadora Hannah Cullwick a finales del siglo XIX y principios del XX que se trasviste de esclava al pintarse la cara de negro y vestir ropas étnicas; de burgués y burguesa. Su complexión es fuerte y musculada con grandes manos, por lo que al travestirse de joven burgués adquiere un aspecto fronterizo entre hombre y mujer pero también al travestirse de mujer burguesa, pues carece de tanta femineidad. Todos los roles que adquiere marcan diferentes niveles de opresión en relación con la dominación laboral. Y en este punto, las artistas se plantean si hoy en día esta erótica de la sumisión laboral no se ha generalizado en las sociedades cada vez más capitalizadas.

2. Linn Underhill. *Drag Piece* (1994)

Linn Underhill elogia la historia, en su caso no del contexto heterosexual como en *Normal work*, sino en la subcultura lésbica estadounidense de los 50, en la que se travestían de hombres poderosos trasgrediendo el género, la clase social y la raza. Si Boudry y Lorenz recrean un vídeo a partir de fotos encontradas, Underhill recrea fotografías. Sin embargo, carece de cualquier imagen desde la que partir; su fuente son las historias transmitidas, la tradición oral.

Con *Drag Piece* sintetiza el acto de travestirse en dos acciones: anudarse la corbata en una pequeño autorretrato situado en el extremo superior y abrocharse o desabrocharse el pantalón (según se lean las imágenes), mediante una secuencia enfilada de 6 pequeñas fotos que actúan como fotogramas de la acción y que se resumen en una fotografía central y ampliada: la de subirse la cremallera, elegida como significativa de este acto de masculinidad, como momento arquetípico de travestismo.

Aunque tiene corporalidad masculina, la seducción es a la vez femenina, pues se deja observar para erotizar. No mira a cámara y se insinúa, más que enseña, al fuera de campo que es el propio espectador/a. La acción está entre el striptease o el acto de la intimidad, en el que, o va a haber un desnudo que puede resultar confuso por el travestismo o previamente lo ha habido.

Aunque es una composición fotográfica, funciona tanto como documento de lo que podría haber sido y del que no hay ni referencia, y la simulación del vídeo, la recreación (con lo que contiene de lúdico) de ese momento (como sucede en *Normal Work*).

3. Catherine Opie. *Being and Having* (1991)

Las obras *Normal Work* y *Drag Piece* son elogios y recreaciones de la tradición del travestismo, una tradición de la que Opie era muy consciente. Ella misma explica como "tiene una larga historia para las lesbianas, desde mujeres que pasaron por hombres en el ejército hasta las mujeres aristocráticas que se vistieron como hombres en los salones de París a principios del siglo XX o la clase obrera bollera de los bares de París en los años 30 y en los 50 en Nueva York" (Hammond, 2000: 152).

Opie recoge todas estas tradiciones y las incorpora en la búsqueda de un nuevo lenguaje visual con el que representar el deseo lésbico más allá de las imágenes heteronormativas de los años 80. Activamente, mientras estudia, comienza a retratar la comunidad BDSM junto con Della Grace (2000: 82) y a retratar sesiones de pornografía lésbica para *On Our Backs* junto con otras artistas, quizás no tan conocidas en España, como son Morgan Gwenwald, Honey Lee Cottrell, Jill Posener y Claire Garoutte.

Por lo que esta obra, *Being and Having*, trata de rescatar una tradición y presentarla en su contemporaneidad, en lo que era su presente. Opie participaba de la cultura gánster Drag King, tenía su propio alter ego al que llamaba *Bo* y es su comunidad de amigas drag, personas no normativas por su identidad de género, orientación sexual o prácticas sexuales relacionadas con la subcultura BDSM, las que retrata en esta obra.

Consiste en 13 primeros planos a color del rostro de mujeres "con muchos piercings y tatuajes de la escena del club alternativa que se enfrentan a desafiar la imagen típica de las lesbianas" (2000: 150) hoy asimilada. Se imponían orgullosas ante la cámara, no se escondían como cabría esperar en la época. Más bien, se anunciaban con el imponente

amarillo de fondo, el tamaño superior a la escala humana y el encuadre que se cierra al rostro con la nítida definición de cámaras de placas de 10 x 12 cm. Una definición que permitía apreciar el trampantojo de los postizos "la membrana de los bigotes y las gotas de pegamento" (2000: 152). Mensajes contradictorios para espectadores pocos habituados, donde lo que se ha de ocultar se muestra. Veían gestos masculinos enfatizados en facciones blandas y marcos con los nombres alter ego de sus modelos grabados: *Pig Pen*, *Papa Ear*, *Chicken*, *Wolf*, o *Bo* (2000: 150). No se trataba de disfraces casuales, sino de desdobles de la identidad, con una psicología y nombre propio.

Era el inicio de la visibilidad de la masculinidad *queer*, la erótica de la mujer lesbiana y los precedentes de la comunidad Drag King a finales de los 80 y principios de los 90, en un contexto de rechazo por parte de algunos movimientos feministas a los juegos de rol y a la experimentación de la masculinidad si una mujer no se sentía necesariamente transexual. Opie explica como estas lesbianas "no quieren ser hombres o pasar por hombres todo el tiempo. Solo quieren tomar prestadas fantasías masculinas y jugar con ellas" (2000: 150) y que "tenía que ver con mi propia identidad, con que se me llame "señor" en la vida diaria, y con que el vello facial y una voz ronca tengan automáticamente una connotación masculina" (Martínez-Collado, 2002).

INCLUSIÓN DE LO MASCULINO. IDENTIDADES TRANSGÉNERO EN CLAUDE CAHUN Y DE LA GRACE VOLCANO

1. Claude Cahun. *Autorretrato* (1920)

Si retrocedemos en la historia fotográfica artística del travestismo, Claude Cahun es la primera artista que lo aborda para plantear el género fluido e híbrido. A principios del siglo XX se representa de varios tipos de hombres, de mujeres e incluye un estado más, el de divinidad, con lo que destruye el binomio hombre/mujer y niega la identidad kantiana del pensamiento de la época de una identidad única, estable y fija.

El fluir identitario en Cahun es permanente en su vida. Prueba de ello son la sucesión de nombres con los que se va definiendo a partir de 1917 cuando empieza a distanciarse de su familia. Tras varios seudónimos, sustituye definitivamente su nombre Lucy Renée Mathilde Schwob por Claude, válido en francés tanto para hombre como para mujer y el apellido Cahun en honor a su tío materno que trabajaba en la biblioteca Mazarine, la más antigua de Francia.

Tampoco su travestismo se circunscribe a una performance limitada a un tiempo como puede ser un espectáculo Drag King o a un intercambio erótico. A menudo, las transformaciones físicas que realiza para sus sesiones de fotos como, por ejemplo, raparse el pelo o las cejas para mostrarse como un ser masculino en el autorretrato de 1920, trasciende al acto fotográfico presentándose posteriormente así en el espacio público.

Ni su intención con estos autorretratos parecen ser mostrar la parte más opuesta a su ser como Marcel Duchamp dice hacer con Rrose Selavy[8]. No se trata de personajes antagónicos, entremezcla valores de femineidad y masculinidad independientemente de si eran hombres o mujeres. En sus escritos escribe al respecto "Neutro es el único género que me conviene siempre"; ¿masculino? ¿femenino? Depende de los casos (Cahun, 1930). En definitiva, formalmente se antepone a la mascarada de la femineidad de Rivière y es más, también plantearía la masculinidad como máscara, cómo artificio deconstruible.

Frente a la tendencia de su época de utilizar los materiales escenográficos y la vestimenta como elementos para reforzar identidades arquetípicas y supuestamente estables en los estudios de la época, Cahun se adelanta cincuenta años antes de las tendencias posmodernas de la fotografía en el que esta manipulación del escenario, la superposición de negativos, el uso del collage o del texto le es lícita para favorecer un acercamiento más allá de la mímesis de la realidad como se entendía la fotografía entonces. Parece comprender la fotografía como espacio de experimentación formal, narrativa (no hay que olvidar que además es escritora y participa del teatro esotérico) y personal de la identidad, un espejo en el que ensayarse y reflejar ácidamente la sociedad que le rodea.

2. Del LaGrace Volcano. *The Drag King Book* (1999)

Del LaGrace al igual que Cahun no se reconoce en un único género y tampoco se ve reconocido en la mirada ajena. Al respecto comenta: "Siempre fui mal percibido, primero como una mujer, y ahora, soy mal percibido como un hombre" (Dillon, 2012).

Sus cambios de nombre reflejan la transformación que va experimentando: mujer lesbiana hasta los 37 años, después "Señora Beasy" como casada "intersexual y de género *queer*"; luego "Della Grace Volcano"; también "Della Disgrace" y actualmente "Del LaGrace Volcano". Un cambio identitario que comienza con la experiencia de *The Drag King Book* (1999), proyecto junto con Judith Halberstam (la futura autora de Masculinidad Femenina de 2008) donde idearon visibilizar la masculinidad *queer* y la erótica de la mujer lesbiana desde una perspectiva no comercial que traspasase la objetivación del deseo heterosexual.

Para ambas se trataba de una búsqueda identitaria personal a través de la comunidad cuyos presupuestos cambiaron durante el proceso. Halberstam lo comprendía como una hermandad homosexual y acabó descubriendo que también se travestían mujeres heterosexuales, transgéneros e incluso los hombres podrían hacerlo. Además había diversas clases y razas, complejizándose el significado de la performatividad Drag King y los valores a juzgar (realidad o teatralidad).

Mientras que Del, que participaba de la escena como *Sir Vesubio*, documentaba y proyectaba con sus fantasías homenajear la masculinidad y con ella seducir al espectador para que también la admirase. Finalmente, acabó repercutiendo en su identidad, incorporando aquello en lo que quería convertirse.

El libro entre documental, álbum de fotos y otras imágenes, que bien podrían ser carteles de ellos transformados en ídolos adolescentes, tuvo una repercusión insólita en la cultura Drag King, y los *mass media*, en un viaje continuo de ida y vuelta con apariciones de travestismo masculino previas en las principales portadas Vogue París, Marie Claire, New York Post, London Times, Penthouse Magazines, The Face o Vanity Fair (Halberstam, Volcano, 1999:7), el Calendario Pirelli, y posteriores al libro.

ESPECTADORES CONFUNDIDOS. CONSTRUCCIONES NORMALIZADORAS DE COMUNIDADES TRANS EN CASS BIRD Y JILL PETERS

1. Cass Bird. *Rewilding* (2010)

Las obras hasta ahora mostradas plantean masculinidades femeninas en primera persona o desde dentro de la propia comunidad. Sin embargo Cass Bird presenta en *Rewilding* (2010) una comunidad transgénero, que a primera vista parecen chicos y desde una posición aparentemente externa. Retrata la comunidad de lo que parecen ser unos adolescentes libres y despreocupados. Juegan y se divierten en camaradería. Hacen travesuras, torres humanas, orinan de pie, duermen juntos y revueltos, escupen alcohol o miran desafiantes y pícaros a la cámara en paisajes naturales con elementos poéticos como grandes pompas de jabón. Lejos de presentar imágenes marginales utiliza el color y la luz del atardecer para presentar felices estilos de vida ajenos al espectador, lo que produce en él el anhelo de ser como ellos o de desearlos.

Como en *Being and Having* de Opie, embauca a quien mira la foto con una imagen que cree conocer y una vez que ha empatizado descubre, tras una mirada más atenta, que son chicas transgénero o masculinas y no chicos, dejándole en evidencia ante sus estereotipos y destapando la confusión de sus deseos.

La gran diferencia con los trabajos comentados es el aparente lenguaje documental. Los protagonistas no están imaginándose en el lugar de un personaje al que admiran o interiorizan; no están reconstruyendo una fantasía, ya sea erótica o una proyección idealizada de un actor o cantante; ni actuando para un evento Drag King, sino siendo, viviendo como son. Sin embargo, no se trata de un documental puro, lo entremezcla con la fotografía publicitaria y editorial, perfil profesional al que pertenece Bird, para acabar convirtiéndolos en objeto de deseo con el que pretende homenajear la masculinidad femenina y seducir al espectador a que también la adore.

2. Jill Peters. *Vírgenes juradas* (2010)

Quizás no sería correcto tratar como travestismos de la masculinidad los proyectos *Rewilding* (2010) ni *Vírgenes Juradas* (2009-2013), ya que no se trata del uso de prendas de forma esporádica sino continua (como en Cahun o Del LaGrace), probablemente de forma indefinida . Y, mientras en *Rewilding* se presentan masculinidades femeninas, en *Vírgenes Juradas* la masculinidad no es femenina, pero sí parte de personas que en su infancia fueron educadas como mujeres por poseer vulva y mamas de forma biológica. En este caso, (el quizás mal definido) travestismo masculino, favorece la transformación en hombres para su sociedad, junto con el cambio de actitudes y roles sociales. Se trataría de transexualidad de MaH.

Jill Peters se acerca a esta sociedad sorprendida de su existencia, la única tradición transexual actualmente en Europa (Elsie, 2010: 435) y desde una visión externa lo presenta, buscando no erotizar al espectador, como Bird, sino sorprenderlo. Si desde nuestra cultura, la transexualidad ha tendido a representaciones de mujeres jóvenes y voluptuosas o marginales, Peters retrata una imagen distinta: la de hombres ancianos de campo y aparentemente anodinos.

Se trata de una antigua costumbre albanesa que se remonta al siglo XV que permite transformarse en hombres[10] ya sea por voluntad propia o forzadas por las familias, normalmente cuando son unas niñas, pero puede ser a cualquier edad (Magrini, 2003: 294). Se basa en el código medieval *Kanun*, un conjunto de códigos y leyes arcaicas no religiosas que se usa principalmente en el norte de Albania y Kosovo tras la pérdida de gran parte de los hombres por enfrentamientos entre católicos y musulmanes. Al surgir desde planteamientos patriarcales, esta práctica transexual acaban perpetuándolos (Becatoros, 2008), pues se permite para mantener la oposición desequilibrada de roles entre hombres y mujeres. Si no hay más hombres en la familia es la única manera ante las leyes misóginas de poder heredar, permitir que una madre permanezca en su casa tras la muerte del marido, poseer un arma para defenderse, trabajar, tener un negocio, ganar dinero o conducir, todo sólo privilegios para los varones (Peters, 2013).

Y para las *Vírgenes Juradas* este cambio de género puede ser la alternativa para rechazar el matrimonio, maridos no deseados (a veces son vendidas como esposas a hombres mayores de aldeas alejadas) sin deshonrar a la familia en la que arriesgar una pelea de sangre. Una vez aceptadas, se cortan el pelo, pasan a vestir como hombres, llevan reloj y son tratadas como tales. Pueden cambiarse de nombre, consumir tabaco, alcohol y tienen un sitio en el consejo, aunque no pueden votar. Sin embargo, el aumento de los derechos legales para la mujer en el centro y las regiones meridionales ha ido reduciendo esta práctica, aunque tras la caída del comunismo que reprimía duramente el *Kanun* (Murray; Roscoe; Allyn; 1997: 198), está resurgiendo pues "actualmente hay entre cuarenta y varios cientos de vírgenes juradas en Albania y unas pocas en países vecinos" (Becatoros, 2008). Según Becatoros, la razón por la que hacen actualmente la transición es por sentirse hombres.

En sus fotografías, Peters incluye algunas de estas nuevas *Burneshas* (o *Vírgenes Juradas*) junto con los ancianos. Los representa con alegre colorido para trasmitir actualidad, lejos de pensar que es una tradición obsoleta. Son un testigo de cómo el hecho de sentir o interiorizar una identidad, unas posturas corporales, actitudes y funciones sociales acaban moldeando el cuerpo sin necesidad de intervenciones quirúrgicas u hormonales.

CONCLUSIONES

La selección de estos trabajos ha sido clave para plantear variedades del porqué del travestismo de la masculinidad y las complejidades que se producen al abordarlo ya que las definiciones de mujer, hombre y travestismo parten de la estructura heteropatriarcal. Por ello, no ha sido mi intención restringirme al término conciso de mujer. Mi punto de interés ha sido centrarme en personas que hayan sido sociabilizadas como mujeres al inicio de sus vidas y, por ende, personas que han recibido la misma violencia estructural al ser considerados mujeres (aunque sean transgéneros u hombres transexuales). Un mismo punto de partida que les unifica, por ejemplo, en la escasa visibilidad de su identidad y su trabajo artístico. También, en pro de mostrar esta opresión común inicial se ha sacrificado una definición exacta del travestismo, ya que de nuevo excluiría a transgéneros (que al no tener géneros

contrapuestos no existiría la posibilidad de travestirse en otro) y a transexuales hombres (en cuyo caso, su travestismo sería el de la femineidad). Sin embargo, en la practica de sus realidades, se trata de personas que tienen que lidiar con la sociedad al usar vestimenta masculina porque no son considerados hombres en la mayoría de la sociedad y se les comprende como travestidos al emplear prendas y realizar actitudes masculinas. Comparten una opresión común, pero las identidades de transgéneros, transexuales, mujeres lesbianas y heterosexuales son diferentes, por tanto, también las razones e intereses de esos travestismos como se ha ido desarrollando en cada análisis.

En cualquier caso, la fotografía actúa como reflejo de sus múltiples identidades. Tiene la capacidad de crear comunidad, presencia social, conciencia de grupo y, en ocasiones, amplía las formas de ser mujer tanto registrando subculturas como aunando a mujeres aisladas e ignoradas en sus sociedades. Por tanto, la fotografía funciona como certificado de existencia, documento con el que inscribirse en la Historia a pesar de sus sesgos patriarcales y colonialistas, también para recuperar la historia erótica de subculturas marginales y reflexionar sobre cómo ésta erótica surge del desafío a las estructuras de poder. Además, es espacio de proyección de deseos, frustraciones y medio de empatía del dolor que produce el rechazo y la incomprensión social a esta necesidad de identificación con la masculinidad.

Se trata de masculinidades no hegemónicas, ya que sólo por el hecho de que estos travestismos sean reproducidos por mujeres o personas transgénero, produce un desplazamiento del rol que cambia el significado. En los casos analizados, se percibe la vulnerabilidad, pues al travestirse pueden poner en peligro su integridad física y si no suelen ser ignoradas en sus sociedades. Tanto la vulnerabilidad como el hecho de que las pretensiones sean las de participar en narraciones (y no de competir siempre por ser el galán ganador en los casos comparados) hacen que se trate de masculinidades femeninas. También en la seducción se dejan ver, un valor entendido como femenino, como ocupan el espacio o pretenden con los juegos eróticos usurpar el poder negado. Son cuerpos mutantes donde la trasformación no se entiende como fallo sino como posibilidad.

La creación de todas estas imágenes analizadas, han ampliado el imaginario visual pero su difusión suele ser en núcleos especializados. Reunir y

comparar en profundidad ayuda a comprender el porqué del travestismo masculino, por lo que son necesarias publicaciones y exposiciones específicas. Incluso algunos trabajos han tenido repercusión en el imaginario colectivo gracias a la cultura visual general, siendo portadas en revistas o reportajes que activan a personas no cercanas al arte a comprender más identidades y a identificarse con más subjetividades. Y a su vez, las artistas se han nutrido de la cultura visual en una continua retroalimentación.

NOTAS

* HUM 850 ARTE Y SOCIEDAD

[1] Comienzan a sucederse varias exposiciones fuera de nuestro país "Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art" (1994); "Féminin-masculin, le sexe de l´art" (1995); "In a Different Light" (1995) y "From the Corner of the Eyes" (1998). Mientras en España, aparecen de forma intermitente algunas artistas extranjeras mostradas en colectivas: la obra videográfica de Sadie Benning en "Cocido y Crudo" (1994) para MNCARS (Cabello; Carceller, 2005: 305-306); Catherine Opie en "Identidad múltiple" (1996) (Marchante 2015: 185) y en "Cruising LA", comisariado por Álvaro Perdices (Cabello; Carceller 2005: 314). También junto con Claude Cahun en "El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte" (1997), comisariado por José Miguel G. Cortés. Jesús Martínez Oliva señala que la deconstrucción de la masculinidad hegemónica como temática central, se plantea en el contexto expositivo con "Machos y Muñecas" (1999) y "Héroes caídos. Masculinidad y representación" (2003), comisariada por Juan Vicente Aliaga (2005: 249). Aliaga realizará varias exposiciones en las que revisa el género, la orientación sexual y el feminismo. Especialmente interesante para la deconstrucción de la masculinidad, comisaría junto con Mar Villaespesa: "Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo" (1998) y con Patricia Mayayo más recientemente: "Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010" (2012). El programa Metrópolis emite en la TVE2 la trilogía "XX/XY", "XXY" y "01010 Cyborg"(1999) (Blas, 2007: 112) y a partir del nuevo siglo se suceden: "Zona F" (2000); "Juego de máscaras. La identificación como ficción" (2012), "Múltiplos de 100. Archivo feminismos post-identitarios" (2014); o "El porvenir de la revuelta" (2017). Personalmente participaré de estos planteamientos, con obra en "Fugas subversivas. Reflexiones hibridas sobre la(s) identidad (es)" (2005) y "En plan travesti [y radical]. Fotografía y transformismo en España entre dos siglos 1975-2015" (2018).

[2] Por mujer en éste contexto, me refiero a personas que al nacer las han educado como tales, aunque no se identifiquen, o sí, con esta categoría.

[3] En 1893 existía la circular en la que "llevar ropas masculinas para las mujeres sólo estaba autorizado para el uso de deportes velocípedos" (Aliaga, 2004:19). La conquista del pantalón fue paulatina iniciándose con la incorporación de la mujer al mercado laboral y corrientes en la moda, como el estilo ***garçon*** de los años 20 que favoreció la androginia, aunque no entraría en el *prêt à porter* hasta los años 60 con prendas como el esmoquin de Yves Saint Laurent (1966) (Bard, 2012).

[4] Citas extraídas de los textos adjuntos a las fotografías "Antun como Marlon Brando" y "Cole como Riddick" (2008) de la serie *Archivo: Drag modelos.*

[5] Gran parte de su obra audiovisual reflexiona sobre el modelo de hombre exportado por Hollywood y cómo es asimilado. En 2004 con *Instrucciones de uso* crean, a modo de guía irónica, la masculinidad como mascarada de gestos, actitudes y poses deconstruibles que protagoniza una mujer que adquiere una imagen masculina, como si fuese elegible e independiente del sexo biológico de quien lo reproduzca. No es necesario ser hombre para ser masculino. Y más adelante con la trilogía *MicroCinema: Actos 1, 2 y 3* (2004-2007) plantean esta mascarada como identificación empática al solicitar (mediante convocatoria abierta y amateur) a mujeres que quieran representar papeles masculinos del cine.

[6] El proyecto consiste en recrear a James Dean en el póster promocional de la película *Giant* cada 8 años (actualmente lleva 3 fotografías realizadas en 2001, 2009 y 2017) en una especie de travestismo sobre lo travestido en la que añade la problemática de la edad.

[7] Semejante a la idea de *Instrucciones de uso* de Cabello/Carceller en donde desmitifican el arquetipo masculino del cowboy de la campaña de tabaco creada por Leo Burnett (usada entre los años 1954 y 1999) y que surge precisamente para popularizar los cigarrillos con filtro entendidos en la época como femeninos. Véase más ampliamente en: *Fotografía e identidad. Apropiaciones, desmontajes y reinvenciones* (Galera, 2017:187).

[8] En la entrevista mantenida con Pierre Cabanne en 1966 insinúa elegir travestirse de mujer por ser algo opuesto: "quise cambiar de identidad y la primera idea que me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de Rrose Selavy" (1972: 57).

[9] El hecho de vestirlas habitualmente implica identificación con lo masculino o el término hombre, por lo tanto podría no tratarse de "prendas del sexo contrario", quizás sería más correcto utilizar el termino *vestir* en vez de *travestir*. El concepto se complejiza si la identificación no se corresponde sólo con el término mujer o sólo con el término hombre, en ese caso, no existiría el concepto de "prendas del sexo contrario" que describe la RAE por lo que tampoco existiría travestismo en esta identificación con el género fluido.

[10] El cambio de género se realiza tras una decisión ante los doce sabios de las aldeas de alrededor llamados garantes. Aceptar el nuevo género es irreversible y obliga al celibato. Romper los votos de castidad pueden castigarse con la muerte, si bien es cierto que hoy en día, se aplicaría más el rechazo de la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, Juan Vicente (2004), *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX,* Nerea, San Sebastián.

BARD, Christine (2012), *Historia política del pantalón,* Tusquets, Madrid.

BECATOROS, Elena (2008), "Tradition of Sworn Virgins' Dying Out in Albania." En < https://www.welt.de/english-news/article2536539/Tradition-of-sworn-virgins-dying-out-in-Albania.html> (Fecha de consulta: 16-julio-2019).

BIRD, Cass (2012), *Rewilding,* Damiani, Bolonia.

BLAS, Susana (2007), "Anotaciones en torno a video y feminismo en el Estado español" en CARRILLO, Jesús, ESTRELLA N., Ignacio y GARCÍA-MERÁS, Lydia (eds.), *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera publica en el Estado español,* Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, Granada, p.122.

CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana (2005), "Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90" en PERAN, Martí (dir.), *Impasse5. La década equívoca: El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90,* Centre d´Art la Panera, Lleida, pp.303-318.

CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana (2007a), "Archivo: Drag modelos, 2007 - en proceso". En <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/archivo-drag-modelos/> (Fecha de consulta: 16-julio-2019).

CABELLO, Helena y CARCELLER, Ana (2007b), "Statement". En <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=50>

CABANNE, Pierre (1972), *Conversaciones con Marcel Duchamp,* Anagrama, Barcelona.

CAHUN, Claude (1930), *Aveux non avenus* (Confesiones sin valor), Editions du Carrefour, París.

DILLON, Marta, (2012), "Familia *Queer"* [entrevista a Del LaGrace Volcano]. En:<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7717-2012-12-23.html> (Fecha de consulta: 16-julio-2019).

ELSIE, Robert (2010), *Historical Dictionary of Albania,* Scarecrow Press, Lanham.

GALERA Uliarte De, Valle (2017), *Fotografía e identidad. Apropiaciones, desmontajes y reinvenciones,* Tesis doctoral. AMO S., Teótima (dir.), Universidad de Granada, Granada.

GARB, Tamar (2011), *Figures & Fictions-Contemporary South African Photography,* V&A Publishing Germany, Berlin.

HALBERSTAM, Judit y VOLCANO, Del LaGrace (1999), *The Drag King Book,* Serpent's Tail, Londres.

HAMMOND, Harmony (2000), *Lesbian Art in America. A Contemporary History,* Rizzoli, Nueva York.

MAGRINI, Tullia (2003), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean,* University of Chicago Press, Chicago.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2019), "Catherine Opie. Mi trabajo es homosexual y político" En <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/4976/Catherine_Opie> (Fecha de consulta: 16-julio-2019).

MARTÍNEZ O., Jesús (2005), *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90,* Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia.

MARCHANTE H., Ana (2015), *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política.* Tesis doctoral. LÓPEZ RUIDO, María (dir.). Universidad de Barcelona, Barcelona.

MULVEY, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* vol.16 (3), pp. 6-18.

MURRAY, Stephen, ROSCOE, Will & ALLYN, Eric (1997), *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature,* New York University Press, Nueva York.

NOCHLIN, Linda (1971), "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News,* vol. 69, nº. 9.

PETERS, Jill (2009-2013), "A Solem Declaration. Swom Virgins of Albania". En <http://www.jillpetersphotography.com/swornvirgins.html> (Fecha de consulta: 16-julio-2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la lengua española,* (22º ed.) Espasa Calpe, Madrid.

Maite Garbayo-Maeztu
Investigadora independiente

Visibilidad y vulnerabilidad en el trabajo de Ana Laura Aláez

Visibilidad y vulnerabilidad en el trabajo de Ana Laura Aláez

RESUMEN: ¿Cómo se articula la presencia del cuerpo femenino en el espacio público? Un recorrido por distintos trabajos de Ana Laura Aláez, me lleva a explorar las formas en que se construyen tanto la presencia del cuerpo leído como femenino en el espacio público, como la presencia de la artista en el ámbito profesional del arte (entendido también como ámbito público y político). Abordaré cuestiones como la exhibición del cuerpo de la artista, la mascarada, la consciencia de la vulnerabilidad propia, o la puesta en escena del deseo femenino y la sanción como su correlato inevitable.

PALABRAS CLAVE:
Ana Laura Aláez
Presencia
Ausencia
Vulnerabilidad
Mascarada
Mirada

Visibility and Vulnerability in the Work of Ana Laura Aláez

ABSTRACT: How is the presence of the female body articulated in the public space? The analysis of several works by Ana Laura Aláez, leads me to explore the construction of both the public presence of the body read as feminine, as well as the presence of the artist in the professional field of art, understood as a public and political field. I will address issues such as the artist's display of her own body, the masquerade, the awareness of one's own vulnerability, or the staging of female desire and its foreseeable sanctioning.

KEYWORDS:
Ana Laura Aláez
Presence
Absence
Vulnerability
Masquerade
Gaze

LOS DILEMAS DE SER VISTAS[1]

En 1993, Ana Laura Aláez presentó *Mujeres sobre zapatos de plataforma* en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró. Seis pelucas colgaban sobre seis pares de zapatos de plataforma enmarcando la presencia de seis cuerpos femeninos ausentes. Txomin Badiola escribió que resultaba irónico que, en esta escultura, el vacío, como elemento característico de la escultura vasca, "se pusiera al servicio de una presencia femenina (casi inapreciable dentro del masculino mundo escultórico vasco)" (Badiola, 2008: 71).

En el trabajo de Aláez, la pregunta sobre las formas de presencia femenina en el arte ocupa un lugar central. Sus propuestas ponen en cuestión los elementos plásticos que tradicionalmente han definido la escultura como un arte vinculado a nociones consideradas masculinas, como la fuerza, la dureza, la prevalencia de lo físico, o una concepción del sujeto como entero y seguro de sí mismo. *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, al poner el acento en el espacio que ocupan los cuerpos ausentes, perpetra una apropiación de la tradición escultórica vasca desde una posición femenina. La ausencia y el vacío presentes en la obra de Aláez se alejan de las nociones metafísicas oteicianas y en su lugar hacen aparecer una especie de precariedad, de vulnerabilidad inherente a la presencia del cuerpo femenino como sujeto en el espacio público, que puede hacerse extensiva a la presencia de las mujeres artistas en el ámbito del arte. A la hora de pensar estas presencias, Ana Laura se ha referido al peso que para ella tuvieron tanto la consideración social del cuerpo de la mujer como un espacio de dolor, como la omisión del goce femenino (Garbayo, 2018: 45).

Leeré la presencia ausente de los cuerpos de *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, primero, como una interrupción del relato oficial del arte vasco moderno y contemporáneo, que se ha construido principalmente a partir de genealogías de artistas hombres, y mediante lecturas masculinas de esas mismas genealogías. Ese relato ha tenido, a su vez, un papel relevante en la construcción de la identidad vasca desde la década de los sesenta, en particular a través de la figura de Jorge Oteiza. La producción teórica de Oteiza reinventa la identidad vasca a partir de una síntesis entre la izquierda política antifranquista y el nacionalismo vasco, que se aleja del

esencialismo católico de Sabino Arana (Ansa-Goicoechea, 2014), pero que vuelve a articular un sujeto vasco hegemónico y masculino (Atutxa, 2014).

Ana Laura Aláez, y otras artistas de su generación (como Itziar Okariz, Itziar Bilbao, Azucena Vieites, Estíbaliz Sádaba...) situarán el cuerpo como materia y como punto nodal desde el que desarticular el discurso oteiciano en torno al artista como genio y a la escultura como proyecto central de la modernidad vasca. La materialidad del cuerpo, como aquello que ha sido expulsado a los márgenes del pensamiento occidental, toma un lugar central y conecta el trabajo de estas artistas con los movimientos y los discursos feministas que desde los años setenta habían funcionado también como contrapunto al sujeto político de la izquierda vasca de corte marxista y nacionalista.

Ana Laura Aláez, *Mujeres sobre zapatos de plataforma,* 1999

Los cuerpos ausentes de *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, al igual que había hecho Oteiza, otorgan al espacio vacío la misma importancia que a la materia dentro de la escultura. Pero al mismo tiempo Aláez pervierte el vacío oteiciano, que de ser un espacio místico e inenarrable, un silencio espiritual propio del estilo artístico vasco y del hombre vasco (Oteiza, 2007: 124), pasa a estar contaminado por las trazas, por los restos de seis cuerpos femeninos, y a hacer evidente la ausencia y la exclusión de las mujeres del discurso artístico e identitario de "lo vasco".

Para Txomin Badiola, si bien algunos artistas, entre los que se incluye, habían trabajado en la deconstrucción de aquello que se llamó la Nueva Escultura Vasca, "fue esta obra la que le dio la estocada definitiva". (Badiola, 2008: 71) Ana Laura Aláez, totalmente consciente de la preeminencia del legado artístico y teórico oteiciano en el lugar en que se forma, la Facultad de Bellas Artes de Bilbao de los años ochenta y noventa, refiriéndose a ella misma y a algunas de sus compañeras de estudios, señala lo siguiente:

> Ninguna podía suponer que toda esa vulnerabilidad que arrastrábamos ante una única presencia masculina se iba a convertir en nuestra fuerza. Además, era un tiempo donde apenas se les daba autoridad a los jóvenes. "Mujer joven" significaba ser la última de la fila (Garbayo, 2018: 48-49).

Me interesa el gesto que pone en evidencia la vulnerabilidad propia y que la sitúa, no como obstáculo a superar, sino como fuerza, como posición de diferencia desde la que se hace posible cuestionar e interrumpir inequívocas genealogías masculinas. Siguiendo a Judith Butler en *Vida precaria* (Butler, 2006), Josefina Saldaña entiende la vulnerabilidad como aquello que compartimos con el otro, que se opone a la ley liberal y que es necesariamente feminista: "una feminista debe ser vulnerable sin doblegarse bajo esa vulnerabilidad". La sensación de vulnerabilidad, que rara vez es experimentada por un sujeto primermundista y privilegiado, debiera ser utilizada como "puente hacia el resto del mundo, hacia esa mayoría que vive en la precariedad, en su vulnerabilidad con valor". (Saldaña, 2012: 19-20) Saldaña plantea entonces la vulnerabilidad como un potencial de los cuerpos feministas que aparecen y se hacen presentes. Una concepción alejada de las retóricas paternalistas que tradicionalmente han instrumentalizado la

vulnerabilidad femenina para restringir la presencia y la circulación de los cuerpos de las mujeres en los espacios públicos. Si tradicionalmente, la producción del cuerpo femenino como un cuerpo frágil, vulnerable y dependiente, configuró la feminidad como limitación del movimiento en público y reforzó su asignación a lo privado, la noción de vulnerabilidad planteada desde posiciones feministas posibilita la emergencia de otras formas de subjetivación política, de otras formas de disponer nuestros cuerpos para ocupar los espacios. Se trataría de subvertir la circulación de narrativas hegemónicas sobre la vulnerabilidad femenina destinadas a restringir el acceso de las mujeres al espacio público (Stanko, 1990), para anclar la construcción del sujeto político feminista en la noción misma de vulnerabilidad como posición de resistencia frente a la ley liberal.

Recordemos que Ana Laura ha relacionado la presencia del cuerpo femenino con la concepción social que alinea el cuerpo femenino con el dolor y con la negación del goce. Asumiendo que toda toma de presencia, toda ocupación del espacio público (también del ámbito artístico entendido como lugar público y político) por parte de cuerpos leídos como femeninos se torna problemática, partir de reconocerse vulnerable puede dar lugar a otras estrategias de aparición. Al poner de nuevo el acento en la dificultad que encuentra el sujeto femenino al intentar ocupar un espacio, en *Mujeres sobre zapatos de plataforma* puede identificarse una voluntad de ocultar el cuerpo, de sustraerlo del campo de visión, quizá para interrumpir las lógicas hegemónicas de visibilidad y plantear una posible redistribución de miradas y puntos de vista.

En mis investigaciones sobre performance durante los últimos años de la dictadura franquista (Garbayo Maeztu, 2016) he analizado como, en el trabajo de algunas mujeres artistas, es común encontrar formas de materializar la presencia basadas en la desaparición o en la ausencia. En Barcelona, en 1973, Olga L. Pijoan realiza *Herba*, una acción en la que performa la desaparición de su propio cuerpo. La artista se coloca delante de un muro callejero y documenta fotográficamente la presencia de su cuerpo. Acto seguido documenta también su ausencia mediante una silueta sobre el muro, que queda como resto de la acción. La silueta, imagen de la desaparición, da cuenta de la incompletitud inherente al cuerpo, de su fragmentación. La acción convoca un tipo de subjetividad que compromete

Ana Laura Aláez, *Bambi,* 2004
Ana Laura Aláez, *Blade Runner,* 2003

la concepción racionalista del sujeto monolítico, completo y entero, y propone como contrapartida un sujeto en falta. Un sujeto agujereado que sabe de su propia vulnerabilidad y se reconoce a sí mismo susceptible de desaparecer. Si la aparición implica una forma de agencia, una toma de presencia en el espacio físico y simbólico, la desaparición da cuenta de la precariedad de esa misma toma. Una precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino, como si esta presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse de alguien o algo: de desaparecer.

Cuando Amelia Jones analizó la serie *Siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, centró su atención en la forma en la que el cuerpo iba ausentándose paulatinamente, y destacó que estas obras "rompen profundamente con el deseo moderno de presencia y transparencia de significados" (Jones, 1998: 26). La puesta en cuestión de la presencia asociada a la completitud, a la autonomía y a la transparencia de significados hace aparecer un sujeto incompleto, que sabe de su propia vulnerabilidad y de las problemáticas inherentes a hacerse presente ante los otros.

En *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, Ana Laura Aláez dirime los dilemas de ser vista recurriendo a la ausencia y al ocultamiento, y resiste así al imperativo de la auto-imagen como reveladora de verdad y autenticidad. Los cuerpos que se ausentan, además de devolver la mirada de quien mira, permiten imaginar subjetividades discordantes que desafían la noción de presencia en la que se asienta el sujeto hegemónico heredado de la modernidad y ponen en crisis las bases de la representatividad política. En ocasiones, el rechazo a aparecer, a presentarse poniendo un cuerpo, además de ser una forma de protección, frustra el régimen de identificación en el que se basa la formación del sujeto occidental.

VISIBILIDAD/VULNERABILIDAD

A finales de los años 90 y durante los 2000, el momento de mayor visibilidad del trabajo de Ana Laura Aláez, la artista fue objeto de numerosas críticas que tildaban sus propuestas de narcisistas, banales o superficiales. Como analizaré a continuación, el disparador de estas críticas parece haber sido la constante y particular presencia de su propio cuerpo en los trabajos de aquel periodo. Una presencia que en muchos casos performaba el deseo femenino desde una posición consciente de su propia vulnerabilidad. Una presencia en la que la seducción femenina no aparecía pacificada visualmente, y que por eso tuvo dificultades para ser comprendida y encajar sin costes en un ámbito artístico en el que los debates feministas sobre la representación del cuerpo femenino eran todavía muy incipientes.

Virginie Despentes ha equiparado la posición de la escritora a la de la prostituta. Ambas, como mujeres, se convierten en mujeres públicas:

> Ser leída por cualquiera, hablar de aquello que debe permanecer en secreto, exhibirse en los periódicos... En conflicto evidente con la posición que se nos asigna tradicionalmente: mujer privada, propiedad, mitad y sombra del hombre. Convertirse en escritora, ganar dinero fácilmente, provocar tanta repulsión como fascinación: la vergüenza pública es comparable a la de la puta (Despentes, 2007: 71).

Recuerdo que en una conversación que mantuve hace tiempo con Esther Ferrer[2], en la que me contó que más de una vez fue atacada en sus apariciones públicas con el grupo ZAJ. En una ocasión, estando en escena junto con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, los tres sentados, un espectador apagó un cigarro sobre el cuerpo de Esther. Y a mediados de los años setenta, tras realizar en Bilbao la acción *El caballero de la mano en el pecho*, en la que Hidalgo ponía la mano sobre el pecho de Ferrer, apareció un artículo en prensa en el que la tildaban de prostituta. Ambos sucesos dejan claras las implicaciones que tiene la aparición en escena del cuerpo de una mujer, que simboliza una toma del espacio público: "Es el precio que tenemos que pagar las mujeres por ser mujeres y hacer lo que queremos", señala Esther Ferrer.

Es el precio de la visibilidad. El precio de aparecer, de presentarse ante otros, de disponer nuestros cuerpos para ser vistas por el otro. Los cuerpos que ponen en escena estas artistas son cuerpos que saben de su propia vulnerabilidad y de la precariedad inherente a hacerse presente ante los otros. Cuerpos que conocen la violencia a la que se expone el cuerpo femenino al aparecer y ser visto.

Judith Butler ha conceptualizado la vulnerabilidad como un movimiento del sujeto fuera de sí mismo que implica necesariamente una apertura al otro. Frente al ideal de autonomía e independencia propio del pensamiento occidental, la interdependencia aparece como aquello inherente al ser humano. La interdependencia nos hace dependientes del otro y por tanto puede dar lugar a redes de apoyo, cuidado y solidaridad, pero también exponernos a la violencia y al dolor: "La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición" (Butler, 2006: 45).

En los trabajos de Ana Laura Aláez, la exposición está estrechamente ligada al modo en que la artista muestra su propio cuerpo a la mirada del otro. La presencia de su cuerpo ha sido fundamental en su trabajo y un claro detonante de las críticas de las que ha sido objeto, algo que suele ocurrir con las mujeres artistas, especialmente cuando lo que exponen es su propio cuerpo. La artista ha señalado que le gustaría ser capaz de expresar la vulnerabilidad

en sus trabajos, yo pienso que ya está ahí, en la manera en que su cuerpo se hace presente. En una forma de lidiar con la autorrepresentación basada en la fragmentación, en la incompletitud, en la duda. En la consciencia de que existe siempre una imposibilidad de hacerse presente de forma objetiva. La vulnerabilidad comparece no sólo en los cuerpos ausentes de *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, cuerpos que burlan y eluden nuestra mirada. Está también presente cuando el cuerpo aparece en toda su crudeza, como en *Bambi* (2004), donde la artista agotada ha sido vencida por el sueño, o en *Blade Runner* (2003), donde Ana Laura, desnuda sobre unos tacones altos, abre las piernas y orina en el suelo. El cuerpo de Aláez performa la vulnerabilidad como forma de abrirse al mundo, y también como alejamiento de las posiciones hegemónicas del sujeto masculino: "Me enseñaron que el cuerpo -sobre todo el cuerpo femenino- era un espacio de dolor. De una forma intuitiva, siempre he buscado un antídoto contra esto. Ahí empieza mi experiencia con el arte". (Aláez, 2012)

La artista sitúa la consciencia de la vulnerabilidad propia como punto de partida del trabajo artístico, entendido como lugar para la reflexión, pero también como espacio de resistencia (antídoto) frente al dolor. Paradójicamente, la exposición de su propio cuerpo, además de funcionar como una suerte de sublimación artística (Recalcatti, 2006), desató numerosas críticas. Juan Albarrán Diego, tras tildar de acrítica, provocadora, superficial y narcisista la obra de Aláez, señala lo siguiente:

> De la obra de Aláez no se deriva ningún cuestionamiento de la sexualidad vigente: sus coqueteos con chicas o el deseo homoerótico que aparece en algunas de sus obras no son sino extensiones del tipo de placer escoptofílico que toma al cuerpo como mero objeto de contemplación, como imagen-superficie, pantalla o maniquí. Pese al placer inicial que puede producir la contemplación de sus obras y aunque en ocasiones se haya forzado una lectura en clave feminista, el falo dispuesto a penetrar a la mujer-objeto continúa presente, aunque sea en forma de pintalabios (*Shiva*, 2001) (2007: 306).

La posición "situada" (Haraway, 1995) del autor se oculta tras la presunción de objetividad y cientifismo que atribuimos a la revista académica en

la que se publica el artículo. Sin embargo, la posición masculina de quien escribe es altamente visible. Siguiendo el clásico texto de Laura Mulvey (1988) nos preguntaríamos: ¿es la amenaza de castración la que afecta al estudioso masculino que contempla la obra de Aláez? En este sentido, si las imágenes detonan esta amenaza, debiéramos considerarlas como altamente efectivas para pensar en una crítica feminista de la imagen. Mulvey hablaba de los mecanismos del cine clásico americano para neutralizar las imágenes del deseo femenino, con el objetivo de paliar el miedo a la castración de un potencial espectador masculino. En la cita anterior, Albarrán se refiere en dos ocasiones a la cuestión del placer, subrayando que existe un placer inicial al contemplar estas imágenes, que al parecer se ve de pronto interrumpido (Mulvey diría que debido al displacer y a la ansiedad que provoca la amenaza de castración). Pero, ¿de quién es en realidad ese placer que el autor sitúa como universal? ¿de quién el falo que amenaza con penetrar a la artista por performar su propio deseo y su propio placer?

La crítica desvela como en nuestra cultura, lo normal es que el deseo femenino sea siempre filtrado por la mirada masculina, del mismo modo que la satisfacción de ese deseo debe ser procurada por el falo masculino. El deseo mora los dominios de lo masculino, y las tentativas de situarlo del lado de lo femenino suelen ser en general temidas y sancionadas.

Aunque el autor hace extensiva su crítica al conjunto de la obra de Aláez, la cita termina aludiendo a la presencia de pintalabios en el trabajo de la artista, que son leídos por él como "falos dispuestos a penetrar a la mujer-objeto". Las esculturas de pintalabios son una forma recurrente en el trabajo de Aláez, aparecen en *Metal lipsticks*, 1999; *Lipsticks*, 1999; *Glossy City*, 1999; *Sade*, 1999 o *Shiva*, 2001, pieza esta última a la que se refiere Albarrán de modo directo. Sólos o interactuando con el cuerpo de la artista, pienso que los pintalabios parecen responder a otras inquietudes y a otras lógicas que están fuera de la fálica y hegemónica.

Aunque es evidente la similitud formal entre el pintalabios y el pene erecto, pareciera que el pintalabios está más ligado a la *femme fatale* (a su deseo, a su imagen "amenazante" para la masculinidad), que a una representación del falo como metáfora del poder masculino. Sarah Schaffer ha

analizado las constantes regulaciones del uso del pintalabios por parte de los poderes a lo largo de la historia occidental, que respondían a una excesiva preocupación por la salud y la seguridad de los hombres, que podían ser besados/atrapados por mujeres que usan pintalabios (2006: 13). Es interesante descubrir que la barra de labios aparece históricamente como una amenaza para el sexo masculino, que dicta leyes para regularizar su uso y protegerse de ella. (La misma autora hace notar que la salud y la seguridad de las mujeres resultaba indiferente). Esta desconfianza histórica hacia el pintalabios, seguramente está relacionada con la idea de que una mujer que se pinta los labios está ocultando su verdadero yo como una manera de engañar a los hombres (Baker, 2014: 85). El maquillaje como técnica de ocultamiento y mascarada está presente en el trabajo de Aláez. A las obras ya citadas, podríamos añadir *Creative Powder*, 2001, donde, al igual que en *Shiva*, la artista aparece recostada desnuda sobre un espejo circular, pero en este caso, en lugar de pintalabios esculpidos, podemos ver montañas con distintas tonalidades de polvos faciales: "Mi primera herramienta fue la construcción de una identidad a través del atuendo. Soy una esteta. Eso ya nunca lo podré cambiar. Es un ritual mágico y por lo tanto, sagrado. Para mi estar desnudo ante la sociedad, ser "yo", es estar vestido" (Aláez, 2012).

El maquillaje, el pintalabios, funcionan en el trabajo de Ana Laura Aláez como una técnica de camuflaje, de veladura y ocultamiento. Como una estrategia estética de la que se sirve quien se sabe vulnerable y aparece ante los otros exhibiendo un cuerpo femenino. No sólo es la amenaza de castración mulveyana lo que lacera la mirada del espectador/experto masculino; es el no saber hacer con estas presencias ambiguas, que no son claras, ni transparentes, ni verdaderas; que juegan a la mascarada y a la repetición performativa de un ideal inexistente.

En 1929, Joan Rivière concibió la feminidad como mascarada, como eterno disfraz. Relataba el caso de una mujer, al parecer ella misma, que para disculparse socialmente por ocupar el ámbito intelectual y profesional restringido todavía a los hombres, actuaba de forma hiperfemenina y flirteaba y coqueteaba con los hombres. Su estrategia consistía en "ponerse a salvo disfrazándose de alguien inocente e inofensivo", una mujer, y así lograba "evitar las represalias de los hombres" (Rivière,

1929: 303), por haber ocupado un espacio en la arena pública que no le correspondía.

La mascarada de la feminidad es también una estrategia de la que se sirve Aláez. La artista se feminiza, se muestra ante nuestra mirada desplegando los atributos que son propios de la feminidad. Sin embargo, su imagen no parece tranquilizar ni apaciguar totalmente a un potencial espectador/crítico de arte masculino, pues no parece decir únicamente "!Mírame!, estoy aquí para gustarte"... Algo se escapa en esta mascarada, en este simulacro de feminidad que ya no sirve para pacificar visualmente a la artista ni para paliar su miedo al castigo. En obras como *Shiva* o *Creative Powder*, en un giro al mismo tiempo irónico y de distanciamiento brechtiano, Aláez opta por desvelar y magnificar los medios de producción de su feminidad excesiva, y los utensilios de maquillaje adquieren un tamaño descomunal.

En *Shiva*, además, Aláez introduce un espejo dentro de otro espejo, y así se mira mientras se exhibe, haciendo aparecer puntos de vista y miradas oblicuas que normalmente se ocluyen. Una multiplicidad sustituye a la

Ana Laura Aláez, *Shiva,* 2001

mirada panóptica, a la mirada única, masculina y hegemónica. El cuerpo de Aláez ya no sostiene la mirada y el deseo del espectador masculino, sino al contrario: consigue burlarlos y los deja caer. Los pintalabios no están ahí para responder al deseo fálico del otro, sino a un deseo femenino, no fálico y autosuficiente. Para Baker, el pintalabios, que una misma se aplica en la boca para enrojecerla y hacerla turgente, es un símbolo de empoderamiento sexual femenino y autosatisfacción (Baker, 2014: 88).

Lejos de responder a la fantasía masculina de la mujer pasiva lista para ser penetrada, obras como *Shiva* o *Creative Powder* sitúan el deseo femenino en una lógica distinta a la fálica y permiten imaginar subjetivaciones más complejas y menos unívocas que la del sujeto heredado de la modernidad. Subjetividades compuestas por otras miradas capaces de inventar nuevas formas de disponer sus cuerpos para aparecer ante los otros. Por medio de estas imágenes, Ana Laura Aláez también se autorretrata como artista, apropiándose críticamente y feminizando el elemento que en la historia del arte ha servido para representar al artista en su estatus de genio individual, la paleta del pintor.

Ana Laura Aláez, *Creative Powder*, 2001

Consciente de la dificultad que entrañaba su posición de mujer y artista dentro de la escena del arte contemporáneo, *Creative Powder* puede leerse como una reflexión irónica de la historia del arte como discurso masculino y del ámbito del arte como espacio hostil a las mujeres. En 2008, tras algunos años en los que su nombre había dejado de estar en primer plano, Ana Laura Aláez realizó una exposición individual de su trabajo en el MUSAC. El crítico de arte Fernando Castro Florez escribía lo siguiente:

> Cambio de tercio y me pongo a leer el catálogo de Ana Laura Aláez del MUSAC. Se trata de una artista que no me interesa nada de nada. Desde el principio me pareció marcada por una superficialidad pasmosa. [...] Pensé que había desaparecido de la escena artística de una vez para siempre. Pero no era así. [...] Resulta que la propuesta de Anita supone "una especie de radicalización de sus presupuestos (2009).

El crítico, tras dejar claro que Aláez no le interesa "nada de nada", como si su interés tuviera de por sí mucho valor en el campo público del juicio estético, acusa a la artista de estar marcada por una "superficialidad pasmosa". Supongo que esta acusación de superficialidad se debe a que el crítico considera que las cuestiones que aparecen en los trabajos de Aláez (el cuerpo, el maquillaje, la pose, la mascarada, la sexualidad femenina, el deseo femenino, la mirada en la dialéctica sujeto/objeto, la vulnerabilidad...) son temas menores y "superficiales", no dignos de la temática del Arte con mayúsculas, que debe abordar lo público, lo histórico, lo político, y desde un prisma masculino. El crítico deja fuera del ámbito de lo político el trabajo de Aláez y, en un alarde de rabia y paternalismo machista, se esfuerza en emascular e infantilizar a la artista llamándola "Anita". Sorprende la necesidad de hacerla pequeña, que me hace pensar de nuevo en la efectividad de las imágenes de Ana Laura Aláez a la hora de performar "la amenaza" del deseo femenino. De todos modos, el uso de este diminutivo despectivo, que sería impensable para nombrar a un artista hombre, puede ser dicho sin tapujos para referirse a una artista mujer. Como acertadamente ha señalado Aláez: "Ser mujer y ser artista es muy conflictivo: la sociedad se encarga de darte un ladrillazo en el momento que destacas demasiado" (Aláez, 2012).

EPÍLOGO: ¿OCULTARNOS HASTA DESAPARECER?

Volveré ahora de nuevo a los años setenta, y me detendré en una serie de Fina Miralles, *Relacions del cos amb els elements naturals. Cobriment del cos amb pedres* (1975), en la que la artista comienza a cubrir su cuerpo con piedras hasta hacerlo desaparecer por completo. La voluntad de ocultar el cuerpo, de taparlo hasta borrarlo, pone nuevamente el acento en la problemática presencia del sujeto femenino en el espacio público. Hay algo precario en la aparición de estos cuerpos, en su reafirmarse en el espacio exterior. Una imposibilidad que aquí, de nuevo, se resuelve a través de la desaparición.

Cuando se cubre el cuerpo de piedras, queda un túmulo como forma final, bajo el que Miralles permanece oculta. El túmulo oculta el cuerpo, pero a la vez deja entrever su forma, su contorno, da cuenta de la presencia de un volumen, de una materia: certifica que el cuerpo ocupa un lugar. La desaparición, la trasferencia del cuerpo a esa especie de más allá que acogen las formas tumulares es fácilmente identificable con la violencia y con la muerte.

Nos encontramos otra vez ante un cuerpo que sabe de su propia vulnerabilidad y del riesgo inherente a hacerse presente ante los otros, a tomar espacios que no le corresponden. El cuerpo de Fina Miralles es un cuerpo que desaparece, que se tapa, que se oculta de nuestra mirada. Un cuerpo que conoce bien la violencia a la que se expone un cuerpo femenino al aparecer y ser visto. Un sujeto que como es vulnerable se sabe a sí mismo susceptible de desaparecer; por eso desaparece y cita otros cuerpos que desaparecieron y otros que desaparecerán. Todos estos cuerpos se saben vulnerables porque, más de una vez, han sido invadidos por el miedo, han visto restringida su circulación o han sido amenazados por la violencia.

Autoras como Camile Paglia (2001) o Virginie Despentes (2007) han propuesto pensar la violación como un riesgo inevitable e inherente a nuestra condición femenina. La violación es la sanción que viene a condenar el que hayamos ocupado un espacio que no era el nuestro. Por tanto, como señala Despentes, las mujeres seríamos "víctimas ordinarias de algo que podíamos esperar cuando se es mujer y se quiere correr el riesgo de

salir al exterior" (Despentes, 2007: 37). Saber de antemano que la sanción vendrá, aunque funciona como dispositivo que nos desalienta a salir al exterior, no ha sido algo tan eficaz como para impedirnos correr el riesgo de ocupar aquellos espacios que no nos pertenecen. "...dadnos el derecho a correr el riesgo de ser violadas", exige Despentes (2007: 38).

> Tuve que oír la palabra "puta" muchas veces en el barrio. Para ellos, ser "puta" no era algo necesariamente sexual: lo era porque vestía diferente, porque no quería fingir modestia con una cara lavada; porque afeaba mis atributos físicos; porque me pintaba ojeras; porque me había atrevido a afeitar parcialmente mis bucles de oro; porque mis vestidos negros llevaban aperturas que parecían hechas con navajas; porque me gustaba hacer carreras a las medias a propósito... porque era un ser solitario. Sentí mucho miedo de posibles ataques de los chicos del barrio, cuya única arma contra mí habría sido forzarme sexualmente, una forma de subyugarme y demostrar quién tiene la razón. Me engañé pensando que nada ni nadie podría hacerme daño, que había dado con el principio de un escudo de protección invisible (Aláez, 2012).

NOTAS

[1] "Los dilemas de ser vistas" es el título del Seminario de Posgrado en Cultura Visual y Género que impartieron Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano en el año 2018 en el MUAC de la UNAM.

[2] Entrevista a Esther Ferrer, Vitoria-Gasteiz, 2011.

BIBLIOGRAFÍA

ALÁEZ, Ana Laura (2012), "Arte". En: http://analauraalaez.com/wordpress/arte/ (Fecha de consulta: 30-06-2019)

ALBARRÁN D., Juan (2007), "Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español", *Foro de Educación*, nº. 9, pp. 297-309.

ANSA-GOICOECHEA, Elixabete (2014), "Un 68 en el País Vasco", *Prosopopeya: Revista de Crítica Contemporánea,* nº. 8, pp. 123-154.

ATUTXA, Ibai (2014), *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura,* Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Valencia.

BADIOLA, Txomin (2008), "Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella", en *Ana Laura Aláez Using your guns,* Edizioni Charta, Milano, pp. 60-110.

BAKER, Cindy (2014), *The Missing Body. Performance in the Absence of the Artist,* Thesis Master of Fine Arts, Department of Visual Art, University of Lethbridge, Alberta.

BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia,* Paidós, Buenos Aires.

CASTRO F., Fernando (2002), "Escaramuzas"*, Arte, Individuo y Sociedad,* Vol. 14, pp. 107-119.

CASTRO F., Fernando (2009), "Vivir para ver. On Ana Laura Aláez". En: http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/3226 (Fecha de consulta: 30-06-2019)

DESPENTES, Virginie (2007), *Teoría King-Kong.* Melusina, Barcelona.

GARBAYO M., Maite (2016), *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo.* Consonni, Bilbao.

GARBAYO M., Maite (2018), "Conversación entre Ana Laura Aláez y Maite Garbayo", Eremuak, vol. 5, pp. 45-53.

HARAWAY, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza,* Cátedra, Madrid.

JONES, Amelia (1998), *Body Art: Performing the Subject,* Minneapolis, University of Minnesota Press, Minneapolis.

MULVEY, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo,* Episteme, Valencia.

OTEIZA, Jorge (2007), *Quosque Tandem…! Ensayo de interpretación estética del alma vasca,* Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa. Alzuza, Navarra

PAGLIA, Camile (2001), *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo,* Valdemar, Madrid.

RECALCATTI, Massimo (2006), *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte),* Ediciones del Cifrado, Buenos Aires.

RIVIÈRE, Joan (1929) "Womanliness as a Masquerade", *International Journal of Psycho-Analysys,* Vol. X, pp. 303-313.

SALDAÑA, Josefina (2012), "La plaza como práctica citacional", *Debate Feminista,* nº. 46, pp. 19-27.

SCHAFFER, Sarah (2006), *Reading Our Lips: The History of Lipstick Regulation in Western Seats of Power,* BA Thesis Harvard University. En http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10018966 (Fecha de consulta: 30-06-2019)

STANKO, Elizabeth (1990), *Everyday Violence: How Women and Men Experience Sexual and Physical Danger,* Pandora, Londres.

Lidia García García
Universidad de Murcia

Sacar las garras: la uña como interfaz biopolítica. Nail art y género en la cultura visual contemporánea

Sacar las garras: la uña como interfaz biopolítica. Nail art y género en la cultura visual contemporánea

RESUMEN: La práctica estética del *nail art,* de creciente presencia online, se encuentra íntimamente ligada a la puesta en escena de la expresión de género, también en el entorno virtual. Ya sea en las creaciones que abarrotan las numerosas cuentas de Instagram y Pinterest dedicadas a la decoración de uñas, ya en la configuración de comunidades digitales de manicuristas cercanas al ámbito *de lo queer,* las uñas toman la función de una interfaz biopolítica que a menudo revela la condición construida —protésica, performativa— del género. De esta manera analizaremos la imbricación del *nail art* con las nuevas tecnologías, las prácticas artísticas contemporáneas y la disidencia de género: desde el extinto *femme flagging* a las comunidades virtuales de hombres nailartistas en la obra de Emilio Bianchic pasando por las posibilidades expresivas de las uñas acrílicas en las esculturas de Frances Goodman o la posthumanidad ciborgiana de la manicura digital de Jeremy Bailey.

PALABRAS CLAVE:
Nail art
Manicura
Uñas
Cultura visual
Estudios de género
Estética digital

Show Your Claws: Nail as Biopolitical Interface. Nail Art and Gender in Contemporary Visual Culture

ABSTRACT: The aesthetic practice of nail art is closely linked to the staging of gender expression, also in the virtual environment. Whether in creations that cram the numerous Instagram and Pinterest accounts dedicated to nail decoration, and in digital nail art communities related to queer activism, nails operate as a biopolitical interface wich often reveals the built —prosthetic, performative— condition of gender. In this way we will analyze the imbrication of nail art with new technologies, contemporary artistic practices and gender dissent: from femme flagging (practice already extinguished) to virtual communities of male nailartists in Emilio Bianchic's work through the expressive possibilities of acrylic nails in the sculptures of Frances Goodman or the cyborgian posthumanity of Jeremy Bailey´s digital manicure.

KEYWORDS:
Nail Art
Manicure
Nails Visual Culture
Gender Studies
Digital Aesthetic

Las posibilidades de la uña como interfaz comunicativa —en el sentido de superficie transmisora de información— comienzan en su propia capacidad de advertir, a través de indicadores como su grado de despigmentación, sobre el estado de salud. Asimismo en su cuidado y ornamento se despliegan nuevos significados; el modo en que son intervenidas —esculpidas, pintadas, cortadas o adornadas— constituye de hecho una práctica estética que puede devenir, como veremos, un mecanismo biopolítico de disidencia de género al tiempo que se vincula —a menudo problemáticamente— con cuestiones como la raza o la clase social.

Si bien es conocida la antigüedad de la práctica de ornamentar las uñas en distintas culturas (desde el Antiguo Egipto a la China Imperial) en Occidente es relativamente reciente. Se popularizó a partir de los años veinte del siglo pasado, sobre todo a través del cine de Hollywood y, en torno a los años ochenta,—comenzaron a proliferar salones de uñas en las grandes ciudades, pero no fue hasta la década de 2010 cuando el *nail art*— con diseños y patrones cada vez más coloridos y complejos hasta entonces vinculados a determinadas minorías étnicas y de género—, y considerado de hecho de cierto "mal gusto" para los parámetros hegemónicos, alcanzó el *mainstream* al tiempo que la industria de la cosmética ungular llegando a superar a la del pintalabios hasta entonces indiscutible rey del sector.

Este *boom* se ha explicado en parte como una consecuencia de la crisis económica (las mujeres, viendo mermado su poder adquisitivo, optan por comprar objetos de consumo baratos como laca de uñas) al tiempo que se ha señalado la idoneidad del *nail art* para ser compartido en Internet por su naturaleza más anónima y universal en comparación con otras prácticas estéticas: factores como la etnicidad o el género no son en principio tan visibles en las uñas como, por ejemplo, en el cuerpo, el rostro o el cabello **[1].**

[1] ***Nail Art*** **en Pinterest.**
Fuente: : https://www.pinterest.es/nailart

También se ha apuntado a la condición casi objetual de la uña como una de las vías para explicar el creciente interés en esta forma de arte portable que la emplea como soporte. Si ya la mano, debido a su carácter esencialmente instrumental, se sitúa en un territorio simbólicamente liminar entre lo humano y lo técnico —entre el órgano y la herramienta—, la uña no solo participa de ese carácter ambivalente sino que de hecho ahonda en connotaciones todavía más cercanas al terreno de lo cyborgiano (Doran, 2014). Si Dona Haraway se preguntaba "¿por qué deberían nuestros cuerpos acabar en la piel o incluir en el mejor de los casos, otros elementos encapsulados en ella?" (Haraway, 1995: 220) las uñas, especialmente cuando son intervenidas con prácticas protésicas como las del *nail art*, problematizan los siempre difusos límites del cuerpo así como el binarismo humano/tecnológico. Esto es especialmente evidente en prácticas en las que las uñas devienen verdaderos dispositivos tecnológicos (lacas "antiviolación" que cambian de color al detectar drogas o que varían la tonalidad dependiendo del calor corporal) o plantean la posibilidad de expandir el cuerpo en el entorno digital. Por ejemplo la app *Metaverse Nails* escanea, haciendo uso de una tecnología de realidad aumentada, los patrones impresos en unas uñas sintéticas espacialmente diseñadas a tal propósito y los convierte en una animación 3D. Con esto no solo problematiza la frontera entre lo

analógico y lo digital sino que también apunta, en este "traspasar la pantalla", al lugar destacado de la mano como intermediaria entre el cuerpo y el dispositivo tecnológico que habitualmente manipula, como puente entre lo analógico-corporal y lo virtual.

En este mismo sentido las prácticas artísticas de manicura digital de Jeremy Bailey (*Nail art Museum*, 2014) interrogan los contornos del mundo offline proponiendo también mediante el uso de la autoimagen cyborgiana —en la línea del pensamiento de Haraway— una superación de los binarismos de género a través de lo protésico-tecnológico **[2].**

Si bien prácticas como la de Bailey apuntan a la potencialidad de la manicura como un mecanismo de disidencia biopolítica, lo cierto es que el *nail art* sigue teniendo una gran importancia como tecnología de género vinculada específicamente a la construcción de la feminidad. Atributos asociados en principio a la feminidad tradicional (lo rosa, lo cursi y lo cute, a veces emparentados con la estética *kawai*: tonos pastel, corazones, lazos, purpurina, etc.) abarrotan el *nail art* que se comparte masivamente en plataformas como Tumblr, Pinterest o Instagram. Por otra parte las uñas profusamente decoradas y extremadamente largas son susceptibles de ser interpretadas como un signo visible de incapacitación —vinculada tradicionalmente a la idea de distinción social—, en la línea de otras modas que bien constriñen el cuerpo femenino (corsé) o limitan su movilidad

[2] ***Nail Art Museum,*** **Jeremy Bailey, 2014.** Fuente: : https://www.jeremybailey.net

(tacones); resultando en cualquier caso hasta cierto punto coercitivas de la autonomía femenina y particularmente de su capacidad de trabajo productivo.

Pero si el *nail art* extremo puede interferir en la operatividad de la mano, por otra parte realza la naturaleza defensiva de la uña que deviene una verdadera garra y simbólicamente remite a cierto ideal de feminidad poderosa que emplea precisamente los atributos tradicionalmente asociados a la mujer no como elementos opresivos, sino como baluartes de afirmación y empoderamiento. En este sentido, desde que diera el salto al *mainstream* encarnado en figuras como Nicki Minaj, Katy Perry o Rihanna, el *nail art* se ha venido interpretando como una suerte de empoderamiento femenino desde lo corporal que, como parte de cierto "giro afirmativo" del feminismo, piensa la feminidad en términos de autonomía, elección y agencia más que de opresión y sirve como catalizador para un pensamiento más ambivalente sobre las políticas de la belleza.

En tanto que performance pública de feminidad el *nail art*, así como las estéticas de "hiperfeminidad" *kardashianas* asociadas a él, ocupan un lugar problemático entre cierto tipo de feminismo popular centrado como decimos en las nociones de autoafirmación y empoderamiento y lo que Angela McRobbie llama "mascarada postfeminista", una feminidad espectacular que según ella en última instancia se enmarca dentro de una retórica de elección positiva que refuerza las decisiones autónomas de la mujer como consumidora y por lo tanto se acaba plegando a las lógicas, no solo del patriarcado, sino también del tardocapitalismo (McRobbie, 2009).

La práctica del *nail art* se convierte así en un sitio cultural en el cual se despliegan discursos de poder y feminidad a menudo contradictorios en los que las uñas devienen lienzo, soporte y en definitiva interfaz comunicativa sujeta a múltiples lecturas y, en cualquier caso, una tecnología biopolítica que en sí misma evidencia el carácter en buena medida construido y artificioso del género, al tiempo que cuestiona los estándares habituales de "naturalidad" de la belleza femenina.

Precisamente el papel de la manicura en la construcción de la feminidad es central en el trabajo de Frances Goodman, cuyo discurso explora las

posibilidades expresivas de la uña acrílica como elemento protésico aislado, desprovisto de carne, en su condición más inequívocamente inorgánica y aun así plenamente embebido de todos los significados de feminidad, sensualidad, ect., asociados a él. En la serie *Nail Paintings and Releif* (2017-2018) utiliza las uñas postizas a modo de teselas para crear distintas piezas cuyos patrones geométricos recuerdan a los motivos repetitivos del mundo del tejido. Así apunta por un lado a la urdidumbre de la feminidad como una construcción artificiosa, que para continuar siendo operativa ha de ser performada cada día en un ejercicio penelopeniano, que a veces se vale de dispositivos protésicos como las uñas postizas, mientras que por otro plantea una puesta en valor del oficio tradicionalmente femenino de la costura —considerado "arte menor"—, lo que entronca con la tradición del cierto arte feminista de los setenta.

Por otra parte en *Nail Sculptures* (2013-2016) las uñas conforman unas formas amenazadoras y enigmáticas que ponen en escena la reflexión de Goodman sobre la monstrificación de la sexualidad de la mujer, consecuencia última de la radical alteridad con la que lo femenino ha sido pensado por el imaginario patriarcal. En concreto las obras *Lilith* (2015) y

[3] *Succubus,* Frances Goodman, 2016. Fuente: http://www.frances-goodman.com/

Sucubbo (2016) forman un díptico conceptual en torno a la legendaria primera esposa de Adán, expulsada del paraíso por llevar la iniciativa sexual en la relación y posteriormente relacionada con lo satánico. De hecho en algunas versiones se transforma precisamente en un súcubo, un demonio que toma la forma de una mujer atractiva para seducir a los hombre durante el sueño y se alimenta del semen que estos derraman involuntariamente. Si la forma vulvar de *Sucubbo* remite claramente a la leyenda, *Lilith* presenta una apariencia retorcida e inquietante que apunta a estas representaciones de la sexualidad femenina como insaciable y grotesca y en última instancia a las dualidades desplegadas en torno a lo femenino en tensión entre la exigencia de belleza y la censura de la agencia, sobre todo sexual, de la mujer **[3].**

Si en la obra de Goodman las uñas sirven como vía para la reflexión sobre la construcción de la feminidad y los mitos en torno a ella, en las siguientes veremos cómo se articulan discursos en torno a los vínculos comunitarios en la práctica del *nail art* y en los espacios de socialización vinculados a ella.

Por ejemplo en la performance *Femme Futures* (2014) Alize Zorliture y Aja Rose Bond leían el tarot a diferentes mujeres y les hacían manicuras de acuerdo a lo que decían las cartas: en este proceso estético-intuitivo se concitaban las posibilidades expresivas de la manicura con la idea del salón de uñas como un espacio público eminentemente femenino, un centro de empoderamiento y encuentro **[4].** Además reivindicaban una práctica que aprovechaba precisamente la capacidad de la uña como interfaz comunicativa para crear vínculos de autorreconocimiento en la comunidad sáfica: el *femme flagging*. Esta práctica, surgida en Tumblr en torno a 2010, era una versión del *Hanky Code* de la comunidad homosexual masculina (llevar un pañuelo en el bolsillo de atrás de los vaqueros para ser identificado como gay) y consistía en pintarse una o dos uñas de distinto color para reivindicarse y ser reconocida como mujer *queer*. De esta manera empleando una práctica estética íntimamente asociada a la feminidad más tradicional se trataba de abordar la problemática concreta de la invisibilidad de las mujeres *queer* que se sitúan en el espectro *femme*: mujeres cuyo *hetero-passing* dificulta que sean reconocidas por otras mujeres de la comunidad. Como tecnología de género, el *femme flagging* reivindica de alguna manera la memoria histórica del colectivo

al entroncar claramente con las estrategias de la marginalidad *gay* ya mencionadas, en tanto que es reconocido, en principio únicamente, por alguien familiarizado con el código. En cualquier caso, la potencialidad comunicativa de esta práctica fue desactivada en el momento en que pintar una o dos uñas de distinto color se puso de moda bajo el nombre de *accent finger* desprovista entonces de cualquier significado vinculado al *femme flagging*.

Como decíamos el movimiento se originó en Internet lo cual se relaciona por un lado con la ya comentada naturaleza del *nail art* en tanto que práctica estética propicia para ser compartida online mientras que por otro se vincula con la idea de la Red como lugar de encuentro de la colectividad *queer*. En esta misma línea de imbricación de las comunidades virtuales de *nailartistas* con las prácticas *queer* se encuentra el trabajo de Emilio Bianchic, que explora el uso de la manicura como una tecnología de desestabilización de los binarismos de género.

[4] ***Femme Futures,*** **Alize Zorliture y Aja Rose Bond, 2014.** Fuente: cortesía de las artistas

[5] ***Little Gendered Body Parts.*** **Emilio Bianchic: 2015.** Fuente: https://emiliobianchic.tumblr.com/

Por ejemplo en la obra *online Little Gendered Body Parts* (2015) despliega una narrativa visual sobre la comunidad virtual de hombres involucrados en el *nail art* que expande el sentido del salón de uñas como lugar íntimo de socialización al espacio virtual, donde de hecho deviene una heterotopía virtual *queer* en la que la transgresión de los mandatos de género es posible. Estas comunidades *online* son vías de escape de la intensa vigilancia biopolítica a la que se ven sometidos nuestros cuerpos dentro del sistema de género en el que incluso un órgano tan aparentemente neutro como las uñas está —como apunta el propio título de la obra— atravesado por los estereotipos imperantes **[5].**

En este sentido el *nail art* de Bianchic se presenta como un método de *bio-hacking* de los cuerpos leídos como masculinos, una modificación corporal protésica que transita de nuevo lo ciborgiano como estrategia de superación del binarismo de género. Estas manicuras extremas, profusamente ornamentadas y coloridas constituyen así una herramienta de lucha en las trincheras de la disidencia sexual precisamente desde la faceta más teatral, travesti, amanerada y *camp* de la misma. Con ello, además de insertarse deliberadamente en la genealogía más estigmatizada de lo gay —aquella que abraza la feminidad y el exceso—, las manicuras de Bianchic desatan toda una serie de significados duales: natural/artificial, bello/feo, fino/vulgar, buen/mal gusto. En este sentido su obra reactiva la conocida dialéctica entre lo *kitsch* y lo *camp*, entendido el primero como una estética del mal gusto y la ostentación, del deseo de distinción fallido y el segundo como su relectura intelectualizada y autoconsciente generalmente relacionada con cierta disidencia de género. Si en el caso de las prácticas de Bianchic el giro *camp* es patente tanto en la utilización autoconsciente (tal vez no exenta incluso de cierto distanciamiento paródico) de estéticas tradicionalmente consideradas *kitsch* como en su repolitización *queer*, ¿podría ser leída la adopción mainstream del *nail art* como parte de un giro camp a gran escala en las prácticas culturales contemporáneas?

Por supuesto la noción misma de *kitsch* va pareja a la de "mal gusto", siempre socialmente construida desde lugares de enunciación hegemónicos (Bourdieu, 1988). En este sentido resulta revelador reflexionar sobre el hecho de que antes del salto del *nail art* al *mainstream*, esta práctica, en

sus versiones más elaboradas, estaba fuertemente asociada a nichos específicos de población periféricos en tanto reunían a mujeres habitualmente racializadas (latinas, negras, gitanas...) y/o de extracción popular con mujeres transexuales y drags. Es solo al alcanzar el *mainstream*, que por obra y gracia del sistema cambiante de la moda, lo vulgar se vuelve sofisticado, lo impropio se torna propio y en definitiva los restrictivos códigos estéticos del "buen gusto" que, habitualmente, en Occidente han venido premiando la discreción sobre el ludismo estético —valga la minimalista manicura francesa como ejemplo del tradicional paradigma del buen gusto en este ámbito—, se modifican en aras de comodificar estéticas antes consideradas marginales que, desprovistas de su contexto original, pasan a circular como objetos de consumo ya plenamente legitimados. ¿Podemos hablar en este sentido de cierta forma de apropiación cultural en el auge del *nail art*?

En el caso de hablar de apropiación cultural —entendida esta como la adopción de prácticas y estándares estéticos de una cultura subordinada por parte de otra dominante enfatizando el carácter extractivo de esta última—, esta se uniría a las desigualdades que ya se observan en las dinámicas de poder de los salones de uñas donde a las tensiones raciales se suman la precariedad laboral, el deseo de un trato servil y deferencial por parte de algunas clientas y en definitiva reproducción de las distintas relaciones de privilegio y opresión existentes también entre mujeres (Kang, 2010).

En tanto que parte de una corriente contemporánea más amplia de estetización y adopción de lo barrial e incluso marginal, a menudo bajo la idea de "moda urbana", la cuestión del auge del *nail art* puede ser problematizada tanto en términos de apropiacionismo como, empleando conceptos de la teoría de la moda como el de *trickle-up effect*, que plantea que las tendencias muchas veces surgen en estratos no hegemónicos y son posteriormente adoptados por la élite, al contrario que en el *tricke down*, según la cual las tendencias surgen en las clases más elevadas. En cualquier caso, de ser pensada en estos términos estaríamos ante una suerte de apropiación que, al contrario que la tradicional emulación kitsch —el fingir señorío con fines de arribismo social—, funciona como una mera imitación estética que no hace sino vaciar de significado el capital cultural original y convertirlo en objeto de consumo.

En conclusión, el *nail art* se encuentra en una encrucijada de cuestiones identitarias que posibilita, como hemos visto, que sirva como espacio de reflexión en las prácticas artísticas contemporáneas sobre los límites de la corporalidad, la construcción de la feminidad y los mitos asociados a ella; así como sobre los mecanismos de disidencia de género, al tiempo que activa los debates sobre las nociones socialmente construidas de buen y mal gusto y las dinámicas neocoloniales del sistema de la moda.

BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto,* Taurus, Madrid.

DORAN, Kerry (2014), "Nail Art: From Lipstick Traces to Digital Polish". En: <http://rhizome.org/editorial/2014/oct/08/lipstick-traces-digital-polish/> (Fecha de consulta: 13/02/19).

HARAWAY, Donna (1995), *Manifiesto para cyborgs,* Episteme, Valencia.

KANG, Miliann (2010), *The Managed Hand: Race, Gender, and the Body in Beauty Service Work,* University of California Press, Berkeley.

MCROBBIE, Angela (2009), *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change,* SAGE, Londres.

Álex Martín Rod
Universidad de Málaga

Camp: ¿un concepto reaccionario?

Camp: ¿un concepto reaccionario?

RESUMEN: La relación entre la homosexualidad, lo *queer* o los estudios de género no heterosexual suele ser siempre conducida hacia las poéticas de lo camp. Un concepto muy peligroso que en los años 60 la pensadora Susan Sontag intenta esbozar en un ensayo, ya mítico. Lo camp puede ser fácilmente entendido como la expresión visual o performativa de lo *queer* — tanto en su acepción general como en la crítica— pero ¿es para todxs lxs integrantes del término lo mismo? A lo largo del recorrido siguiente analizaremos como el camp estadounidense conceptualizado como universal por Susan Sontag ha despolitizado la verdadera ontología política de éste, apropiado en gran parte por la esfera más heteronormativa de los colectivos sexo-disidentes, y ha colonizado diferentes estéticas comunes, estudiando el caso concreto de lo cursi español y la respuesta decolonial analizada por Hélio Oiticia: el tropicamp.

PALABRAS CLAVE:
Camp
Tropicamp
Cursi
Susan Sontag
Hélio Oiticica
Queer

Camp: a Reactionary Concept?

ABSTRACT: The relationship between homosexuality, queer or non-heterosexual gender studies and aesthetics or art is always driven towards the camp´s poetic. The camp is very dangerous concept that in the 1960´s the thinker Susan Sontag tried to sketch out in an essay, already mythical. The camp can be easily understood as the visual or performative expression of queer —both in its general meaning and in critics— but does it mean the same for the whole group?
Along the following route we will analyze how the American camp conceptualized as universal by Susan Sontag has depoliticized the true political ontology of this one, appropriated in great part by the most heteronormative sphere of the sex-dissident collectives, and has colonized different common aesthetics, studying the concrete case of the Spanish cursi and the decolonial response analyzed by Hélio Oiticica: the tropicamp.

KEYWORDS:
Camp
Tropicamp
Cursi
Susan Sontag
Hélio Oiticica
Queer

INTRODUCCIÓN

"...Naturalmente, no siempre se puede decir eso" (Sontag, 1964: 321). Con esta sentencia Susan Sontag acababa sus míticas notas sobre lo camp. Del mismo modo, el conjunto de ideas aquí tratadas no siempre considerará a lo camp como reaccionario.

La interrogación del presente trabajo puede ser vista tanto como un acto de valentía intelectual, una copia o un simple vacío. Valentía intelectual por el hecho de que parece querer encontrar de una vez por todas una definición exacta a su término; una copia por el símil epistemológico desarrollado durante el seminario *Campceptualismos del sur*[1] organizado por Paul B. Preciado en el MACBA en 2012; o un simple vacío por conformarse como una suerte de conceptos, autores y neologismos propios de las retóricas posmodernas.

El título hace referencia a un texto fundamental sobre la construcción de la subjetividad y la identidad, *Cultura: ¿un concepto reaccionario?* (2006) de Félix Guattari. El pensador hace una disección del concepto de cultura según la naturaleza de la enunciación: cultura-valor, cultura-alma-colectiva y cultura-mercancía. Define cómo la idea de cultura se ha adjetivado según las esferas de poder, para así definir a un sujeto: "¡Qué persona tan culta!", a un colectivo "La cultura andaluza" o a un objeto para ser capitalizado "el objeto-arte". Evidenciando en dicho análisis el modo en el que el concepto de cultura estaba ya totalmente apropiado por los sistemas de poder, despolitizado e institucionalizado. Así que la propia palabra cultura en el hecho performativo de su enunciación acabaría —siguiendo a Lacan— matando la cosa (cultura).

Volviéndome a apropiar de Guattari, "el concepto de camp es profundamente reaccionario" (2006). Y en este caso no es porque separe en esferas imágenes, poéticas y perfomatividades sino porque aúna multiplicidades

en uno. Del mismo modo, Paul Preciado, en el seminario ya citado, advertía: el camp sontagiano acabó por totalizar todas las diferencias y similitudes del conjunto de estéticas surgidas en lugares tan dispares uno de otro. Por lo tanto, cuestionar el camp, significa un acto de revelación ante la homogeneización y la hegemonía que las gramáticas anglosajonas, especialmente estadounidenses, han estado operando en el campo de los estudios de sexo-género-raza.

NOTAS SOBRE LO CAMP

En 1964 la pensadora estadounidense Susan Sontag publicaba, uno de sus trabajos más conocidos, "Notes on Camp", trabajo que quedaría recogido en castellano en la edición española de *Contra la interpretación*. Sin duda, la pensadora, se ha convertido en el mito fantasmagórico de lo camp, cualquier trabajo crítico de relectura comienza por una desacreditación del texto sontagiano **[1]**.

[1] Fotografía publicitaria de la marca de whysky *Jim Bean* protagonizada por Bette Davis

Las notas sobre lo camp son un conjunto de luces y sombras sobre lo verdadero, si es que existe, del concepto. El error más grave llega pronto, en la segunda nota cuando afirma que el camp no es comprometido ni político. Siendo decenas los ejemplos que verifican lo político del camp, desde su presencia en el sistema del arte como desestabilizador de los cánones propios de museos y mercados; el poder semiótico de la performance camp, así como de las imágenes o de la propia presencia de su mismo texto en círculos académicos donde los estudios sobre sexualidades subalternas eran un tabú. Además lo plantea como ingenuo, inocente y deliberado pero con diferentes grados de satisfacción. Trata de hacer un tipo de análisis de lo camp como no radical ni ofensivo, como una especie de estética afectiva que se reduce a lo mundano, lo bucólico y lo romántico. En definitiva, tropieza en pos de un supuesto ejercicio de armonización y pacificación de lo camp.

También es cierto, que hay ciertas reflexiones que sí se acercan o son más propias de lo camp como el especial hincapié en la función clave de la mirada, del mismo modo que Alberto Mira analiza dicha categoría o la reflexión de Julia Kristeva sobre la abyección. Otra de las acertadas claves del ensayo es la apreciación de su función esotérica y de la pertenencia a ciertos códigos privados que hacen que se aleje del raciocinio de las grandes estéticas de la Historia de la Filosofía y de los flujos museizantes del arte; poniendo ojo en que lo camp no es lo mismo que el kitsch descrito por Greenberg, si no que "vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. El camp no invierte las cosas. No sostiene lo que es bueno y lo que es malo, o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida) complementario" (Sontag, 1964: 314).

Después de este breve análisis hay una premisa que debemos tener en cuenta y que es definitoria del proyecto de la pensadora, ante la afirmación de que hablar de lo camp es traicionarlo —a semejanza de la reflexión sobre la cultura de Guattari— se excusa, a modo cervantino, que en su defensa expone que "la finalidad de autoedificiación y el estímulo de un agudo conflicto en mi propia sensibilidad" (2006). Es decir, su lectura la hace desde su experiencia vital y cómo ella siente lo camp para con su subjetividad

TROPICAMP, RETORNO Y SUPERVIVENCIA TROPICAL

Durante finales del siglo XIX y principios del XX sería la época en que se fue configurando la propia estética del camp clásico: los motivos medievales de las "artes decorativas", propias de *Tiffany*, el auge y el abaratamiento del *souvenir* con el desarrollo de los sistemas de producción industriales o la mirada orientalista que las artes tornaron hacia lo árabe. Serán muchos los fenómenos que condensaron la idea posterior de lo camp pero, sin duda, uno de las grandes influencias fue la presencia en el Hollywood Dorado de la brasileña Carmen Miranda. Sin duda la *Lady in the tutti frutti hat* fue una revolución semiótica en la pantalla estadounidense: su procedencia latinoamericana, su poca altura así como el moreno de cabellera pudo descentrar el canon rubio-europeo de la *sex-symbol* de la época, más tarde encarnado por Marylin Monroe.

Pese a la potencialidad subversiva de la imagen de Miranda, durante los años 60, el movimiento artístico *Trópicalia*[2] criticó la perfomance de Miranda **[2]** como caricaturizada y estereotipada, no yendo más allá y alejándose de uno de sus principios fundadores, la antropofagia de Oswald de Andrade. La figura de Carmen Miranda, sin duda, demostró la mezcolanza y la diversidad cultural y racial de Brasil, resignificando el imaginario estadounidense (Hall-Araujo, 2013).

[2] Fotograma del tráiler de la película *Gang's all her*, 1944

Otras de las bases fundadoras de *Trópicalia* fue la figura de Hélio Oiticica, en concreto su instalación, o su espacio vivencial, *Trópicalia* de la que Caetano Veloso tomó el nombre, más tarde desligado del movimiento por la propia fagotización que el mercado hizo de este movimiento crítico tornándose reaccionario y vacío (Oiticica, 2013). Para Oiticica, la figura de Carmen Miranda sí que fue importante y quizá no en la propia corporeización de la artista, sino en la performance de Mario Montez. La figura de la/el actriz/actor Mario Montez **[3]** es fundamental en la idea de revolución artística y social del artista: considerándolo como pre- y post- tropicalia – al igual que a Jack Smith. Es decir, como la verdadera experiencia de vanguardia y de arte experimental para el cambio. Haciendo crítica del camp capitalista y banalizado de Warhol, acuña el concepto tropicamp para significar ese estado pre y post Tropicalia que la figura y la perfomance de Mario Montez significa. Escribe lo siguiente:

> The importance and interest for us, in the incarnation-personality MARIO MONTEZ, is precisely that he is the materialization of the cliché of LATIN AMERICA-as-a-whole, this makes me think of what SOY LOCO POR TI AMERICA by GIL-CAPINAM was for TROPICÁLIA-music in Brazil, and even more, because this image-incarnation-personality was created in the States – without a doubt everything emerged under the tutelage of JACK SMITH: MARIA MONTEZ and CARMEN MIRANDA, two precursor of what I will call here TROPICAMP, and thus they're super-idols in the american underground (Oiticica, 1972: 18).

Lo que nos está especificando aquí el artista es que la potencialidad de Montez reside en haber sabido gestar la verdadera experiencia de lo tropical —lo que en un principio se pretendió con Tropicália— desde el espacio opresor y colonizante para la América Latina que era Estados Unidos. Fruto de la genialidad de Jack Smith de saber condesar lo tropical y lo camp en sus películas, así como a María Montez y a Carmen Miranda. El Tropicamp de Oiticica sería una ética-estética experimental, subalterna y crítica. Forma parte de un proyecto mayor inconcluso al que había llamado *Trópicalia-Subterrânia* dentro de *Projeto I Central Park* (1971) en el cual Mario Montez haría de Carmen Miranda más otras cosas —"an amalgamation as well: schemes, crumbs of synthesis"— en un área performática.

[3] Mario Montez vestido como María Montes

La clave del tropicamp es la que advierte sobre la "imitación" de Miranda en la película *Vain Victory* de Jakie Curtis: "without imitation, what makes a lot of good people say its badly done: thought image. Carmen is in fact far more than that: it is not a naturalistic-imitative representation of Carmen Miranda, but a key reference to the Tropicamp-cliché; and the whole piece is constructed out of clichés: Camp-clichés" (1972: 21).

Max Jorge apunta que el tropicamp afirma, no lamenta, la propia experiencia del ser y lo relaciona con un sentimiento de desarraigo a una tierra que no le perteneces, al exilio: construye su propia genealogía, su poso, desde el tropicalismo de Jack Smith (Hinderer, 2012). Afirma que el tropicamp es un elemento más de la ética-estética tan comprometida que Oiticica desarrolló a lo largo de su obra. Y ve, pese a las constantes negaciones del artista sobre la antropofagia, la similitud directa entre ésta y el camp: "apropiación, humor, la descentralización de estructuras semióticas y patrones de conocimiento, y sobre todo la desencialización de prácticas culturales. Lo antropofágico y lo camp, a través del desvío de afinidades electivas en lo tropicamp forma una alianza de emergencia histórica y panamericana"[3] (2012).

Por lo tanto, el tropicamp surge como una de las primeras críticas a la idea de camp homonacionalizada e imperialista estadounidense, se basa en la capacidad iconófaga-performativa de Mario Montez, a la vez influido por

los personajes de Mario Montez y Carmen Miranda y la producción-dirección de Jack Smith. Tropicamp se establece como uno más de los componentes que los proyectos experimentales tenían, al igual que los loros, la cocaína o los súper 8. En este caso concreto lo tropicamp vendría a amalgamar la necesidad de la experiencia colonizada (tropical) y la género-sexualizada (el camp en relación con su propia sexualidad gay).

TERTULIAS DEL QUERER Y NO PODER: A PROPÓSITO DE LO CURSI

A diferencia de lo camp, que en cierto modo, como apuntaba Sontag, tenía algo de código secreto identitario, lo cursi, en el caso de un contexto castellanoparlante, sí que tiene un conocimiento común a cualquier grupo social. Muchas son las similitudes que unen a sendas categorías o fenómenos estéticos: el nacer de un adjetivo despectivo, cierta asociación con la feminidad y una clara intención de parecer ser, de figurar. Hablar de lo cursi es siempre poco. Es un término especialmente rizomático del cual se pueden proponer cientos de lecturas. En mi pensamiento sobre lo cursi, son numerosas las vías desde las que lo estoy interpelando, de las cuales sólo traeré un par aquí.

Historiográfica, o mitográficamente, lo cursi es andaluz, más concretamente de Cádiz. Etimológicamente, Joan Coromines lo data en 1865 y lo define "de mal gusto", originario del marroquí *kúrsi* que significa "figurón, personaje importante" siendo la aplicación metafórica del término "silla" que, para otras zonas, era significado en el sentido de "ciencia-saber", "cátedra"... y de ahí pasó a pedante y presuntuoso, de la que toma su significado el español (Coromines, 1987). Desde estos factores, son muchas las vías críticas para interpelar al término, desde una lectura decolonial o de crítica al polo norte-sur o una lectura de clases. Sin duda, hasta el advenimiento del Estado Moderno y la sociedad de clases no se puede entender lo cursi como tal. Posiblemente, la acepción cursi, no sólo venga del marroquí si no que tenga algo que ver con el relevo en la casa real española y la moda francesa. Ramón Solís, en un afilado artículo del año 1962 en *ABC*, cuenta de manera bastante crítica y libertaria el origen posible del término.

Ramón Solís, las describe así: "Las niñas de Sicour eran hijas de un sastre francés que llegó un día a Cádiz con los últimos modelos de París. Las niñas, además de mal gusto, debían tener una fuerte personalidad, a su manera y, sobre todo, debían ser decididas y de las que no se paraban en barras" (Solís, 1962: 47). Una impronta decidida y un gusto diferente auguraban a estas dos niñas a brillar especialmente en un Cádiz fin de época. La ciudad que había sido Puerto de Indias guardaba en ella las riquezas y secretos de un reciente pasado comerciante, pero pocas. La decadencia colonial de España y las recientes guerras y procesos de desamortización ayudaron a disipar la nebulosa de pompa y boato que en torno a las familias adineradas se había creado. Solís apunta que el lugar Cádiz, en desaparición de su lujoso tiempo, era el lugar idóneo para que las Niñas de Sicour se manifestaran. Esa extraña fricción entre la "gloria" colonial española que simbolizaba el oro barroco de catedrales e iglesias andaluzas y el germen de los movimientos revolucionarios que, como la Constitución de 1812 o las guerrillas, fueron personificadas en las dos niñas que, queriendo parecer de lujo y clase, acabaron siendo signo y revolución. Solís continúa:

> Si en nuestro siglo ha de aparecer el fenómeno de la masa, en el siglo pasado surgió, en su segunda mitad, el de la cursilería, que fue el primer paso de una auténtica revolución ideológica. El proceso es el siguiente: surge la cursilería imitando a las clases más altas; luego, la chabacanería, que es un intento similar que, en vez de copiar lo que se admira, reacciona frente a ello haciendo alarde de oposición; todo ha de desembocar en la masa, en la igualdad de gustos, igualdad de moda, igualdad en la formación y en las apetencias (1962: 49).

Ahora Solís, ya no sólo enmarca lo cursi como un hito histórico dentro del Siglo de las Revoluciones, sino que crea una nueva tesis histórica sobre lo cursi: una dialéctica cursilona, donde a un primer tiempo de cursilería, fruto de una imitación de lo deseado, le sigue un momento de liberación que ya no imita, no pretende normalizarse, sino que en desagravio reacciona y exhibe su radical diferencia desembocando al final en la igualdad. Quizá Marx y Engels se equivocaban al decir que la "dictadura del proletariado" llevaría al final de la lucha de clases y realmente sería la dictadura de lo cursi, de lo chabacano, lo que realmente nos desclase. Lo cursi mata la historia.

Otros de los que también supo ver la potencialidad en lo cursi, unos cuantos años antes que el artículo de ABC, fue el pensador de vanguardia español Ramón Gómez de la Serna. En el año 1934 publicaba, en la *Revista Cruz y Raya*, uno de sus ensayos más radicales y personales: *Ensayo sobre lo cursi*, con unas gramáticas totalmente gregueriles siendo este texto premonitorio de su escritura posterior. El ensayo es un acto de picaresca y una sublevación contra el reciente nuevo sistema del arte que las Vanguardias habían inaugurado. Ese lenguaje gregueril que utiliza es, sin duda, el más apropiado para hablar de lo cursi; lo descarga del peso académico del que los ensayos estéticos están cargados, siguiendo a Oiticica: Lo verdaderamente experimental.

En otro momento he dicho lo interesante que sería cruzar dos textos hermanos como son las *Notas* de Sontag y el *Cursi* de Gómez de la Serna. No es la motivación del trabajo aquí, pero sí que haré breves comparaciones, o mejor, señalaré varias polaridades que me servirán para introducir una de las conclusiones finales del presente ejercicio. En cierta forma, el modo de enunciar lo camp por Sontag tiene mucho de parecido con el modo discursivo que utiliza Gómez de la Serna; éste, además de contar su experiencia propia cursi, que lo equipara a esa vivencialidad desde la que Sontag procedió a hablar; ambos ven cómo en sendas categorías estéticas o fenómenos operan ciertas formas de lo esotérico. Y la similitud más clara es cuando apunta con numerosos ejemplos cursis desde objetos, hasta "perfomances" o momentos: "La familia, en verdad de verdad, no ha girado muchas veces más que alrededor de un objeto cursi, y ese objeto cursi es el vínculo. Se va a ver al hermano que se quedó con aquel objeto, porque lo tiene, porque es la imagen de papá y mamá, más que los retratos lagoteros" (Gómez de la Serna, 1988). Esta lectura, un tanto freudiana, sobre lo cursi y los vínculos afectivos de la familia es uno de los puntos que comienza a separar, especialmente por la gran carga política que esta apreciación ofrece. Por un lado afirma la capacidad colectiva y afectiva de lo cursi mientras que critica irónicamente lo edípico de las estructuras de las familias. Dicha capacidad la señala en varios puntos de su texto: "Si tuvo defensa el siglo XIX es porque aceptó lo cursi como ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje. No hay que tener la vaga repugnancia a lo cursi que tiene nuestro tiempo y hay que crear la nueva cursilería para apretar los redaños a lo salvaje" (1988: 55).

Quizá, estas apreciaciones de lo cursi como clave afectivo-reparadora es sintomático del tiempo en el que escribe. Con este texto pudo adelantarse a las interpretaciones que vieron en la abstracción y sobriedad del racionalismo, pese a su ontología social, un fallo opresor para la sociedad, una pantalla para el pathos social: "Todo lo que no es verdaderamente cursi es cansado y desesperado y no conduce sino a la rigidez de la expresión". Verdaderamente, el *Ensayo sobre lo cursi* es un auténtico diamante en bruto que se adelantó, ya no sólo a las notas sontangianas, sino también a muchos de los movimientos críticos —tanto de las artes visuales-espaciales de los años 60 y 70 como de los principios postmodernos—, que vieron la capacidad subversiva del ornamento y, por ende, el rechazo a la asepsia promulgada desde el Movimiento Moderno.

CONCLUSIONES

Hemos visto, a lo largo de estos tres recorridos no genealógicos, diferentes modos de expresión de esta "estética sin nombre"[4]. El primer recorrido ha sido una revisión crítica de lo conocido como camp, desde un trabajo hermenéutico a uno de los textos fundacionales de los estudios sobre este concepto, "Notas sobre lo camp" de Susan Sontag. Como en otros campos, las gramáticas anglosajonas acabaron por eclipsar muchas nociones locales, en este caso lo camp opaca estas otras micro-estéticas locales.

El segundo de estos recorridos fue la revisión decolonial que el artista Hélio Oiticica realizó durante finales de los años 60 y en los primero años 70, desde la obra de Jack Smith y la performance de Mario Montez, acuñando el término Tropicamp. La revisión que hace Oiticica es paradigmática por varios aspectos: el primero sería por la potencialidad crítica con la que define lo camp, conceptualizando una noción contrahegemónica, para reivindicar cuestiones de lo tropical desde un lugar ajeno. Mostrando una supervivencia de estos aspectos, previos a los movimiento políticos-culturales de los 70 de reivindicación identitaria de lo Tropical, desterritorializa el lugar de la crítica y rompe el eje centro-perifieria dando a lo tropicamp un sentido molecular dentro del flujo global de la imagen; otro podría ser el modo en el que utiliza este fenómeno estético de lo tropicamp como un elemento más dentro de sus proyectos artísticos, desplazando lo cánones de objeto artístico, sistema

[4] Lola Flores vestida como *La Faraona*

de producción, medio y exposición. No sólo usa lo tropicamp como un recurso estético para identificar su producción con una tradición-identidad, sino que lo utiliza como quiebra para los sistemas de producción tanto capitalistas como artísticos; el tropicamp como experiencia anarquista.

Y la tercera, ha sido un acercamiento al caso del contexto local más cercano al camp estadounidense. Lo cursi visto desde el relato popular que apunta a su nacimiento por causa de la actitud irreverente de dos niñas francesas con ansias de aparentar, pero que acaban convirtiéndose en signos semiótico-materiales en el espacio público burgués por excelencia, cada vez más higienizado, la plaza. Unas performer postporno *avant la lettre*. Después hemos intentado hacer un cruce entre dos textos hermanos, pero de diferentes temporalidades y territorios: *Ensayo sobre lo cursi* de Ramón Gómez de la Serna y el ya mencionado de Susan Sontag. El escritor español, sin duda, sí ve lo cursi como un acto de rebeldía política, de picaresca. Además de hacer numerosas ilustraciones sobre qué es cursi y no, o cuál es bueno o malo, del mismo modo que Sontag, reivindica en varias ocasiones la capacidad de liberación que lo cursi o el camp tienen para los individuos **[4].**

Otra de las cuestiones importantes en el caso de ambos textos es cómo ambos advierten de que el objeto de sus lecturas, lo cursi y lo camp, son dependientes del tiempo en el que cada uno lo vive. Es decir, tanto lo cursi como lo camp descrito por cada uno son el resultado discursivo de su experiencia para con ellos en un determinado tiempo y, por lo tanto, serán susceptibles de cambios interpretativos o hermenéuticos según el tiempo desde el que se lea y para el que se lea. Por lo tanto, leer lo camp después de las Revueltas de Stonewall no es lo mismo que la que hace Sontag o la que hacen las teóricas *queer* de los 90 o la que harán los artistas después de la crisis del sida; del mismo modo que lo cursi no será leído igual en tiempos y

por Ramón Gómez de la Serna que durante la llamada Transición del 78 o en la actualidad. Quizá, debemos encaminar los estudios sobre esta estética sin nombre más hacia la búsqueda de una supervivencia y una reminiscencia de las formas expresivas de lo camp, lo cursi, lo tropicamp, lo *trash*, lo petardo, lo cutre ... Debiéndonos acercar hacia esa "ciencia sin nombre" que Warburg desarrolló. Por lo tanto, nuestro trabajo será encontrar en el flujo de imágenes y performance constantes *Nachleben* de lo camp o de lo tropicamp y ver cuáles son las *Phatosformeln* que lo configuran, con el objetivo de romper ejes identitarios y fronterizos que las asocien a grupos concretos y demostrar la importancia que éstas estéticas de naturaleza subalterna han tenido y tienen en el devenir humano. Advirtiendo de lo problemático y engañoso que podría ser intentar dibujar esquemas o leyes generales que los aúnen a todos y con ello volvamos al principio del tablero y de nuevo escribir notas sobre si es o no es y encerrar en ideas estancos la expresión oprimida de los Otros.

NOTAS

[1] *Campceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad,* fue el seminario dirigido por Paul B. Preciado en el año 2012 en el MACBA, dentro de las actividades del PEI. Con la participación de Aimar Arriola, Alex Brahim, Max Jorge Hinderer Cruz, R. Marcos Mota, Alicia Navarro, Fernanda Nogueira, Miguel A. López, y Marc Siegel. Para más véase: https://www.macba.cat/es/seminario-tropicamp.

[2] Tropicalia fue un movimiento artístico brasileño surgido a finales de los años 60 creado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, caracterizado por seguir los principios antropofágicos propuestos por Andrade, amalgamando lo popular brasileño y los movimientos extranjeros de vanguardia.

[3] Conferencia leída en el seminario. *Camceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad,* dirigido por Paul B. Preciado en el año 2012 en el MACBA. (Opus cit.).

[4] Guiño a la denominación "ciencia sin nombre", con la que Agamben define el trabajo realizado del historiador Aby Warburg.

BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988), *Ensayo sobre lo cursi,* Moreno-Ávila Editores, Madrid.

GUATTARI, Félix (2006), "Cultura: ¿Un concepto reaccionario?" en GUATTARI, Félix y ROLNIK Suely, *Micropolíticas del deseo,* Traficantes de sueños, Madrid, pp. 27-37

HALL-ARAUJO, Lori (2013), *Carmen Miranda: Ripe for imitation,* doctoral thesis, Indiana University. Bloomington.

HINDERER C., Max J. (2012), "Dentro del Heliocóptero. De Tropicália a Tropicamp (Hélio Oiticica)" en *Campceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad,* Seminario, MACBA, 19-20 noviembre. En https://www.youtube.com/watch?time_continue=307&v=Z2oB7tJeik&feature=emb_logo.

OITICICA, Hélio (1972), "Mario Montez, Tropicamp", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry,* nº. 28 (Autumn/Winter 2011), (trad. Max Jorge Hinderer), pp. 16-21.

PRECIADO, Beatríz (2012), *Conceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad,* Seminario, MACBA, 19-20 noviembre. Barcelona.

SONTAG, Susan (1964-1984), "Notas sobre lo camp" en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, pp. 303-321.

Pamela Pazmiño Vernaza
Universidad Tecnológica Israel

El bello sexo. Archivo artístico. Una investigación artística sobre las representaciones de las mujeres en Ecuador y España

El bello sexo. Archivo artístico. Una investigación artística sobre las representaciones de las mujeres en Ecuador y España

RESUMEN: Este trabajo propone un archivo artístico sobre las representaciones y roles de género en las imágenes fotográficas y obras de arte del Ecuador. Así como de las representaciones de las mujeres en la España franquista y de la transición. Se pretende reflexionar de forma crítica sobre la relación existente entre las imágenes de la vida pública y la reproducción-perpetuación de los roles de género a través de la recuperación de la memoria gráfica y los documentos de archivo. De ahí que este proyecto se considere —desde una perspectiva teórica y metodológica— una investigación feminista basada en las artes visuales, que hace uso de la memoria histórica como principal recurso. El proyecto versa sobre los siguientes itinerarios temáticos o representaciones del llamado "Bello Sexo", 1) Santa virgen o seguidora de Eva, 2) Mujer Portaestandarte para la nueva nación, 3) Ángel del Hogar, madre, educadora y trabajadora, 4) Objeto de deseo.

PALABRAS CLAVE:
Archivo
Género
Arte contemporáneo
Mujeres
Representaciones
Imágenes

The Fair Sex. Artistic Archive. An Artistic Investigation on the Representations of Women in Ecuador and Spain

ABSTRACT: This work proposes an artistic archive on the representations and gender roles in the photographic images and works of art of nineteenth-century in Ecuador. As well as the representations of women in nineteenth-century, Franco´s goverment and the transition in Spain. The aim is to reflect critically on the relationship between the images of public life and the reproduction-perpetuation of gender roles through the recovery of graphic memory and archival documents. Therefore, this project is considered —from a theoretical and methodological perspective— a feminist research based on the visual arts, which makes use of historical memory as the main resource. The project deals with the following thematic itineraries or representations of the so-called "Bello Sexo", 1) Holly virgin or Eva´s follower, 2) Woman Standard bearer for the new nation, 3) Angel of the House, mother, educator and worker, 4) Object of desire.

KEYWORDS:
Archive
Gender
Contemporary Art
Women
Representations
Images

INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone un estudio visual sobre las representaciones y roles de género en las imágenes públicas, sobre todo imágenes fotográficas y del arte del Ecuador decimonónico. Así como también las representaciones de la mujer en la España decimonónica, franquista y de la transición. Se pretende reflexionar de forma crítica la relación existente entre las imágenes de la vida pública de las mujeres y la reproducción perpetuación de los roles de género a través de la recuperación de la memoria gráfica y documentos de archivo. El resultado de la investigación, se materializó como una instalación de arte contemporáneo a la manera de un *archivo artístico* que incluyó, libros de artista, ensayos visuales, grabados, fotografías, video, collage, libros, revistas, manuales pedagógicos, objetos pedagógicos y archivos documentales. Para esto fue necesaria la investigación bibliográfica, el trabajo de campo, la búsqueda y localización de obras, documentos, revistas, fotografías en archivos, museos, bibliotecas, colecciones públicas y privadas y archivos personales. Ésta visión del llamado bello sexo, como construcción de un ideal único de mujer que proyecta por naturaleza: virtudes, sentimientos y moralidad, se convierte en el fundamento educacional para la implantación colectiva de un prototipo homogeneizador de las mujeres.

Como artista, mujer y feminista necesito reflexionar sobre cómo los sistemas sociales y culturales estarían pensados para perpetuar y reproducir ideologías dominantes. Desde las prácticas artísticas contemporáneas, este trabajo pretende reflexionar de forma crítica sobre la representación del bello sexo a través de la creación y recuperación de la memoria gráfica y los documentos de archivo.

La propuesta que integra el proyecto Bello Sexo, versa sobre los siguientes itinerarios temáticos que corresponden a las diferentes representaciones de las mujeres. Sobre estas temáticas, el proyecto artístico desarrolla un conjunto de prácticas de creación artística que se describirán más adelante. De momento veamos estas temáticas:

1. *Santa o Eva.* Visión barroca, romántica y colonial que representaba a la mujer en una dualidad naturalizada entre Santa seguidora de la "Virgen María" o pecadora seguidora de "Eva"; dicha visión prescribía para ellas una educación precaria y dirigida a cumplir con las funciones "naturales" de madre, esposa e hija, roles normalizados por la cultura religiosa dominante.

2. *Mujer Portaestandarte.* Con la llegada de los liberalismos y la secularización de la educación, la representación de la mujer cambia y se construye un imaginario que definirá a la mujer como "Portaestandarte", término que para Cristina Escobar (2015), se refiere al conjunto de valores, que desde una perspectiva política las mostrarían como las constructoras del alma y de la identidad nacional. Esta construcción conceptual de las mujeres se logrará a través de una educación basada en la idea de una "nueva mujer" ilustrada para una "nueva nación", para así cumplir con un rol funcionalista tanto en la esfera privada como pública.

3. *Ángel del Hogar.* En caso de que su instrucción y su contexto social le diera la posibilidad de ocupar espacios de trabajo "apropiados" para su sexo, es decir, lugares de extensión de la actividad maternal y de asistencia. Esta nueva representación de la mujer como ángel del hogar término que considera el ideal de la mujer decimonónica como seres moralmente superiores, abnegadas, capaces de amar, perdonar y consolar son visiones que presentan un nuevo pero tradicional paradigma, es decir, las mujeres adquieren un nuevo rol en la sociedad burguesa.

4. *Objeto del deseo.* Desde el cine que se encarga de posicionar a los hombres como sujetos activos, mientras que las mujeres son los objetos pasivos y productos del deseo masculino y de una mirada fetichista. La mujer se convierte en un objeto inofensivo, de atributos exacerbados y de belleza perfecta. Retratada para producir un espectáculo visual erótico.

MARCO TEÓRICO Y CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

En cuanto a la fundamentación del contexto teórico de este estudio, se abordan temas como la herencia religiosa colonial en las representaciones de la mujer ecuatoriana, y la construcción del sujeto mujer para una nueva nación. La sociedad y la educación de la mujer de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX construyó una serie de representaciones de las mujeres como las mencionadas anteriormente: virgen o Eva, ángel del hogar, portaestandarte. La educación de la mujer estaba dirigida a cumplir con las funciones "naturales" o mejor dicho normalizadas por la cultura patriarcal, religiosa y dominante de la colonia.

> La mujer en la colonia recibía por tres vías las principales máximas de su deber como hija, hermana, madre y esposa: los sermones eclesiales; el acto de confesión y penitencia y la familia. En esta última, ellas mismas debían encargarse de reproducir estas máximas en sus descendientes femeninas en sus diferentes estadios y ciclos de vida (Escobar, 2015).

La visión colonial representa a las mujeres mediante una dualidad que la situaba entre santa seguidora de la "Virgen María" o pecadora seguidora de "Eva", y prescribía para ellas una educación precaria y dirigida a cumplir con las funciones "naturales" de madre, esposa, hija, roles normalizados por la ideología dominante de la colonia. Luego, con la llegada del liberalismo y la secularización de la educación, la representación de la mujer cambia y se construye un imaginario que definirá a la mujer como "Portaestandarte" o "Ángel del hogar" a través de una educación laica por derecho, pero que construía la idea de una "nueva mujer" para una "nueva nación", lo que equivalía a su adiestramiento para cumplir con un rol funcionalista tanto en la esfera privada, como en la pública. Para esto se abren escuelas donde los planes de estudios contemplarían las disciplinas más "adecuadas" y "útiles" para su sexo, como serían: el piano, la pintura al pastel y dibujo lineal, costura y bordado. Tal como se hacía en las instituciones Manuela Cañizares de Quito y el Rita Lecumberry de Guayaquil. Lo que nos permite visibilizar la estrecha relación existente entre hogar y trabajo; y la fuerte herencia colonial en la historia de la educación de las mujeres.

Por otro lado, para la consecución de los objetivos de esta investigación, se analizó una recopilación de imágenes de carácter público -pictórico y fotográfico- que pretende ser el centro de la construcción y discusión de significados y nuevo conocimiento desde el campo de la cultura visual. En concreto, se exponen imágenes de las representaciones de la mujer en España, la mujer republicana, la sección femenina y la mujer de la llamada en España época del destape. La fuente principal de la información visual parte del texto: "Historia de las mujeres en España y América Latina del siglo XIX y los umbrales del XX" (2006) texto coordinado por Guadalupe Gómez Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción. El ensayo describe las visiones sobre la mujer en la política republicana- liberal, luego la dictadura franquista, y finalmente las representaciones de la mujer objeto-sexual en el fenómeno cultural y cinematográfico llamado: "El Destape". El ensayo hace un recorrido por las representaciones de carácter liberal. Luego, en el siglo XX nos encontramos con representaciones que construyen mujeres como esposas, madres y trabajadoras. Durante la guerra civil española (1936–1939) las mujeres republicanas deconstruyen aquel imaginario de mujer, toman armas y luchan por sus derechos. Podría decirse que la guerra civil favoreció activamente la presencia de las mujeres en la esfera pública. Con la dictadura de Franco (1939-1975), el proyecto político fascista promueve la reclusión de las mujeres en la esfera privada. Surge la sección femenina de la Falange y a su cabeza, Pilar Primo de Rivera, cuyo principal objetivo es la construcción de un sujeto mujer subalterno, y consecuente con una ferviente ideología católica, como modelos de conducta y símbolos de su acción. Con la muerte de Franco se inicia el proyecto de democratización de la política española, también conocido como transición. En este proceso surge un fenómeno cultural y cinematográfico llamado "El destape". Basta con observar los carteles y las producciones cinematográficas para notar que es evidente la relación entre el cine como lugar de la liberación sexual y los cambios sociales culturales que se estaban produciendo en España durante la transición.

DESARROLLO

METODOLOGÍAS DE TRABAJO

Metodológicamente este trabajo se desarrolla embarcándose en la reflexión sobre la relación y el desplazamiento de las fronteras existente entre las disciplinas humanísticas y artísticas. Al igual que quiere poner en evidencia las posibilidades del enfoque feminista en la investigación artística visual que hace uso del archivo histórico como estrategia creativa. A continuación, se describen brevemente algunos aspectos de las metodologías utilizadas:

1. La investigación basada en la práctica artística

Método que se ha utilizado para tener un mejor entendimiento de las propuestas emergentes del arte contemporáneo. Así también se consideró que existe una ontología que apoya la investigación basada en las artes. Con ontología nos referimos a fundamentos sobre en qué consiste este mundo y porqué.

> [...] dentro de una ontología que apoya la práctica de la investigación basada en las artes, la teoría y la praxis se construyen entre sí en un ciclo continuo de causa que resulta en efecto y afecta la causa regeneradora. Si bien esta última cosmovisión valora el trabajo creativo del artista en la sociedad, es también una posición y un punto de vista que es ajeno a muchas investigaciones científicas (Rolling, 2013).

Para Rolling, debe quedar claro que la investigación basada en las artes es diferente a la investigación científica de carácter cualitativa o cuantitativa. Lo que distingue a la investigación de las artes de los sistemas tradicionales de investigación científica, es que su aproximación a la generación de conocimiento se desarrolla a través del proceso de creación, proceso que conlleva cuestiones y aspectos críticos de la experiencia humana. Estas experiencias no pueden ser medibles, ni aplicarse universalmente,

ni tampoco significan lo mismo en cualquier contexto. Las artes son una forma creativa, estética, abierta e independiente para conocer el mundo.

Este trabajo, por lo tanto, toma en cuenta las disciplinas que conforman nuestra ontología basada en la práctica artística, con esto nos referimos principalmente a la historia del arte, la crítica y la práctica artística en sí misma. De ahí que será importante revisar desde la historia del arte el uso, el modo en que se ha representado a la mujer, su cuerpo como un todo simbólico en las culturas y el arte, para de esta forma ser capaz de reconocer discursos dominantes, estereotipos, clichés, arquetipos en las representaciones, encontrar y visibilizar las creaciones de mujeres para construir nuevos discursos y narraciones abiertos que hagan obsoleta la historia incompleta, androcéntrica y universal del arte. Desde la lectura del hecho artístico y visual, Marián López Fernández-Cao nos propone:

> Una lectura icónica, que haga evidente cómo ciertos aspectos formales afectan a la lectura de una obra, a su simbología y su expresión (verticalidad, horizontalidad, simetría, ritmo, etc.) En este aspecto es importante constatar cómo determinados aspectos icónicos o formales de la imagen están ligados a características de género (véase horizontalidad/feminidad, verticalidad/ masculinidad, etc.) y cómo se han ido construyendo a través de siglos de una cultura que preeminencia lo masculino, y asocia lo masculino a lo universal y lo femenino a lo particular, la anécdota o la negación de lo universal. [...] . Las imágenes de desnudos femeninos necesitan en muchos casos de un estudio iconográfico para comprenderlas en su complejidad y en el entramado social, religioso y cultural en el que fueron realizadas (López Fernández-Cao, 2017).

2. El enfoque desde la perspectiva de género

Al tratar este trabajo el análisis reflexivo de las representaciones de las mujeres ecuatorianas y españolas en las imágenes públicas, se ha optado por el uso de un enfoque feminista para poder desmotar, deconstruir o poner en evidencia los discursos patriarcales, hegemónicos

y dominantes que imperan en la construcción del sujeto mujer. Para la escritora Nuria Varela (2018) el conocimiento en cuanto a la epistemología y metodología feminista se ha incrementado exponencialmente; así como el interés por estudiar las diversas realidades y los discursos imperantes desde la perspectiva de género. La perspectiva feminista es una forma crítica para desvelar el mundo, para incomodar. Porque el feminismo cuestiona los órdenes establecidos y desestabiliza las estructuras hegemónicas heteropatriarcales. Desenmascara las prácticas de opresión, sobre todo las prácticas binarias, jerárquicas del sistema sexo-género. Por su parte, la filósofa Eli Bartra, en el texto: "Acerca de la investigación feminista la metodología feminista", nos plantea que:

> [...] hay consenso entre las académicas feministas del mundo para confirmar que existe una llamada investigación feminista en el campo de las ciencias sociales y las humanidades. Existen feministas que hablan de una epistemología o un punto de vista feminista, quienes hablan de una metodología feminista o del aspecto netamente político detrás de la metodología, otras que se refieren a las técnicas de investigación feministas y, por último, hay para quienes sólo es feminista la selección de los objetos de estudio (Bartra, 2012).

El método histórico o metodología de la historia comprende un conjunto de técnicas, métodos y procedimientos usados por los historiadores para clasificar fuentes primarias y otro tipo de evidencias (arqueológicas, archivísticas) para abordar sucesos pasados y que son relevantes para la sociedad. La demanda dirigida al ámbito académico sobre la producción de conocimiento sobre las mujeres, y en la historia de la sociedad, se enfatiza con las demandas de los movimientos feministas de segunda ola, donde era evidente que existía un nexo directo entre política y actividad académica.

> [...] a mediados de los últimos años de la década de los setenta, la historia de las mujeres se alejó de la política. Amplió su campo de interrogantes documentando todos los aspectos de la vida de las mujeres en el pasado y adquirió así un impulso propio (Scott, 1996).

3. Uso del modelo de "Intervenciones Artísticas"

Por su parte, la historiadora Griselda Pollock propone el planteamiento de un nuevo concepto que llama Intervenciones feministas para revisar de forma crítica la historia del arte, confronta los discursos dominantes acerca del arte, es decir las nociones aceptadas de arte y de artista. *Intervenciones feministas* son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos, de forma que la producción y lectura de prácticas artísticas y culturales pueda tener lugar en una esfera ampliada de las artes y las humanidades (Trafí-Prats, 2010).

4. Estudio de insumos teóricos

Por último, para referenciar la propuesta artística Bello Sexo en que consiste esta investigación, se estudiaron insumos teóricos sobre la fotografía como arte y documento, el archivo y su relación con el arte contemporáneo, archivo y feminismo, así como también una revisión de referentes artísticos entre las que destaco a Marta Rosler, Sherrie Levine, Sanja Ivekovic, Mary Kelly, Cecilia Barriga, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, Zoe Leonard & Cheryl Dunye, y Andrea Geyer. Esto se pondrá en evidencia a través de las propuestas artísticas que se realizaron como resultado de la investigación.

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: CUATRO OBRAS SOBRE EL "BELLO SEXO"

1. "La Bella, la Santa y la Culta"

(Portafolio de 3 serigrafías duotono a una tinta sobre papel vegetal). Este trabajo quiere ser consecuente con un impulso archivístico. Abordar la situación paradójica entre la conciencia histórica en una cultura global, para poner en evidencia la hegemonía de las representaciones históricas en la fotografía. La perspectiva feminista es inevitable en este trabajo, pues las representaciones del pasado de las mujeres han trascendido, y se han construido desde la mirada patriarcal y androcéntrica, imponiendo a las mujeres significados y roles de servicio y reproducción más que de producción. La Bella, la Santa y la Culta. De ahí que el apropiacionismo haya sido una estrategia para una subversión artística, para la reflexión crítica del pasado.

La Bella, la Santa y la Culta. **Portafolio de 3 serigrafías duotono a una tinta sobre papel vegetal.** Foto: Autora

2. "Entre Santas y Pecadoras"

(Portafolio de 4 grabados en fotopolímero). Esta obra se inspira en la idea apropiacionista de Sherrie Levine en su obra: "After Edgar Degas" (Portafolio de 5 obras) de 1987. En esta pieza de la serie *Bello Sexo*, la propiedad intelectual y el discurso patriarcal del arte se pone en discusión, a través de la apropiación de la obra de dos autores del romanticismo ecuatoriano: Antonio Salas y Joaquín Pinto. A través de la reproducción, cada una de las impresiones consta de una imagen editada de la obra y un texto donde el nuevo título cambia por una asociación paródica referente a lo que los personajes de las imágenes representan. "Santa Marianita de Jesús, Catequista" por "La quita pijos", "Infierno" por "La deliciosa, vana y adúltera", "Virgen de Mercedes" por "Virgen que lo tiene todo", y finalmente "La inquisición" por "La de los pechos es mi mujer".

La quita pijos. **Grabado en fotopolímero de la obra: "Santa Marianita de Jesús, Catequista" de Joaquín Pinto (1842).**
Foto: Autora

3. "Arriba España"

(Conjunto de 5 impresiones digitales de foto collages). Imágenes que contrastan las representaciones polarizadas de las mujeres españolas del fenómeno cinematográfico y social del "destape" y las imágenes de la líder de la sección femenina de la falange española, Pilar Primo de Ribera. En cuanto a la estética y la técnica empleadas en esta serie, existe una influencia de la artista Martha Rosler en su serie titulada "House Beautiful: Bringing the War Home. Makeup/Hans Up" de los años 1967-1972, y la temática corresponde a la reflexión sobre las representaciones estereotipadas de la mujer en la España de Franco y la España de la transición.

Arriba España. **Impresión digital. Collage de imágenes fotográficas del cine del destape español e imágenes de la sección femenina durante el franquismo.** Foto: Autora

4. "El bello sexo"

(Video Arte/ Found Footage, duración de 5 minutos). Consiste en un video arte que, desde la estrategia del metraje encontrado, narra las intenciones de esta investigación, y reconstruye de manera crítica las diversas formas de representación del "bello sexo" de las mujeres desde el sonido y las imágenes en movimiento. En el contexto de la época de la guerra civil española, del periodo de la dictadura franquista, contrastada con el fenómeno cultural y cinematográfico español de "El destape".

El bello sexo. **Video Arte. Found Footage de secuencias de películas del cine del destape y secuencias de propaganda de NODO.** Foto: Autora

CONCLUSIONES

Este trabajo, propuso la realización de una breve historiografía sobre las representaciones y roles de género en las imágenes públicas, sobre todo imágenes fotográficas y obras de arte del Ecuador decimonónico; ha resultado una experiencia investigativa que derivó en incluir un pequeño apartado que reflexiona y dialoga paralelamente con las representaciones de la mujer en la España decimonónica, franquista y de la transición.

El hecho de ser una investigación basada en las artes visuales ha logrado de forma flexible y por medio de la narración visual poner en discusión a la perpetuación de los roles de la mujer, a través de su presencia en la esfera pública. A lo largo de la investigación se ha logrado la construcción de un archivo artístico que deja una puerta a la continuidad y la expansión del mismo. Pienso que ha sido de gran alcance la combinación de perspectivas teóricas y metodológicas fundamentadas en la perspectiva feminista y artística, ya que esto ha desplazado y también incrementado las herramientas y las posibilidades de la investigación basada en las artes.

Ésta investigación-creación de un archivo artístico se materializó como una instalación de arte contemporáneo, configurada por un conjunto de obras que hacen uso de estrategias y técnicas que son rutas comunes del arte feminista; entre estas se destacan la parodia, el apropiacionismo, la deconstrucción, las intervenciones feministas, la reproducción múltiple, el collage y el video arte con el fin de re contextualizar las representaciones del llamado bello Sexo en las imágenes públicas de las mujeres: santa virgen o seguidora de Eva, mujer portaestandarte, el ángel del hogar y objeto de deseo. De esta forma reivindicar y hacer crítica de la construcción de género y la feminidad desde el arte.

Finalmente, pienso que esta práctica investigadora no solo me ha permitido ser más consiente de mi práctica artística, sino también de la importancia de la interdisciplinariedad entre la historia, el arte y la fotografía documental para el análisis crítico y archivístico. Así como también ha esclarecido el rol paradigmático que en la actualidad implica ser mujer, artista e investigadora tanto en el contexto del arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

BARTRA, Eli (2012), *Acerca de la investigación y la metodología feminista,* Prod. Investigación Feminista, México.

ESCOBAR, Isabel Cristina (2015), *La educación de las mujeres en los países andinos. El siglo XIX,* Vol. 34, Corporación Editora Nacional, Quito.

FERNÁNDEZ-CAO, Marián López, (2017), *Metodologías para la investigación sobre arte y género: Una propuesta,* Prod. Marián López Fernández-Cao, Madrid.

ROLLING, James Haywood (2013), *Arts-Based Research,* Peter Lang, Publishing, Nueva York.

SCOTT, Joan (1996), "Historia de las mujeres", en BURKE, Peter (ed.) *Formas de hacer historia,* traducido por José Luis Gil Aristu, Universidad Alianza, Madrid.

TRAFÍ-PRATS, Laura (2010), "Griselda Pollock: Una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural", en POLLOCK, Griselda, *Encuentros en el museo feminista virtual,* Madrid, pp. 7-38.

VARELA, Nuria (2008), *Feminismo para principiantes.* Ediciones B, S. A, Madrid.

Ariadna Serón Navas
Universidad de Sevilla

Ser y desear en disputa: Identidades alternativas en las series *Transparent* (2014-2017) y *I Love Dick* (2016-2017) de Jill Soloway

Ser y desear en disputa: Identidades alternativas en las series *Transparent* (2014-2017) y *I Love Dick* (2016-2017) de Jill Soloway

RESUMEN: En un mundo donde nociones tradicionales de género, sexualidad, etnia y los lenguajes que las representan están atravesando un proceso de revisión y reconceptualización, Jill Soloway se erige como arti(vi)sta que pretende reclamar nuevas formas de interpretar, reapropiarse y sentir nuestro género, desde un punto de vista *queer* y nuevas formas de desear desde un punto de vista feminista. La reapropiación y validación de otras expresiones identitarias se hace más factible al abrir frentes artísticos de resistencia que consigan desnaturalizar concepciones esencialistas de género, sexo y sexualidad y validar subjetividades tradicionalmente enclaustradas en la diferencia. *Transparent* es una serie que aborda la transición de una mujer transgénero en la sociedad americana actual, mientras que *I Love Dick* explora las experiencias de una mujer que reclama su voz artística e invierte roles en el que el hombre pasa a ser el objeto pasivo del deseo sexual (y artístico) femenino.

PALABRAS CLAVE:
Queer
Female gaze
(Trans)género
Soloway

Being and Desiring in Contestation: Trans-gressive Identities in the TV Shows *Transparent* (2014-2017) and *I Love Dick* (2016-2017) by Jill Soloway

ABSTRACT: In a world where traditional notions of gender, sexuality, ethnicity and the discourses that represent them are going through a process of revision and reconceptualisation, Jill Soloway makes hir appearance as an arti(vi)st who works to reclaim new ways of interpreting, reappropriating and experiencing our gender, from a queer perspective, and new ways of desiring, from a female perspective. Reappropriation and validation of other identitary expressions are being made more feasible when creating artistic resistance fronts that secure the alteration of essentialist conceptions of gender, sex and sexuality and the validation of subjectivities historically rendered "deviant". *Transparent* is a TV show that touches on the experiences of a transgender woman in a contemporary North American society, while *I Love Dick* explores the experiences of a woman who actively reclaims her artistic voice and subverts roles in which the man becomes the passive object of female sexual (and artistic) desire.

KEYWORDS:
Queer
Female gaze
(Trans)gender
Soloway

INTRODUCCIÓN

Decía Josep Playà Maset recientemente en su artículo "El Club Masculino del Arte" que el hecho de que las obras de las artistas contemporáneas no sean tan valoradas, representadas o codiciadas como lo son las obras de los artistas masculinos constituye una evidencia rotunda a día de hoy. En este artículo argumentaba cómo el arte creado por mujeres se minusvalora económicamente y no muestra toda la diversidad que está a disposición de muchas galerías muy pujantes en la actualidad. A pesar de saber que, de un total de 3.400 galerías alrededor del mundo, un 48% de ese total expone a menos de un 25% de mujeres, también reconocía que, no obstante, ha crecido el número de exposiciones de mujeres en los últimos años (aunque no se sabe bien si esto ha ocurrido como estrategia de marketing al estar muy candente la lucha feminista en todo el mundo o si, por el contrario, la igualdad y paridad son características que lentamente se están afianzando en las sociedades actuales).

De esta forma, el arte puede funcionar como elemento catalizador e incluso arma política al impulsar cambios sociales y personales; puede llegar a convertirse en un elemento subversivo y derrocador capaz de imaginar aspectos de la realidad todavía por reconfigurar. Es interesante analizar cómo las series de la polifacética Jill Soloway —escritora, cómica, directora, productora y dramaturga judío-estadounidense— aquí analizadas logran crear escenarios alternativos que exploran la experiencia transgénero vivida por una mujer "en transición," y la experiencia de una mujer cineasta en busca de su voz artística y personal en los Estados Unidos de 2010, desde una perspectiva empoderadora que incide en la función del arte como plataforma albergadora de personajes *queer* que se rebelan contra aquellas formas impuestas de sentir y vivir la propia subjetividad.

Dichas series lidian con la presencia de personajes considerados "ex-céntricos" o que, de alguna forma, se desvían de esas normas preestablecidas en sociedades contemporáneas. Al hablar de dos protagonistas poco convencionales, Soloway no sólo pretende dotar de representación y visibilidad a unos personajes que desestabilizan y subvierten el orden social, personal y artístico establecido, sino también desafiar aquellas normas y roles de género sobre los que se cimentan algunas sociedades occidentales contemporáneas heteronormativas[1] y patriarcales. Con estas dos series *avant-garde*, Soloway nos obsequia con un (contra)discurso que indaga, por un lado, en la vida de una mujer transgénero y el impacto que esta transición tiene sobre ella, sobre su familia y sobre la sociedad en la que se enmarca y, por otro, nos cuenta la historia de una obsesión, en este caso, la de una mujer por un hombre. Ambos relatos están contados desde la llamada *female gaze*[2] donde la mujer es agente transformador de su propia historia.

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Soloway ha dirigido, producido, co-producido y escrito varias series y películas como *The United States of Tara* (2009-11), *Six Feet Under* (2002) o *Afternoon Delight* (2013). Soloway también ha fundado con Rebecca Odes el canal online WIFEY.TV. *Transparent* (2014-17) es la primera obra discutida en este texto. La serie —la cual mezcla comedia y drama— fue estrenada en la plataforma privada de Amazon Estudios en 2014. Esta serie, considerada como *transfeminista*, consta de cuatro temporadas filmadas en Los Ángeles (EEUU) con diez episodios de aproximadamente 30 minutos. Entre otros muchos premios, ha ganado el Globo de Oro a la Mejor Serie Televisiva - Comedia o Musical en 2015, Globo de Oro al Mejor Actor Protagonista para Jeffrey Tambor en 2015, un Emmy a la actuación de Jeffrey Tambor (2015 y 2016) y un Emmy a la Mejor Dirección para Soloway (2015). Hay que mencionar que la razón principal por la que Soloway decidió embarcarse en este proyecto es debido a la transición que su propio padre atravesó en su edad adulta.

Esta obra polifónica narra los cambios que una familia judía estadounidense poco convencional —una tribu en sí misma, compuesta por una pareja

divorciada y tres hijos adultos— atraviesa debido a la transición (HaM) que el padre (Morton/Maura Pfefferman) realiza a sus casi 70 años. Este acontecimiento tendrá un gran impacto en el resto de los miembros de la familia que empiezan a cuestionase aspectos como sus propias identidades de género, sexualidad, feminidad/masculinidad, pa-/maternidad, etc. y en la comunidad judía en la que viven. No sólo se muestra, por consiguiente, la búsqueda de la identidad personal y de género de un padre trans (*Trans-parent*; de ahí el nombre en inglés que enfatiza el impacto que esta transición tiene en lxs hijxs del matrimonio), sino también la búsqueda de la propia identidad de toda su familia; la transición es realizada por todxs lxs miembros de la familia Pfefferman que empiezan a cuestionarse aquello que les define y, a su vez, un análisis de la religión, cultura e identidad judía en Estados Unidos. Esta serie funciona como *collage* en el cual lxs personajes, diálogos y escenas crean una compleja composición de la llamada "Experiencia transgénero" en Estados Unidos. Asimismo, Transparent refleja la comunidad trans/*queer* norteamericana no como "seres desviados", sino como seres tradicionalmente estigmatizados y emplazados en la diferencia que merecen un espacio propio en el que se reconozca y acepte su ambigüedad y fluidez. La primera temporada de la serie se centra en la presentación de lxs personajes que poblarán la serie; la segunda refleja la evolución de lxs tres hijxs adultxs (Ali, Sarah y Josh Pfefferman interpretadxs por Gaby Hoffmann, Amy Landecker y Jay Duplass respectivamente) al conocer que su padre es una mujer transgénero revelando unxs niñxs que crecieron como integrantes de una familia un tanto disfuncional. En la tercera, Maura decide embarcarse en la operación de cambio de sexo, lo que desencadenará una revisión de su matrimonio con su ex-mujer Shelly Pfefferman (interpretada por Judith Light). En la cuarta temporada, la familia Pfefferman decide ir a Jerusalén para conectar con su religión; asimismo, se explorará la transición (MaH) de Ali. Cabe mencionar que en esta producción han trabajado artistas de la talla de Hari Nef, Trace Lysette, Ian Harvei, Sia o Alice Boman.

Del mismo modo, es necesario subrayar la (r)evolución familiar, sexual y de género que la familia Pfefferman lleva a cabo, especialmente se aprecia en los personajes de Ali y Sarah. Por su lado, Ali (considerándose heterosexual en un primer momento) decide explorar la bisexualidad para, finalmente, autodefinirse como lesbiana —lo que, para ella, significa un espacio de subversión contra la heterosexualidad normativa y el patriarcado—. Finalmente,

Ali realizará, como Maura, esa transición en la última temporada para vivir como hombre transgénero. Por otro lado, Sarah es una mujer bisexual que se separa de su marido para casarse con su novia del instituto con la que, finalmente, no llegará a casarse y seguirá viviendo con su marido para poder criar juntos a sus hijos aunque ellos siguen divorciados. Soloway pretende explorar y renegociar —a través de la experimentación y apertura sexual-identitaria de los personajes— formas alternativas de *ser*, de vivir la sexualidad de cada individuo, así como cuestionar modelos tradicionales de familia nuclear y de instituciones como el matrimonio. Es, de hecho, el espacio nomádico y experimental de lo *queer* lo que posibilita dichas manifestaciones no-normativas. Realmente, esta familia podría considerarse como transgresora ya que desecha el paradigma de familia nuclear y heterosexual para mostrar —y, de esta forma, desafiar su *statu quo*— otra visión más diversificada de familia[3]. Es importante también mencionar ese sentido de comunidad y pertenencia que necesitan reforzar aquellxs individuxs que están realizando su transición. No podemos olvidar que la situación de Maura y de su familia es privilegiada, condición que no suelen tener necesariamente aquellas personas que deciden *transicionar.*

La segunda serie aquí discutida es *I Love Dick* (2016-17), serie experimental creada por Jill Soloway y Sarah Gubbins para la plataforma de Amazon Estudios y compuesta por una única temporada de ocho capítulos de 30 minutos. Esta serie, basada en la novela homónima escrita por Chris Kraus en 1997, se centra en la vida de la propia Chris Kraus (interpretada por Kathryn Hahn); una cineasta experimental de 39 años que decide mudarse a Marfa (Texas, USA) con su marido de 56 años Sylvère (Griffin Dunne) —profesor de universidad especializado en el Holocausto y los Estudios sobre el Trauma—. Soloway se adentra en la figura de la "anti-heroína", mujer aparentemente corriente que no ha tenido éxito en su carrera artística profesional. En esa pequeña ciudad, el matrimonio conoce a Dick Jarret (Kevin Bacon) —artista de 46 años y compañero de trabajo de Sylvère—. Tras este encuentro, Chris desarrolla una obsesión hacia el carismático y misterioso Dick y decide convertirlo en su objeto de deseo sexual y, a su vez, en su "muso": la causa de su inspiración artística.

Soloway pretende remarcar con este acto que el cuerpo femenino rechaza ser objeto idealizado para convertirse en sujeto creador en un intento por

asumir su agencia y su capacidad para modificar y reconstruir la realidad propia y ajena desde el arte. El cuerpo de la mujer deja de ser un cuerpo vulnerable, ausente y receptor de significados externos para convertirse así en un cuerpo resistente, presente y creador de significados propios. En otras palabras, la mujer ya no puede ser un objeto inerte o pasivo de contemplación y deleite masculino que aspira a ser esbozada (como se ve reflejado en el Mito de Pigmalión y Galatea, por ejemplo). Generalmente, es la mujer la "musa" o "figura retratada" que ha de ser contemplada y admirada, a la vez que es cosificada y sexualizada. Sin embargo, Soloway realiza una inversión de estos roles de género: la mujer es la que decide rebelarse al convertir a Dick en su "muso"; Chris saca su "genia creadora" cuando decide cosificar a Dick al entenderlo como el objeto pasivo del deseo sexual de la mujer artista. Dick se convierte, pues, en la semilla de la resistencia artística subversiva de Chris hacia todo aquello que la limita y discrimina.

Como en una relación de amor-odio, ella siente atracción sexual por Dick pero al mismo tiempo siente repulsión hacia todo lo que Dick representa (*e.g.* el sistema patriarcal, el privilegio, la opresión, la invisibilización de las mujeres debido a un canon artístico discriminatorio, etc.). Esa obsesión llevará a Chris a acosar a Dick y a separarse temporalmente de su marido. Ella recapacita sobre su situación: "Mi obsesión contigo o lo que quiera que sea me ha permitido aceptar mis fracasos. Mi fracaso como cineasta y el fracaso de mi matrimonio" (T1-C6, 12:19 - 12:30). Es, a su vez, una forma de catarsis, de liberación, de empoderamiento, el último acto de agencia y de auto-significación de Chris como mujer y como artista.

Esta podría considerase como una suerte de serie "epistolar" ya que la protagonista decide escribirle varias cartas a Dick, expresándole la fascinación y el deseo que siente por él —que no sólo se convierte en el objeto de admiración de Chris sino en el aliciente sexual de la pareja (formándose, de esta forma, una especie de *ménage à trois*)—. El placer, en esta trama, se deriva de idealizar y erotizar a Dick, nunca a las mujeres, lo que podría considerarse como una táctica o acto para subvertir la llamada "male gaze". Es introducida, de esta forma, la figura de "la mujer acosadora" que decide no ser percibida como la pareja de Sylvère ("The Holocaust wife", como se la define) o como "mujer contemplada" sino

como una persona independiente, creativa, artística y decidida, en otras palabras, como potencialidad auto-significada. Claramente, Kraus rechaza convertirse en una "mujer trofeo" sin voz ni voto y, de forma simbólica, ese acto de rebelión lo promulga a su alrededor a través de las cartas remitidas a Dick.

Como hemos visto, *I Love Dick* tiene como eje central el tema de la obsesión de una mujer hacia un hombre y la cosificación sexual que de ella nace pero también cuestiona otros dogmas presentes en el arte demostrando que éste se genera y se re-genera propiciando la visibilidad de obras creadas por personas provenientes de distintas comunidades, etnias, países, etc. que se auto-consideran *queer* para así convertirlo en un espacio diverso de experimentación, resignificación y libre expresión. Esta no es más que una de muchas series que trata de "despatriarcalizar" todo discurso artístico. Lo expresaba pormenorizadamente María José Bruña Bragado (2011):

> Se acabó el entendimiento de lo masculino como técnica, construcción, cultura y de lo femenino como naturaleza o reproducción. [...] comprobamos que la irreverencia de los intentos artísticos-ideológicos femeninos desde finales del siglo XIX por descomponer y subvertir los *límites naturales entre los géneros* e interferir sus correspondientes códigos ha dado sus frutos un siglo más tarde, y lo transversal, lo fractal, el desvío, la línea de fuga, la proliferación y lo fluido son las marcas de lo *queer. [énfasis en el original]* (96).

Estas series dinamitan cualquier binarismo (hombre-mujer; masculino-femenino; musa-genio; heterosexual-homosexual) profundamente instaurado en las sociedades actuales para así lograr eliminar taxonomías y dicotomías innecesarias y falseadas. Las protagonistas cuestionan duramente y rechazan esos moldes/roles de género preestablecidos; ellas reimaginan el ser mujer en el siglo XXI evidenciando la multiplicidad en la forma de interpretarlo y de vivir nuestra feminidad y condición de mujer (a través del arte).

CONCLUSIÓN

Como conclusión, mencionaré brevemente algunos de los aspectos que creo merecen la pena ser recalcados. Como hemos podido inferir del análisis de estas obras visuales disruptivas y experimentales, el arte se consolida, una vez más, como plataforma transversal de exploración y reflexión (personal y colectiva) y como plataforma de denuncia[4] frente a las injusticias y falta de comprensión crónica que algunos colectivos han sufrido a lo largo de la historia. El arte funciona, pues, como catarsis pero también como proceso de crítica y transformación social. Artistas transgresoras y, hasta cierto punto marginales, como Soloway e incluso Kraus nos enseñan —desde ese espacio nomádico e indefinido de lo *queer*— el valor que la mirada y el discurso femenino-feminizado tienen para entender y rearticular el mundo en el que vivimos y la necesidad de sus voces y miradas para exhibir formas alternativas de experimentar nuestra forma de ser, sentir y convivir con lxs otrxs, para así cambiar esas estructuras de poder que nos oprimen. Considero del todo pertinente reflejar, especialmente en los tiempos que corren, la multiplicidad y pluralidad de identidades "en tránsito" presentes en las sociedades contemporáneas para que todxs seamos legítimamente representadxs y valoradxs.

NOTAS

[1] Como postulaba Adrienne Rich (1993), aquí estaríamos discutiendo lo que ella acuñó como *heteronormatividad* o *heterosexualidad obligatoria* e institucionalizada.

[2] Es necesario mencionar aquí el concepto "male gaze", acuñado en 1975 por Laura Mulvey, teórica de cine británica y feminista. En el mundo del arte y la literatura, este término hace referencia a las formas en las que la mujer es representada desde una perspectiva masculina y heterosexual como objeto pasivo de deseo sexual para el hombre. Es por esta razón que Soloway subvierte esta "mirada" reduccionista e invisibilizante al mostrar a las mujeres (a través de la "female gaze") como seres activos, con agencia y voz propias y no como meros cuerpos sexualmente cosificados.

[3] Con esto se muestra que el concepto de *familia* (no hegemónica), al igual que el de *identidad personal* y *sexual*, es un *constructo social* cambiante y dependiente de las formas de socialización y organización de lxs individuxs que componen dicha sociedad.

[4] El llamado activismo artístico o "artivismo".

BIBLIOGRAFÍA

BRUÑA B., María José (2011), "¿Existe el dandi del siglo XXI? Construcción y evolución de la identidad artística femenina", en CALAFELL O., Mireia y PÉREZ F., Aina (eds.), *El cuerpo en mente. Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo,* Editorial UOC, Barcelona, pp. 87-98.

BUTLER, Judith (1990/2002), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* Routledge, Nueva York.

CALAFELL O., Mireia y PÉREZ F., Aina (2011), *El Cuerpo en Mente. Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo,* Editorial UOC, Barcelona.

ELLEN C., Sue (1990), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre,* John Hopkins UP, Maryland

FREIXAS, Laura (2019), "Virginia Woolf y Vita Sackville-West. Ella es lo que yo nunca he sido: una mujer de verdad", Ciclo de conferencias: *Ni ellas musas ni ellos genios,* Caixa Forum Sevilla. En https://caixaforum.es/palma/fichaactividad?entryId=268335 (Fecha de consultas: 23-01-2019).

MULVEY, Laura (1999), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings,* Oxford UP, Londres, pp. 833-844.

PLAYÀ M., Josep (2019), "El club masculino del arte", *La Vanguardia,* 22 enero, en https://www.lavanguardia.com/cultura/20190122/454245575328/mujeres-arte-exposiciones-debate-macba.html. (Consultado el 28-01-2019).

RICH, Adrienne (1996), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en JACKSON, Stevi & SCOTT, Sue (eds.), *Feminism and Sexuality: A Reader*, Columbia UP, Nueva York, pp. 130-143.

SOLOWAY, Jill (2005), *Tiny Ladies in Shiny Pants: Based on a True Story,* Free Press, Simon & Schuster, Inc., Nueva York.

SOLOWAY, Jill (2018), *She Wants It: Desire, Power, and Toppling the Patriarchy,* Times Editors Choice, Nueva York.

En el horizonte de una historiografía atenta a la complejidad de la creación contemporánea, *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* aborda la presencia y las formas poliédricas que adopta la subjetividad en la producción artística contemporánea, así como en el mosaico de interpretaciones que recibe por parte de la crítica y la historiografía. Dentro de este marco, y proponiendo la perspectiva metodológica y el enfoque multidisciplinar proporcionado por los estudios de género, se acometen temáticas relacionadas con las ficciones de la identidad; biografías y autobiografías de artistas modernas y contemporáneas; los componentes de subjetividad e irracionalidad presentes en los discursos críticos e historiográficos; y las acciones artísticas que contribuyen a generar subjetividades colectivas, relativas a la diversidad de géneros. Este libro es fruto del Proyecto I+D *Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género,* financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

HAR2016-75662-P
PRÁCTICAS DE SUBJETIVIDAD EN LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS
recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Departamento de Historia del Arte

Comité Español de Historia del Arte

Grupo de Estudios Artísticos y Visuales

ArCiBel Editores