

Diseño de cubiertas: CHUQUINI

Uso del propio cuerpo en el videoarte y la *performance* realizados por mujeres

DEL RADICALISMO DE VALIE EXPORT A LA SUGESTIÓN DE PIPILOTTI RIST

Autora: **Ana Ferrer Sánchez**
Directores: **Dr. D. Salvador Haro González** y **Dr. D. Francisco Javier Ruiz del Olmo**
Málaga, 2015



Universidad de Málaga
Departamento de Arte y Arquitectura
Programa de Doctorado:
Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías
Facultad de Bellas Artes





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Ana Lucía Ferrer Sánchez

 <http://orcid.org/0000-0002-7622-1075>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

**USO DEL PROPIO CUERPO EN EL VIDEOARTE
Y LA *PERFORMANCE* REALIZADOS POR MUJERES.**

Del radicalismo de VALIE EXPORT a la sugestión de Pipilotti Rist.

Autora: Ana Lucía Ferrer Sánchez

Málaga, 2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TESIS DOCTORAL

USO DEL PROPIO CUERPO EN EL VIDEOARTE Y LA *PERFORMANCE* REALIZADOS POR MUJERES. Del radicalismo de VALIE EXPORT a la sugestión de Pipilotti Rist.

Doctorando: Ana Lucía Ferrer Sánchez.

Directores: Salvador Haro González y Francisco Javier Ruiz del Olmo.

Salvador Haro González, Profesor Titular de la Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, y Francisco Javier Ruiz del Olmo, Profesor Titular de la Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación.

HACEN CONSTAR:

Que la presente investigación titulada ***USO DEL PROPIO CUERPO EN EL VIDEOARTE Y LA PERFORMANCE REALIZADOS POR MUJERES. Del radicalismo de VALIE EXPORT a la sugestión de Pipilotti Rist***, ha sido realizada bajo nuestra dirección por Ana Lucía Ferrer Sánchez y cumple las condiciones para que su autora pueda optar al grado de Doctora de la Universidad de Málaga.

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Málaga, 30 de octubre de 2015



Dr. Salvador Haro González

Dr. Francisco Javier Ruiz del Olmo



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

A Salvador Haro, por su criterio, su buen hacer y su compromiso.

A Javier Ruiz del Olmo, por su apoyo incondicional y su interés en este proyecto.

A mi Lennon particular, por confiar en mis posibilidades cuando ni yo misma lo hago.

A mis dos guardianes.

A mi padre, por estar.

A mi madre, por lo que pudo ser.

A todos aquellos que reflejan sus inquietudes a través del arte.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

'Uso del propio cuerpo en el videoarte y la performance realizados por mujeres. Del radicalismo de VALIE EXPORT a la sugestión de Pipilotti Rist'.

1. INTRODUCCIÓN, HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN, MOTIVACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO	13-26
2. MARCO TEÓRICO	27-112
2.1. Breve historia de la imagen en movimiento. Antecedentes y evolución	27-44
2.2. El cuerpo femenino en el arte	45-63
2.3. El vídeo como disciplina artística	64-71
2.4. El concepto de feminismo y otros conceptos clave: patriarcado, género y androcentrismo	72-137
2.4.1. Cronología: feminismo premoderno, feminismo en la Primera, Segunda y Tercera Ola	77-131
2.4.2. Relación con otros movimientos sociales	132-137
3. EL CUERPO Y LOS NUEVOS MEDIOS	138-189
3.1. Los años 60: el videoarte como reacción a la televisión	138-153
3.2. Cuerpo y performance	154-164
3.3. El videoarte como herramienta de crítica al servicio de grupos marginados	165-189
4. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL VIDEOARTE Y EN LA PERFORMANCE	190-232
4.1. Variantes misóginas y feministas. Arte y feminismo	190-204
4.2. Vídeo conceptual y narraciones personales	205-214
4.3. Uso del propio cuerpo como instrumento de expresión	215-232
5. VALIE EXPORT. LA IMAGEN FEMENINA COMO CRÍTICA	233-296
5.1. Nacimiento, contexto histórico y político-social. Inicios en el arte y primeros trabajos	234-243
5.2. Años 60. Discurso feminista. Tapp und TastKino (1968) y Aktionshose: Genitalpanik (1969)	244-259
5.3. Años 60. Colaboraciones artísticas. Peter Weibel	260-267
5.4. ¿Dónde está el límite? Su cuerpo en la obra: concepto, experimentación y radicalismo	268-284
5.5. Trabajos de madurez	285-291
5.6. Cronología de su obra	292-296

6. PIPILOTTI RIST. EVOCACIÓN DE LA IMAGEN FEMENINA	297-335
6.1. Pipilotti Rist, la creación del personaje	298-305
6.2. Trabajos de juventud. I'm not the girl who misses much	306-309
6.3. Los años 90. Influencias: MTV y estética del videoclip	310-314
6.4. Trabajos recientes	315-322
6.5. Características principales. Su cuerpo en la obra: concepto, efecto y sugestión	323-330
6.6. Cronología de su obra	331-335
7. CONCLUSIONES	336-344
8. FUENTES	345-379
9. ANEXOS	380-447



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 1. INTRODUCCIÓN, HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN, MOTIVACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO.

Ya sea un medio de crítica política, racial, feminista, antiglobalización, ecologista, al servicio de la exploración de la identidad propia o colectiva o simple instrumento de experimentación formal y conceptual, el video surgió como una alternativa a la televisión, rompiendo sus rutinarios mensajes y otorgando una nueva libertad expresiva y subjetiva para la construcción de imágenes por parte de grupos que hasta entonces se limitaban a ser meros receptores de las emisoras imperantes. El sujeto comunicativo no será ya simplemente un receptor, sino que construirá todo tipo de mensajes, desde la típica grabación de las vacaciones familiares hasta la más íntima expresión de sus inquietudes por parte de artistas que proyectan sobre el audiovisual nuevas miradas.

Es bien cierto que la imagen en movimiento no resulta algo novedoso desde la aparición del cine, y mucho más con la incorporación de la televisión a nuestros hogares como un miembro más de la familia, pero a causa de este fuerte arraigo del medio audiovisual en nuestras vidas, surge un problema: cómo ser capaces de imaginar nuevas formas de mirar cuando todo se nos da uniformizado.

Desde su aparición, el vídeo nos ha prestado su ojo electrónico para poder ver, recordar momentos vividos o experimentar maneras inéditas de componer imágenes (videojuegos, videoclips, videocreaciones o videoperformances son claros ejemplos de esas nuevas formas de mirar). El vídeo actúa como medio de ruptura de ese estándar uniformizado, oponiéndose a la comercialidad televisiva, alterando el código convencional y asimilando todo tipo de géneros (incluso creando otros propios). La cámara, los tipos de pantalla y el ordenador se convierten en elementos mediadores para transmitir la visión propia, en una renovada y liberada creación audiovisual. Como señala Omar Rincón “el vídeo no es arte, pero es un medio que puede ser utilizado para crear un producto artístico; no es televisión pero no puede ignorarla. El vídeo como dispositivo de expresión y creación se ha convertido en la producción cultural más actual”¹.

¹ Rincón, Omar. *Televisión, vídeo y subjetividad*, Editorial Norma, Madrid, 2003, p. 102.

El principal interés que motiva el presente trabajo de investigación es adentrarse en el uso del propio cuerpo por parte de las artistas mujeres aplicado a la realización de sus piezas de videoarte y performance, dado que se observa una necesidad de estudio de este sector de las artes que ha sido descuidado o, cuando menos, no atendido suficientemente hasta el momento. Parcialmente, ha sido tratado por Donald Kuspit en *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*², pero lo ha hecho desde el prisma del avance tecnológico y de la creatividad, sin centrarse en el uso del cuerpo por parte de los videoartistas y, mucho menos, por parte de las videoartistas, prácticamente ausentes en toda la obra citada. También resulta de gran interés *Historia y estética del videoarte en España*³, de Ana María Sedeño Valdellós, donde diversos autores analizan el desarrollo de esta manifestación artística en nuestro país, desde que Wolf Vostell y Nam June Paik sembraran la semilla de lo que más tarde se denominaría videoarte. Otros, se van acercando, pero efímeramente y en tan solo algún capítulo al tema del cuerpo, como en *Yo también sabría hacerlo*⁴, donde Christian Saehrendt y Steen T. Kittl intentan hacernos entender el arte moderno a través de una serie de anécdotas y curiosidades y dedican un breve espacio al 'Arte sin obra' (*performance* y arte de acción) y al 'Empleo total del cuerpo'. Con un tono más radical e incidiendo en los terrenos de la transgresión feminista tenemos *Pornoterrorismo*⁵, de Diana J. Torres, una artista multidisciplinar, en cuyos *liveshows* el público se ve de alguna forma obligado a la implicación emocional, política y/o sexual. Opuesto a esta tendencia tenemos a Juan Vicente Aliaga y su capítulo *El cuerpo de la discordia. Algunos comentarios sobre la violencia y el feminismo en el accionismo de los setenta*⁶.

Históricamente, es destacable la obra *Corpus solus*⁷, de Juan Antonio Ramírez, que desgrana en poco más de trescientas páginas la presencia del cuerpo humano en el arte contemporáneo. No obstante, se echa de menos el tratamiento del tema desde una perspectiva femenina que analice casos paradigmáticos de uso del cuerpo femenino por parte de las propias mujeres artistas a lo largo de la historia, ya que, ciertamente, el

² Kuspit, D.; Van Proyen; M., Ganis; W.V., Duque, F. *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Área de Edición y Producciones Audiovisuales del CBA, Madrid, 2006.

³ Sedeño Valdellós, Ana (coordinadora). *Historia y estética del videoarte en España*, Comunicación Social ediciones y publicaciones, Zamora, 2011.

⁴ Saehrendt, C. y Kittl, S.T. *Yo también sabría hacerlo*, Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, 2009.

⁵ J. Torres, Diana. *Pornoterrorismo*, Editorial Txalaparta, S.L., Navarra, 2011.

⁶ En: Echevarría, Javier et al. *Arte, cuerpo, tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, Salamanca, 2003.

⁷ Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.

cuerpo de la mujer ha estado presente desde los inicios del arte en sus representaciones, pero el control de dicha exposición y su uso no ha estado en manos de la mujer. Hasta la segunda mitad del siglo XX, podemos afirmar que la mujer ha sido, en el terreno artístico, mero objeto de deseo, de uso, de violencia, de misticismo, etc. Objeto pasivo, nunca activo.

Por otra parte, si bien existen biografías y monográficos de los más destacados videoartistas y *performers*, eso sí, principalmente masculinos (Nam June Paik⁸, Bruce Nauman⁹, Chris Burden¹⁰, Bill Viola¹¹, entre otros muchos) no se ha prestado la atención que merece a la temática de los contenidos del videoarte y, más concretamente, a la representación del cuerpo, ya sea en sentido físico o metafórico. Este tema cobra especial relevancia al comprobar que gran parte de las manifestaciones del videoarte, desde sus inicios, se valen de la acción, la intervención o la *performance* para llevar a cabo sus objetivos, variantes artísticas que tienen como protagonista principal, en la mayor parte de los casos, al cuerpo.



Charlotte Moorman durante la *performance* de Nam June Paik *TV Bra for Living Sculpture* (1969).

Sólo hace falta remontarse a los primeros años del videoarte hacia finales de la década de los 50 y principios de los 60, para comprobar cómo la *performance*, el *happening* y otras manifestaciones relacionadas hacen su aparición en los ámbitos artísticos para decretar la muerte del objeto y rescatar la espontaneidad del acto creador¹².

⁸ Neuberger, Susanne. *Ausstellung u.d.T.: Nam June Paik : music for all senses*, Distributed Art Pub Incorporated, Universidad de California, 2009.

⁹ Morgan, Robert, C. *Bruce Nauman*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 2002.

¹⁰ Hoffman, Fred. *Chris Burden*, Thames & Hudson, Universidad de California, 2007.

¹¹ Bernier, Ronald, R. *The Unspeakable Art of Bill Viola: A Visual Theology*, Pickwick Publications, 2014.

¹² A lo largo de los años 60, el videoartista Nam June Paik colaboró con la violoncelista Charlotte Moorman en varias piezas y produjo con ella las primeras *performances* más conocidas, como *The opera sixtronique* (1967), *TV Cello* (1971) o *The TV Bra for living sculpture* (1969). En la imagen, un fotograma de esta última, en la que Charlotte Moorman lleva puesto un sujetador con pequeñas pantallas de TV sobre sus pechos.

El énfasis depositado en el cuerpo, sus acciones y sus relaciones, buscó estrechar el vínculo entre el arte y la vida, cuestionando la creciente mercantilización de las obras artísticas. Además, la inmediatez de la coexistencia física del autor con el espectador resultó una crítica a la ausencia de interacciones personales en una sociedad crecientemente mediatizada. El cuerpo del artista se torna, por tanto, el soporte de contradiscursos que pretenden poner en entredicho la rigidez de los roles impuestos por la sociedad. Y en el intento por socavar dichos roles a través del medio videoartístico, se ha querido prestar especial atención al papel desempeñado por las mujeres. Este tema ha sido tratado por Arriaga, Browne, Estévez y Silva en *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*¹³, pero sin incidir en el estado de la cuestión desde el punto de vista de la mujer como artista y sin lo que hubiese sido más necesario: contraponiendo dos modelos representativos de épocas bien diferenciadas, como son los inicios del videoarte y la actualidad.

Visto este panorama y el estado de la cuestión, el presente trabajo de investigación pretende analizar ese uso que hacen diversas mujeres videoartistas de su propio cuerpo como instrumento de significación desde que el videoarte empieza a cobrar entidad como forma artística allá por los años 60.

Hemos tomado el cuerpo (femenino, en este caso) y su uso en el videoarte como eje principal del estudio, su empleo como medio de expresión artística y la exploración de las relaciones entre el cuerpo-espacio y como interpelación directa al espectador con la mediación de una cámara o a través de otras manifestaciones como la *performance*. Se trata de analizar la forma en que las videoartistas han incorporado su propio cuerpo a la obra, utilizándolo como un vehículo de canalización de consignas para la liberación de la mujer y para el autoconocimiento, siempre inmersas en una sociedad de los nuevos medios, en la que cada comunicación es un proceso abierto, casi infinito, de fijación y reproducción de la propia experiencia.

En este sentido, debemos destacar como motivación, el hecho de ser quien suscribe mujer y creadora. La presencia y la ausencia del propio cuerpo, su uso y no uso, es un tema que nos interesa y que forma parte de la propia práctica artística de la autora de la presente investigación, suponiendo este caso particular, como se mostrará brevemente

¹³ Arriaga Flórez, M.; Browne Sartori, R., Estévez Saá; J.M. y Silva Echeto, V. *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*, Archibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, Sevilla, 2004.

en el Anexo Primero, el reverso a las artistas analizadas, ya que en la producción propia que mostraremos prima la vertiente contraria: el cuerpo propio no presente.

Pese a que se establecerá un recorrido por la trayectoria de varias videoartistas, la presente investigación incide especialmente en la obra de VALIE EXPORT¹⁴ y de Pipilotti Rist, por tratarse de ejemplos paradigmáticos de cada una de sus épocas en lo que respecta a las reivindicaciones femeninas, en el primer caso por ser una de las pioneras en el uso del videoarte en los comienzos de esta disciplina artística y, en el segundo caso, por tratarse de una de las artistas jóvenes dedicadas a este medio más destacables de la época actual. Ambas son representantes de corrientes muy diferentes en el uso del propio cuerpo como objeto de arte y como transmisor de consignas en pro de la libertad y de los derechos de las mujeres. Y pese a que, en ambos casos, cuentan ya con algunos monográficos dedicados a sus figuras y obras (bastantes más en el caso de Valie dada su dilatada carrera artística), no existe una comparativa entre ambas basada en el uso que hacen del cuerpo y cómo están influidas estas videoartistas y *performers* por el contexto histórico y artístico que las rodea. Sobre su producción y forma de entender el arte, han escrito, en el caso de Valie Export, la propia artista (*Valie Export: works from 1968-1975: a comprehension*¹⁵) o autores de la talla de Roswitha Mueller (*Valie Export: Fragments of the Imagination*¹⁶). En el caso de Pipilotti Rist, la creadora comparte también autoría con la escritora Änne Söll en *Pipilotti Rist*¹⁷ y con Peggy Phelan y otros, en una obra bajo el mismo título¹⁸.

Se parte del contexto en el que surge el videoarte como medio de expresión artística reconocido, a principios de la década de los sesenta, años, como apunta Ana de Miguel¹⁹,

¹⁴ Nacida como WaltraudLehner (más tarde Höllinger), en 1967 cambió su nombre original para nacer artísticamente con el logo artístico de 'VALIE EXPORT', rechazando los apellidos de su padre y de su marido y tomando su nuevo apellido de una popular marca de cigarrillos. Con este gesto de autodeterminación, EXPORT afirmó enfáticamente su identidad dentro de la escena artística vienesa, que por aquél entonces estaba dominada por el arte performativo de los Accionistas vieneses. Pese a que la intención de la artista es que fuese escrito siempre en letras capitales, por motivos de legibilidad, el presente trabajo se ceñirá a las normas ortográficas dictadas por la RAE y, por lo tanto, en adelante, se usará en minúsculas con la inicial en mayúscula, como en el resto de casos en los que se mencionan nombres propios).

En: http://www.expcinema.com/wikies/VALIE_EXPORT (visitado el 26 de marzo de 2013).

¹⁵ Export, Valie. *Valie Export: works from 1968-1975: a comprehension*, V. Export, Universidad de California, 1975.

¹⁶ Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Indiana University Press, 1994.

¹⁷ Söll, Änne y Rist, Pipilotti. *Pipilotti Rist*, DuMont, Universidad de Michigan, 2005.

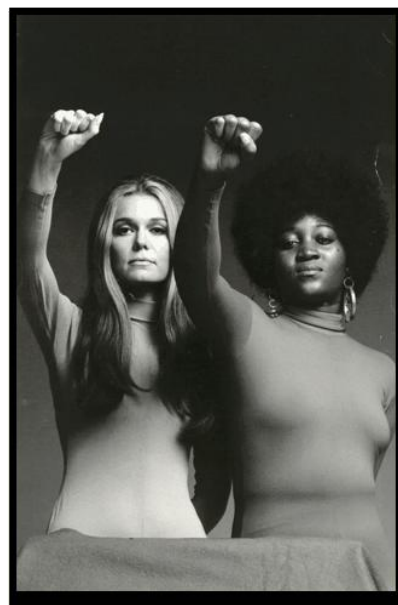
¹⁸ Phelan, Peggy; Obrist, Hans-Ulrich; Rist, Pipilotti; Bronfen, Elisabeth. *Pipilotti Rist*. Contemporary Artists, Phaidon, London, 2001.

¹⁹ Ana de Miguel es profesora titular de Sociología del Género en la Universidad de La Coruña y estudiosa de los movimientos sociales relacionados con las corrientes feministas.

“de intensa agitación política donde se ponen de manifiesto las contradicciones de un sistema que busca su legitimación en la universalidad de sus principios, pero que en realidad es sexista, racista, clasista e imperialista”²⁰. Este panorama motivó el surgimiento de varios movimientos sociales de tendencia radical como el movimiento antirracista, el estudiantil, el pacifista y también el feminista²¹. Este último vivió a finales de los años sesenta la eclosión de una segunda ola (sobre todo en el mundo anglosajón) e impulsó a una nueva generación de mujeres artistas a hacerse escuchar y a muchas otras historiadoras a documentar, a su vez, la obra de artistas femeninas del pasado que habían sido excluidas de los manuales de la historia del arte y de las colecciones de los grandes museos.

De esta manera, podemos asegurar que estas mujeres abrieron el camino a futuras generaciones de artistas femeninas, creando un caldo de cultivo propicio y preparando a la sociedad para recibir una serie de mensajes audiovisuales, a través de un discurso diferente y genuino, el de la mujer que habla de sí misma, de lo que siente como tal o de los estereotipos que pesan sobre ella. Y serán precisamente esos mensajes, su estética formal y su contenido conceptual, envueltos en el formato del videoarte y de la *performance*, y centrado en una selección concreta de mujeres videoartistas desde los años sesenta hasta la actualidad, lo que ocupe a esta investigación.

El presente trabajo parte de los relatos audiovisuales hechos por mujeres, pertenecientes al ámbito artístico, que han sido determinantes en la construcción de imágenes opuestas al discurso tradicionalista sobre la mujer, tomando como eje temporal inicial la década de los sesenta, y como punto final las obras de videoarte en la actualidad.



Gloria Steinem y Dorothy Pitman Hughes (1970). Fotografía de Dan Wynn.

²⁰ De Miguel, Ana. *Los feminismos a través de la historia*. Capítulo III. *Neofeminismo: los años 60 y 70*, 27 de enero de 2007. En: 'Mujeres en red. El periódico feminista'.

²¹ Gloria Steinem (a la izquierda en la fotografía) fue uno de los rostros del feminismo en los sesenta (de lo que se conoce como la Segunda Ola). Hoy día sigue siendo una activista, consciente de todo lo que falta por recorrer para las feministas, pero también de las batallas que se han ganado. Es fundadora de la revista *Ms.*, autora de varios libros, y una de las principales defensoras de la libertad reproductiva femenina.

Ante la realidad anteriormente descrita y el contexto histórico y social en el que se enmarca el videoarte desde sus comienzos, la **hipótesis** de trabajo principal en la que se basa esta investigación pretende demostrar que el uso del cuerpo en el videoarte y la *performance* hechos por artistas mujeres, ha constituido una herramienta al servicio de la crítica feminista y en pos de los derechos de la mujer. De esta hipótesis pueden derivarse otras como que en la década de los sesenta la representación del cuerpo femenino que empieza a despuntar en el arte se basa en un radicalismo fruto de una necesidad de liberación del sexo femenino, personificada en artistas como VALIE EXPORT, que no dudarán en mostrar sus órganos sexuales y en someterlos, como a otras partes de su anatomía, a un tipo de violencia explícita que turbará a más de un espectador. Estas artistas tomarán su cuerpo como vehículo de crítica y verán en el videoarte y la *performance* los medios ideales para canalizarla. De otra parte, con el paso de los años y la conquista de derechos por parte de las mujeres, las artistas dulcificarán su discurso, volviéndose la representación del cuerpo más polisémica y mediática, llena de significaciones y cercana a la estética publicitaria y del videoclip. Como representante principal de esta tendencia tenemos a la conocida Pipilotti Rist.

Estas teorías nacen de la premisa de que, desde sus inicios, el videoarte hecho por mujeres desarrolló una serie de temas paralelos a las consignas feministas, fomentando una cultura de liberación de la mujer y difundiendo nuevos valores de igualitarismo, que fueron clave para que un mayor número de artistas del sexo femenino comenzasen a tener cabida en un mundo que parecía ceñido a la exclusiva práctica masculina. Estas artistas (así como aquellos hombres que facilitaron su labor) colaboraron en el cambio del imaginario colectivo, despojando en sus obras a la mujer de los enraizados y, en ocasiones, contradictorios estereotipos que se asociaban a su condición sexual.

Por tanto, el **objetivo principal** de esta investigación es conocer la importancia que tienen las prácticas videoartísticas hechas por mujeres y el uso que hacen del propio cuerpo en el período que va desde su nacimiento (aproximadamente desde la década de los sesenta) hasta la actualidad, focalizado todo ello en el estudio del caso de dos artistas paradigmáticas como son Valie Export y Pipilotti Rist. Analizaremos los contenidos que desarrollaron, en qué medida colaboraron en el proceso de liberación de la mujer en el contexto social y artístico y cómo usaron el propio cuerpo como instrumento de expresión en sus creaciones. Además, se establecerá una comparativa entre la obra de ambas artistas para extraer las correspondientes convergencias y divergencias. Pero, ¿cómo medir esta importancia y analizar los contenidos de sus creaciones artísticas? Para ello se

llevará a cabo un análisis del contexto histórico-social internacional en que se vió envuelto el movimiento feminista de los años sesenta del siglo XX y su relación con el arte, se hará un somero recorrido por las más destacadas videoartistas desde el nacimiento del videoarte hasta la actualidad y el éxito y repercusión que tuvieron sus obras, y se analizará una selección concreta de los trabajos de las dos artistas mencionadas: tomando a Valie Export como artista representativa de la época inicial del videoarte, relacionada con el movimiento feminista, se establecerá una comparativa de su obra con la de otra videoartista actual, con convergencias conceptuales, no así formales, como es Pipilotti Rist. Para dicho análisis se recurrirá a artículos de la época y actuales, teorías relacionadas con el movimiento feminista, escritos acerca del papel de la mujer en el arte, grabaciones que recogen entrevistas de las artistas, y su propia obra como elemento clave y testimonio directo de esos temas y argumentos desarrollados en algunos de los capítulos de la investigación. De esta forma, y desprendiéndose del objetivo anterior, podemos establecer como **objetivos secundarios**, conductores y necesarios para alcanzar la hipótesis y el trabajo principal, los que se enuncian a continuación:

1. Desarrollar un corpus teórico en torno al resurgimiento del feminismo a partir de los años sesenta y su relación y reflejo en el videoarte hecho por mujeres.
2. Investigar, exponer y profundizar en la importancia de las obras audiovisuales artísticas como formas de resistencia a los estereotipos que siguen pesando sobre la mujer contemporánea.
3. Generar un análisis discursivo apoyado en los planteamientos de la crítica feminista literaria y su extrapolación al ámbito audiovisual del arte.
4. Proponer un análisis teórico tomando como foco de atención los estudios de género, la práctica artística y el uso del propio cuerpo femenino como instrumento de expresión y de crítica feminista en el ámbito de las Bellas Artes y, más concretamente, del videoarte y de otras manifestaciones asociadas a él como el *happening* o la *performance*.
5. Reflexionar acerca de las interrelaciones entre discurso teórico de las corrientes feministas y el discurso práctico que refleja la obra de las artistas estudiadas.

6. Valorar las aportaciones de la práctica del videoarte feminista como instrumento de resistencia cultural y como creador de discursos culturales contrahegemónicos en torno a la identidad femenina.

La **metodología** que desarrolla esta investigación en el ámbito de las Bellas Artes tiene su origen en las aportaciones metodológicas de la teoría interdisciplinar feminista crítica²², en la observación y en el análisis histórico y de contenidos videoartísticos desarrollados por creadoras desde la década de los sesenta. El método de análisis de estos contenidos o narraciones culturales que tienen como tema principal a la mujer, está enfocado desde un triple punto de vista: exploratorio, dado que se ha llevado a cabo una selección de obras basada en una exhaustiva investigación en archivos fílmicos de varias artistas de reconocido prestigio internacional; analítico/descriptivo, al elaborar un corpus de obras del videoarte feminista –haciendo especial hincapié en las obras de Valie Export y Pipilotti Rist- en oposición al discurso y a la imagen que se da de la mujer en los medios de comunicación de masas; y, por último, cualitativo, puesto que, tras la intensa batida en mediatecas e internet, y una vez llevado a cabo el análisis descriptivo, se establecen una serie de atributos relacionados con esas obras y se extraen las consiguientes categorías.

Esta propuesta metodológica plantea las relaciones entre la teoría interdisciplinar feminista y los estudios de género y el ámbito de las Bellas Artes, en concreto su reflejo en la práctica del videoarte y la *performance* hechos por mujeres que usan su propio cuerpo como elemento transmisor de significado en sus creaciones.

Los principales ejes metodológicos son:

- Un método de análisis interdisciplinar, centrado en el ámbito audiovisual de las Bellas Artes, pero apoyado en la perspectiva que aporta el estudio de otras

²² Catharine A. MacKinnon. *Hacia una teoría feminista del Estado*, Universidad de Valencia, 1995, p. 84.

En esta obra, Catharine McKinnon presenta un exhaustivo análisis sobre política, sexualidad y ley desde la perspectiva de las mujeres. Del mismo modo que MacKinnon desarrolla una teoría del género basada en la subordinación sexual y la aplica al Estado, en la investigación que nos ocupa se ha utilizado este estudio como fuente para su aplicación en el terreno de las artes audiovisuales.

disciplinas relacionadas con los estudios de género y las teorías sobre la mujer, tales como la Sociología, la Comunicación de masas, la Psicología o la Filosofía²³. Este método está guiado por la preocupación de una serie de cuestiones relacionadas con el análisis de la representación de nuevas ideas feministas surgidas en los años sesenta, sus consignas ideológicas, la relación con el imaginario social imperante desde dicha época hasta nuestros días y la función de los discursos dominantes como precursores de esa actitud crítica y rebelde de las artistas hacia lo culturalmente establecido.

- Para ello, la investigación se centra en la consulta y el análisis de una serie de archivos audiovisuales recopilados a través de mediatecas, internet y la compra de DVDs con la obra de varias de las videoartistas que se citan a lo largo de la investigación, con el objetivo de llevar a cabo un corpus de obras videográficas que proponen al cuerpo humano femenino, el de la propia artista, como instrumento de expresión y de significación en el discurso de las Bellas Artes. Por tanto, el eje de esta investigación se articula desde las prácticas feministas y su incidencia en el videoarte hecho por mujeres, que usan sus propios cuerpos en sus obras, a partir de los años sesenta y hasta la actualidad.

Uso del propio cuerpo en el videoarte y la performance realizados por mujeres. Del radicalismo de Valie Export a la sugestión de Pipilotti Rist desarrolla los objetivos, hipótesis y metodologías aplicados a las Bellas Artes siguiendo la siguiente estructura:

²³ Ver, por ejemplo, el libro de Janet Shibley Hyde. *Psicología de la mujer. La otra mitad de la experiencia humana*, Ediciones Morata, Madrid, 1995, donde se realiza un repaso a temas como las diferencias de personalidad, lenguaje, identidad, por edad, logro, culturales, de salud, de sexualidad, agresión, etc., incorporando tanto una revisión como las alternativas feministas de análisis.

Asimismo, entre los textos consultados, destacan los siguientes:

_Amorós, Celia. *Feminismo y Ética*, Número monográfico de Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política, núm. 6, 1992.

_Birulés y otros. *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Ed. Pamiela, Pamplona, 1992.

_Boix, Montserrat. *Feminismos, comunicación y tecnologías de la información*, en: <http://www.nodo50.org/mujeresred/> (Visitado el 8 de junio de 2009).

_Boix, Montserrat. *La comunicación como aliada. Tejiendo redes de mujeres*, en Boix, M., Fraga, C., Sendón, V., *El viaje de las internautas. Una mirada de género a las nuevas tecnologías*, Madrid, AMECO, 2001, p.51.

Capítulo 1º. En este primer bloque se aporta una breve introducción que ayuda a contextualizar el tema a tratar en la investigación, desarrollando la hipótesis de trabajo, enunciando los objetivos a alcanzar y la metodología utilizada con tal fin.

Capítulo 2º. En el segundo apartado se establece un breve recorrido histórico sobre los antecedentes y la evolución de la imagen en movimiento, para revisar a continuación, la presencia y uso del cuerpo como elemento simbólico y expresivo en el arte. Una vez realizado este acercamiento a los conceptos de *cuerpo* y *arte*, se pasará a lo particular, es decir, a una revisión de las definiciones que hasta ahora se han dado sobre el concepto de *videoarte* como disciplina artística en la que se centra la presente investigación.

Capítulo 3º. En el bloque tercero se pretende establecer el contexto en el que nació el videoarte, las primeras actuaciones de este medio como reacción a la unidireccionalidad del mercado televisivo, las diversas manifestaciones artísticas en torno al videoarte (*happening*, *performance*) y movimientos que nacen en torno a él (Fluxus, Accionismo vienés) y que usan, en muchas ocasiones, a la mujer, como objeto de exaltación o de victimización y sometimiento al hombre. En este contexto histórico en el que surge el videoarte, se analiza su papel como instrumento crítico que comienza a ser usado por minorías sociales marginadas, entre ellas las mujeres, a las que esta investigación presta especial atención.

Capítulo 4º. En el cuarto y último bloque de contenidos, previo a los apartados de conclusiones, bibliografía y anexos, se pasa a analizar temáticas misóginas y feministas en los contenidos de piezas de videoarte, prestando especial atención al vídeo conceptual y a las narraciones personales de las artistas como forma de autoconocimiento, reflexión y crítica. El uso del propio cuerpo por parte de las videoartistas ocupará un lugar destacado en la investigación, analizándose piezas concretas tanto en lo referente a sus aspectos formales como a las significaciones conceptuales que pueden aportar, en un intento por relacionarlo con los contenidos teóricos que se habrán expuesto previamente a lo largo del proyecto.

Capítulos 5º y 6º. Dos artistas en particular, Valie Export y Pipilotti Rist, servirán como hilo conductor para, a través de sus obras, realizar un recorrido por la representación del cuerpo femenino en el videoarte y, en concreto, el cuerpo de las propias artistas mencionadas. Se partirá de sus inicios en el arte para advertir la evolución de sus trabajos y las temáticas recurrentes en sus creaciones a lo largo de los años.

Capítulo 7º. En este capítulo se extraerán las conclusiones más destacables inferidas a lo largo de la presente investigación.

Capítulo 8º. En el octavo bloque se señalan todas las fuentes utilizadas en las que se apoya la investigación, catalogándolas según su tipología.

Capítulo 9º. En el noveno y último capítulo, se recogen una serie de anexos de interés para con el tema tratado en la investigación.

Se hace imprescindible para completar la investigación conocer y analizar los contenidos de algunas de estas obras, seleccionadas entre las más representativas del videoarte hecho por mujeres, que permitan obtener las conclusiones oportunas. Concretamente, las piezas de videoarte elegidas van a ser algunas de las obras más importantes realizadas en los años que comprende la investigación que nos ocupa, ya sea por su grado de innovación, su impacto en el espectador y por los temas que trataron en sus contenidos y cómo lo trataron, como es el caso de la performance realizada por la artista Valie Export y conocida como *Aktionshose: Genitalpanik* (1969).

La elección de este tipo de obras es causa de la búsqueda de manifestaciones artísticas en el ámbito audiovisual cuyos contenidos (aunque también el aspecto formal resulta interesante) representaron (y representan aún en la actualidad) una forma de transmitir mensajes culturales que promovían el cambio y removían la conciencia pública y los valores establecidos respecto a la imagen de la mujer de muy diferentes formas.

Este bloque, por tanto, tendrá como fin conocer la incidencia de la segunda ola del feminismo (postfeminismo) en el arte y en la incorporación de un cada vez mayor número de mujeres al ámbito artístico. Para ello, se han consultado publicaciones relacionadas con la materia, como *Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas*, de Katy Deepwell (1998), entre otras. Nos ha interesado especialmente el capítulo que lleva por nombre *Modernismo, educación artística y diferencia sexual*²⁴, que versa sobre el papel

²⁴ Modernismo entendido aquí como movimiento perteneciente a la primera mitad del siglo XX: “La mayor parte de las teorías que sustentan hoy las prácticas de la educación artística en escuelas y universidades se remontan a la primera mitad del siglo, a los años treinta y cuarenta, en el seno de un fermento de apasionantes ideas intelectuales sobre el futuro que surgieron dentro de lo que ahora consideramos retrospectivamente como el momento culminante del Modernismo. La educación artística ha continuado desarrollándose desde aquella época, pero sin que su base de conocimiento, enraizada en los valores e ideas modernistas, haya sufrido una gran perturbación”. En: Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (volumen 47 de *Feminismos Series*), Universitat de València, 1998, p. 91.

constitutivo de la educación artística en la producción de diferencia sexual en unas relaciones de poder que tienen consecuencias opresivas en la vida de las mujeres. Pese a que esta crítica está referida a la época moderna resulta, en muchos parámetros, perfectamente extrapolable a la época actual, cuyo contexto artístico y social también será analizado.

Sobre estos pilares se desarrollará la investigación, con la intención de verificar la hipótesis de partida, pero sobre todo, de conocer más y mejor la práctica del videoarte femenino desde sus inicios hasta la época actual, en un momento en que el papel de la mujer se debate entre la liberación o la permanencia de algunos de los roles tradicionales impuestos por la sociedad y, en ocasiones, autoimpuestos por ella misma, enmarcado en un mal llamado feminismo²⁵ que no hace sino esclavizar más a la mujer, convirtiéndola en una *supermujer*, que ha de trabajar, ser independiente sin abandonar el disfrute de la pareja, tener hijos para sentirse realizada sin renunciar a la práctica de su profesión, resultar frágil en apariencia a la vez que empresaria implacable, dulce pero a la vez fatal y, cómo no, bella a la vez que inteligente. Se trata, en definitiva, de analizar el poder del videoarte como medio de transmisión de ideas críticas con respecto a los diversos estereotipos que pesan sobre el sexo femenino.

Respecto a este tema, resulta necesario señalar que han sido consultadas varias tesis doctorales escritas en relación a la mujer en el arte o el tema del género en el ámbito



Rosie The Riveter, de J. Howard Miller (1943). Famoso poster estadounidense de la 2ª Guerra Mundial, en el que se animaba a las mujeres americanas a ir a las fábricas a reemplazar a los hombres, que habían sido llamados al servicio militar.

²⁵ Nucci critica en su libro al feminismo que quiere cancelar el papel de madre y mujer, y presenta el genio femenino como senda para la verdadera emancipación. Acusa a ciertas corrientes feministas de haber distorsionado la condición natural de la mujer: "Yo acuso a un feminismo de élite de haberse apropiado de las justas instancias de las mujeres para llevarlas a apoyar la construcción de una cultura «antagonista». Es una instrumentalización ideológica cuyas raíces se pueden encontrar en el siglo XIX, pero en los años noventa encontró una desembocadura y una cobertura en la teoría «de género», una reformulación de la antropología de la que la mayor parte de las mujeres no sentía necesidad". (Entrevista en <http://www.zenit.org/article-22938?l=spanish>, agencia de información internacional relacionada con la Iglesia Católica y sus postulados). Consultado el 11/10/2010.

audiovisual, así como numerosos libros, artículos y entrevistas sobre la materia, que aparecen reseñadas convenientemente en la bibliografía de la presente investigación.

Aunque son muchas y muy interesantes las creaciones no ya en el mundo del vídeo, sino también en el ámbito del cine, la pintura o la literatura que se realizan a lo largo de la historia y, en concreto, desde el resurgimiento del feminismo en la década de los sesenta del pasado siglo XX, por las características y extensión de este trabajo nos hemos visto obligados a escoger sólo algunas de las obras de las artistas más destacables del videoarte. No obstante, como un primer acercamiento en la investigación del asunto parece suficiente el análisis de esta selección, precisamente por tratarse de una investigación en la que se atisba un horizonte mucho más lejano y con posibilidades futuras de ampliación. Además, en la actualidad, este estudio aborda un tema poco investigado teniendo en cuenta el cada vez mayor número de mujeres artistas que están asentándose en el ámbito del arte audiovisual y por la gran vigencia que está teniendo en nuestros días la revisión del papel de la mujer en la sociedad actual, en la que cada vez ocupa un mayor número de roles que estaban destinados tradicionalmente a los hombres.

Este tipo de cuestiones (poca investigación del tema y la creciente importancia del papel de la mujer en la sociedad actual) animan, sin duda, a investigar más, ampliando los años de estudio y profundizando en las características del videoarte femenino y en el uso del propio cuerpo de la artista, escogiendo otras obras importantes del período estudiado y de los años sucesivos, estableciendo comparativas en cuanto a contenidos y a aspectos formales, sin perder de vista el objetivo de estudio, que implica tratar de demostrar la influencia que han tenido dichas obras en la transmisión de valores feministas que contribuyeron al cambio del imaginario colectivo, fomentando una cultura de liberación de la mujer y facilitando, concretamente en el ámbito del arte, la cabida a un cada vez mayor número de mujeres.

Capítulo 2. MARCO TEÓRICO.

Antes de incidir en los contenidos del videoarte y en su uso por determinadas artistas, consideramos necesario hacer un breve recorrido por la historia de la imagen en movimiento a través de sus antecedentes y evolución, así como por sus temas. De esta forma, podremos conformar un corpus teórico de base para llevar a cabo un análisis sobre el papel que el cuerpo ha jugado en el contexto artístico general.

2.1. Breve historia de la imagen en movimiento. Antecedentes y evolución.

El cine, al igual que el resto de técnicas basadas en la imagen en movimiento, es un espacio de representación visual, como pueden serlo la pintura o la fotografía, sin la cual el cine no existiría (se trata de fotografía en movimiento). Pero hasta que aparezcan y se desarrollen ambos inventos, revolucionando los conceptos de representación conocidos, la historia mostrará pequeños acercamientos a esa necesidad de captar y plasmar imágenes y cuya sucesión genere una sensación de movimiento a nuestra percepción.

Desde las sombras proyectadas en la pared que observaban los prisioneros del conocido mito de la caverna de Platón²⁶ (símbolo de lo engañoso que es dejarse guiar por los sentidos en lugar de por la razón y alegoría de la situación en la que se encuentra el hombre respecto al conocimiento) hasta las proyecciones actuales en salas comerciales IMAX (que llevan un paso más allá ese juego con nuestra percepción) hay un largo camino en lo que a progreso e innovación tecnológica se refiere. También en cuanto a contenidos, por supuesto, pero es de todos sabido que el cine se desarrolló en el terreno científico antes de que sus posibilidades artísticas o comerciales fuesen conocidas y exploradas. Era, por decirlo así, un paso previo necesario.

Entre los primeros avances científicos que contribuyeron al desarrollo del cine destaca el trabajo publicado por Peter Mark Roget (1779-1869), secretario de la Real Sociedad de

²⁶ Platón. *La República*, libro VII, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Londres, titulado 'Persistencia de la visión en lo que afecta a los objetos en movimiento', en el que hablaba de la persistencia retiniana (puesta en entredicho más tarde²⁷), es decir, del proceso por el cual el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo después de que hayan desaparecido de su visión. Esta afirmación serviría como estímulo para que diversos científicos se lanzaran a experimentar para demostrar si el principio era o no cierto.

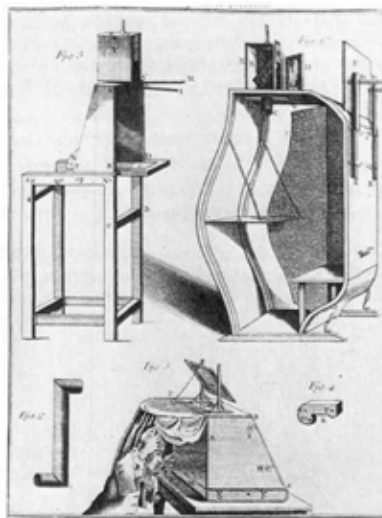
Por otra parte, desde un punto de vista no científico, la población de la época, tanto en Estados Unidos como en Europa, ya animaba imágenes dibujadas a mano como forma de diversión, empleando dispositivos que gozaron de gran popularidad en los salones que frecuentaba la clase media. De este modo, se puede observar cómo la inquietud por la imagen en movimiento y por la luz y las formas de proyección de ésta no se confinaba únicamente al ámbito científico, sino que resultaba un tema de interés general.

Sin duda, el avance decisivo en el terreno de la imagen lo supuso la cámara oscura, que poseía las dimensiones de una habitación en la época renacentista, y cuyo descubrimiento y autoría es difícil precisar. Lejos del uso que se podría presuponer a una antecesora de la fotografía, en sus inicios, la cámara oscura no fue concebida para realizar imágenes fotográficas, sino que se alzó como una valiosa herramienta que permitía a observadores, experimentadores y científicos profundizar en el conocimiento. Ello catapultó su rápido perfeccionamiento tras varios siglos de escasa presencia y si ya Aristóteles la había usado para estudiar los eclipses de sol, en el siglo XV el propio Leonardo Da Vinci (1452-1519) redescubriría su funcionamiento, dándole una utilidad práctica, lo que provocaría que desde entonces se le reconociera el mérito de su descubrimiento²⁸.

²⁷ Una revisión profunda y clara del tema se encuentra en el artículo escrito por Joseph y Barbara Anderson «The Myth of Persistence of Vision Revisited», *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 1 (primavera 1993), Universidad de Wisconsin, pp. 3-12: "La percepción del movimiento aparente (la que se obtiene a partir de la observación de secuencias de imágenes estáticas como las que se proyectan sucesivamente en una pantalla de cine o televisión -ilustrada con el caballo que parece moverse, que se muestra a 12 dibujos por segundo - se explica debido al procesamiento que hace el cerebro de las señales eléctricas provenientes de la retina las cuales a su vez son transmitidas mediante el nervio óptico al Núcleo Geniculado Lateral y luego a otras zonas del cerebro para hacer procesamientos posteriores, y no por la persistencia retiniana, como se viene creyendo hasta ahora. La ilusión de movimiento aparente tiene lugar en una parte de Núcleo Geniculado Lateral llamada sistema Magno Celular". También en: Kawin, Bruce. *How Movies Work*, Berkeley: University of California Press, 1992, p. 48.

²⁸ Lindberg, David C. *Theorys of vision from al-Kindi to Kepler*, University of Chicago, Press, Chicago, 1981, pp. 163-167.

Aunque durante siglos fue usada únicamente como herramienta auxiliar al servicio del dibujo y la pintura, pero no válida aún por sí misma, poco a poco, la cámara oscura se fue perfeccionando y configurando como una aportación fundamental para el desarrollo de la fotografía, extendiéndose por Europa y llegando a coincidir su uso ya en el siglo XVII con la denominada 'linterna mágica'. De decisiva influencia en la creación del cinematógrafo, su invención se atribuye al jesuita Atanasius Kircher (1602-1680) y se basaba en el mismo diseño de la cámara oscura, pero invirtiendo su proceso, es decir, en lugar de recibir imágenes del exterior y hacerlas visibles en el interior de una habitación o cámara, se trataba de llevar las imágenes desde adentro hacia afuera. Resulta un claro precedente del proyector de dispositivos y fue muy popular en los siglos XVIII y XIX²⁹.



Algunos tipos de Cámara Oscura, hacia 1820

Como ocurre siempre, el espectador pronto se acostumbra a los avances tecnológicos y exige más, de modo que pronto aparecieron las conocidas como 'Fantasmagorías' (llamadas así porque muchas de las historias versaban acerca de fantasmas y apariciones), inventadas por Paul Philidor en 1793. El crítico de cine Tom Gunning lo cita en uno de sus escritos: "No pretendo ser ni sacerdote ni mago. No deseo engañarlos, pero sé cómo asombrarlos"³⁰. Se podría equiparar el impacto que se pretendía ejercer sobre los visualmente ingenuos espectadores de la época a los actuales esfuerzos de los creadores de efectos especiales generados por ordenador. Pero, de la misma forma que los cineastas actuales no tratan de ocultar el uso de elaborados trucos tecnológicos y efectos digitales, las fantasmagorías no fueron menos sinceras con respecto a su dependencia de los avances tecnológicos de la época, dejando patente su funcionamiento al proyectar por detrás de una pantalla traslúcida.

²⁹ Korte, Faulstich, Hemult (eds.). *Cien años de cine: 1895-1924, desde sus orígenes hasta su establecimiento como medio*, Volumen 1, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 68.

³⁰ Gunning, Tom. *Animated Pictures: tales of cinema's forgotten future, after 100 years of film, Reinventing Film Studies*, en Schwartz, Vanessa R., Przyblyski, Jeannene M., *The nineteenth-century visual culture reader*, Routledge, 2004, p. 102.

Ello no impidió que el invento siguiera provocando admiración y cautivando a los espectadores, resultando ser la forma más popular de acceso al entretenimiento animado incluso durante las dos décadas siguientes a la llegada del cine en 1895.

Siguiendo con los avances tecnológicos, a lo largo de todo el siglo XIX surgirán numerosos artilugios basados en el fenómeno de la 'persistencia retiniana', definido en ese mismo siglo por el científico belga Joseph Plateau (1801-1883). Dicho fenómeno expone que una imagen luminosa permanece en nuestra retina al menos una décima de segundo, por lo que la sucesión de una serie de imágenes fijas a una determinada velocidad permite que nuestro cerebro interprete la ilusión de un movimiento real.

Además de Plateau, es necesario reseñar como coetáneas las aportaciones realizadas por el ya citado Peter Mark Roget y por el Dr. John Ayrtton Paris, quien pone a la venta en Londres el taumatropo³¹ ese mismo año.

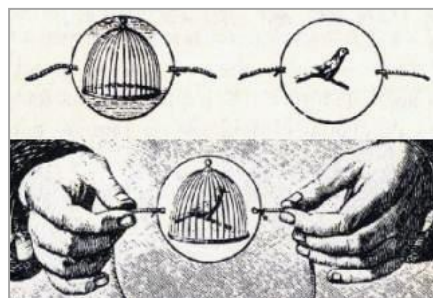


Ilustración del Taumatropo.

En lo que resta del siglo XIX, se sucederán una serie avances tecnológicos en continua revisión. Sin extendernos en su descripción técnica, cabe destacar como los más significativos:

- Estroboscopio/Phenakistoscopio: al austríaco Simon Ritter von Stamfer corresponde la autoría del Estroboscopio y al belga Joseph Antoine Ferdinand Plateau, la autoría del Phenakistoscopio.
- Zoótro: también conocido como 'tambor mágico' fue inventado por el inglés William George Horner (1786-1837)³².
- Praxinoscopio: su invención, en 1877, corresponde al francés Émile Reynaud (1844-1918). La mejora que aporta en lo referente a la calidad de la imagen resultante le proporcionó una rápida popularidad.

³¹ Primer juguete óptico que explora la persistencia de la imagen sobre la retina, compuesto de un disco y de hilos vinculados a las extremidades de su diámetro. Sobre cada cara hay un dibujo; al hacer girar el disco sobre un eje, se ven simultáneamente los dos dibujos. Al mostrar estas imágenes en tan rápida sucesión el cerebro no tiene tiempo para registrarlas como imágenes separadas, dando entonces la impresión de movimiento continuo. Se ve una imagen que en realidad no existe, como el famoso pájaro encerrado en una jaula que, en realidad, constituye una imagen independiente a la imagen de un pájaro en la cara contraria del artefacto.

³² Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, Siglo XXI, Madrid, 1994, pp. 13-15.

Vistos esta serie de inventos, el siguiente paso consistiría en convertir la imagen que hasta entonces era dibujada en imagen fotográfica, para lo cual habría que conseguir menores tiempos de exposición para la captación de fotografías. A finales del siglo XIX se conseguirán ya instantáneas, pudiendo a partir de entonces conseguir un número de fotografías suficientes para dar la sensación de movimiento.

Las primeras fotografías, conocidas por el nombre de heliografías, fueron tomadas en 1827 por el químico y litógrafo francés Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), algunos años antes de que el pintor y decorador teatral Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), ya inventado su diorama³³, realizase fotografías en planchas recubiertas con una capa de yoduro de plata, lo que las hacía sensibles a la luz (daguerrotipo). Ya en 1852 las fotografías comenzaron a sustituir a los dibujos en los artilugios para ver imágenes animadas.

En 1861, el físico escocés James Clerk Maxwell (1831-1879) logró realizar con éxito la primera fotografía en color. Otra gran aportación tuvo lugar en 1869 con la invención del celuloide, que proporcionaba una imagen de mayor perdurabilidad. Su gran aceptación, convirtió a la fotografía en la novedad de mayor éxito entre la burguesía de la época.

Pero, sin duda, la aportación que marcó el comienzo de una nueva etapa y que contribuyó a democratizar la fotografía (miles de aficionados verían facilitado su acceso al nuevo invento) fue la invención de la película en rollo.

El inventor del rollo de película y fundador de la *Eastman Kodak Company*, George Eastman (1854-1932), sustituyó la placa de cristal por un rollo de papel, que más adelante sería de celuloide, poniendo así la fotografía a disposición de las masas. El rollo de película sería también algo básico para la invención del cine, ya que su uso se encontraba en las creaciones de los pioneros del cine como Thomas Edison, los Hermanos

³³ Instalación mediante la cual se daba una sensación de profundidad. Este invento despertó la atención del público parisino en un espectáculo que consistía en crear la ilusión al espectador de que se encontraba en otro lugar a través de imágenes enormes, que se podían mover y que se combinaban con un juego de luces y sonidos, etc. para que pareciera que el espectador estuviese en situaciones como una batalla, una tempestad, etc. Para que todo esto fuera creíble las pinturas debían ser muy realistas y por esta razón, a Daguerre le interesaba la aplicación del principio de la cámara oscura al Diorama. Sus instalaciones llegaron a la Ópera de París y gozaron de gran éxito.

En: Gernsheim, Helmut & Gernsheim, Alison. *L.J.M. Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*, Dover Publications & Michigan University, Dover, 1968, p. 14.

Lumière y Georges Méliès. El 4 de septiembre de 1888 Eastman registró la marca *Kodak* y recibió una patente para su cámara que usaba el rollo de película, cuyo eslogan rezaba «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto». Ya no se requerían grandes conocimientos en fotografía o en la utilización de productos químicos³⁴.

El camino que llevó a la invención del cinematógrafo pasaría aún por una serie de aparatos que irían perfeccionando las técnicas de captación y reproducción de imágenes:

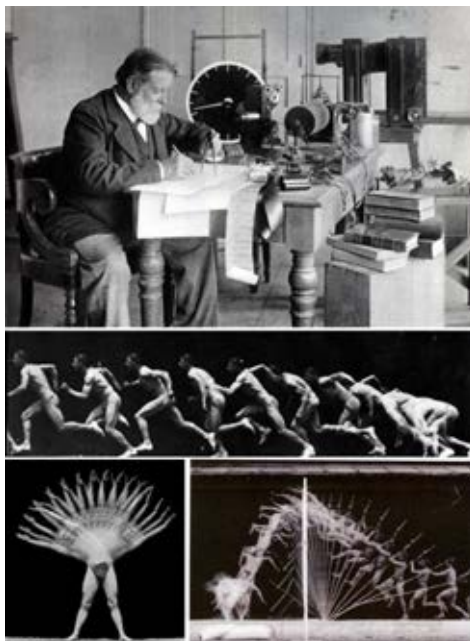
- Kinetoscopio: inventado en 1890 por el inventor y empresario estadounidense Thomas Alva Edison (1847-1931), con la ayuda de su joven ayudante de laboratorio y fotógrafo, William Kennedy-Laurie Dickson, quien diseñó el sistema de engranajes todavía empleado en las cámaras actuales.
- Zoopraxinoscopio³⁵: sistema por el que el paso de un caballo activaba una serie de gatillos electromagnéticos, logrando dos series de 12 fotografías cada una a su paso. Con él, Muybridge logró la descomposición fotográfica de un movimiento rápido.
- Cronofotógrafo o fusil fotográfico³⁶: al conocer los avances de Muybridge, el fisiólogo francés Étienne Jules Marey (1830-1904) intensificó su interés por la descomposición del movimiento, buscando nuevas formas de captarlo en sus diferentes fases y en situaciones cada vez más complejas.

³⁴ En: Fandel, Jennifer. *George Eastman and the Kodak Camera*, Capstone Press, Mankato (Minn.), 2007, pp. 1-32.

³⁵ Para más información sobre este tema véase: Izaguirre, Rodolfo. *Acechos de la imaginación*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1993, pp. 118-119.

³⁶ Para más información sobre este tema véase: Cuevas Martín, José. *Fotografía y conocimiento. La fotografía y la ciencia: Desde los orígenes hasta 1927*, Editorial Complutense, Madrid, 2007, p. 191.

- Cinematógrafo³⁷ : considerados históricamente los padres del cine, los hermanos Lumière inventaron el primer aparato que se puede calificar auténticamente de cine, conocido como 'cinematógrafo' y basado en el kinetoscopio de Edison. Con la llegada del cinematógrafo, se produjo un importante avance con respecto al kinetoscopio: la proyección de imágenes en movimiento visibles para más de un espectador, y que se estaba extendiendo y desarrollando simultáneamente en Estados Unidos y en Europa (si en Estados Unidos destacaba Edison y su industria y taller de experimentación 'Black Maria', en Europa los hermanos Auguste y Louis Lumière creaban el cinematógrafo en su fábrica de placas fotográficas de Lyon, en 1894).



Arriba, Marey en su estudio.

En la imagen central e inferiores, se observan varias de sus cronofotografías con estudios del movimiento.

El 28 de diciembre de 1895, ante el público del Gran Café Boulevard de París, fue presentado en sociedad el cinematógrafo³⁸ (al tiempo cámara, copiadora y proyector); a partir de dicha fecha los hermanos Lumière han sido conocidos como los iniciadores de la historia del cine. Produjeron, además, una serie de exitosos cortometrajes que han servido para documentar retazos de la vida de su época (obreros saliendo de una fábrica, la llegada del tren, jardinero regando el césped, etc.). Presenciaría esta demostración del nuevo invento el ingeniero transformado en inventor Léon Gaumont³⁹, acompañado por su secretaria, Alice Guy. Alice se interesó por el funcionamiento del cinematógrafo y por la

³⁷ Para más información sobre este tema véase:

Narváez Torregrosa, Daniel C. *Los inicios del cine* (Volumen 7 de Colección Polifonía), Ed. Plaza y Valdes, Zacatecas, México, 2004, pp. 13-16.

³⁸ Podemos disfrutar de una recreación de este momento, llevada a la ficción, en la película de Francis Ford Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992).

³⁹ Gaumont es la compañía cinematográfica más antigua del mundo. La compañía originalmente comerciaba con aparatos fotográficos, y en 1897 empezó a producir cortos para promocionar su proyector de cámara. Desde 1905 hasta 1914, sus estudios *Cité Elgé* en La Villette, Francia, fueron los más grandes de la época.

posibilidad de usarlo para contar historias. Así transmitió esta idea a Gaumont, justificando que podría producir un producto que divirtiese al público.

Como apunta Ángeles Cruzado, el caso de Alice Guy es el de otras muchas mujeres de la historia a las que la cultura patriarcal ha relegado a la invisibilidad y al silencio, sustituyendo las voces de aquellas que fueron protagonistas o pioneras en algún ámbito concreto por un vacío ignoto. Y el campo de la creación cinematográfica no iba a ser menos. Desde sus inicios y hasta hace muy poco tiempo, nos encontrábamos ante un medio eminentemente masculino en lo



Gary Oldman y Winona Ryder en un fotograma de *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola (1992). La trama sitúa a los protagonistas en una de esas primeras proyecciones del cinematógrafo en Londres.

que a posiciones de poder y responsabilidad se refiere. La mujer parecía confinada a la mera posición de musa para la cámara, objeto de deleite para el hombre y modelo a seguir por otras mujeres. Pero raras veces podía dar el salto tras la cámara, a lo sumo en puestos, como afirma Cruzado “considerados menores, como el de montadora o coloreadora de fotogramas, por considerarse que otros roles, como el de director, venían grandes a sus capacidades intelectuales y físicas, además de resultar incompatibles con el cuidado de la familia y el hogar”⁴⁰.

A pesar de todas las trabas y de que la historia del cine rescate a varones como protagonistas en los albores de aquél, lo cierto es que en los primeros años de vida del considerado séptimo arte despuntaron varias figuras femeninas. Entre ellas, resulta imprescindible y sobresaliente la ya mencionada Alice Guy, a la que Alison McMahan se refiere como una “visionaria”⁴¹ pues supo ver las posibilidades del nuevo medio, y se convirtió en una pionera del cine en todos los sentidos. No en vano, Guy ostenta, entre otros, el mérito de dirigir, en 1896, el primer filme de ficción de la Historia. Fue una avanzada, como destaca Ángeles Cruzado, en diversos usos:

⁴⁰ Cruzado Rodríguez, Ángeles. *Mujeres de Cine: Directoras y Nuevos Modelos de Femenidad en la gran pantalla* (Grupo de Investigación *Escritoras y Escrituras*). En: Ramírez Almazán, M.D.; Martín Clavijo, M.; Aguilar González, J.; Cerrato, D. *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Arcibel, Sevilla, 2011, pp. 287-304.

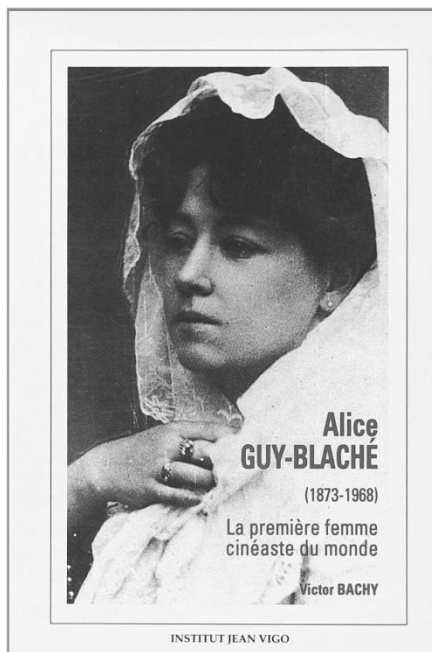
⁴¹ McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché*, Plot Ediciones, Madrid, 2006.

“(…) en introducir primeros planos y efectos especiales en sus filmes; en soltar la cámara para dirigir a los actores y actrices; en realizar una película protagonizada en su totalidad por personas de color, y otra de temática homosexual; fue precursora del cine sonoro y del color. Realizó películas en todos los géneros: filmó óperas, escenas militares, comedias, dramas, westerns, cuentos de hadas, películas policíacas, mitológicas, fantásticas, románticas y hasta parábolas religiosas”⁴².

Con el tiempo, e independizada de Gaumont, Guy emigraría a Estados Unidos para fundar su propia productora y erigir los estudios de grabación Solax, donde llevaría a cabo un gran número de películas de diversa temática. Curiosamente, pese a su modernidad, suele decirse que Alice Guy no era una mujer marcadamente feminista y que defendía la estructura familiar de la época. Esto no impedía que muchos de sus filmes abordasen temas actuales y relacionados con los derechos de la mujer, como *The call of the Rose*, sobre el dilema entre desarrollarse como madre-esposa o profesionalmente, o *In the Year 2000*, filme de ciencia-ficción ambientado en el año 2000 y en el que las mujeres dominaban el mundo⁴³.

Una cineasta que sí se manifestaba abiertamente feminista, de hecho es considerada la primera directora feminista de la Historia, es la francesa Germaine Dulac, cuyo cine bebió de la influencia del surrealismo y el impresionismo.

Otra adelantada a su tiempo fue la estadounidense Lois Weber. Considerada la cineasta mejor pagada del mundo allá por el año 1916, no solo ejerció el puesto de directora, sino que se interesó también por los roles de guionista, productora e incluso actriz. Su obra se atreve con temáticas tan actuales como el aborto, la prostitución o la trata de menores.



Portada de libro dedicado a la figura de la cineasta. Escrito por Víctor Bachy (1993).

⁴² Cruzado Rodríguez, Ángeles. Op. cit.

⁴³ Ibídem.

También denunció el racismo en sus filmes, ya que consideraba el cine como un medio de educación y de integración de los inmigrantes que entraban en su país. Ello le acarreo problemas con la censura de la época. Su cine comprometido acabaría decayendo en pos de la búsqueda de divertimento. Su compatriota, Nell Shipman, desarrollaría también una extensa carrera cinematográfica en la dirección, fundando su propia compañía, la Nell Shipman Productions, y encargándose también de muchas otras tareas, desde la producción hasta la distribución, pasando por la actuación en algún que otro filme. Y aunque se plegó a la industria y sus producciones eran eminentemente comerciales, en ellas se destacaba la figura femenina como heroína, envuelta en aventuras en las que las protagonistas aparecían rodeadas de animales. Su obra está dotada, por tanto, de un cierto toque feminista (como curiosidad, decir, que ella misma llegó a aparecer desnuda, desafiando la rígida moral de la época), e incluso antirracista.

Volviendo al continente europeo, Ángeles Cruzado destaca también la figura de Elvira Coda Notari, que en 1906 se convertiría en la primera directora de cine italiana⁴⁴.

Más alejado del cine documental y comprometido de algunas de estas mujeres, en los comienzos del medio cinematográfico, las piezas producidas en el estudio de Edison respondían a gustos más teatrales, representándose números circenses con bailarinas y actores dramáticos que actuaban para la cámara (comienza a darse cierta planificación y puesta en escena).

En sus inicios el cine constituyó principalmente una forma más de entretenimiento. A principios del siglo XX, el cine ya es una industria. Ha pasado de ser un invento para divertir a ser una máquina de hacer dinero. Pronto, las películas se comenzaron a comercializar a nivel internacional y se fue desarrollando un lenguaje específico⁴⁵.

Desde esta primera época hasta la aparición del vídeo se producirán una serie de avances tecnológicos que van desde la aparición del cine sonoro en 1927 hasta el paso del sistema analógico al digital, mucho más reciente.

Tras la introducción del elemento sonoro en el cine, que supuso una fuerte inversión de muchos estudios para lograr la reconversión, se vieron afectados actores, técnicos y cineastas, que tuvieron que cambiar de formas de hacer y de pensar. A lo largo de este periplo por la evolución de la tecnología en la que se basa el cine y que, más tarde, dará

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Narváez Torregrosa, Daniel C. *Op. cit.*, p. 17.

lugar a la aparición del vídeo, no podemos olvidar las aportaciones que hicieron, tanto en la forma como en el lenguaje, una serie de directores pioneros en el sector, como la ya citada Alice Guy (1873-1968), D.W Griffith (1875-1948), F.W. Murnau (1888-1931), Fritz Lang (1890-1976), Dziga Vertov (1896-1954), Serguéi Eisenstein (1898-1948) o Charles Chaplin (1889-1977), entre otros. Con sus obras, el cine consiguió la legitimidad de una forma más de arte, e incorporó el mismo arte a su discurso, adoptando una estética poética que incorporaría una gran influencia del arte abstracto, del cubismo o del *collage*, por ejemplo.

Como podemos imaginar, si la llegada del sonido y la constitución de los grandes estudios hollywoodienses supusieron una mayúscula dificultad para muchos actores y directores, las mujeres cineastas lo padecerían más gravemente si cabe, viendo su número reducido a dos únicas directoras en la industria norteamericana entre las décadas de los años 30 a los 50⁴⁶. Estas supervivientes eran Dorothy Arzner e Ida Lupino, ambas ignoradas en el masculinizado Hollywood de la época. Tendrá que acaecer la década de los setenta y la revisión que llevó a cabo la crítica acerca del cine feminista para que el trabajo de ambas directoras fuese reivindicado, dándoles el lugar que les correspondía dentro de la industria cinematográfica.

Un caso curioso es el de Helene Bertha Amelie Riefenstahl, más conocida como Leni Riefenstahl (1902-2003). También actriz y fotógrafa, la lanzará a la fama internacional⁴⁷ su relación con el nazismo, en cuya propaganda colaboró con varios filmes. Independientemente de su relación con el régimen de Hitler, Leni demostró ser una visionaria en el uso del medio audiovisual. Tanto su afamada *Trilogía de Núremberg* (1933-35), uno de los documentales político-propagandísticos más efectivos jamás filmado, como su *Olympia* (1938), megadocumental de más de cuatro horas de duración para el que filmó los Juegos Olímpicos de Berlín 1936⁴⁸, constituyen auténticos hitos cinematográficos, no solo porque nunca antes se habían filmado unos Juegos Olímpicos, sino por el despliegue técnico y por la originalidad de su uso. Riefenstahl sorprendió al mundo con peculiares enfoques, detalles del movimiento o inusuales tomas en cámara lenta. Lo que hoy en día son técnicas sobradamente utilizadas, en aquella época

⁴⁶ Cruzado Rodríguez, Ángeles. Op. cit.

⁴⁷ Aunque previamente ya había sido premiada en el Festival de Venecia con (*Das Blaue Licht*, 1932).

⁴⁸ Conocidas como las Olimpiadas de Hitler por su alto contenido político.

supusieron un avance técnico sin precedentes, una forma pionera de rodar, producir y post-producir indudablemente innovadora⁴⁹.

Lejos de este apoyo del aparato político y fuera de los grandes estudios, destaca la figura de Maya Deren (1917-1961), quien, influida profundamente por el surrealismo, es considerada la madre del *underground* americano. Arriesgó en el apartado estético y ello le abrió las puertas del cine de vanguardia, pese a que en esos años no era especialmente apreciado ni tan siquiera si venía firmado por un hombre, cuando menos de manos de una mujer⁵⁰.

Observamos, en definitiva, que el camino en el ámbito cinematográfico, como en muchas otras áreas, no fue sencillo para las mujeres que eligieron desempeñar roles que iban más allá de exponer sus cuerpos a la cámara. Tal como apunta Cruzado “estas directoras, además de librar una dura batalla contra las convenciones sociales de la época, tuvieron que luchar por el merecido reconocimiento de sus obras, la mayoría de las cuales no han podido conservarse y llegar a nuestros días”⁵¹.

Siguiendo con el recorrido histórico del medio audiovisual, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, las diferentes potencias mundiales, conocedoras del poder de atracción del cine, lo usarán en no pocas ocasiones como instrumento propagandístico para hacer llegar sus consignas a los más variados sectores poblacionales (Chaplin dará una vuelta de tuerca más al asunto al parodiar el poder de la propaganda en esa magnífica historia de confusiones que es *El Gran Dictador*, donde se trata el tema de la guerra de forma satírica)⁵².

⁴⁹ Sobra decir que la creadora obtuvo del régimen nazi toda clase de recursos económicos y técnicos y un fuerte apoyo como cineasta. Para ampliar información, véase: Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl: A Life*, Macmillan, 2007.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cruzado Rodríguez, Ángeles. *Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI*, (Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras). En: Arriaga Flórez, Mercedes. *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel, Sevilla, 2004, pp. 153-173.

⁵² Korte, Helmut y Faulstich, Werner. *Cien años de cine: 1925-1944: el cine como fuerza social*, Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 290-304.

En cuanto a los géneros, se sucederán diferentes tipologías dependiendo de cada país, época, productora o director, destacando la desaconsejable incursión del ámbito político en el cine en determinadas ocasiones⁵³.

Tras este uso del cine como elemento propagandístico o instrumento crítico contrario a esta tendencia desde los años veinte, se retomó la vanguardia hacia la década de los cincuenta. Para entonces, contaría ya con la influencia innegable del ámbito del arte como impulsor de la experimentación con diferentes medios y formas: el dadaísmo de Marcel Duchamp, que influirá en la idea de lo que es el arte entre gran parte de los artistas de los cincuenta y los sesenta, es la principal muestra de ello, como lo será más adelante el movimiento Fluxus, vanguardia de naturaleza esencialista, similar en espíritu al dadaísmo en cuanto al concepto de antiarte y que dará lugar a un buen número de artistas que necesitarán de la nueva tecnología del vídeo para dejar constancia de sus *performances*.

De esta manera, la estética del minimalismo, la poesía y el dadaísmo empezará a influir en el cine y viceversa. Los *fluxfilms* comprenden unos cuarenta cortometrajes creados por varios artistas (pocos de ellos cineastas) vinculados al movimiento Fluxus; el más característico, el conocido como 'padre del videoarte', Nam June Paik, y su *Zen para el cine* (1962-1964)⁵⁴, un ejemplo de minimalismo que dejaba absoluta libertad de interpretación al espectador y que influyó en todos los *fluxfilms* que le siguieron. Todos ellos, conseguían romper las asociaciones comunes que los espectadores llevaban consigo cuando iban a ver una película y dejaban abierto todo un universo de significaciones posibles, basándose en los actos más comunes y simples, como la captación de un parpadeo o una sonrisa (como en *La desaparición de la música por una cara*, de Mieko Shiomi, 1966, en la que aparece un detalle de la cara de la artista ligada a este movimiento Yoko Ono)⁵⁵.

⁵³ El conservadurismo afectó a grandes industrias cinematográficas como Hollywood al iniciarse la Guerra Fría entre Occidente y la URSS; con el conocido como *mccarthysmo* o *cacería de brujas*, muchos cineastas de izquierdas fueron perseguidos, denunciados y condenados (por ejemplo, el anteriormente mencionado Charles Chaplin optaría por marcharse y otros, como Orson Welles, se verían abocados al exilio).

⁵⁴ Temprana instalación compuesta de un contrabajo, un piano vertical y una pantalla de cine doméstico sobre la que se proyectaban durante treinta minutos unos trescientos metros de película de 16 mm sin procesar, sin imágenes ni sonido.

⁵⁵ Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 12-31.

Aunque las películas fluxus se consideran, por lo general, críticas hacia el cine comercial y hasta con el de vanguardia, influyeron con su simplicidad en la cinematografía, concretamente en Jean-Luc Godard y Stan Brakhage.

Resulta comprensible esta crítica del movimiento Fluxus a la cinematografía de este período si tenemos en cuenta que los años 50 representan para los norteamericanos una nueva época de bienestar que cambió el estilo de vida de muchos, sobre todo en lo referente al ocio. La cada vez mayor adquisición de televisores convierte a la televisión como medio en un gran competidor para el cine, un 'nuevo cine' disfrutado en la privacidad del hogar, haciendo disminuir ostensiblemente el número de espectadores que asiste a las salas, y provocando la puesta en marcha de maneras de recuperarlos, entre otras, la proyección en color y el sonido estéreo.

Como vemos, tanto en Occidente como en el resto del mundo penetra y se desarrolla la cinematografía, variando cada producción dependiendo del país y de sus posibilidades económicas. Influenciado en gran parte por el ámbito artístico, como hemos señalado anteriormente, en los años cincuenta y sesenta el cine vive una tendencia cada vez mayor a la experimentación, primero en Estados Unidos y más tarde en Francia. Ya no es un medio reservado a unos pocos cineastas experimentados, sino que a los artistas de otras disciplinas les resulta cada vez más fácil hacer películas a medida que se extendió el uso de la película de 16 mm lanzada por la compañía Kodak en 1923. Aun así, pese al paso de los años, seguía resultando caro para los artistas independientes. Entre los que pudieron permitirse el acceso a esta tecnología destacan algunos creadores tan influyentes como Stan Brakhage, la mencionada Maya Deren, Andy Warhol o Michael Snow, la mayoría procedentes de otros medios de expresión artística, por lo que algunos de ellos llevarían al cine y al vídeo (y más adelante al arte digital) inquietudes que tradicionalmente preocupaban a pintores o escultores, como la representación del movimiento. Otros artistas como Bill Viola utilizarán los nuevos medios desde el principio, y no como práctica secundaria, para el grueso de sus obras.



La desaparición de la música por una cara (1966), Mieko Shiomi.

El avance tecnológico propiciará que muchos de los cineastas de vanguardia que habían trabajado en sus películas experimentales con el formato de 16 mm, como Ernie Gehr, lo reemplazasen por el uso del vídeo digital que puede pasarse a película. Otro creador de esta época que, aunque procedente de otros medios artísticos, se sumerge en el mundo del vídeo, es Andy Warhol, quien hará un buen número de películas del género *underground*.



Fotograma de *Serene Velocity* (1969), de Ernie Gehr.

También las películas de 8 mm, comercializadas en 1932, comenzaron a hacerse muy populares tras la Segunda Guerra Mundial, ya que suponían la opción más barata disponible para los artistas de la época (algunos la usaron como forma de expresión exclusiva) y unos pocos aficionados que comenzaban a familiarizarse con el medio. Además, como ventaja añadida, al igual que las de 16 mm, las cámaras de 8 mm eran portátiles, por lo que resultaban de fácil manejo. Pronto (a mediados de los sesenta), con la Sony Portapak⁵⁶, las cámaras de 8 mm se verían sustituidas por otras aún más económicas y portátiles, abriendo las puertas del nuevo medio al ciudadano de a pie, que la usará principalmente para documentar eventos familiares.



Una chica manejando la portátil por entonces novedosa cámara Sony Portapak.

Este nuevo formato sirvió de nuevo a la vanguardia para llevar a cabo una crítica, más severa si cabe, al cine comercial que se gestaba en la cada vez más potente industria hollywoodiense. No obstante, los artistas no sólo lo usaron para hacer sus películas experimentales, sino también para registrar todo aquello que acontecía en sus estudios y en las

⁵⁶ “En 1967, Sony presentó su DV-2400 *Vídeo Rover*, el primer equipo verdaderamente portátil. Conocido como *PortaPack*, era un dos piezas integrado por una cámara de blanco y negro y la unidad de grabación que iba en un bolso aparte. Aunque lo podía llevar una persona, su peso hacía recomendable que mientras uno grababa, otro portase la grabadora colgada del hombro o la espalda”.

Consultado el 22/12/2009 en el nº 192 del Suplemento Digital ‘Ariadn@’:
<http://209.85.229.132/search?q=cache:CsCfTkxEewOJ:www.elmundo.es/ariadna/2004/192/1087993918.html+sony+portapak&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&lr=lang_es:>

performances que realizaban, dando lugar con el tiempo a las conocidas como *performances* de estudio (Vito Acconci será uno de los más destacados en este ámbito)⁵⁷, que proliferarían a lo largo de la década de los setenta y ochenta junto con las *performances* multimedia y las de género. También los accionistas vieneses usarían el vídeo para documentar gran parte de sus transgresoras y, en ocasiones, demoledoras acciones durante las décadas de los sesenta y los setenta.



Nam June Paik. *Familia de robots, tía y tío* (1986).

Nam June Paik, sin embargo, dejó a un lado las *performances* en directo para volcarse en sus grandes construcciones de monitores de vídeo múltiples, que se convierten en auténticas esculturas, en instalaciones que los muestran como organismos vivos mecanizados, a modo de robots (véase en la imagen *Familia de robots, tía*, de 1986 y *Familia de robots, tío*, del mismo año)⁵⁸.

Durante los años 70, artistas como Dan Graham y Doug Hall llevarán a cabo una serie de *performances* multimedia relacionadas, sobre todo en el caso de Hall, con el teatro político, cuya acción más conocida es *El fotograma eterno* (1975), una colaboración con el grupo *Ant Farm* que recreaba el asesinato de Kennedy en 1963. Hall parodiaría a los políticos en otras *videoperformances*, dejando entrever el creciente interés en los años sesenta y setenta por un tipo de humor conceptual que llegaría a su apoteosis con el posmodernismo de los ochenta. Relacionado con la *performance* posmoderna, es destacable el trabajo del grupo Wooster, que crea un arte intelectual, como lo demuestra su interés por escritores como Eugene O'neill y Gertrude Stein, cuyos textos fragmentan y usan en sus *videoperformances* de decorados móviles, monitores e intérpretes que compiten por conseguir la atención del espectador.

Desde finales de los años 70 y en adelante, el teatro multimedia se configurará como uno de los géneros posmodernos a destacar, con grupos internacionales de *performance* tan

⁵⁷ "Video can be a pure document of the performance, without cutting or editing, present the real time of the performance: that's how most of the video registrations are made in the 1970s".

En: Biesenbach, Klaus; London, Barbara; Eamon, Christopher. *Video acts: single channel works from the collections of Pamela and Richard Kranlich and New Art Trust*, P.S.1 Contemporary Art Center, Universidad de Michigan, 2002, p. 14.

⁵⁸ Paik, Nam June; Stoos, Tony; Kellein, Thomas. *Nam June Paik: video time, video space*, H.N. Abrams, Michigan University, 1993, p. 137.

conocidos como *La Fura dels Baus*, fundado en Barcelona en 1979 y que usarán el formato de vídeo en directo en muchas de sus obras, acompañado de sofisticados medios técnicos en el montaje de sus producciones teatrales.

Estas grandes producciones de grupos con un respaldo económico importante, no supusieron la desaparición de *performances* de bajo presupuesto tecnológico en las que jóvenes artistas recuperaban la esencia del movimiento Fluxus. Comenzaba a extenderse entre ellos la cámara de vídeo Hi-8, que en los años 90 dará paso a las cámaras digitales. Poco a poco, las técnicas multimedia son incorporadas no solo a las representaciones teatrales y de danza experimental, sino a los conciertos de rock y al ámbito cotidiano y familiar, ya que cada vez resultaban más asequibles. Los artistas no fueron menos, y creció el número de creadores que desarrollaban sus obras a partir de medios artísticos audiovisuales, cuya evolución facilitaba no solo el modo de captar y registrar imágenes, sino también la forma para editarlas. En este sentido, los programas informáticos han supuesto un gran avance, permitiendo una gran flexibilidad e inmediatez⁵⁹.

En definitiva, desde los inicios del cine se observa una evolución imparable en el ámbito tecnológico, que va acompañada de una evolución formal y en los contenidos, ya se trate del cine como tal o de la incorporación de esta tecnología (cine o vídeo) al ámbito de las Bellas Artes.

Como se ha apuntado, si bien el cine nace con un interés meramente científico, rápidamente se descubre su potencial como medio de comunicación social, bien en cuanto a su uso en el ámbito político y propagandístico, en el informativo o simplemente en el plano del ocio.

Pero el cine no resultó un instrumento unidireccional de adoctrinamiento de la masa social, como creían ciertos sectores. No se acaba en la crítica, sino que la sociedad, la política, el arte y hasta la religión se proyectan en el cine y éste nos devuelve su reflejo. En los últimos años, el cine se reconoce claramente como una industria del ocio porque, como afirman Emilio García y Santiago Sánchez “el cine ha existido y existe para proporcionar un buen rato de asueto, para pasar miedo y para reírnos, para olvidarnos del peso del trabajo semanal, del desengaño familiar, de tanta y tanta mediocridad que nos

⁵⁹ Hoy en día, cualquier *smartphone* de gama media cuenta con el software necesario para editar los vídeos que ese mismo dispositivo captura, pudiéndole incorporar transiciones, efectos o modificar ciertos parámetros como la luz y el contraste, o bien utilizando *samples* ya predeterminados.

rodea (...) Pues, como dice Françoise Sagan, *nada resulta más arduo ni más feroz que la vida cotidiana*”⁶⁰.

Han pasado muchos años desde los inicios del cine y ahora vivimos en la llamada “sociedad de la información”, que, a su vez, convive o se segmenta en una “sociedad del espectáculo” apoyada en las imágenes, y que penetra en nuestras vidas a través de la televisión, la fotografía, la informática o el vídeo. Nuestra sociedad se construye sobre la imagen, sobre la tecnología, así como en las historias, los personajes y los iconos que encierran.

⁶⁰ García Fernández, Emilio C. y Sánchez González, Santiago. *Guía histórica del cine*, Editorial Complutense, Madrid, 2002, p. 2.

2.2. El cuerpo femenino en el arte.

En el terreno del arte, resulta indudable que el cuerpo humano ha ocupado un lugar primordial dentro de los estudios de artistas de todos los tiempos. Policleto con su *kanon* o Da Vinci con su Hombre de Vitruvio ya demostraban una preocupación por representar el cuerpo (y su más íntima expresión, el desnudo) que se mantendrá a lo largo de la Historia del Arte, evolucionando y transformándose constantemente el ideal de belleza, de proporción y las significaciones que se derivan del cuerpo como medio expresivo.

En este epígrafe, se trata de revisar el papel de la mujer en esa evolución. Cómo se ha pasado de un modelo representacional del cuerpo femenino en el que éste era un mero objeto al servicio del hombre (él era, a la vez, creador y consumidor) a un enfoque basado en la mirada femenina, en el que las mujeres se erigen creadoras de arte y expresan, a través de su propio cuerpo, sus críticas, pensamientos, anhelos y frustraciones ante una sociedad que las ha relegado a un segundo plano.

Si atendemos a la definición que da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 'cuerpo' (del latín *corpus*) significaría, entre otras cosas: 1. m. Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos. / 2. m. Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.

Se entendería, así, el cuerpo, como la materia orgánica que constituye las diferentes partes de los integrantes del mundo animal. Pero esta definición resulta insuficiente para la actual investigación, ya que se ciñe al terreno de la anatomía. Si bien es cierto que muchos artistas representarán al cuerpo como algo meramente físico, otros bucearán en terrenos más ambiguos, como el espiritual y filosófico⁶¹.

Por lo apuntado antes, no se tratará aquí tan sólo el aspecto físico del cuerpo, sino todas aquellas significaciones y asociaciones que se derivan de él en el ámbito del arte desde los inicios de la representación, prestando especial atención al arte contemporáneo, que

⁶¹ Para la filosofía, según el dualismo, el ser humano posee un cuerpo perecedero y un alma inmortal. Para Aristóteles, por ejemplo, cuerpo y alma se hallan unidos sustancialmente.

Para más información, véase: Aguado, José Carlos. *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2004, pp. 100-108.

ha convertido el cuerpo humano en uno de sus temas paradigmáticos de las últimas cinco décadas. Desde los años sesenta en adelante, las prácticas artísticas, desde las más variadas intervenciones hasta piezas de videoarte y *performance*, colocan al cuerpo, y en un porcentaje mucho mayor al cuerpo femenino, como protagonista indiscutible del arte.

La representación del cuerpo humano ha sido una de las principales fuentes de inspiración para el hombre y la mujer a lo largo de la historia. La mirada creativa de éstos (de los hombres) lo ha tomado como tema de pictogramas, ideogramas, pinturas, esculturas, grabados y otras concepciones artísticas más ligadas a la contemporaneidad, como el *happening*, la *performance* o el *body art*. De uno u otro modo el cuerpo humano siempre ha estado presente en el ámbito artístico, aunque se le ha dado diferentes grados de importancia dependiendo de cada lugar y de cada época en la historia del arte: en la Prehistoria la pintura es una de las primeras manifestaciones artísticas donde se muestra el cuerpo como un instrumento importante en la vida de las personas, representándolo de forma explícita; en el arte griego se alcanza la sublimación absoluta del cuerpo humano, buscando la perfección en su representación pictórica o escultórica; durante el Cristianismo el cuerpo perderá importancia como tema, ya que al artista no le interesa la parte sensual (que resulta un elemento distractor de la espiritualidad), por lo que la figura humana aparece sintética, rígida y cubierta, evitando el desnudo; en el Renacimiento, por ejemplo, ocurrirá el caso contrario, ya que se sustituye el concepto Teocentrista por el Antropocentrista, es decir, la referencia pasa a estar en el hombre, cobrando el cuerpo especial importancia y otorgándosele a éste, en muchas ocasiones, una connotación divina⁶².



Venus de Willendorf.
Austria. Período Paleolítico.

Así, el cuerpo humano ha personificado a dioses y diosas, hombres ricos y pobres, creyentes y paganos, así como hechos de su historia e ideología. Ha servido para la exaltación de la belleza y también del horror. Ha pasado por diferentes modelos representacionales y cánones de belleza y se ha adaptado a las exigencias técnicas, a la

⁶² Lemarroy González, M. S. *El cuerpo efímero*, Tesis licenciatura Artes Plásticas, Departamento de Artes Plásticas y teatro, Escuela de artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, México, 2004, p. 13.

mirada de los propios artistas y a las demandas del público. Ha atravesado siglos de creación artística, hecho que ha dejado su huella en museos de todo el mundo: vayamos donde vayamos, podemos ver representaciones del cuerpo, ya sea bello o grotesco, joven o viejo, femenino o masculino.

Desgraciadamente, durante cientos de años de creación artística la mujer ha sido relegada a mero objeto de deseo o de inspiración, una musa a la que se preconcebía inútil en el terreno de la producción. Asistimos, así, a una ideología androcéntrica a lo largo de la historia de la creación artística, ya que poco ha cambiado el discurso socialmente dominante sobre el cuerpo de la mujer. El avance más significativo, como afirma la investigadora Teresa Alario ha sido “el producido en la edad contemporánea, cuando la biología femenina dejó de considerarse desde la óptica de la carencia o la disminución (ya que el modelo de referencia era el cuerpo del varón), para ser considerado no como inferior, sino como diferente”⁶³. No obstante, esta diferenciación u oposición entre lo masculino y lo femenino, tanto en el terreno de la biología como de la psicología, ha servido como excusa para reforzar la idea del origen natural de la diferencia de roles: uno masculino y uno femenino, uno fecundante y otro fecundado, uno ligado al ámbito público y el otro a la privacidad del hogar.

Visto lo visto, no es de extrañar que incluso bien avanzada la década de los sesenta (1968) nos encontremos con textos como el que sigue:

El acto creativo es una especie de parto y es significativo que sea un hecho histórico que la creatividad intelectual no se dé en las mujeres, cuyos productos son sus criaturas. Aun a riesgo de llevar demasiado lejos el paralelismo lingüístico, se puede afirmar que la naturaleza ha determinado una división del trabajo. Los hombres paren ideas, cuadros, composiciones literarias y musicales, organizaciones políticas, inventos, nuevas estructuras materiales; mientras que las mujeres paren la nueva generación⁶⁴.

Dada esta masculinizada visión del arte, como afirma la investigadora Bea Porqueres, a muchas artistas no les quedó más alternativa que “aceptar el criterio que consideraba el genio un rasgo determinado biológicamente y que, por tanto, les excluía de cualquier

⁶³ Alario, M^a Teresa. *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 7, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 45.

⁶⁴ Frank Barron, del Institute of Personality Assessment and Research de Berkeley (California). Citado por Beatriu Porqueres en *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Horas y Horas, 1994.

pretensión artística”⁶⁵. Sin embargo, como bien señala Linda Nochlin y recoge Alario, “el problema no reside en nuestra estrella, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales y nuestras cavidades interiores vacías, sino en las instituciones y la educación”⁶⁶.

Pero esa educación, en manos del patriarcado, ha creado durante siglo unos estereotipos de mujer contruidos a partir de los que los hombres deseaban/temían en las mujeres. A éstas, simplemente se las ha educado en la creencia de que esos eran los modelos a los que debían aspirar, y así ha ocurrido. En el terreno del arte se ha seguido la misma línea, el varón ha dictado las formas de representar y de interpretar lo masculino y lo femenino, asociado a una serie de significaciones que han condicionado la vida y la forma de actuar de hombre y mujeres durante generaciones⁶⁷.

Todo ello se ha traducido en que a las mujeres, hasta hace bien poco, se les ha negado la capacidad de crear arte y por ende, como advierte Esperanza Bosch, la de crear simbología⁶⁸. Y las que crearon por encima de las limitaciones han sido vorazmente ignoradas por la perspectiva histórica tradicional, androcentrista, en sus contenidos y planteamientos.

Desde la Antigüedad, hombres y mujeres han producido arte e incluso, en ciertas comunidades, se han dedicado a ello por igual; sin embargo, en estos casos, el género solía determinar el tipo de obra y el material. Por ejemplo, señalan Honour y Fleming en *Historia Mundial del Arte* (2004) que en varios grupos africanos del sur del Sahara tanto hombres como mujeres trabajan las telas indistintamente, pero cuando tejen ambos utilizan distintos tipos de telar. También el estrato social determinaba la posibilidad de que una mujer se dedicase al arte o no. En China, por ejemplo, en el siglo II, la caligrafía era considerada una de las artes plásticas más elevadas y era practicada con maestría por mujeres, pero solo por aquellas de las clases más altas. En Japón ocurría algo parecido y las mujeres podían dedicarse a la caligrafía, también llamada “mano femenina”, aunque hasta el siglo XVII, las japonesas no aparecerán en los documentos históricos como artistas figurativas⁶⁹.

⁶⁵ Porqueres, Beatriu. Op. cit., p. 48.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁷ Alario, M^a Teresa. *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*, Op. cit., p. 47.

⁶⁸ Bosch, Esperanza; Ferrer Pérez, Victoria A.; Navarro Guzmán, Capilla. *Los feminismos como herramienta de cambio social (I): mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*, Treballs Feministes, Universidad de las Islas Baleares, 2006, p. 72.

⁶⁹ Fleming, John y Honour, Hugh. *Historia mundial del arte*, Ediciones AKAL, 2004, pp. 30-31.

En Occidente, la historia de la participación de las mujeres en las artes plásticas está más documentada, pero siempre desde la perspectiva masculina. Ya en las pinturas murales de Pompeya trabajaron mujeres (Plinio el Viejo llega a citar a seis); también en la Europa medieval, las monjas solían dedicarse al miniaturismo de temática religiosa. Son casos aislados, ya que, por lo general, las mujeres eran excluidas de los trabajos artísticos e incluso de los gremios artesanales. Habría que esperar a finales del siglo XIV para que las primeras mujeres profesionales hicieran su aparición en Europa. Es destacable el trabajo de Anastasia, en París, que trabajó para el rey Carlos VI iluminando las orlas de manuscritos y para la escritora feminista Christine de Pizan (1365-1431), que afirmaba que ningún hombre superaba a Anastasia en esta labor. También en la época descrita, la obra *De claris mulieribus* ('De mujeres famosas', 1361), de Boccaccio, incluyó ilustraciones de mujeres artistas famosas de la Antigüedad⁷⁰.

Considerada como uno de los primeros pintores barrocos y de los más completos de su generación, no podemos obviar la existencia de Artemisia Gentileschi (1593-1654), pintora *caravaggista* italiana cuyo arte destacó en una época en la que las mujeres pintoras no eran aceptadas fácilmente, y menos si se dedicaban a la temática heroica, entre otras. Artemisa era hija del conocido pintor toscano Orazio Gentileschi, quien, viendo que su hija estaba dotada con mejores cualidades artísticas que sus hermanos, también aprendices de su padre, le buscó un preceptor privado ante la imposibilidad de acceder ella a la enseñanza de las academias profesionales de Bellas Artes, exclusivamente masculinas y, por tanto, prohibidas a las mujeres. Este mentor fue Agostino Tassi y supuso una ruptura en la vida de Artemisia al violarla en 1612. Tras una exhaustiva instrucción que duraría meses, se demostró que Tassi era culpable de esta acusación además de un incesto con su cuñada y de planear el asesinato de su propia esposa. Fue condenado a un año de prisión y al exilio pero, para entonces, Artemisa no había soportado únicamente el escándalo, sino que también fue sometida a un humillante examen ginecológico e incluso a tortura, para verificar sus acusaciones.

La figura de Artemisia Gentileschi sería recuperada y revisada hacia la segunda mitad del siglo XX. Las actas del proceso por el que pasó la artista en relación al episodio con Tassi, han sido también estudiadas y han influido mucho en la lectura en clave feminista. Un gran número de investigadores han relacionado, de hecho, la pintura posterior de Artemisa con ese hecho concreto, ya que, si bien desde sus inicios, se caracterizó por

⁷⁰ Ibídem.

dotar a sus lienzos de una mayor expresividad que su progenitor, se observa, a partir de ese incidente, una mayor dramatización y violencia en algunas de sus obras.

En la considerada como su obra maestra, *Judith y Holofernes* o *Degollación de Holofernes* (1614-20) se han vinculado los rasgos de Judith a los de la propia pintora y los de Holofernes al rostro de Tassi. Ello explicaría la oscuridad y la violencia gráfica de esta obra, la frialdad con que Judith decapita a Holofernes, en paralelo a la violación de Artemisa y al humillante proceso que le siguió. Esta obra cuenta con dos versiones que han sido analizadas minuciosamente por estudiosos entre los que cabe destacar a Elena Ciletti⁷¹.



Artemisia Gentileschi.
Judith y Holofernes (1614-20).

Las mujeres siguieron siendo durante siglos una pequeña minoría entre los artistas profesionales; estaban excluidas de algunas modalidades de las artes, como la escultura, por considerarse su capacidad física limitada, mientras que en otras, como la pintura, tuvieron que dedicarse, en su mayoría, al retrato (muy pocas a la pintura de gran formato) y a ser copistas, dado que la originalidad era un don supuestamente masculino. Además de la temática religiosa, destacaban en sus obras las escenas del hogar o incluso partes del mismo, claro reflejo de que la vida de la mujer se centraba y limitaba a estas actividades y espacios⁷².

Se observó una cierta relajación en las limitaciones a las mujeres artistas durante la Revolución francesa y hasta finales del siglo XIX con la ruptura del academicismo y la distensión en la aplicación de las convenciones sociales. No obstante, como afirman Honour y Fleming, “las mujeres artistas no pudieron realizarse personalmente de forma plena y realizar aportaciones vitales para la evolución artística, en el Impresionismo, el

⁷¹ Bal, Mieke. *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, University of Chicago Press, 2006, p. XIX (introducción).

⁷² Serrano Barquín, Héctor et al. *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana*, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México, 2005, p. 188.

Postimpresionismo, el arte no representacional, el Surrealismo, el Expresionismo y varios movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial”⁷³.

Destaca Bosch que será solo a partir de la década de los setenta cuando se haga patente la inadecuación de esa historia tradicional y se perciba necesario, por tanto, revisar la historia de las mujeres sacando a la luz un pasado olvidado, desdeñado, reevaluando esas obras relegadas y desconocidas. Un pasado que representa nada menos que a la mitad de la humanidad, sin el cual, dice Bosch, “la historia de las sociedades en su conjunto no solo es incompleta, sino incomprensible”⁷⁴. Se trata de reflexionar para saber “lo que las mujeres han sido en el pasado, y así entender lo que son en el presente y poder transformar el futuro”⁷⁵.

En las últimas cinco décadas es fácilmente observable el aumento de las obras de arte feministas y hechas por mujeres (a menudo se confunden ambos conceptos). En algunos casos, como los de las artistas latinoamericanas Frida Khalo o Ana Mendieta, podría decirse que, en determinados sectores, son más conocidas por sus vidas que por sus obras artísticas. Bien es cierto que en el caso de los hombres, también los historiadores y conservadores de arte han prestado atención a su problemática personal y a la forma en que ha dejado una muesca en sus producciones. Sin embargo, en el caso de la mujer artista resulta mucho más sangrante por el segundo plano tradicional al que se la ha apartado durante siglos.

William A. Henry III (1950-1994), hace patente esta dura realidad en su obra *In Defense of Elitism* (1994):

Se podría eliminar a cada mujer escritora, pintora y compositora desde la era del hombre de las cavernas y no deformatar el curso de la cultura occidental significativamente. Por supuesto se perderían artistas individuales de mérito: echaría de menos profundamente a Jane Austen y George Eliot, Sigrid Undset y Willa Cather. Pero se eliminarían pocas, si es que fueran realmente gigantes, y difícilmente a alguna que haya cambiado una forma radicalmente, en lugar de realizarla simplemente (...) Esto no significa que las mujeres sean inferiores. Significa que simplemente no han tenido la oportunidad. La mujer moderna no tiene que avergonzarse por esto (...) Si las mujeres no pueden igualmente a los hombres en los rankings del genio probado, si, de hecho, casi ningún mérito de ninguna

⁷³ Fleming, John y Honour, Hugh. Op. Cit., p. 32.

⁷⁴ Bosch, Esperanza; Ferrer Pérez, Victoria A.; Navarro Guzmán, Capilla. Op. cit, p. 70.

⁷⁵ Ibídem.

mujer está siendo estudiado basándose en la calidad de su trabajo, entonces los conceptos de genio y calidad deben ser descartados como políticamente inaceptables. De hecho, la sociedad que produjo obras de 'alta cultura' debe ser rechazada por su sexismo y los hombres que construyeron dicha cultura condenados por su complicidad en el silencio de las mujeres⁷⁶.

De esta manera, y retomando el tema de la representación del cuerpo en el ámbito artístico, se entiende que la mujer, como creadora, no ha gozado de demasiadas coyunturas favorables para desenvolverse y elegir un tema u otro para su producción artística.

En cuanto a la producción de hombres y mujeres, en general, podemos confirmar con una simple revisión a la historia del arte que el impresionante legado y la gran variedad de propuestas de que disponemos pone de manifiesto lo inabarcable que puede llegar a resultar la pretensión de aludir a todo lo que se ha dicho o hecho sobre el cuerpo humano en el ámbito artístico. Además, como reconoce Maurice Raynal, el uso del cuerpo en el arte no ha dejado de evolucionar: "El cuerpo humano ha conocido su apogeo plástico a partir de la prehistoria. El discurrir del tiempo ha visto efectuar sus variaciones, sus desarrollos, sus enmiendas, sus deformaciones más o menos profesionales, siguiendo un transformismo que no tiene de eterno más que su cambio permanente". De ahí que para Raynal "todo verdadero artista rehace el cuerpo humano"⁷⁷.

Esa necesidad de cambio constante se aprecia en gran parte del arte de finales del siglo XIX y buena parte del siglo XX y en el sentido existencialista que cobra. Los movimientos de vanguardia que surgen traspasarán la mera investigación icónica para reflexionar sobre la naturaleza del ser humano y su relación con el entorno desde una perspectiva simbólica.

Un punto de reflexión a destacar es el modelo representacional de la figura humana que, con el paso de los años, se libera de la cadena que supone conseguir un parecido entre lo real y lo representado y permite nuevas formas de análisis sobre la figura, como por ejemplo la idea de belleza, que ya observamos transformada con Cézanne y que dará un paso más con la llegada del cubismo. Ya no será una belleza formal, sino emocional. La

⁷⁶ William A. Henry, III. *In Defense of Elitism*, Anchor Books, New York, 1994, cap. 4. Traducción propia.

⁷⁷ Citado en: Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Op. cit., pp. 14-15.

representación de la figura humana va más allá de factores físicos y cobrará igual importancia la representación del carácter y el análisis de la personalidad, de ahí el interés mostrado en el tema del retrato y el autorretrato, como apunta Pérez Gaudi: “Una buena parte del arte del siglo XX olvida el sentido comercial del retrato y lo utiliza como método de análisis introspectivo de la sociedad”⁷⁸.

Con el inicio de las vanguardias artísticas, el tema del cuerpo retomará un nuevo impulso y aparecerá como protagonista de la obra de muchos artistas en cualquiera de sus vertientes (cuerpo abstracto, mutilado, desnudo, sexual, etc.). El Dadaísmo y más tarde el Surrealismo, por ejemplo, abordarán la sexualidad como un tema primordial en sus obras desde el terreno de la fantasía más que desde el aspecto puramente físico. Plantearán el sexo como un modo de liberación del ser humano, aunque curiosamente, la mayoría de las obras, por no decir la totalidad, se centrarán en las fantasías masculinas, relegando a la mujer a mero objeto de deseo (protagonistas de las obras) pero dejando a un lado el punto de vista femenino. Nada que ver con la iniciativa *cunt-positiveness*, en los años 60, en la que un grupo de artistas norteamericanas como Judy Chicago⁷⁹, Myriam Schapiro o Hannah Wilke intentarán promover una imagen positiva de la vagina a través de sus obras. Como indica Pérez Gaudi: “Por primera vez en la historia del arte occidental la sexualidad femenina será analizada y puesta en alza por las propias mujeres”⁸⁰.



Parte de la instalación
Etant Donnés
(1946-66), de Marcel Duchamp.



So Help Me Hannah: What Does This Represent/What Do You Represent (1978-1984).
Performance-autorretrato de Wilke con Donald Goddard.

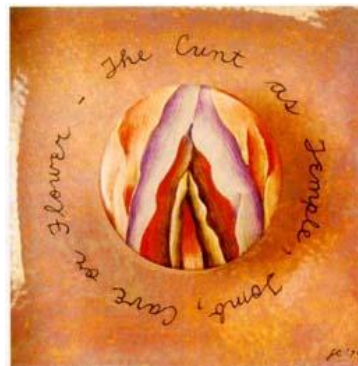
⁷⁸ Pérez Gaudi, Juan Carlos. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 22.

⁷⁹ Algunas de sus obras recuerdan inevitablemente a ciertas pinturas de Georgia O'Keeffe como es el caso de *Grey Lines with Black, Blue and Yellow* (1923).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

Volviendo al Dadaísmo, resulta necesario prestar atención a la obra de su precursor y figura central, Marcel Duchamp, artista que asestará el golpe de gracia a la praxis artística tradicional con la descontextualización del objeto y su forma de entender el arte en general. Duchamp no sólo juega con la abstracción del cuerpo físico (recordemos *Desnudo bajando una escalera*, de 1912), sino también con los cambios de identidad, como ya demostraba la serie fotográfica que le hizo su amigo Man Ray (1890-1976) entre 1919-21 y en la que Duchamp aparecía caracterizado bajo la identidad de Rose Sélavy, inventada por él mismo. Los cambios de identidad serán reiterados en su obra, la idea era conseguir transformar el cuerpo del artista y su personalidad, de modo que la propia vida se convirtiese en arte, resultando ser, en este sentido, un precursor de lo que se denominaría *body art* o 'arte del cuerpo'. Esta modalidad artística tiene como peculiaridad que los creadores no pintan sobre un lienzo o esculpen sobre piedra, sino que usarán el cuerpo humano, el propio o el ajeno, como soporte material de la obra, son los llamados 'artistas del cuerpo'⁸¹.

Pero no sólo dejarán el camino abierto al *body art*. Los dadaístas serán también precursores de los nuevos caminos conceptuales que conducirán a los más actuales *happenings*, *teatro del absurdo*, *fluxus* o *land art*⁸². Este tipo de manifestaciones artísticas tomarían impulso en los años sesenta y setenta, años en que los cambios sociales y los acontecimientos políticos contribuyen a la búsqueda de libertad por parte del individuo, una liberación que le lleva a recobrar su



Cunt as Temple, Tomb, Cave or Flower (1974), de Judy Chicago.



Grey Lines with Black, Blue and Yellow (1923), de Georgia O'Keeffe.

⁸¹ López Anaya, Jorge. *El arte en un tiempo sin dioses: un debate de fin de siglo*, Editorial Almagest, Universidad de Texas, 1995, p. 82.

⁸² Rambla Zaragoza, Wenceslao. *Principales itinerarios artísticos del siglo XX: una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*, Universitat Jaume I, Castellón, 2000, pp. 160-168.

sentido de la corporeidad. Además, el minimalismo contribuyó enormemente en dicha década a que se consolidase el arte conceptual, que los artistas usaron para liberar a la obra de arte de su sumisión a las demandas del mercado. Comenzaron a experimentar con nuevas ideas, formas y materiales, entre los que destacó la preferencia por el cuerpo, que se convertiría en materia prima recurrente.

Podemos afirmar que después de Duchamp y a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el mundo del arte ha asistido a una gran apertura del número de soportes de la obra artística: el cine, la fotografía, el cuerpo, la tierra, los espacios públicos o Internet desplazan al lienzo y la obra de arte se desmaterializa.

El cuerpo como soporte y material de la obra artística pasa, por tanto, de ser sólo objeto de representación a convertirse en herramienta, produciéndose un cambio de paradigma del cuerpo en el arte. A partir de los años sesenta el cuerpo se convertirá (el femenino en particular y de una forma feroz) en un medio de comunicación y de reivindicación. Se convertirá en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión y al que los artistas dotan de una nueva dimensión, utilizándolo de distintas formas.



El ojo cuerpo # 29 (1929),
Carolee Schneemann.

En cuanto a la toma de conciencia respecto a la ya mencionada corporeidad y a esa libertad en el dominio sobre el propio cuerpo, cabe destacar la influencia ejercida por los movimientos feminista y *hippie*, que demandan la conquista del cuerpo y de su sexualidad. Ambos tendrán reflejo en el plano artístico, apoyados en las vanguardias que, en su lucha por desestructurar el arte tal y como se concebía en la modernidad, dejarían el campo abierto al surgimiento de prácticas de arte extremo (unas más anárquicas, otras menos). Así nacerá el *body art* entre finales de los sesenta y principios de los setenta, entre una amalgama de prácticas artísticas en torno al cuerpo y de la mano de artistas como Vito Acconci, Bruce Nauman, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Hannah Wilke o Joan

Jonas, entre otros⁸³. La pintora Carolee Schneemann⁸⁴, por ejemplo, creó acciones privadas que llamó *El ojo cuerpo* (1963), en las que recreó imágenes de diosas míticas usando su propio cuerpo como escultura y documentándolo mediante la fotografía; adelantaba, así, el *performance art* corporal.

En un sentido amplio, podemos entender el *body art* como una categoría en la que se incluirían otras expresiones artísticas relacionadas, como la *performance*, el *happening* o el arte de acción.

Resulta también destacable la obra de Yves Klein (1928-1962), quien en 1960 lleva a cabo sus *Antropometrías del período azul*, dejando de copiar modelos para pasar a pintar con sus cuerpos, haciéndolas rodar sobre el lienzo tras cubrirlas de pintura azul, como si de pinceles vivientes se tratase. También usaría el cuerpo humano como materia artística Piero Manzoni (1933-1963), quien en 1961 firma su serie *Esculturas vivientes*: se trataba de mujeres desnudas a las que el artista firmaba alguna parte de su cuerpo, otorgándoles un certificado de autenticidad con la inscripción “Con la presente certifico que X ha sido firmado con mi mano y, por tanto, a partir de este momento es una auténtica y verdadera obra de arte”⁸⁵.



Escultura viviente (1961), Piero Manzoni.

Su siguiente obra, un proceso de enlatado que supuestamente contenía 30 gramos de sus propios excrementos⁸⁶ y al que tituló *Mierda de artista*, supone (como buena

⁸³ Jones, Amelia. *Body art/performing the subject*, University of Minnesota Press, 1998, pp. 151-153.

⁸⁴ Para ampliar información sobre el cuerpo femenino en la *performance* de Carolee Schneemann, véase: Willson, Jacki. *The happy stripper: pleasures and politics of the new burlesque*, I.B. Tauris, London, 2008, pp. 63-68.

⁸⁵ Echeverri Correa, Ana María. *Arte y Cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Op. Cit., p. 9.

⁸⁶ En el año 2007, en un artículo publicado por el diario italiano *Corriere della Sera*, Agostino Bonalumi, amigo y compañero de fatigas artísticas del artista conceptual, afirma que las famosas latas tan sólo guardan yeso y que

ampliación del *ready made*, aunque desde el punto de vista corporal) una crítica bidireccional al arte y al mercantilismo: al conseguir que alguien pague por esas latas como objeto de arte se reprueba al arte como mercancía y a la mercancía como mierda⁸⁷. Como escribe Francisco Javier San Martín: “La tradición marxista de crítica a la mercancía como objetualización del beneficio capitalista, se une a la perspectiva freudiana en la que los excrementos suponen el primer elemento de comercio para el individuo, su primera producción”⁸⁸.

Obras como las anteriormente descritas son las que dieron lugar, a finales de la década de los sesenta, a esa nueva manifestación artística que, como ya se ha apuntado, se conocería con el nombre de *body art* y que desembocaría en una serie de prácticas relacionadas entre sí y que se englobarían bajo esa denominación de ‘arte del cuerpo’.

Las primeras obras relacionadas con el *body art* fueron de carácter marcadamente conceptual, destacando artistas como Bruce Nauman, quien filmó en 1966 movimientos simples del cuerpo y del rostro en tiempo real, siguiendo sus pasos Arnulf Rainer y Klaus Rinke, con algunas variaciones. Para estos artistas, la captura y posterior visualización de los movimientos reales del cuerpo podía servir como una forma de auto-conocimiento para el individuo. Pero, como ya plantearían los artistas del movimiento Fluxus, no se trata de mostrar la relación existente entre nosotros y nuestro cuerpo en términos de posesión (porque no somos distintos de él; ‘tener’ o ‘poseer’ sólo tiene sentido cuando el poseedor es distinto de lo poseído) ni de identidad (porque el Yo no es puro cuerpo). Por tanto, se plantea para los artistas un problema: debe producirse en ellos un desdoblamiento en el que el propio yo guarde distancia de sí mismo y se perciba como otro, y a la vez ser conscientes de que las personas nos percibimos como una sola y misma realidad.

Las *performances* llevadas a cabo por los integrantes del colectivo experimental Fluxus (de la raíz latina que significa ‘fluir’), en el que destaca su impulsor Georges Maciunas (1931-1978), evitarán la improvisación de la que hacen gala los *happenings* puros, combinando en sus propuestas, de gran herencia dadá, la expresión corporal como

no se trata de materia orgánica, ya que “si así fuera, antes o después, el metal se habría corrompido provocando su salida”.

Consultado el 16 /02/2009 en:

<http://www.elconfidencial.com/cache/2007/06/11/10_celebre_conservas_manzoni_contiene.html>

⁸⁷ Otros fluidos corporales como el semen o la sangre y su relación con la construcción simbólica de los roles de género serán tratados en: Martínez Rossi, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, FCE, Madrid, 2011, pp. 74-89.

⁸⁸ San Martín, Francisco Javier. *Piero Manzoni*, Nerea D.L., Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, p. 9.

centro, junto con la plástica y la música. Destacan entre sus filas Joseph Beuys, Alan Kaprow, Wolf Vostell, Yoko Ono y el músico John Cage, con colaboradores varios como Nam June Paik, Charlotte Moorman o Carolee Schneemann. El trabajo de Beuys, sin usar el cuerpo femenino, es especialmente representativo de la apertura artística que distingue a este movimiento y clave para entender la visión del artista como un objeto de arte en sí mismo⁸⁹.

Con el paso de los años, somos testigos de una evolución del *body art* hacia el radicalismo, llegando a mostrar un alto grado de agresividad en los años setenta. En el intento por explorar los límites del cuerpo humano algunas manifestaciones mostraron un claro interés por las ideas del dolor y la muerte, llevando a cabo acciones extremas en las que el artista se implica peligrosamente a nivel físico. Estas expresiones fueron puestas de manifiesto por gran parte de los accionistas vieneses, aunque también por artistas ajenos a este grupo. Son destacables Gunter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Sterlac, Hermann Nitsch y sus sacrificios animales como medio de liberación de los instintos o Chris Burden, quien llegó a pedir a un amigo que le disparase en un brazo en mitad de una sala de exposiciones, por citar algunos de los ejemplos más conocidos entre los autores masculinos, ya que la expresión femenina a través del cuerpo, como en los casos de las artistas Orlan o Gina Pane, serán tratados más adelante⁹⁰.



Acción Fluxus de Joseph Beuys en el auditorium del Technische Hochschule en Aachen (Alemania), el 20 de julio de 1964. Fotografía de Heinrich Riebesehl.

En los ejemplos descritos se producen una serie de experiencias que involucran una particular relación entre el yo y el cuerpo. Serán, pues, comunes, temas como la lucha entre la vida y la muerte, el significado de ésta o la búsqueda de los límites del dolor físico a través de la auto-agresión y de la agresión ajena. Estas propuestas no dejarán

⁸⁹ Para más información sobre la obra de Beuys en relación al colectivo Fluxus, véase: Friedman, Ken. *The Fluxus reader*, Academy Edition, Univesidad de Michigan, 1998, p. 265.

⁹⁰ Soláns, Piedad. *Accionismo vienes* (Volumen 5 de *Arte hoy*), Editorial Nerea, Madrid, 2000, pp. 53-72.

indiferente a la crítica y se abrirá el debate acerca del binomio arte/ética, ya que, si bien es cierto que desde tiempos antiguos las perforaciones, los tatuajes o los rituales extremos formaban parte de ceremonias religiosas y paganos, también lo es que el maltrato del cuerpo y la anulación de la vida son fenómenos que merecen valorarse más allá del hecho meramente artístico. Este tipo de manifestaciones introspectivas serán llevadas a cabo una y otra vez por estos artistas: mientras Chris Burden, en 1974, llegó a permanecer cuarenta y tres horas sentado en un taburete hasta que se desvaneció, en 1969, Schwarzkogler lleva a cabo una acción en la cual se mutila el pene (muchos han sugerido que fue una simulación, pues la mayoría de sus *happenings* fueron tan sólo mostrados en fotografías) y Sterlac usa su propio cuerpo como una máquina a la que añade piezas que se adecúan a él para mejorar sus funciones naturales, puesto que, en su opinión, estamos determinados por nuestro cuerpo, y no por la mente⁹¹.

Finalizados los 70, en las décadas siguientes continuarán proliferando actitudes conducentes a exponer el cuerpo con mayor intensidad, tanto en el campo artístico como en otros terrenos: la ejecución de deportes extremos como el *puenting* o de prácticas corporales como el tatuaje⁹², el *piercing*, la escarificación o el *body painting* se popularizan.

En definitiva y tras lo anteriormente dicho, se aprecia hasta qué punto el cuerpo lo ha sido todo en el arte, cualquier cosa, desde laberinto para André Masson hasta el arma peligrosa que nos muestra Laurie Simmons en su obra *Walking gun* (1991).



Piercings en la espalda, simulando un corsé.

⁹¹ “Partiendo de la premisa de que en la edad de la cibernética el cuerpo humano había quedado obsoleto, realizó numerosas investigaciones sobre el ‘cuerpo robotizado’ (...) Sterlac se tomaba a sí mismo como actor/objeto de todas sus obras y se presentaba ante el público con un tercer brazo, ojos/láser y alguna que otra prótesis electrónica, recreando una especie de ‘cuerpo cibernético interactivo’”.

Extraído de: Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 1997, p. 22.

⁹² Para ampliar información consultar: Martínez Rossi, Sandra. Op. cit, pp. 94-95 y 106-117.



Walking gun (1991), Laurie Simmons.

A lo largo de la historia del arte han sido muchos los creadores que han reflejado algún problema particular relacionado con el mapa artístico del cuerpo humano y su representación, ya sea a través de la pintura, la escultura, la fotografía, el *happening* o el videoarte, entre otras muchas manifestaciones artísticas.

Pero, ¿por qué este interés del arte por el cuerpo? Hemos de tener en cuenta que, excepto propuestas estrictamente anatómicas y sin más extrapolaciones conceptuales, el arte valora el cuerpo como objeto de interés porque no lo toma como un mero revestimiento de piel que alberga huesos y órganos, sino como el instrumento ideal (y mucho más controlable si además se trata del cuerpo propio) para poner de manifiesto interminables reflexiones y textualizaciones. Como enuncia Juan Antonio Ramírez: “Es difícil encontrar a un ser humano que no se sienta atraído por el cuerpo. Por el de otros, desde luego, pues algunos cuerpos ajenos nos interesan de un modo especial. Pero lo importante es la constatación de que cada individuo posee un cuerpo irremplazable,

mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, objeto y fuente de placer, o de dolor, e interlocutor activo y exigente de nuestra existencia"⁹³.

Desde hace más de treinta años hemos asistido a un creciente culto del cuerpo: desde el ejercicio físico y la proliferación de los gimnasios a la manipulación genética, de la cirugía estética y reconstructiva al cuerpo como objeto de deseo, de dolor, de placer o de enfermedad. En la sociedad actual, el cuerpo forma parte de un todo: funciona como imagen, como objeto sexual o como arma política. Se ha fetichizado, ha de ser cualquier cosa antes que nada (debemos ser más altos, más delgados, más musculosos, llevar *piercings* o tatuajes, vestir a la moda, ponernos silicona y ser objeto de deseo a la vista del *voyeur*).

Y relacionado con esta tendencia cabe destacar el vínculo existente entre el arte y el cuerpo. Como hemos visto, en el siglo XX el arte amplía sus formas de manifestación y una de las más originales fue la adopción del cuerpo humano como soporte y medio para la expresión artística contemporánea. El ser humano se convierte en una materia prima dispuesta a convertirse en obra de arte.

Este cuerpo que tanto interés suscita se ha visto determinado, modificado, examinado y alterado dependiendo de cada época. Desde *Las señoritas de Avignon* (1907), la idea del cuerpo perfecto tendrá que convivir con la deformidad, la desintegración y el camuflaje corporal. Aun así, las vanguardias artísticas han convivido con numerosos intentos por resucitar el cuerpo ideal, como son el novecentismo italiano, el realismo mágico o el *retour a l'ordre*, que volverán la vista hacia los estereotipos clásicos y su búsqueda de la perfección en la representación del cuerpo⁹⁴.

Sin embargo, al tratar el cuerpo en el arte contemporáneo la deformación es inevitable; ya no se tratará más de un cuerpo bello o, por lo menos, no bello en relación a la concepción clásica de la belleza. Los artistas conceptuales se valdrán de la fealdad, la deformación, la agresión o el fraccionamiento del cuerpo para cuestionar valores vitales en obras cuyo eje, a partir de los años 60, reside en el riesgo, el dolor y las pruebas a las que someten lo único que les pertenece integralmente por derecho: el cuerpo con el que sienten, con el que reflejan lo que son, el que les diferencia y les iguala, ese cuerpo que es imagen, símbolo, identidad, límite, y al que someten a estímulos imaginarios o reales.

⁹³ Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, p. 13.

⁹⁴ Véase: Richier, Paul. *Nouvelle anatomie artistique*, Ed. Plon, Paris, 1908.

Y lo realmente arriesgado es que ya no se le da al espectador todo hecho, ya que este cuerpo contenedor de metáforas rara vez es respuesta. Estamos ante un cuerpo interrogante, que causa ansiedad, inquietud, atracción morbosa o, cuando menos, curiosidad en aquél que mira. En manifestaciones artísticas como el *happening* se crea una especie de juego en el que participan dos entes: el artista con su cuerpo –que goza, que sufre- y el espectador –que se excita, que se conmueve, que se irrita, que piensa y que siente- con el suyo, inmersos ambos en un proceso en el que se rompe con lo establecido, en el que prima lo inesperado y en el que, lejos del prejuicio y la censura, se propone una subversión ideológica. Dicho de otro modo, este tipo de prácticas suelen y deben contener un mensaje ya que, de lo contrario, la diferencia entre el arte y otro tipo de prácticas y conductas (*piercing*, cirugía estética, anorexia, sadomasoquismo, etc.) quedaría arriesgadamente diluida.

En cuanto a lo tratado por la presente investigación en referencia al cuerpo, cabe reconocer una no inclusión consciente de artistas y de obras importantes relacionadas con el tema, justificada sólo por la voluntad de síntesis que nos empuja ahora. No se ha pretendido en este epígrafe realizar un acopio de todo lo corporal en el arte, sino destacar solo algunos aspectos que se estiman significativos para nuestro trabajo.

Como ya reconocía Juan Antonio Ramírez con respecto a su propio estudio:

Sospecho que trazar el mapa artístico del cuerpo humano es imposible en esta época de monstruosa metástasis informativa y de nuevas tecnologías mecánico-biológicas, en la que no conocemos los límites de la corporalidad, dónde están nuestras identidades, cuáles son las fronteras del arte, ni quiénes son los creadores o las obras verdaderamente significativas. Nos movemos a ciegas, como los murciélagos, emitiendo sonidos cuyos rebotes nos permiten orientarnos dificultosamente, dando tumbos, en una selva de estímulos perpetuamente renovados⁹⁵.

Como le ocurre al autor citado, existen muchos aspectos del cuerpo que no se han tratado de forma específica en este estudio, a veces por considerarlos obvios, otras por resultar cuantitativamente inabarcable todo lo realizado en torno al cuerpo en el arte contemporáneo (por no mencionar niveles artísticos más generales). Se trata de elecciones tomadas, según nuestro criterio, como las más significativas (basadas en el estudio y apoyadas en discursos lógicos que gocen de interés), que permitan construir un

⁹⁵ Ramírez, Juan Antonio. Op. cit., pp. 18-19.

El cuerpo femenino en el arte.

análisis a pequeña escala que nos permitan comprender mejor algunos episodios y figuras del arte contemporáneo.

2.3. El vídeo como disciplina artística.

Desde hace varias décadas, la imagen en movimiento se ha convertido, quizá inevitablemente, en un aspecto crucial del arte contemporáneo. El vídeo es el medio por defecto del siglo XX. Está en todas partes: atrapado en pantallas de ordenador, proyectado, en el cine, en las paredes de galerías y museos o en espacios públicos. Es un fenómeno generalizado. Sin embargo, existe un desconocimiento tras este concepto, en el ámbito del videoarte especialmente, sobre las imágenes que se crean con él y sobre la cultura en la que se inscribe.

Según la estudiosa Rosa Díaz García, “Se entiende por Videoarte toda aquella obra en la que total o parcialmente se da la utilización de la tecnología vídeo, bien sea en formato electromagnético o digital, y donde la creación audiovisual presenta una intencionalidad claramente artística. Entendiendo por intención artística toda aquella que añade un contenido experimental, formal, poético, filosófico, etc. extra a la creación audiovisual en sí, mediante la utilización de unos recursos técnicos, narrativos, estéticos, conceptuales, etc. y no meramente comunicativo-informativo”⁹⁶.

Díaz García afirma que se podría hablar también de ‘Videocreación’ o ‘Creación Audiovisual’ por dos motivos: primero, por subrayar su carácter creativo y, segundo, porque se dirige principalmente a los sentidos de la vista y del oído, sin olvidar en todo caso por parte del autor una idea artística que lo sustenta.

El videoarte es un fenómeno artístico surgido simultáneamente en Estados Unidos y Europa a mediados de los años sesenta del siglo XX, viviendo su apogeo en la siguiente década y manteniendo su vigencia actualmente. Esta tendencia artística, que surge, entre otros factores, gracias a la consolidación de los medios de comunicación de masas, pretendía explorar las posibilidades de aplicación artística de dichos medios. En un principio no se adoptó el término ‘Videoarte’ como tal, sino que se hablaba de ‘video-tapes’, ‘video-esculturas’, ‘video-performances’ o ‘autorretratos videográficos’. Poco después de su aparición, se adoptó el término *Video-Art*, pero se acabó sustituyendo por

⁹⁶ Díaz García, Rosa. *El videoarte en el País Vasco: panorámica de la creación artística audiovisual contemporánea* (Beca de investigación Artium sobre patrimonio documental de arte contemporáneo). Consultado el 7/03/2009 en: <<http://www.artium.org/biblioteca/Vapv3.pdf>>

el término 'Videocreación' o 'Vídeo de creación', en una especie de ampliación que aún hoy resulta controvertida⁹⁷.

El videoarte surge como una respuesta de los artistas al tiempo en el que viven. Comienzan a hacerse eco de la poderosa presencia tecnológica en una generación en la que el cine y, más recientemente, la televisión, forman ya parte de la cultura popular. Es por este factor, que los artistas ven en el vídeo un medio ideal para acercar el arte al pueblo. No obstante, es importante hacer hincapié en las diferencias con respecto a la televisión o el cine experimental: el videoarte, por ejemplo, no se ajusta a las convenciones del cine, ya que puede no emplear actores y carecer de diálogos, narrativa o guión, características que suelen definir a las películas como entretenimiento; rompe las convenciones narrativas del cine y la televisión, jugando con la infinitud de posibilidades artísticas que ofrece la imagen y el sonido.

Ello conlleva que el videoarte puede resultar una alternativa mucho más económica en comparación con las producciones tradicionales de cine, ya que está más extendido entre aquellos creadores que buscan romper con los parámetros comerciales a través de un medio más económico (aunque no por ello se trate de obras con menor valor que las formas tradicionales de producción). Otro resultado que deviene del tipo de formato y de los costes de producción es el tipo de narración que se establece, eminentemente conceptual.

Del mismo modo que se han destacado las diferencias con respecto a otras formas de expresión, como el cine, el vídeo de ficción o la televisión, el videoarte se deslinda también de otras prácticas como el videoclip o el documental por razones similares: en su búsqueda por crear nuevas narrativas y formas de 'ver', usa, un tipo de lenguaje que no se restringe a las premisas de los citados géneros. Constituye, en el aspecto formal, una ruptura con lo convencional o 'visualmente correcto' tal y como lo tenemos asimilado en nuestra cultura audiovisual, ya que se vale de parámetros espacio-temporales e interactivos distintos. Supone una interdisciplinariedad que puede llegar a conjugar el espacio-tiempo, la plástica, la música, la imagen, el sonido, la comunicación y, como base de todo ello, un espíritu de experimentación en constante evolución, híbrido e inestable.

⁹⁷ El artista y profesor de Bellas Artes de la UPV Juan Crego, afirmaba en un catálogo de la exposición *Miradas al videoarte* (Murcia, 2008) que creía más conveniente llamar al Videoarte 'Vídeo' sin más, al igual que a la Pintura no se le llama 'pintura-arte'. Posteriormente, numerosos estudios que han revisado la evolución de este medio vuelven a ese término genérico al considerarlo más apropiado.

En cuanto a cuestiones relacionadas con la intención, concepto y finalidad, las diferencias son también palpables con respecto a esos otros medios de expresión citados.

Esa generación de artistas que tomará contacto con el nuevo medio entre la década de los 60 y los 70, con Nam June Paik, Wolf Vostell, Bruce Nauman⁹⁸ o Vito Acconci entre sus filas, cambiarán el mundo del arte rompiendo sus convenciones, haciéndolo más accesible y llevándolo al público general. Además, los artistas modifican la relación entre el espectador y la obra: éste pasará de ser un observador pasivo a convertirse en participante activo de la obra, una obra que crea ambientes reales o imaginarios, que combina imágenes, sonidos y elementos físicos para sumergir al espectador a un nivel emocional, intelectual y físico. El artista sale de su estudio y se acerca al público, intentando involucrarlo en la obra.



Perimeter of a Square (1967-68),
Bruce Nauman.

En palabras de la artista visual iraní Shirin Neshat “uno de los grandes impactos que ha tenido la imagen en movimiento en las artes visuales ha sido favorecer que los artistas sean más ambiciosos – abandonando los estudios de arte y dando un paso hacia el mundo, diluyendo las fronteras entre los medios y trabajando de forma colaborativa”⁹⁹. Como afirma Neshat, los artistas han establecido una conexión sin precedentes entre la experiencia de la imagen en movimiento y el arte visual.

En un principio, el material de base con el que contaban los artistas para la práctica del videoarte era una cámara electrónica unida a un magnetoscopio unido, a su vez, a un monitor que transmitía de forma instantánea la imagen filmada. Los ya mencionados Nam

⁹⁸ “(...) esa querencia hacia el arte procesual, ese querer dar importancia al proceso y no tanto al resultado. Quedar a la espera, a la expectativa, a un trabajo por parte del espectador que redunde en una provocación, una reflexión, una posibilidad siempre nueva de transgredir el metódico consenso al que se circunscribe con divina pleitesía nuestro cuerpo y nuestro espíritu...”.
En: <<http://www.blogearte.com/2012/04/naumanabramovic-lo-que-puede-un-cuerpo.html>> (Visitado el 26/03/2013).

⁹⁹ Citado por: Elwes, Catherine, University of the Arts London. *Video art: a guided tour*, I.B. Tauris, London, 2005, p. 10. (Traducción propia).

June Paik y Wolf Vostell son considerados los primeros videoartistas. Paik, músico coreano y pionero electrónico en el campo del vídeo, fue, junto Les Levine o Andy Warhol, uno de los artistas que primero se hizo con un equipo de vídeo portátil tras su inmediata aparición en los mercados. Paik llegó a adquirir la primera cámara portátil de SONY en 1965, incluso antes de su comercialización. En noviembre de ese mismo año presentaría en el neoyorquino café *Au Go Go* su primer filme, que contenía grabaciones hechas desde un taxi de las calles de Nueva York el 4 de octubre del citado año, durante la visita del papa Pablo VI, con una finalidad estética que pretende captar una realidad subjetiva, al margen de las funciones de grabación de la televisión y de su pretendida objetividad¹⁰⁰.

En los inicios, los artistas graban con su cámara experiencias artísticas realizadas con otros medios: pintura, escultura, *performances*, *happenings*, etc. Poco después, el vídeo se comienza a perfilar como medio artístico autónomo, muy ligado al arte conceptual. Entre las diversas modalidades, destacan los videos monocal, las videoinstalaciones, las videoesculturas o los vídeos de circuito cerrado, que en tantas ocasiones utilizarían artistas como Vito Acconci o Chris Burden.

Desde estos primeros escarceos con la técnica ha llovido mucho y en los últimos veinte años se ha podido apreciar un avance tecnológico imparable, que ha hecho aparecer nuevos formatos que los artistas han ido incorporando a sus obras de forma continuada (infografía, CD-ROM, DVD, instalaciones multimedia, fibra óptica, etc.). Técnicas, medios y soportes han evolucionado a un ritmo vertiginoso y hoy en día, las posibilidades de manipulación de la imagen –real o virtual- son prácticamente infinitas, haciendo que los límites entre lo pictórico, lo fotográfico y lo digital estrechen sus límites hasta hacerse completamente borrosos.

En lo que a influencias se refiere, en su primera época el videoarte asimilará las distintas tendencias artísticas del momento, por lo que se le ha relacionado especialmente con el movimiento fluxus, el arte conceptual, las *performances* y el minimalismo, conocidos por su respuesta crítica ante acontecimientos históricos del momento, como el conflicto racial o el feminismo, a nivel social, y la guerra, a nivel político.

¹⁰⁰ Ruhrberg, Karl; Honnef, Klaus; Walther, Ingo F., Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane. *Art of the 20th century. Art series*, Ingo F. Walther, Taschen, Köln, 2000, p. 592.

Una gran contribución al desarrollo del videoarte como medio, en sus inicios, es la hecha por el artista fluxus Wolf Vostell, quien desde 1963 registró *decollages electrónicos*, derivados de sus *collages* de carteles ¹⁰¹. Durante los años sesenta, muchos más artistas mostrarán un creciente interés por el vídeo, ampliando, así, sin cesar los límites de su utilización.



En cuanto al aspecto formal y conceptual, puede reconocerse una característica común a todas las obras realizadas desde entonces, se trata del hecho de romper con la estructura narrativa y realista que había primado en todos los contenidos hechos anteriormente. Sin llegar a confundir su obra con el cine de tipo experimental, los videoartistas definieron, con su práctica, el concepto mismo de videoarte. Hicieron uso de cuantos instrumentos analógicos y digitales dispusieron para crear una imagen en movimiento concebida artísticamente, transmitiendo armonía entre sus partes y, en la mayoría de los casos, un significado implícito.

Television Decollage (1963), Wolf Vostell.
Izquierda.: cuaderno de partituras para el citado *happening*. Derecha: Exposición en la *Smolin Gallery* de Nueva York.



Espectador frente a una obra de circuito cerrado.

Las primeras obras constaban de un circuito cerrado de televisión en el que la gente podía verse a sí misma en varios monitores. Y, aunque hoy en día resulte difícil concebirlo, para el espectador de aquella época resultaba un fenómeno singular el poder verse dentro del marco televisivo, posibilidad hasta entonces reducida a una pequeña elite. Mucho ha avanzado la tecnología desde entonces hasta la actualidad. El videoarte se ha adaptado a la era digital e incorpora muchas de las técnicas que podemos encontrar en cualquier

¹⁰¹ “El concepto de *decollage* fue acuñado por el artista Wolf Vostell en la década de 1950 como antítesis del concepto *collage*, que determina la creación por capas”. Extraído de: Martín, Sylvia. *Videoarte*, Taschen, Colonia, 2006, pág. 8.

película comercial (infografía, iluminación, animación, etc.), aunque siempre con un tratamiento y un fin distintos, por lo que el resultado es diferente a lo que esperamos de los contenidos audiovisuales a los que estamos acostumbrados. Ese lenguaje propio, esa vocación poética (como la concibe Roman Jakobson)¹⁰² que hace genuino al videoarte lo convierte en una forma de expresión moderna pero difícil de comprender por algunos tipos de públicos. Pese a ello, no resulta una tarea ardua, en la mayoría de las ocasiones, captar su belleza, puesto que más que contar algo de forma clara y concisa, se trata de pulsar los resortes que despierten las emociones del espectador y que lo lleven a reflexionar sobre su ser.

Y unido a esta función poética, desde sus inicios, el videoarte ha contado con un fuerte ingrediente de crítica: como veremos en el siguiente capítulo, se opone a la hegemonía de la televisión, pero no es el único aspecto en el que incide: cuestiona el papel tradicional del espectador (pasivo) y critica las estructuras sociales y políticas.

De este modo, podemos afirmar que el videoarte se sitúa fuera del ámbito de la información y del entretenimiento y casi en el margen del mercado tradicional del arte, sobre todo en sus inicios.

Además de su aspecto crítico, el videoarte lleva implícito un interés constante por ciertos temas, entre los que destacan el papel del cuerpo humano en el arte, así como los conceptos de 'tiempo' y 'espacio'.

En cuanto a las posibilidades que ofrece el medio, cabe decir que la plasticidad de la imagen de vídeo hizo que se expandiese rápidamente hacia una serie de prácticas artísticas relacionadas entre sí, como son: las instalaciones de vídeo, la grabación de acciones (para la difusión de *performances* pregrabadas que se exhiben en las intervenciones en directo de los artistas, o, más tarde, en sus exposiciones), las videoesculturas y los videoambientes, entre otros. Como se puede apreciar, las propiedades estéticas del medio "no solo propician hallazgos visuales y búsquedas formales inéditas en la cinta de vídeo, sino que se integran con facilidad a propuestas espaciales, objetuales y performáticas, generando toda una serie de híbridos difíciles de conceptualizar desde el punto de vista de las categorías tradicionales. A todas estas

¹⁰² Aitken, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2001, pp. 9-10.

variantes en torno a lo que constituye la base primigenia del videoarte (la video cinta) se las conoce con el nombre de *formas expandidas*¹⁰³.

En este sentido, el concepto de video-arte enlazaría con lo enunciado por Claudia André y Patricia Rubio en su libro *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos* (2005): “(...) el videoarte es un corrector, ya que al recibir el original (la acción de arte), lo corrige al traspasarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una ‘pasada en limpio’. El video-arte se convierte en la obra final de otra obra”¹⁰⁴.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos concluir destacando varios aspectos en torno al concepto de videoarte:

- Las primeras exploraciones videoartísticas estuvieron relacionadas con la televisión, la música y las artes plásticas. En cuanto al lenguaje que utiliza el videoarte, podemos vislumbrar antecedentes en el video experimental, los surrealistas -y sus expresiones plásticas, literarias y audiovisuales-, la vanguardia cinematográfica rusa de la década del 20 y los futuristas. Todas estas influencias compartirán una serie de inquietudes que, tiempo después, descubrirían una forma de expresión particular con la invención del video.
- La invención del vídeo implicó no sólo un cambio tecnológico, sino, sobre todo, un cambio cultural en un sentido amplio (incluyendo así cambios estéticos, epistemológicos, perceptivos, etc.).
- El concepto de videoarte ha ido cambiando con el tiempo y gracias también al desarrollo de la tecnología, que ha supuesto nuevos lenguajes formales (infografía, 3D, etc.). Ésta ha abierto nuevas vías de investigación a los artistas y, además, muchos usuarios podrán modificar la obra, compartiendo sus experiencias y dejando de ser la obra algo cerrado y circunscrito a una pequeña élite.

¹⁰³ Consultado (y extraído) el 12/10/2009 en:

<<http://209.85.229.132/search?q=cache:kdHS2Fo0z48J:hvideoarte.wordpress.com/2008/10/19/definicion-de-videoarte/+%22formas+expandidas%22+video&cd=6&hl=es&ct=clnk>>

¹⁰⁴ André, María Claudia y Rubio de Lértora, Patricia. *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2005, p. 47.

- El espectador abandona su rol pasivo, ya que se busca de él la participación, el sentido crítico y un ejercicio de desciframiento de la obra. La falta de un lenguaje preciso y la invocación a una multiplicidad de códigos culturales y artísticos hacen del 'lector' de vídeos un espectador más exigente y activo.
- Por ello, en esta forma de expresión artística prima en el autor una idea de sugerir más que de mostrar, lo que lo diferencia de otro tipo de obras como los documentales, los cortometrajes u otras obras de ficción. Se componen imágenes en movimiento que sean sugerentes, con un planteamiento que no tiene por qué ser narrativo ni lineal y que pretenden la implicación reflexiva y la incitación a pensar (a través de la representación de mundos oníricos, espacios abiertos, reflexiones tecnológicas y, por encima de todo, la experimentación visual). Como defiende el estudioso chileno Néstor Olhagaray "el video-arte no sólo se opone a un cierto tipo de cine, el narrativo-comercial, sino, además, se presenta como el heredero de las prácticas disidentes en el cine"¹⁰⁵.
- Aunque se trata de un tipo de lenguaje visual basado en la sincronía entre audio y vídeo, son muchos los autores que no se obsesionan con ello, e incluso llegan a prescindir de elementos como el audio; hay quienes sólo buscan que sus obras creen una atmósfera o ambiente determinado, que invite a la reflexión.
- El concepto visual va unido a la música en este medio, pero también puede servir de complemento a otro tipo de espectáculos como el teatro, la danza, las *performances*, las acciones o *happenings*, los espectáculos multimedia, etc.
- El *leit motiv* de este lenguaje en su nacimiento son las sesiones en directo, en las que el artista (más tarde lo hará en la intimidad de su estudio) busca la interacción con el público y donde se manipula, en tiempo real, cámaras, imágenes de vídeo, audio, luces y objetos físicos, entre otros elementos posibles, intentando conseguir un espectáculo integrado y total.

2.4. El concepto de feminismo y otros conceptos clave: patriarcado, género y androcentrismo.

Dado que en el próximo epígrafe trataremos las distintas olas del feminismo y su relación con otros movimientos sociales, y en varios capítulos veremos la fuerte vinculación entre algunas artistas y el feminismo, resulta esencial ofrecer un somero acercamiento a una serie de conceptos que irán apareciendo a lo largo del presente texto.

Feminismo (Del lat. *femīna*, mujer, hembra, e *-ismo*)¹⁰⁶.

1. m. Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres.
2. m. Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres.

Machismo¹⁰⁷.

1. m. Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres.

Androcentrismo¹⁰⁸.

1. m. Visión del mundo y de las relaciones sociales centrada en el punto de vista masculino.

Género (Del lat. *genus*, *genēris*)¹⁰⁹.

1. m. Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.
2. m. Clase o tipo a que pertenecen personas o cosas.
6. m. Biol. Taxón que agrupa a especies que comparten ciertos caracteres.

Patriarcado¹¹⁰.

5. m. Sociol. Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje.

¹⁰⁶ Extraído de la RAE (versión digital): <<http://www.rae.es/rae.html>> (Consultado el 27/03/2013).

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Ibíd.* Para más información sobre este término consultar: <<http://www.proyectopatriarcado.com>> (Consultado el 23/05/2015); página con información sobre el patriarcado, su funcionamiento y la lucha de las mujeres durante su evolución.

Según Celia Amorós¹¹¹ el feminismo es “un proceso emancipatorio de las mujeres (...) el feminismo observa que la diferencia entre los géneros en las sociedades conocidas hasta ahora se construye en forma de una jerarquía de *status*, jerarquía en la que lo masculino es hegemónico y lo femenino resulta ser subordinado”¹¹². Así, la lucha por la igualdad de las mujeres y los varones en tanto que seres genéricamente humanos “pasa necesariamente para las mujeres por un proceso en el que pongan en cuestión la diferencia genérica que les ha sido asignada como una construcción –política, cultural, simbólica– a la que no quieren estar sujetas y de la cual, en esa misma medida, se desidentifican”¹¹³.

Otra definición de ‘feminismo’ es la aportada por la psicóloga feminista Victoria Sau:

El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera¹¹⁴.

Podemos afirmar que el feminismo es una teoría crítica y un movimiento político que nace con el objetivo de transformar las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres. El origen teórico del feminismo se remonta a la Ilustración, pero se configura, más allá del corpus teórico que rodea al término, como un proyecto de emancipación en torno a las ideas de autonomía e igualdad.

‘Feminismo’ es un término relativamente moderno, que aparece décadas después de que las mujeres comenzaran a denunciar su situación de opresión y a vindicar la igualdad entre los sexos. Como señala Jane Freedman, “ya existía lo que hoy llamaríamos un

¹¹¹ Celia Amorós es catedrática de Filosofía Moral y Política de la UNED, donde dirige desde 1990 el curso *Historia de la teoría feminista* del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense.

¹¹² Amorós, Celia. *Tiempo de Feminismo: Sobre Feminismo, Proyecto Ilustrado y Postmodernidad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 19.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Molina Brizuela, Y. *El Feminismo y una de sus Predecesoras: Ana Betancourt de Mora*, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, octubre 2010. En: <www.eumed.net/rev/cccss/10/> (Consultado el 27/03/2013).

pensamiento y una actividad feminista mucho antes de que el término en sí se utilizara”¹¹⁵.

Por tanto, en la práctica, podemos considerar el feminismo como un movimiento social, que se conceptúa como un proceso, una sucesión de etapas o fases, comúnmente denominadas ‘olas’¹¹⁶. Cada fase u ‘ola’ se caracteriza por el desarrollo de una serie de ideas y conceptos, estrategias y acciones, así como una teoría feminista propia. Estas diferentes teorías han dado lugar a la aparición de disciplinas como, por ejemplo, la geografía feminista¹¹⁷, la historia feminista o los estudios de género, en los que no nos sumergiremos profundamente al requerir éstos una investigación propia. Aunque no está claro el lugar y el momento de su aparición, parece ser que fue utilizado por primera vez en 1880 por la francesa Hubertine Auclert, defensora de los derechos políticos de las mujeres y fundadora de la primera sociedad sufragista en Francia y del periódico *La Citoyenne*. En una de sus reivindicaciones, Auclert fue detenida por la policía acusada de histerismo, “una enfermedad que le lleva a pensar que es igual que los hombres”¹¹⁸, según el informe policial.

Resulta necesario señalar la dificultad que supone poner un poco de orden en la variedad de temas y cuestiones que absorben a los estudiosos del feminismo. Desde el cuerpo entendido como lugar hasta los tipos de maternidad¹¹⁹ y su relación con el patriarcado¹²⁰, el contexto histórico-social del feminismo o los conceptos de género¹²¹ e identidad, no cabe duda de que el corpus teórico que rodea a este movimiento resulta amplísimo y requiere un estudio más detallado.

¹¹⁵ Freedman, Jane: *Feminismo. ¿Unidad o conflicto?*, Traducción de José López Ballester, Narcea, Colección Mujeres, 2004, Madrid, p. 16.

¹¹⁶ En este sentido, es importante tener en cuenta que la cronología del feminismo estadounidense no coincide con la de los estudios feministas europeos, entre los que destacan los que se realizan en idioma español.

¹¹⁷ McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*, Ediciones Cátedra, 2000, Madrid, pp. 47-52.

¹¹⁸ Fournier, Martine: *Combats et débats*, en *Sciences Humaines*, Spécial n° 4: *Femmes*, Novembre-Décembre 2005, p. 7.

¹¹⁹ “El amor maternal es una exigencia para las mujeres, a las que se les acusa de «malas madres» si no demuestran las formas de amor esperadas por la sociedad. Es una maternidad vigilada y necesaria para mantener el modelo patriarcal. Tanto el amor maternal como el instinto son construcciones sociales elaboradas por la cultura, aprendidas y reproducidas (...)”. En: Saletti Cuesta, Lorena. *Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad*, Revista Clepsydra, Universidad de Granada, 2008.

¹²⁰ El concepto de patriarcado es el gran protagonista de la crítica racionalista a la sociedad que está presente en el feminismo. Antes de ser reformulado por la teoría feminista, el significado de este término se correspondía exactamente con su etimología: la palabra “patriarca” se compone de las palabras griegas “ἄρχω” (mandar) y “πατήρ” (padre) y desde antiguo denominó a la organización social que otorga la primacía a la parte masculina de la sociedad, e institucionaliza la influencia del padre de familia.

¹²¹ Concepto central en la teoría feminista, que define el género (lo masculino/lo femenino), no como una realidad natural, consustancial al ser humano, si no como una construcción cultural.

La disertación en torno a los conceptos de 'sexo' y 'género', y lo que se entiende por cada uno de ellos, ha sido recurrente en la investigación sobre feminismo:

La construcción social de lo natural supone pues que lo social anula lo natural (...) la distinción sexo/género se diluye siguiendo líneas paralelas; si el género es la significación social que asume el sexo dentro de una cultura dada, ¿qué queda pues del sexo, si es que queda algo, una vez que ha asumido su carácter social como género? (...). Si el género consiste en las significaciones sociales que asume el sexo, el sexo no *acumula* pues significaciones sociales como propiedades aditivas, sino que más bien queda *reemplazado* por las significaciones sociales que acepta¹²².

Muestra de ello, resulta la existencia de diferentes modalidades de feminismo, entre las que destacan el feminismo cultural, el feminismo liberal, el feminismo radical, el ecofeminismo ¹²³, el anarcofeminismo, el feminismo de la diferencia, el feminismo de la igualdad, el feminismo marxista, el feminismo separatista, el feminismo filosófico, el feminismo islámico, el feminismo lésbico y el transfeminismo¹²⁴. Todo ello nos obliga a hablar de "feminismos"¹²⁵ (en plural) y no de un solo "feminismo". En esta línea, se define feminismo como el conjunto heterogéneo de ideologías y de movimientos políticos, culturales y económicos que tienen como objetivo la igualdad de derechos entre varones y mujeres¹²⁶.



La mujer permanece ahí (2013), performance ecofeminista de la artista guatemalteca Regina José Galindo en el Bosque de Chapultepec.

¹²² Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 22-23.

¹²³ Más información sobre la artista Regina José Galindo (en la imagen) y sobre su performance *La mujer permanece ahí* (2013) en: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> <<http://www.mutante.mx/la-mujer-permanece-ahi-performance-de-regina-jose-galindo/>>

¹²⁴ Holland-Cunz, Barbara. *Ecofeminismos*, Ediciones Cátedra, 1996, Madrid, pp. 45-51.

¹²⁵ La jurista Alda Facio denomina "Feminismo" con "F" mayúscula" al conjunto de feminismos. En la presente investigación, aunque prescindiendo de la mayúscula, se utilizará el término "feminismo", así como "movimiento feminista", en ese mismo sentido. FACIO, Alda: *Hacia otra Teoría Crítica del Derecho*, en Fries, Lorena y Facio, Alda (Comp.): *Género y Derecho*, Op. cit, p. 202.

¹²⁶ La ya mencionada jurista Alda Facio define el movimiento feminista como "el conjunto de los movimientos y grupos sociales que desde distintas corrientes del feminismo luchan por el fin del patriarcado" (Ibid., p. 201). Y en palabras de Carme Castells es "lo relativo a todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en la que no tengan cabida las discriminaciones por razón de

Dado dicha complejidad, la presente investigación no ahondará en tales lindes, sino que se limitará a hacer un breve recorrido histórico y social a través de este concepto, destacando la evolución que ha sufrido este movimiento en sus diferentes fases desde su nacimiento, centrándonos en nociones como el ‘postfeminismo’ y, en un último epígrafe, en su relación y transversalidad con otros movimientos sociales, sobre todo en los años 60. La naturaleza del feminismo en el ámbito artístico será tratada en el siguiente epígrafe y retomada, posteriormente, en el capítulo 4.

Como en la mayoría de las ocasiones, debemos tener presente el contexto y las particularidades personales de quien escribe, y aunque en este caso es una investigación académica lo que nos ocupa y, como tal, se le presupone fiabilidad en fuentes y búsqueda de la objetividad en los planteamientos, resulta especialmente necesario hacer patente el punto de vista de quien firma este estudio. Y se hace necesario por dos razones: una es que, como bien afirma Ruth Lister, “Es común que las escritoras feministas trasladen deliberadamente la experiencia personal a los textos académicos con el fin de situar su propio conocimiento (...)”¹²⁷ y, citando a Jackie Stacey “para desafiar a los mitos masculinos de la neutralidad que han caracterizado a las pretensiones de verdad (de las teorías feministas)”¹²⁸

La otra razón es que muchas autoras feministas trazan una línea muy fina, por una parte, al hablar sobre el feminismo y las mujeres como si fueran categorías diferenciadas; y por otra, al hablar de ese ‘yo’ que habla únicamente desde la experiencia personal.

Partiendo de esto, podemos decir que la presente investigación no trata sobre nuestra experiencia personal y que, aunque nuestra interpretación del feminismo inevitablemente refleje la posición como mujer de quien suscribe, que coincide con ciertos planteamientos del feminismo (y rehúse identificarse con otros), está, pese a ello, imbuida por un deseo de búsqueda, de observación y de comparación de diferentes puntos de vista al respecto.

sexo y género” (Castells, Carme (Comp.): *Perspectivas feministas en teoría política*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 10).

¹²⁷ Lister, Ruth. *Being Feminist* (Politics of Identity – VIII). *Government and Opposition*, 40: 442–463, 2005, doi: 10.1111/j.1477-7053.2005.00159.x

Traducción propia: “it is common for feminist writers deliberately to weave personal experience into academic texts so as to situate their own knowledge (...)”.

¹²⁸ Stacey, Jackie. *Feminist Theory: Capital F, Capital T*, in Victoria Robinson and Diane Richardson (eds.), *Introducing Women’s Studies*, Basingstoke, Macmillan, 1997, p. 64.

Traducción libre: “to challenge masculine myths of neutrality that have characterised [theory’s] truth claims”.

2.4.1. Cronología: feminismo premoderno, feminismo en la Primera, Segunda y Tercera Ola.

Pese a que en la última década están más presentes que nunca los conceptos de 'igualdad' y de 'género' no se trata de una moda. Existe una genealogía que nos remonta al siglo XVIII, ya que los que hemos citado como 'feminismos' aparecen ligados a la Ilustración, en sus inicios, con un corte más moral que político. Pero para tener en cuenta todas las facetas, hemos de considerar que, además de una Ilustración feminista¹²⁹ (destacando autores como Condorcet, Olympe de Gouges o Mary Wollstonecraft), hubo también una Ilustración misógina, a modo de reacción (Rousseau o los jacobinos, entre otros).

Como punto de partida, debemos considerar las formas en que la teoría feminista y la política han construido la categoría 'mujer' como su objeto de estudio. En este sentido, la citada Ruth Lister, en sus *Políticas de Identidad*¹³⁰, destaca una división, recogida y ampliada por otras investigadoras actuales como Samara de las Heras¹³¹, y que, hasta hace relativamente poco, separaba las corrientes feministas en dos modelos dominantes:

- Modelo de la IGUALDAD (también conocido como 'integrador'): las mujeres se identifican como seres humanos racionales con las mismas capacidades para la ciudadanía que los hombres y, por lo tanto, como poseedoras de los mismos derechos. Las diferencias de género que existen se atribuyen a los efectos de las actitudes e instituciones sexistas. Se adopta el término 'género' para distinguir entre esas diferencias socialmente construidas y esas diferencias 'naturales' que se atribuyen al sexo biológico.

Este modelo igualitarista¹³² incluye el feminismo liberal, el socialista y el marxista, que luchan por ampliar el marco público de los derechos a las mujeres, convencidos de que

¹²⁹ Extraído de un artículo de Celia Amorós en la versión digital de *El País*:
<http://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277554_850215.html> (Consultado el 12/05/2013).

¹³⁰ Lister, Ruth. Op. Cit.

¹³¹ De las Heras Aguilera, Samara. "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas*. Revista de Filosofía, Derecho y Política, nº9, enero 2009, pp. 57-72.

¹³² También conocido como modelo 'universalista', según el cual todos los seres humanos son individuos iguales y las diferencias observadas en la sociedad serían solo la consecuencia de las relaciones de dominación. De modo que toda afirmación de una especificidad femenina correría el riesgo de favorecer la jerarquización entre los sexos. En: Fournier, Martine: *Combats et débats*, Op. cit., p. 8.

existe un sexo indiferenciado y universal.

En cuanto al feminismo liberal, Ana de Miguel afirma que se caracteriza por “definir la situación de las mujeres como una de desigualdad (y no de opresión o explotación) y por postular la reforma del sistema hasta lograr la igualdad entre los sexos”¹³³, siendo la Organización Nacional para Mujeres (NOW), fundada por Betty Friedan en 1966, su órgano más representativo. Betty Friedan fue una “figura central del nuevo feminismo norteamericano que surge a mediados del siglo XX”, como recuerda Ángeles J. Perona, aunque desde su perspectiva de psicóloga social, adelantará en sus escritos temas tratados por la filosofía feminista posterior. Perona señala la obra de Friedan como un ejemplo reconocido de feminismo liberal, “entendiendo por tal aquél que pone el énfasis en la idea de que la subordinación de las mujeres hunde sus raíces en una serie de restricciones legales y consuetudinarias que impiden la entrada y/o el éxito de las mujeres en el espacio público”¹³⁴. *La Mística de la Femenidad* (1963) fue la obra más conocida de Friedan fue muy influyente y podemos afirmar que continúa vigente en muchos aspectos. No obstante, han brotado críticas¹³⁵ en relación a algunos aspectos tratados en la obra, que Friedan subsanaría con la publicación de *La Segunda Fase* (1981), en la que Friedan aborda los nuevos problemas surgidos tras la emancipación femenina y, principalmente, tras la incorporación masiva e la mujer al mercado laboral¹³⁶, siempre sin olvidar su “trabajo complementario”, el de ama de casa y madre. Observamos, así, cómo el feminismo liberal de Friedan, aunque sin abandonar nunca el individualismo, evolucionaría hacia tesis más cercanas a la socialdemocracia¹³⁷.

¹³³ De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, en Amorós, Celia (Directora): *Diez palabras clave sobre la mujer*, Editorial Verbo Divino, 2000, pp. 2-5.

¹³⁴ Perona, Ángeles, J. *El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal*, en Amorós, Celia Y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*, Minerva Ediciones, Madrid, 2005, Vol. II, pp. 15-17.

¹³⁵ Entre ellas, destacan la atribución de los efectos del sistema de dominación patriarcal al capitalismo, el individualismo que asoma a sus páginas y la creencia de que es suficiente lograr la igualdad de oportunidades mediante la ley para solucionar los problemas de identidad femenina y la desigualdad.

¹³⁶El análisis de Friedan se centra en “la doble jornada y la imagen de mujer que le corresponde: la superwoman” y defiende una revolución en la esfera doméstica y un cambio radical en todas las instituciones públicas. En: J. Perona, Ángeles: *El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal*, Op. cit., pp. 16-27.

¹³⁷Esta evolución se relaciona directamente con lo expresado también en 1981 por la teórica política y activista Zillah Eisenstein, quien sostenía que el feminismo liberal acabaría abandonando los postulados liberales más duros para aproximarse al feminismo radical de raíz socialista a fin de lograr sus objetivos. Véase: Eisenstein, Zillah: *The radical Future of liberal Feminism*, Long Man, Nueva York y Londres, 1981.

Por otra parte, el feminismo socialista y marxista sostiene que la opresión de las mujeres se debe a la confluencia de los sistemas patriarcal y capitalista¹³⁸, pero, curiosamente, no encontramos en el marxismo una teoría del patriarcado. De ahí que en el análisis del capitalismo y la mujer surja el más importante desencuentro¹³⁹ entre marxismo y feminismo. Pese a ello y a las objeciones que surgen contra estos 'feminismos domesticados'¹⁴⁰, el feminismo socialista contemporáneo ha tenido un gran desarrollo teórico, sobre todo en estados Unidos, con la obra de teóricas como la citada Zillah Eisenstein, Sandra Harding o Heidi Hartmann¹⁴¹, entre las más destacadas.

- Modelo de la DIFERENCIA: este modelo celebra y enfatiza las cualidades distintivas de las mujeres, caracterizadas típicamente como: el cuidado, la intuición, la alfabetización emocional o el amor por la paz. Quienes apoyan este modelo afirman, sin embargo, que la diferencia sexual respecto de los varones no constituye un esencialismo que hace a las mujeres idénticas, sino diversas. Y sostienen: "(...) Nuestro propósito no consiste en ser iguales a los hombres, sino en cuestionar el código secreto de un orden patriarcal que convierte las diferencias en desigualdades"¹⁴². Visto así, según este modelo, la causa real de la desigualdad entre mujeres y hombres es el intento por igualar a mujeres y hombres en un mundo proyectado por los hombres, en el que, según las diferencialistas (o esencialistas) las mujeres no querrían ni podrían incluirse.

¹³⁸ Conocida como "teoría del doble sistema". Sánchez Muñoz, Cristina: *Feminismo socialista*. En: Beltrán, Elena Y Maquieira, Virginia (Eds.): *Feminismos. Perspectivas feministas en teoría política. Debates teóricos contemporáneos*, p. 120; Castells, Carme (Comp.), Op. cit., p. 23.

¹³⁹ Destacar el artículo *El enemigo principal*, de Christine Delphy, publicado en la revista *Partisans* (1970) y en el que la autora francesa enjuicia las investigaciones marxistas sobre la opresión de las mujeres por no tener en cuenta el trabajo doméstico como verdadero trabajo o desconocer el análisis de la familia, entre otros factores.

¹⁴⁰ Tanto al feminismo liberal como al socialista-marxista, dentro del modelo de la igualdad, se le achaca la asimilación de las mujeres a los hombres, es decir, al querer considerarlas iguales e inscribirlas en estructuras socio-políticas creadas por y para varones, se las masculiniza. Además, se critica el conservadurismo de este modelo, ya que "no busca un cambio institucional, político o social, sino que los excluidos del marco público puedan incorporarse, al menos formalmente". En: De las Heras Aguilera, Samara. *Una aproximación a las teorías feministas*, Op. cit., p. 61.

¹⁴¹ Como socialista defendía los postulados del marxismo, pero como sus compañeras feministas, era consciente de que el marxismo era ciego al sexo, con lo que Hartmann acuñó la famosa metáfora del "matrimonio desgraciado entre marxismo y feminismo". Molina Petit, Cristina: *El feminismo socialista estadounidense desde la "Nueva Izquierda". Las teorías del sistema dual (Capitalismo + Patriarcado)*, en Amorós, Celia Y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*. Op. cit., pp. 151-152.

¹⁴² Extraído de un artículo de Victoria Sendón de León en la web *Mujeres en red*: <http://www.mujeresenred.net/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html> (Consultado el 26/12/2015).

Como afirma la docente María Leonor Suárez Llanos en su *Teoría Feminista. Política y Derecho* (Dykinson, Madrid, 2002), se podrían clasificar los feminismos de la diferencia en: el feminismo radical, el feminismo cultural, el feminismo de la diferencia de base psicológica y, por último, el feminismo postmoderno. No obstante, existen diferentes planteamientos entre autores; por ejemplo, Silvina Álvarez no incluye el feminismo radical inserto en el modelo de la diferencia, sino que menciona únicamente dos grandes tendencias: feminismo cultural y feminismo postmoderno. Mientras que otras estudiosas como Frances Olsen afirman que el feminismo de la diferencia incluye los feminismos radical y cultural pero no el feminismo postmodernista, que, sostiene, conforma una estrategia separada y autónoma¹⁴³.

Sea como sea, el **feminismo radical**¹⁴⁴ surgió en la década de los 60. En esos años florecieron movimientos de emancipación de las mujeres, pero muchas integrantes se sentían descontentas con el papel que jugaban dentro de ellos, con lo que decidieron organizarse de forma autónoma. Así, la primera decisión política del feminismo radical fue la separación de los varones (lo que provocó la primera división¹⁴⁵ dentro del feminismo radical) y la constitución del Movimiento de Liberación de la Mujer (tomando éstas conciencia de la especificidad de su opresión a través del activismo político junto a los hombres).

Pese a todas las divisiones existentes dentro del feminismo radical, en todas las aportaciones permea la idea de que todos los varones reciben beneficios económicos, sexuales y psicológicos del sistema de opresión impuesto por el patriarcado¹⁴⁶ sobre las

¹⁴³ Olsen, Frances. *El sexo del Derecho*, en Kairys, Davis: *The Politics of Law*, Panteón, 1990, p. 8.

¹⁴⁴ Denominado así dada su intención de buscar la raíz de la dominación. Ver: Puleo H., Alicia. *Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical*. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*, Op. cit., p. 40.

¹⁴⁵ El feminismo radical se dividió en 'las políticas' (para ellas el Sistema era la causa de la opresión de las mujeres; consideraban al feminismo como un brazo más de la izquierda) y las 'feministas' (criticaban esa subordinación a la izquierda y defendían que la opresión femenina derivaba de un sistema específico de dominación en el que la mujer era definida en términos masculinos). Al final, el nombre de feminismo radical pasó a designar sólo a las feministas. De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, Op. cit., pp. 17-18.

¹⁴⁶ Como recoge la investigadora Silvia Medina en *Gerda Lerner: La historia como compromiso* (2013), la recientemente fallecida Gerda Lerner (1920-2013) fue una de las pioneras en los estudios sobre el papel de las mujeres en la Historia y, concretamente, sobre el origen del patriarcado. Lerner recoge el origen del sistema patriarcal en su obra *La creación del patriarcado* (1986), donde deja patente la complejidad de su configuración y, por tanto, la dificultad para aniquilarlo. Su aportación consistió en situar el origen de aquél en "una construcción social, no en un condicionamiento natural; por tanto, si se trataba de algo que había sido creado, podía ser, a su vez, cambiado y rechazado. El patriarcado no era permanente". Doctora en Historia por la Universidad de Oviedo e integrante del grupo Démeter: historia, mujeres y género, esta cita de Medina se inscribe en el texto presentado para el Proyecto de I+D de la convocatoria nacional Claves diacrónicas para la divergencia social entre las construcciones simbólicas y las históricas sobre maternidad (Ref. HAR 2009-10035).

mujeres por el simple hecho de ser mujeres. Por ello, María Luisa Balaguer destaca como una de las aportaciones más importantes del feminismo radical el “destacar sobre todo el aspecto biológico de la mujer y en su alcance como factor de diferenciación del hombre”, añadiendo Ana de Miguel a estos logros el hecho de, bajo el ya citado eslogan de ‘lo personal es político’, “haber revolucionado la teoría política al analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad”¹⁴⁷, sacando de esa esfera privada centro de dominación patriarcal los problemas que sacudían las vidas de las mujeres en este ámbito.

Como resultado, el feminismo radical centró sus esfuerzos en rebatir la creencia de que de la diferencia se desprende la inferioridad, lo que exige distinguir la desigualdad y el patriarcado, porque “mientras la desigualdad biológica es un hecho, el patriarcado es una realidad histórica que puede cambiar”¹⁴⁸; sin ir más lejos, y como ya había planteado Mary Wollstonecraft equiparar la educación que reciben ambos sexos resulta un medio básico para acabar con las desigualdades.

Podríamos afirmar que dos de las aportaciones más importantes del feminismo radical fueron la creación de grupos de autoconciencia y, en el ámbito práctico¹⁴⁹, el activismo de los grupos radicales (recordemos las quemas de sujetadores¹⁵⁰ contra los concursos de belleza en los 60, por ejemplo).



En 1968, durante las protestas contra el concurso de belleza ‘Miss América’, las feministas radicales arrojaron sujetadores a un contenedor de basura. La policía no llegó a permitir la quema de los sujetadores.

¹⁴⁷ De Miguel, Ana: “Los Feminismos”, Op. cit., p.19.

¹⁴⁸ Balaguer, María Luisa. *Mujer y Constitución. La construcción jurídica del género*, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Madrid, Instituto de la Mujer, Colección Feminismos, 2005, pp. 41-42.

¹⁴⁹ En este ámbito se defendió el igualitarismo entre las propias mujeres y se rechazaron las jerarquías, lo que pronto dió lugar a confrontaciones y debates internos relacionados con la raza, el lesbianismo, etc.; todo este clima derivaría en el desgaste y posterior declive del feminismo radical norteamericano, que evolucionó hacia el denominado ‘feminismo cultural’. En: De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, Op. cit., p. 21.

¹⁵⁰ Disponible en: <https://sites.google.com/a/lakewoodcityschools.org/womensrights_1960/home/women-s-protests> [Fecha de consulta: 20 marzo 2015].

Con el tiempo, la evolución de este feminismo radical norteamericano desembocó en una nueva forma denominada **feminismo cultural**¹⁵¹, quedando pronto patentes las diferencias entre ambos. Mientras el primero reclamaba la superación de los roles sexuales, el éxito del feminismo cultural se basó en la acentuación de la diferencia entre hombres y mujeres y las semejanzas entre estas en virtud de su sexo.

Esta corriente se centra en el análisis de las mujeres como grupo y desde un punto de vista psicológico, ya que, según una de sus principales investigadoras, Nancy Chodorow, existen mecanismos psicológicos que refuerzan los roles de la mujer como madre reproductora y educadora, garantizando la perdurabilidad de la estructura patriarcal. Partiendo de esa base, Carol Gilligan abriría una nueva línea de investigación en torno al tema de la 'ética del cuidado', respecto a la cuál Silvina Álvarez negaría una predisposición biológica en pos de un aprendizaje moral desarrollado en el contexto social, económico, cultural y familiar que ocupan las mujeres, es decir, se trata de un hecho socialmente aprendido¹⁵². Por el contrario, existen otras posturas de algunas feministas culturales que sí apoyarían el esencialismo biológico en algunos comportamientos tanto femeninos como masculinos, afirmando, entre otras ideas, que la naturaleza masculina es naturalmente agresiva o incluso letal, que las mujeres son moralmente superiores a los hombres o que el lesbianismo se plantea como alternativa dada la condena a la que está avocada la heterosexualidad. Todas ellas, posturas radicales y dicotómicas que caen en los mismos errores que el pensamiento machista dominante y que, durante mucho tiempo, un gran espectro de feministas ha tratado de abolir dado el gran rechazo que despertan hacia el 'Feminismo' y el freno que supone para alcanzar el objetivo por el que tanto han luchado: la igualdad entre todos los seres humanos¹⁵³.

¹⁵¹ Este feminismo surgió a mediados de los años setenta y se desarrolló durante los ochenta, alimentado por los debates contra la pornografía y por algunas corrientes de la contracultura femenina que ensalzaban lo femenino y denigraban lo masculino. En: De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, Op. cit., pp. 22-23.

¹⁵² O cómo la ética masculina se basa en la agresividad, la competitividad y el egoísmo, mientras que la femenina (ética del cuidado), se funda en los afectos, la sensibilidad y el altruismo. En: Álvarez, Silvina: "Diferencia y teoría feminista", en Beltrán, Elena y Maquieira, Virginia (Eds.): *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Op. cit., pp. 245-250.

¹⁵³ Cabría señalar también, la crítica sustentada por el Ecofeminismo hacia el trato recibido por los seres no humanos. Denunciándolo como 'Especismo', "las y los ecofeministas se han interesado por la suerte de los animales (...). Los internacionalmente conocidos Peter Singer y Tom Reagan han llevado adelante el proyecto de cambiar el estatus ontológico y jurídico de los animales no humanos a partir de programas filosóficos racionalistas (...). Aplicando las conclusiones de los estudios de Carol Gilligan sobre la otra voz, la de las mujeres, en la Ética, el ecofeminismo les ha criticado la exclusión de la compasión, del afecto, como base de las actitudes morales". Sobre ecofeminismo y trato a los animales, ver Puleo, Alicia H. *El hilo de Ariadna: ecofeminismo*,

Así, esos feminismos de la diferencia (incluyendo el italiano y el francés, en los setenta), han sido criticados desde otras posiciones feministas, principalmente por el “abuso de la noción de la diferencia y de la identidad femeninas que, en realidad, van en contra de los propios intereses feministas”¹⁵⁴.

Por último, retomando los feminismos dentro del modelo de la diferencia, haremos referencia al feminismo postmoderno, que “representa una radicalización de la idea de diferencia, es decir, el rechazo de la diferencia como categoría general capaz de involucrar a las mujeres frente a los varones”¹⁵⁵. Desde ese pensamiento se plantea la deconstrucción de las nociones generalizadoras y de la universalidad, incluida la definición de mujer como sujeto único, lo que nos lleva a plantearnos si es posible una unión entre el feminismo y la postmodernidad.

Según Jane Flax, esta alianza sería imposible dado que, pese a que Flax caracteriza el postmodernismo como la adhesión a las tesis de la muerte del Hombre, de la Historia y de la Metafísica (ideas que pueden versionarse desde una perspectiva feminista), sin embargo, dichas tesis pueden ser interpretadas de forma que cuestionen los ideales emancipatorios del Feminismo. Desde este punto de vista, el postmodernismo resultaría incompatible con el feminismo, dado que limitaría la posibilidad misma de articulación teórica de las aspiraciones emancipatorias de las mujeres¹⁵⁶.

Ahora bien, y tal y como señala De las Heras “algunas feministas defienden que el postmodernismo puede contribuir a la teoría y a la acción feministas si se desarrolla una perspectiva feminista postmoderna y se evita la incorporación acrítica del pensamiento postmoderno al feminista”¹⁵⁷

Como afirma Ana de Miguel, el feminismo ha sufrido cuantiosas transformaciones en las últimas décadas. Desde esas primeras manifestaciones enérgicas y activas de los sesenta y setenta se muda a nuevas formas de reivindicación y de organización política femenina,

animales y crítica al androcenrismo. En Velayos, Carmen y Barrios, Olga. *Feminismo ecológico: Estudios multidisciplinares de género*. Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, Salamanca, 2007.

¹⁵⁴ Posada Kubissa, Luisa: *El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y el orden simbólico de la madre*, en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.) *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, Vol.2. Editorial Minerva, 2005, pp. 296, 297 y 299.

¹⁵⁵ Más sobre estas ideas en Álvarez, Silvina: *Diferencia y teoría feminista*. En: Beltrán, Elena Y Maquieira, Virginia, Op. Cit., p. 271 y ss.

¹⁵⁶ Benhabib, Seyla: *Feminismo y Posmodernidad: una difícil alianza*, en Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*, Op. cit., pp. 340-342.

¹⁵⁷ De las Heras Aguilera, Samara. *Una aproximación a las teorías feministas*, Op. cit., p. 71.

a grandes debates y a una mayor visibilidad de las mujeres en los diferentes ámbitos de la vida diaria. A los grupos feministas de base se une el feminismo institucional¹⁵⁸, con representación, principalmente, en las universidades y otros entes académicos, que se han convertido en centros de investigaciones sobre feminismo.

Visto lo anterior, cabe afirmar que la historia del feminismo puede ser analizada desde la perspectiva de la interrelación de ambos modelos (de la igualdad y de la diferencia) dependiendo de diferentes épocas y lugares¹⁵⁹. Por ejemplo, la Segunda Ola del feminismo anglo-americano se caracterizó principalmente por un cambio en las reclamaciones que se venían haciendo en términos de igualdad para las mujeres. Ya no se trataba tanto de 'reclamar' sino de dejar patente con mayor firmeza esa diferenciación con respecto al varón.

Y esto es lo que resulta difícil al intentar establecer cualquier tipo de análisis acerca del feminismo. Como movimiento político, teórico y social que es, hablamos de una realidad poliédrica¹⁶⁰. No solo varía dependiendo del lugar y la época en que se desarrolle, sino que, además, existen diferentes tipos de feminismos. El movimiento se desarrolló en la esfera teórica pero también en la política, en la social y, por supuesto, en la artística. En todos estos ámbitos empezaban a destacar grupos de mujeres (en ocasiones apoyadas por varones comprometidos con la causa) cuyas identidades e intereses habían sido ignorados o marginados. Y dentro de dichos grupos también se creaban segmentos bien diferenciados¹⁶¹. Por ejemplo, algunas líderes feministas negras se quejaron de que las

¹⁵⁸ Ese feminismo institucional engloba el llamado Feminismo de Estado (desarrollado principalmente en los países nórdicos), los grupos de presión de mujeres feministas, los Institutos Interministeriales de la Mujer y los Ministerios de Igualdad. Todos ellos situados dentro del sistema, han logrado que mujeres declaradamente feministas ocupen cargos de responsabilidad en los partidos políticos y en el Estado. De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, Op. cit., pp. 25-27.

¹⁵⁹ Por una parte, los contextos institucionales y políticos ayudaron a dar forma a la complejidad de los movimientos feministas que surgieron en diferentes países. Y, por otra, hemos de tener en cuenta las diferentes cronologías según cada país; por ejemplo, la cronología del feminismo estadounidense no coincide con la de los estudios feministas europeos, entre los que destacan los que se realizan en idioma español.

¹⁶⁰ Resulta curioso, en este sentido, el que muchas otras disciplinas y corrientes de pensamiento muestren diferentes posturas y soluciones (a veces contradictorias) ante un mismo tema, y no por ello se cuestione su existencia, sino que se entiende que conforman un determinado corpus de estudio y acción. Cabría plantearse si esas dudas respecto al movimiento feminista en sí como tal no vienen dadas por la propia esencia de su lucha: las mujeres han sido históricamente no solo ignoradas, sino también silenciadas, minusvaloradas y despreciadas y, como secuela, el feminismo es cuestionado desde su mismo nacimiento. Incluso en la actualidad, las feministas siguen suscitando sentimientos de aversión en algunos sectores, hecho al que no colaboran especialmente los medios de comunicación, que llenan titulares mayoritariamente con manifestaciones feministas que originan polémica y sirven para ridiculizar y denigrar las demandas feministas.

¹⁶¹ Amber E. Kinser lo dejaba patente en su artículo *Negotiating Spaces For/Through Third-Wave Feminism* (NWSA Journal, Volume 16, Number 3, Fall 2004, p. 126 | 10.1353/nwsa.2004.0075): "While there were multiple and varied feminisms in the second wave, as there have always been, the only ones that seeped into my

reivindicaciones se hacían con el filtro del prisma blanco a través del cual las feministas blancas representaban a la «mujer», con el consecuente privilegio que ello les otorgaba. Otro tanto denunciaron las feministas lesbianas, así como las feministas discapacitadas, quienes impugnaron las inamovibles construcciones convencionales acerca del concepto de belleza y femineidad dentro del feminismo. También se pondrían de relieve las diferencias de clase y de edad entre las mujeres. A todos estos factores, no hemos de olvidar que, en el auge del movimiento feminista hacia finales de los años 60 y durante la década de los 70, se sumaba la crispación provocada por otros movimientos sociales que convivían y se mezclaban, retroalimentándose entre sí, como son el movimiento hippie, los movimientos antirracistas o los antibelicistas. Como era de esperar, las repercusiones de este engranaje para el movimiento feminista de la década de 1970 provocaron un seísmo ideológico que se expandió sin remisión durante muchos años.

En esas diferentes facetas reside su fuerza. Las feministas han tenido que analizar las realidades de las distintas mujeres desde todas aquellas perspectivas que favorecen la opresión femenina, logrando un enriquecedor pluralismo de enfoques y propuestas, de cuestiones teóricas y prácticas. Mas esta heterogeneidad de posturas es también motivo de crítica hacia el movimiento feminista al que, desde algunos sectores, se ha tachado de ser desorganizado y con falta de unidad y conexión entre los entes que lo conforman. De ahí que, como ya se ha mencionado anteriormente, no podamos hablar de un solo Feminismo, sino de Feminismos¹⁶².

Feminismos, que, si bien es cierto que no han conseguido un consenso respecto a temas como la igualdad y ostentan diferentes planteamientos, también lo es que comparten una serie de objetivos¹⁶³ que los engloba bajo un mismo concepto, el de Feminismo, pese a que difieran en las propuestas para alcanzarlos. Son los siguientes:

life then were those made most highly public. Echoing the arguments of those working-class women and women of color who did not identify with the more publicized feminism of the '60s and '70s, I submit that suffering from the mind-numbing effects of domestic work at home was hardly the problem my mother was struggling with, and modeling for me, as a cocktail waitress, a cook, a medical secretary, and later a voc/tech school-trained office manager”.

¹⁶² De Torres Ramírez, Isabel: “Prólogo a la edición española” en Freedman, Jane: *Feminismo. ¿Unidad o conflicto?*, Narcea S.A. de Ediciones, Madrid, 2004.

¹⁶³ Jane Freedman se refiere a este hecho como ‘sustrato común’ de todos los feminismos, afirmando que “se ocupan de la situación de inferioridad que sufren las mujeres en la sociedad y de la discriminación con que se encuentran por razón de su sexo” y que “exigen cambios en el orden social, económico, político o cultural para reducir y, finalmente, superar esta discriminación contra las mujeres”. En Freedman, Jane: *Feminismo. ¿Unidad o conflicto?*, Op. cit., p. 16.

- Analizan la situación de la mujer en la sociedad y denuncian las relaciones de dominación del sexo masculino sobre el femenino.
- Afirman que esa organización social denominada 'patriarcado' es fruto de un proceso histórico socialmente asumido, no un hecho natural como tal.
- El objetivo final principal es eliminar el patriarcado y reclamar la igualdad entre mujeres y hombres, independientemente de su sexo, su clase, su raza o su orientación sexual.
- Por último, tal como afirma De las Heras "los feminismos coinciden además en otro factor muy relevante para la teoría feminista: el uso de nuevos métodos de análisis para recuperar la memoria histórica femenina"¹⁶⁴.

El feminismo pretende ser un movimiento de transformación de las relaciones de poder entre varones y mujeres. Para dicho fin, realiza una crítica en términos feministas de la sociedad, crítica que entra en conflicto directo con esta visión androcéntrica, a la que debe atacar para conseguir sus objetivos.

No obstante, como hemos podido comprobar, este 'ataque' puede verse desde varios prismas y, en un buen número de ocasiones, ha llevado a un radicalismo que no siempre resulta positivo. Hoy en día por ejemplo, podemos observar con tristeza cómo la experiencia e identidad asociadas con "ser feminista" han cambiado significativamente en el espacio de sólo 30 años. El concepto "feminista" ha ido adoptando una serie de connotaciones extremas con las que muchas mujeres no se identifican¹⁶⁵.

Dicho esto, y podemos afirmar que el feminismo, entendido en diversas formas, ha existido siempre¹⁶⁶; siempre que las mujeres se han quejado, bien individualmente o de

¹⁶⁴ "La historia y las voces de las mujeres han sido constantemente silenciadas, por eso uno de los objetivos principales del Feminismo es el aumento de conciencia, un proceso por el que las mujeres despiertan, a través del debate y la discusión de su propia situación y de las desigualdades que perpetúa el sistema patriarcal". En De las Heras Aguilera, Samara. *Una aproximación a las teorías feministas*, Op. cit., pp. 74-75.

¹⁶⁵ A este respecto resulta de gran interés el discurso pronunciado por la actriz Emma Watson, como embajadora de buena voluntad de la ONU, en la sede de Naciones Unidas de Nueva York, el 20 de septiembre de 2014, en el que, basándose en el 'modelo de la igualdad', apela a los hombres para que colaboren en el camino hacia la igualdad, integrándoles, haciéndoles formar parte necesario del proceso. Para consultar el artículo y ver el vídeo (consultado el 14/10/2014): <<http://www.europapress.es/desconecta/lifestyle/noticia-emma-watson-dio-contundente-discurso-igualdad-genero-20140923100327.html>>

¹⁶⁶ Pese a que el intento por incluir a las mujeres en los principios universalistas ilustrados cobrase fuerza a partir de finales del siglo XVIII, a lo largo de todo el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX.

forma colectiva, acerca de un trato injusto y patriarcal por el que se veían sometidas al hombre, demandando aquéllas el cambio hacia la libertad y la igualdad de su sexo. Dado el gran espectro temporal que supone esta afirmación, a continuación, abordaremos el feminismo de una forma más específica, distinguiendo, los distintos momentos históricos en que, tal como afirma Ana de Miguel “las mujeres han llegado a articular, tanto en la teoría como en la práctica, un conjunto coherente de reivindicaciones y se han organizado para conseguirlas”¹⁶⁷. En este sentido, podríamos ceñirnos a un determinado autor para fijar una cronología, como la citada Ana de Miguel, que distingue entre el feminismo premoderno, el moderno y el contemporáneo¹⁶⁸, o la filósofa española Amelia Valcárcel, quien afirma que el feminismo tiene su nacimiento en la Ilustración y que vivimos actualmente su Tercera Ola¹⁶⁹. Otros estudios¹⁷⁰, sin embargo, no se basan en etapas estrictas como tales, sino que establecen una cronología en base a los diferentes acontecimientos acaecidos en la historia de la humanidad y considerados feministas o relacionados con sus planteamientos, como pueden ser los puntos de inflexión que supusieron las aportaciones de Christine de Pizan con su *La ciudad de las Damas* (1405), Olimpia de Gouges y su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791), la *Vindicación de los derechos de la Mujer*, de Mary Wollstonecraft, en 1792, o, ya en el siglo XX, las obras de las ya referidas Simone de Beauvoir (1908-1986) y Betty Friedan (1921-2006).

Teniendo en cuenta la variedad de puntos de vista anteriormente expuestos para concretar una única cronología global válida y, habiendo estudiado cada planteamiento por separado, en la presente investigación estableceremos nuestra propia cronología del feminismo, basada en esa serie de propuestas:

¹⁶⁷ De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia* [en línea]. 31 de mayo de 2000, capítulo I. [Fecha de consulta: 7 noviembre 2013]. Disponible en: <<http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html>>

¹⁶⁸ “El feminismo premoderno se remonta a nuestro pasado clásico y cita a la Ilustración Sofística, que produjo el pensamiento de la igualdad entre los sexos”, posteriormente, Ana de Miguel afirma que durante el Renacimiento se abrió un debate sobre la naturaleza y los deberes de los sexos y surgió, además, el discurso de la excelencia que elogiaba la superioridad de las mujeres; por último cita a las *salonnières* de la Francia del siglo XVII. En: De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, en Amorós, Celia (Directora): *Diez palabras clave sobre la mujer*, Editorial Verbo Divino, 2000, pp. 2-5.

¹⁶⁹ Disponible en: <<http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/Filosofia/Valcarcel.htm>>. [Fecha de consulta: 2 enero 2015]

¹⁷⁰ VV.AA. *Mujeres en la Historia. Guía didáctica del taller Tiempo Propio* [en línea]. Ed. Instituto Asturiano de la Mujer, D.L. AS-3646-10. [Fecha de consulta: 2 enero 2015]. Disponible en: <http://institutoasturianodelamujer.com/iam/wp-content/uploads/2010/02/Mujeres_en_la_Historia.pdf>

FEMINISMO PREMODERNO O PROTOFEMINISMO

Pese a que el origen del feminismo va vinculado al Siglo de las Luces, muchos teóricos sostienen que, antes de ese período, ya se habían planteado discursos a favor de la igualdad entre los sexos. A este respecto, Celia Amorós distingue entre dos tipos de discursos sobre las mujeres:

- Memorial de agravios: relatos que recogen las protestas de mujeres ante su situación pero que no cuestionan las relaciones de poder entre mujeres y hombres. Forman parte de dichos textos, por ejemplo, *La ciudad de las damas (Epître au Dieu d'Amour)*, de la italiana Christine de Pizan (1364 -1430), considerada por Simone de Beauvoir como “la primera mujer que utilizó una pluma para defender a las mujeres”¹⁷¹, y donde la autora inventa una ciudad utópica donde las mujeres agraviadas ostentan el poder.
- Discurso de la vindicación: es el que da lugar, en palabras de Cristina Sánchez, “a la construcción de un ideal programático emancipatorio”¹⁷². Sobre este discurso de la vindicación volveremos más adelante, ya que se desarrolla durante la época ilustrada, destacando como precursor al filósofo francés Poullain de la Barre.

Retomando el término, el ‘protofeminismo’¹⁷³ o ‘feminismo premoderno’ se circunscribiría dentro del primer tipo de discurso planteado por Amorós, definiéndose, así, como el conjunto de protestas expresadas por mujeres como «memorial de agravios»¹⁷⁴, así como la defensa de las mujeres que se llevó a cabo en el contexto de las polémicas sobre mujeres durante la época que precede a La Ilustración y que se remonta hasta la Edad Media.

El discurso del feminismo premoderno no es un discurso de la *excelencia* que elogia la superioridad de las mujeres. Muy al contrario, si nos remitimos a la herencia del pasado

¹⁷¹ De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Vintage Books. p. 105. English translation 1953 (1989).

¹⁷² Sánchez Muñoz, Cristina: *Genealogía de la vindicación*, en Beltrán, Elena y Maquieira, Virginia (Eds.): *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 17 y 18; Vid., Amorós, Celia: *Tiempo de feminismo*, Cátedra, Feminismos, Madrid, 1997.

¹⁷³ Con anterioridad a la Ilustración, podemos hablar de vindicaciones de carácter individual realizadas por ciertas mujeres que reaccionaron a título personal contra la misoginia imperante. Todas las demandas de esta naturaleza son conocidas como “Querelles des femmes”, querella que reúne muchas de las demandas de las primeras impulsoras de ese feminismo premoderno o protofeminismo.

¹⁷⁴ Amorós, Celia. *Dimensiones del poder en la teoría feminista* [en línea]. UNED, Madrid, 2005, p. 12. [Fecha de consulta: 6 enero 2015]. Disponible en: < http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-2005-25-F9DB3A11-C078-AB0D-74AF-21ECF9ECC717/dimensiones_poder.pdf>

clásico y a la Ilustración sofisticada, pronto comprobaremos, tal como ya destacaba Ana de Miguel, que "las chanzas bifrontes de Aristófanes, la Política de Aristóteles o la recogida de Platón"¹⁷⁵ no fueron precisamente ilustres precedentes en cuanto a consecución del respeto hacia el sexo femenino. De hecho, el Movimiento Feminista cuestionó el origen ilustrado de la definición de "patriarcado" como "el derecho del padre"¹⁷⁶ para referirse al sistema legal por el que en la Grecia y Roma clásicas el cabeza de familia ejercía un poder legal y económico total sobre el resto de los miembros de la unidad familiar, ya fuesen mujeres u hombres. Este concepto de "patriarcado" no comienza en la antigüedad clásica (la dominación patriarcal de los cabezas de familia es anterior a aquella) pero, además, no finaliza, pese a lo que muchos teóricos afirman, en el siglo XIX con la concesión de derechos civiles a las mujeres (la dominación masculina dentro de la familia cambió pero no finalizó). La estudiosa en la materia Gerda Lerner afirma que el origen conocido del patriarcado "se remonta hasta las antiguas culturas mesopotámicas y abarca desde la esfera íntima de la existencia, desplegada en el ámbito familiar, hasta el ámbito público, donde el poder político ha sido masculino"¹⁷⁷.

Sobra decir que la Antigüedad clásica fue eminentemente machista y las mujeres relegadas a meras fuentes de placer¹⁷⁸ o de reproducción. No en vano, desgranamos, a continuación, algunas citas de famosos pensadores griegos que dan una idea de lo que se esperaba de una mujer¹⁷⁹:

- *Tenemos a las hetairas para el placer, a las concubinas para que se hagan cargo de nuestras necesidades corporales diarias y a las esposas para que nos traigan hijos legítimos y para que sean fieles guardianes de nuestros hogares.*
Demóstenes, *Contra Neera*.

¹⁷⁵ De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia* [en línea]. 31 de mayo de 2000, capítulo I. [En línea: fecha de consulta 31 marzo 2015]. Disponible en: <<http://www.mujaresenred.net/historia-feminismo1.html>>

¹⁷⁶ Sanahuja Yll, María Encarna. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002, p.17.

¹⁷⁷ Lerner, Gerda. La creación del patriarcado. [En línea: fecha de consulta 31 marzo 2015]. Disponible en: <http://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf>

¹⁷⁸ "(...) Junto a estas prostitutas, había otras que los griegos llamaban *hetairas*, compañeras, y que éstos se reservaban 'para el placer'. Estas *hetairas* eran, de hecho, las únicas mujeres verdaderamente *libres*, al menos jurídicamente". En: Mossé, Claude. *La mujer en la Grecia Clásica*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001, p. 71.

¹⁷⁹ Para ampliar información sobre este tema se recomienda consultar la obra *La mujer en la Grecia clásica*, de Clause Mosse. Su reseña en: <<http://www.hislibris.com/la-mujer-en-la-grecia-clasica-claude-mosse/>>

- *El silencio es un adorno en la mujer.* Sófocles, *Áyax*.

- *Y también en la relación entre macho y hembra, por naturaleza, uno es superior y otro inferior, uno manda y otro obedece.* Aristóteles, *Política*.

- *De aquellos que nacieron como hombres, todos los que fueron cobardes y se pasaron la vida haciendo maldades fueron transformados, en su segundo nacimiento, en mujeres.* Platón, *Timeo*.

- *La esposa no debe tener sentimientos propios, sino que debe acompañar al marido en los estados de ánimo de éste, ya sean serios ya alegres, pensativos o bromistas.* Plutarco, *Moralia*.

Con la llegada del Renacimiento la situación no mejoró. En palabras de Ana de Miguel: “el Renacimiento trajo consigo un nuevo paradigma humano, el de autonomía, pero no se extendió a las mujeres. El solapamiento de lo humano con los varones permite la apariencia de universalidad del ‘ideal de hombre renacentista’”¹⁸⁰. Sin embargo, el culto renacentista a la gracia, la belleza, el ingenio y la inteligencia sí tuvo alguna consecuencia para las mujeres. La importancia de la educación generó numerosos tratados pedagógicos y abrió un debate sobre la naturaleza y deberes de los sexos. En el estudio de Joan Kelly titulado *¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?*, la autora pone de relieve que, pese a que Italia se adelantó en esa época histórica al resto del mundo occidental en materia intelectual y artística, “(...) las mujeres como conjunto, en especial entre las clases que dominaban la vida urbana italiana, experimentaron una contradicción de sus opciones sociales y personales que los hombres de sus mismas clases no sufrieron (...) las mujeres nobles fueron eliminadas



Hombre con Hetaira. 470 a.c.
British Museum Collection.

¹⁸⁰ De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia*, Op. cit. [En línea: fecha de consulta 31 marzo 2015].

progresivamente de los asuntos públicos (...) fueron subordinadas a los intereses de los maridos y a grupos de parentesco dominados por los hombres”¹⁸¹.

Un importante precedente había sido, un siglo antes, la obra de Christine de Pizan, que escribió *La ciudad de las Damas* en el año 1405. En esta obra, considerada la primera con perspectiva feminista, Pizan ataca las ideas misóginas de la época y propone una alternativa a la situación, la utopía de un mundo habitado sólo por mujeres, en el que éstas podrían desarrollar todas las capacidades que les eran negadas en aquel tiempo. Pese a su carácter utópico, esta obra es una valiente protesta hacia la situación vivida por las mujeres, muy distante en su compromiso y osadía de las obras renacentistas que, como señala Alicia H. Puleo, pertenecían a un género elogioso de la superioridad femenina que no buscaba sino agradar a las damas mecenas de la época con catálogos de mujeres excepcionales. Lejos de esto, en la práctica la situación era bien diferente y no resultaban pocas las mujeres catalogadas de ‘herejes’ y ajusticiadas por llevar a cabo acciones no consideradas propias de su sexo, aunque la acusación estuviera motivada por un interés bien distinto¹⁸² en la mayoría de las ocasiones. Estas acometidas contra el sexo femenino, paradójicamente, no hicieron sino acentuar el radicalismo en determinados grupos¹⁸³. Ya avistando la llegada de la Ilustración, en la Francia del siglo XVII, los salones comenzaban a aparecer y a conformarse como un espacio público capaz de generar nuevas normas y valores sociales, teniendo las mujeres una destacada presencia. Surge en esta época el ‘Preciosismo’, movimiento literario y social, de naturaleza barroca, que incluye a mujeres poetisas, escritoras, intelectuales y artistas. Las preciosas contribuyeron al refinamiento de la vida social, a la penetración de los

¹⁸¹ VV.AA. *EN FEMENINO. Voces, miradas, territorios*, SEMATA. Ciencias Sociales e Humanidades, Universidad de Santiago de Compostela, nº 20, pp.172-173.

¹⁸² Sobre herejías medievales y renacentistas: “La tolerancia de la sociedad medieval hacia el delito femenino variaba mucho. Se aceptaba a las prostitutas, si evitaban el robo y las reyertas. Los actos violentos, ya fueran cometidos por hombres o por mujeres, se castigaban por igual, pero las acusaciones de brujería y herejía contra las mujeres a menudo se debían a razones políticas. En una situación así una mujer necesitaba un apoyo extraordinariamente poderoso para escapar sin daño (...)”. En: Wade Labarge, Margaret. *La mujer en la Edad Media*, Ed. Nerea, San Sebastián, 1988, p. 276.

¹⁸³ “Especialmente en Inglaterra, la pujanza del movimiento puritano, ya a mediados del siglo XVII, dio lugar a algunas sectas que, como los cuáqueros, desafiaron claramente la prohibición del apóstol Pablo. Estas sectas incluyeron a las mujeres como predicadoras y admitían que el espíritu pudiese expresarse a través de ellas. Algunas mujeres encontraron una interesante vía para desplegar su individualidad (...)”. De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia*, Op. cit. [En línea: fecha de consulta 31 marzo 2015]. Pese a ello, la mujer seguía estando en posición desfavorable y siempre arriesgaba más que el hombre: “Aunque los hombres también experimentaron la pobreza, los sueldos que se pagaban a las mujeres y el dar por hecho su dependencia económica significó que ellas tuvieran que vivir habitualmente en la pobreza. Las mujeres necesitaban mayor auxilio para paliar la pobreza y así, las cuáqueras experimentaron más dificultades económicas a causa de su fe”. En: Dinan, Susan y Meyers, Debra. *Mujeres y religión en el Viejo y el Nuevo Mundo en la Edad Moderna*, Ed. Narcea, Madrid, 2002, p. 207.

intelectuales y de los artistas en los círculos aristocráticos culturales y, en definitiva, a la implantación del nuevo estilo de vida que caracteriza el clasicismo francés. La mayor parte de ellas, al ser hijas de aristócratas, gozaron de la oportunidad de ilustrarse de manera secreta; puesto que en esta época el conocimiento le estaba prohibido a la mujer. Pese a ello, declaran preferir la aristocracia del espíritu a la de la sangre y, como afirma De Miguel, "las preciosas Las preciosas revitalizaron la lengua francesa e impusieron nuevos estilos amorosos; establecieron pues, sus normativas, en un terreno en el que las mujeres rara vez habían decidido"¹⁸⁴.

PRIMERA OLA: FEMINISMO ILUSTRADO Y REVOLUCIÓN FRANCESA

Coincidiendo con el criterio clasificatorio de las filósofas Celia Amorós y Amelia Valcárcel, esta primera etapa comenzaría en la Ilustración a finales del siglo XVII, extendiéndose durante la Revolución Francesa hasta mediados del siglo XIX, frente a las teorías anglosajonas que sitúan el inicio de la Primera Ola en el sufragismo.

Amorós destaca La Ilustración como un período de gran importancia para el feminismo, mas no le falta razón cuando lo degrada a la categoría de "significativo test de la Ilustración"; en sus propias palabras "nos podremos preguntar, al hilo de los avatares que sufren las vindicaciones del género-sexo femenino (...), en qué medida la matriz ilustrada desarrolla o no de modo coherente sus propias posibilidades emancipatorias, qué peculiaridades revisten sus conceptualizaciones diferenciales cuando son aplicadas para «trampear» la universalidad de sus propios postulados y hasta qué punto estas mismas peculiaridades son sintomáticas contradicciones y tensiones internas en la Ilustración misma"¹⁸⁵.

Ésta puede resultar una crítica feroz a un pensamiento, el ilustrado, que, como afirma Valcárcel "prefiere imaginar, frente al mundo que existe, un mundo como debe ser y buscar las vías de ponerlo en ejecución"¹⁸⁶. Pero, por desgracia, esto es solo la teoría¹⁸⁷,

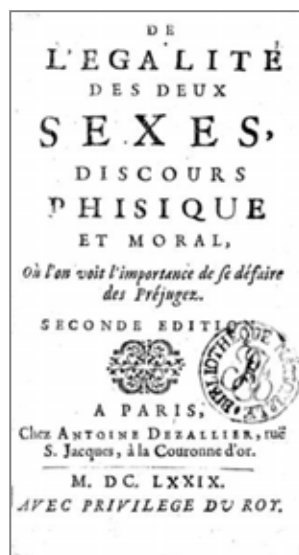
¹⁸⁴ De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia*, Op. cit. [En línea: fecha de consulta 31 marzo 2015].

¹⁸⁵ Amorós, Celia. *El feminismo: senda no transitada de la Ilustración*, Isegoría, Universidad Complutense, 1990, p.139.

¹⁸⁶ Valcárcel, Amelia. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. En: *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. Coordinado por Amelia Valcárcel y otras. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2000, p. 21.

al existir aún, en palabras de Amorós, “asignaturas pendientes” que contrastarían con los logros de la época ilustrada. Claro ejemplo de ello resulta que, para la mayoría de los ilustrados, las mujeres fuesen vistas como un segundo sexo cuya educación debe garantizar, como afirmaba Rousseau, que cumplan su misión en el mundo, para la que fueron concebidas: “Agradar, ayudar, criar hijos. Para ellas no están hechas ni los libros ni las tribunas”¹⁸⁸.

Dado este punto de partida, cabría haber esperado una tímida entrada del feminismo para ir dando paso a una radicalización progresiva en sus reivindicaciones a medida que avanzase la Ilustración. No obstante, paradójicamente, el fenómeno empezó ‘pisando fuerte’ desde un primer momento; ya en un temprano 1673 y en el contexto social del movimiento preciosista, citando de nuevo a Amorós, “el cartesiano Poullain de la Barre publica *De l'égalité des deux sexes*¹⁸⁹, tratado donde se extraen con una lógica impecable las derivaciones, en relación con los derechos de las mujeres, de la lucha cartesiana contra el prejuicio, el argumento basado en la autoridad, la costumbre y la tradición”¹⁹⁰. En *De l'Éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs, entretiens* (1674) De la Barre (1647-1725)¹⁹¹ volverá a proponer la educación de las mujeres como remedio a la desigualdad y como parte del camino hacia el progreso.



Poullain de la Barre.
De l'égalité des deux sexes.
1673 (Segunda edición).

¹⁸⁷ “El feminismo como cuerpo coherente de vindicaciones solo pudo articularse teóricamente (...) a partir de las premisas ilustradas, radicalizando los discursos de este nuevo conspecto”. En Amorós, Celia. *El feminismo: senda no transitada de la Ilustración*, Op. cit., p. 139.

¹⁸⁸ Rousseau. Citado por A. Valcárcel, Op. cit., p. 22.

¹⁸⁹ En esta obra, la mujer pasa a ser, por primera vez, sujeto epistemológico. Más información en: León Hernández, Luz Stella. *Françoise Poullain de la Barre: Feminismo y modernidad*. [En línea: fecha de consulta 9 abril 2015]. Disponible en:

<http://www.ub.edu/demoment/jornadasfp2010/comunicaciones_pdf/leonhernandez-luzstella_poullaindelabarre_73.pdf>

¹⁹⁰ “(...) Sobre la idea de que ‘l'esprit n'a pas de sexe’ (...) se argumentan reivindicaciones feministas como la del sacerdocio, el ejercicio de la judicatura, del poder político, el desempeño de las cátedras universitarias, el acceso a los altos cargos del ejército: todo ello apoyado, en suma, en una educación totalmente igualitaria”. Más en Amorós, Celia. *El feminismo: senda no transitada de la Ilustración*, Op. cit., p. 140.

¹⁹¹ Con pensamiento cercano al de los sofistas, quienes se oponían al fundamento natural de las leyes, considerándolas convenciones sociales al servicio del más fuerte, están las ideas de este filósofo parisino, quien

De la Barre fue lo suficientemente inteligente para aprovechar el momento en el que las ideas del Barroco y las de la filosofía cartesiana fundamentaron un concepto de igualdad válido contra el Antiguo Régimen y los privilegios de sangre (que, no obstante, excluía a las mujeres). Hubo que esperar a que se demandase esa idea de igualdad respecto del *hombre* para poderla vindicar para la mujer¹⁹². Además, el pensador dejaría en evidencia a todos los que, en la época actual, sugieren, sirva como excusa a autores como Rousseau, que las opiniones sobre la mujer estaban condicionadas por la situación de la mujer en su época, y era imposible percibir las cosas de otro modo. Pues bien, como bien destaca Celia Amorós, el cartesiano sí tuvo otra perspectiva: “Para Poullain, pues, el feminismo -avant la lettre- era un verdadero test de filosofía, de honestidad epistemológica y de autoexigencia ética y cultural”¹⁹³.

En el otro extremo, Jean-Jacques Rousseau¹⁹⁴ abogaba a través de sus escritos, como se ha señalado, por relegar el papel de la mujer a mera comparsa dentro del estado liberal. Este hecho resulta especialmente chocante en el seno de dicho liberalismo, el cuál conceptualizó al Yo como un sujeto racional, sexualmente neutro y no sometido a autoridad social alguna. Para desgracia de la mujer, Rousseau no fue el único filósofo que marginaría al sexo femenino¹⁹⁵.

Cabe señalar que surgen otras reacciones a esto más allá de Poullain de la Barre, aunque no superarían su techo ideológico. En este sentido, es destacable la obra del pensador

pensaba que la desigualdad social entre mujeres y hombres no era consecuencia de una desigualdad natural, sino que era la propia desigualdad política y social la que producía teorías sobre la inferioridad femenina.

¹⁹² Amorós, Celia. *El feminismo: senda no transitada de la Ilustración*, Op. cit., pp. 142-143.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 145.

¹⁹⁴ Para indagar más en el tratamiento que recibe la mujer en la obra de este filósofo consultar el siguiente artículo: Calderón Quindós, Fernando. *La mujer en la obra de Jean Jacques Rousseau*, Revista de Filosofía, UCM, Vol. 30 Núm. 1 (2005): 165-177. Online en:

<<http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/issue/view/RESF050512/showToc>>

¹⁹⁵ “Cabría preguntarse a cerca de por qué filósofos tan relevantes del siglo XVIII como Rousseau, Hegel, Locke, Stuar Mill claudicaron ante algunos de sus principios básicos a fin de justificar la subordinación de las mujeres. Locke, por ejemplo, cuya influencia trasciende su país y su época, es considerado el padre de las doctrinas políticas liberales y precursor de las sociedades democráticas liberales por su defensa de la libertad individual (...) en su discurso, rompe definitivamente con el poder absolutista y con el derecho divino de reyes y señores feudales; sin embargo, en relación al matrimonio, Locke continúa abogando por la sujeción “natural” de la mujer respecto del marido; el mismo Locke que fue un defensor radical de la autonomía del individuo, que “ni puede ni debe someterse a otro”; el mismo Locke, que de forma rupturista se enfrenta a los principios más afianzados y a las leyes vigentes de su momento histórico (...) es, en cambio, el que, cuando se refiere a la sociedad conyugal, defiende sin dudarle una desigualdad absoluta”. En: Cantero Rosales, M^o Ángeles, *De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX*, Revista electrónica de estudios filológicos, n^o 14, diciembre 2007. Consulta en línea (12/05/2015):

<<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>>

Nicolas de Condorcet (1743-1794), padre del laicismo en la enseñanza y autor del ensayo *Sobre la admisión de las mujeres en el derecho de la ciudad* (1790)¹⁹⁶.

Aunque los ya citados De la Barre y Condorcet serán, junto con otros como, Stuart Mill (1806-1873), ejemplos de hombres que luchan, a través de su literatura, en favor de los derechos de la mujer, las denuncias más radicales saldrán de la pluma de las propias mujeres. Entre las más vindicativas, de especial relevancia en la bibliografía feminista durante el período ilustrado, destacan Olympe de Gouges con su *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* (1791)¹⁹⁷ y Mary Wollstonecraft¹⁹⁸ con su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), entre otras¹⁹⁹. Ambas reclamarían una educación y formación de la mujer de acuerdo con un nuevo modo de ciudadanía que no excluyera a la mitad de la humanidad del conocimiento en función de su sexo y ambas lo pagarían con creces; Olympe fue guillotizada tras su declaración de derechos y Mary maltratada y perseguida. Pero ya habían conseguido iniciar las raíces del movimiento feminista, que nacía, como afirma Amorós "como un hijo no deseado de la Ilustración"²⁰⁰.

Como cierre a esta Primera Ola, cabe afirmar que su principal característica y virtud consistió en el inicio de una crítica más radical hacia el patriarcado. Un patriarcado que, desde la Antigüedad hasta nuestros días, ya bajo el amparo de la religión ya bajo la justificación de la biología, declaraba abiertamente y sin lugar a dudas la subordinación femenina y la supremacía masculina.

Esta indagación en las posibles formas de resistencia al patriarcado, así como la búsqueda de una genealogía y la toma en la acción emergen colectivamente desde la

¹⁹⁶ "Los hechos han probado que los hombres tenían o creían tener intereses muy diferentes de los de las mujeres, puesto que en todas partes han hecho contra ellas leyes opresivas o, al menos, establecido entre los dos sexos una gran desigualdad."(*Carta de un burgués de Newhaven a un ciudadano de Virginia*, 1787, Condorcet). Recogido en: <<http://feminismo.about.com/od/historia/a/las-tres-olas-del-feminismo.htm>>

¹⁹⁷ Como contrapartida a los "Derechos del hombre y el Ciudadano" creados tras la Revolución Francesa.

¹⁹⁸ Wolstonecraft se apresuró a tomar el propio concepto roussonian del estado de naturaleza para desmontar las tesis misóginas de Rousseau: si la igualdad es el rasgo fundamental del estado de naturaleza ¿por qué las mujeres deben estar socialmente sometidas al varón? De este modo, ambos sexos tendrían los mismos derechos naturales y, por tanto, deberán tener los mismos derechos sociales.

¹⁹⁹ Grupos de ciudadanas presentaron en 1789 a la Asamblea francesa su 'Cuaderno de reformas' (*Cahiers de doléances*), que incluía ya el derecho al voto, la reforma de la institución del matrimonio y la custodia de los hijos, además del acceso a la instrucción. "(...) Les historiens ont longtemps ignoré. Les textes présentés dans ce recueil sont d'ordre divers. Il y a des Cahiers de Doléances proprement dits, des pétitions, des relations d'événements (...)". En Duhet, Paule-Marie. 1789: Cahiers de doléances des femmes: et autres textes Des Femmes; Nouv. ed. augm edition, 1989, p.12.

²⁰⁰ Valcárcel, Amelia. «La memoria colectiva y los retos del feminismo». En *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*, Op. cit., p. 21.

Ilustración. Dicho en otras palabras, comenzaba una historia del feminismo, se marcaban unas raíces y unos vínculos que nos han legado una valiosísima producción que, en palabras de la escritora Isabel de Torres, “ha periodizado y fijado las líneas principales del movimiento feminista y la diversidad del movimiento desde la Ilustración al ecofeminismo, pasando por el debate igualdad/diferencia”²⁰¹. Una herencia de validez incuestionable.

²⁰¹ De Torres Ramírez, Isabel. *Miradas desde la perspectiva de género: estudios de las mujeres*, Editorial Narcea, Madrid, 2005, p. 61.

SEGUNDA OLA: EL FEMINISMO LIBERAL SUFRAGISTA

*¿Por qué le dio a las mujeres Dios las fuerzas flacas, y los miembros muelles, sino porque los crió, no por ser postas, sino para estar en su rincón asentadas? [...] Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola*²⁰².

Fray Luis de León.

Durante los siglos XVIII y XIX no resulta difícil encontrar ejemplos de textos en la línea del arriba citado. El modelo de mujer perteneciente a ese período quedaba 'adecuadamente' reflejado, entre otros, en los libros de medicina, filosofía o conducta, utilizando como arquetipo la familia burguesa, que encarnaba un tipo de mujer candorosa, inocente y pura, atada a su hogar, a la maternidad y a la familia, tal y como se esperaba biológicamente de su sexo y sirviendo como ejemplo al resto de la sociedad.

Lo que en la presente investigación conforma la Segunda Ola del feminismo se refiere al movimiento feminista que se desarrolló en Inglaterra, Estados Unidos y otras partes del mundo, como América latina, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Como veremos, el siglo XIX, lejos de acrecentar la distancia con el planteamiento roussoniano, redefinirá el sistema patriarcal de Rousseau en cuanto al ideal de familia y el ideal de feminidad, perteneciendo ésta y la feminidad biológicamente a la mujer. Lejos de la individualidad del varón, las mujeres son la madre, la hermana, la esposa, la hija. Y esto si hablamos de países occidentales, ya que en un gran número de culturas orientales la situación se agrava ostensiblemente, como señala Alicia Miyares: "Todas las mujeres deben ser seres de harén, y en esto las culturas orientales se han mostrado más sabias que Europa. Las mujeres no deben tener derechos y deben ser educadas en la sumisión. De no hacerlo así, se las hace infelices colectivamente"²⁰³.

A pesar de todo ello, en el transcurso de esta segunda etapa se observan manifestaciones feministas cada vez más organizadas, como decíamos, en diferentes partes del mundo,

²⁰² De León, Fray Luis. *La perfecta casada*, Taurus, Madrid, 1987. Recogido en: Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 143.

²⁰³ Miyares, Alicia. *1848: El Manifiesto de Seneca Falls*. En: *Leviatán*, nº75, primavera 1999, Madrid, p. 5.

entre las que cabe destacar las acaecidas en Gran Bretaña, al ser uno de los países donde primero y con más fuerza emergió el feminismo. Ya desde 1860, las sufragistas británicas reclamarían pacíficamente su derecho al voto. Esta quietud no les sería demasiado rentable y tras cuarenta años de demandas sin conseguir resultados se dio una escisión en el movimiento, surgiendo una rama más radical²⁰⁴ liderada por Emmeline Pankhurst (1858-1928), una de las figuras más fascinantes y controvertidas²⁰⁵ de todos los tiempos en la historia política de Gran Bretaña que luchó por el reconocimiento del voto femenino. Este debate sobre el sufragio universal provocará que, durante la primera mitad del siglo XX, se vaya incorporando a las legislaciones democráticas, a veces limitado en edad o estrato social.

Poco tiempo después, aparecería también el feminismo socialista, que sostenía que las exigencias de las mujeres debían ser compatibles con la pugna por acabar con las diferencias²⁰⁶ sociales y económicas, ya que consideraban, por ejemplo, que las mujeres de clase obrera sufrían una doble explotación: la dada por su condición de mujeres y la resultante de ser trabajadoras. En este sentido, ya en el ámbito alemán, resulta muy destacable²⁰⁷ la figura de la política comunista Clara Zetkin (1857-1933), fundadora de la organización conocida como Internacional Socialista de Mujeres y responsable de que

²⁰⁴ “Para reclamar el voto femenino irrumpían en mítines políticos y se negaban a pagar las multas derivadas de sus acciones reivindicativas, siendo muchas de ellas encarceladas”. En: VV.AA. *Mujeres en la Historia. Guía didáctica del taller Tiempo Propio* [en línea], Op. cit., p. 115. [Fecha de consulta: 4 mayo 2015].

²⁰⁵ “In the spring of 1913 a number of female political activists set fire to several country houses, burned down a grand stand at Ayr racecourse and destroyed the walls and windows of a railway station by placing a home-made bomb in it. Telephone and telegram wires were damaged in several districts (...). On one occasion a mail van containing mutilated post burst into flames. Flower beds were damaged, windows were broken and the glass of thirteen famous pictures in Manchester Art Gallery were shattered. Windsor castle was closed to the public. Emmeline Pankhurst took responsibility for this outbreak of terrorism”. En: Bartley, Paula. *Emmeline Pankhurst*, Routledge Historical Biographies: Taylor & Francis Ltd, Great Britain, 2002, p. 1.

²⁰⁶ Como afirma la estudiosa M^a Ángeles Cantero: “(...) las mujeres de los estratos más deprimidos económicamente, como por ejemplo, las mujeres campesinas que se veían obligadas a trabajar debido a sus escasos ingresos, no fueron tenidas en cuenta, no encajaban, por lo tanto, en el modelo de mujer ideado por la gran mayoría de pensadores de los siglos XVIII y XIX. En: Cantero Rosales, M^a Ángeles, *De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX*, Op. Cit. (el línea).

²⁰⁷ También la política comunista Alexandra Kollontai (1872-1952), fue una destacada defensora de los derechos de la mujer, llegando a ser la primera mujer de la historia en ocupar un puesto en el gobierno de una nación. Además, abogó porque el matrimonio tradicional e indisoluble debía ser sustituido por nuevas relaciones afectivas, basadas en el amor libre, el respeto mutuo y la igualdad de responsabilidades y derechos en la pareja. Puede afirmarse que “dedicó su vida a los temas que concernían a las mujeres y a los trabajadores” y que “su prolífica obra ejerció, bastantes años después de su muerte, una influencia considerable en los movimientos de la Segunda Ola en toda la Europa occidental”. En: *Poder y libertad: revista teórica del Partido Feminista de España*, Números 17-26, Partit Feminista de Catalunya, 1991, p. 45.

actualmente se celebre el Día de la Mujer Trabajadora²⁰⁸ cada 8 de marzo (Hoy Día de la Mujer).

En Estados Unidos empezaba igualmente un proceso revolucionario pro derechos de la mujer, cuyo principal exponente fue la celebración el 19 de julio de 1848 en Seneca Falls (Nueva York) de la primera convención sobre los derechos de la mujer en Estados Unidos. Organizada por Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton, daría lugar a la "Declaración de Seneca Falls" (o "Declaración de sentimientos"²⁰⁹), un documento, en palabras de Miyares "basado en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos en el que denunciaban las restricciones, sobre todo políticas, a las que estaban sometidas las mujeres: no poder votar, ni presentarse a elecciones, ni ocupar cargos públicos, ni afiliarse a organizaciones políticas o asistir a reuniones políticas"²¹⁰. Reclamaban, así, la independencia de la mujer de las decisiones de padres y maridos así como el derecho al trabajo, al que daban prioridad por encima del derecho al voto, y todo ello a través de los doce principios ²¹¹ formulados en la Declaración, que exhortantes de cambios en las costumbres y moral de la época y en la consecución de la plena ciudadanía de las mujeres.



Clara Zetkin (1857-1933)



Sojourner Truth (1797-1883)

²⁰⁸ En la Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas de Copenhague, en 1910 Clara Zetkin propuso la idea del Día de la mujer trabajadora, más conocido como el Día Internacional de la Mujer, que fue declarado en su 2ª segunda conferencia. Se eligió cada 8 de marzo como conmemoración de que en esta misma fecha, en 1909, un incendio originado en una fábrica de Nueva York ocasionó la muerte a 129 mujeres. Para ampliar información: Gobetti, Ada. *Partisan diary. A woman's life in the Italian resistance*, Oxford University Press, 2014, p.310.

²⁰⁹ Así quisieron llamarla sus promotoras, quienes vieron cómo "(...) los esfuerzos igualitarios y aislados de muchas mujeres y algunos varones comenzaron a canalizarse en movimientos feministas organizados y conscientes (...). En: Miyares, Alicia. 1848: *El Manifiesto de Seneca Falls*, Op. cit., p. 3.

²¹⁰ *Ibíd*em, p. 1.

²¹¹ "La declaración consta de doce decisiones, siendo once de ellas aprobadas por unanimidad y la número doce, la que hace referencia al voto, por una pequeña mayoría". Para ahondar en esos doce puntos de la declaración consultar: *Ibíd*em, p. 3.

Este activismo en la lucha por el derecho al voto y a todo lo que ello implicaba, emergió con fuerza en las capas sociales con más recursos pero pronto se extendió a las clases media y baja. Por otra parte, la coyuntura histórica del momento, favoreció que se desarrollase ligado a otras causas de derechos civiles como la abolición de la esclavitud en Estados Unidos, o corrientes sociales como la contracultura pacifista del movimiento hippie mucho más adelante. Concretamente, el caso del movimiento antiesclavista fue muy influyente en el devenir del movimiento feminista y ambos se retroalimentaron continuamente, llegando a encontrarse una correlación²¹² entre la lucha por la abolición y la lucha por los derechos de la mujer.

Sin embargo, pronto surgirían tensiones al evidenciarse, tras el abolicionismo, la considerable disparidad entre la situación de las mujeres blancas de clase media-alta (únicas feministas hasta el momento) y la condición de las mujeres negras o de las mujeres obreras en la sociedad. Así lo evidenciaría Sojourner Truth con su discurso *Ain't I a Woman?*²¹³, en 1851, dejando patente la incompatibilidad entre modelo femenino de estos grupos doblemente marginados y el de esas pioneras del feminismo.

Pero la población femenina negra no será la única parte disconforme dado que las mujeres, en general, vieron llegar la igualdad de raza con la abolición de la esclavitud, no propagándose dicho logro al terreno de la igualdad de género. El movimiento feminista continuaría, así, su propio y arduo camino hasta conseguir el derecho al sufragio en 1918, aunque con ciertas restricciones como el requisito, en Inglaterra, de ser mayor de 30 años y poseedoras de una casa las mujeres que quisieran ejercer tal derecho²¹⁴.

Implantado ya el derecho al voto en Estados Unidos y la mayor parte de los países europeos, se intentó contagiar este avance a otros campos más allá del político, tan básicos como la educación. El acceso a ésta se irá ganando para la educación primaria y secundaria para, a partir de 1880, observar los primeros casos (excepcionalmente, eso sí)

²¹² De hecho, como apunte curioso y no menos significativo, observamos que muchas de las líderes de esta primera corriente son esposas de líderes abolicionistas. Tal era el caso de Elizabeth Cady, casada con el abolicionista Henry Stanton. Con él fue con quien asistió en 1840 a la convención mundial antiesclavista en Londres donde conocería a Lucretia Mott.

²¹³ Sojourner fue una de las mayores protagonistas en la defensa de los derechos de la mujer y en la lucha por la abolición de la esclavitud durante el siglo XIX estadounidense. Ella misma vendió copias de su no fechado retrato y de su autobiografía durante sus muchas giras ofreciendo conferencias. Para profundizar en su discurso consultar: Brezina, Corona. *Sojourner Truth's "Ain't I a Woman?" Speech: A Primary Source Investigation Great historic debates and speeches*, The Rosen Publishing Group, New York, 2005.

²¹⁴ Habría que esperar hasta 1928 para que la edad para votar se equiparase a la de los hombres, pero ya desde la aprobación de la Decimonovena Enmienda de 1920 en los Estados Unidos la mujer podrá ejercer su derecho al voto en todos los estados del país. La mayoría de países europeos tomarán rápidamente medidas similares, no así Italia o Francia, que tardarían aún unos 20 años en permitir el sufragio femenino.

de admisión de mujeres en las aulas universitarias. No obstante, para sacar 'los pies del tiesto' de esa forma, valga la expresión, debía quedar patente previamente que la fémina en cuestión era buena madre y esposa y no tenía 'tachas' en su reputación. De este modo, el derecho a la educación podía mostrarse, en ciertos casos, como un 'premio' por haber cumplido satisfactoriamente su primordial cometido.

Este ejemplo simboliza ostensiblemente el prototipo de mujer que promovió el patriarcado a través de la institución de la familia. Un prototipo de mujer sometida, que debía obediencia primero al padre y luego al marido, el mal llamado «ángel del hogar», como recoge la obra del mismo título: *El Ángel del hogar (1862): estudios morales acerca de la mujer*:

En Francia é Inglaterra, se educa á la mujer para los negocios y para el comercio. En España, la que se educa, lo es para la casa. Podrá saber el precio de todos los artículos que confeccionan el sano alimento que humea cada día en la mesa de la familia: sabrá también cuánto le cuestan las telas de sus vestidos, y cuánto economiza haciéndoselos ella misma: sabrá rezar el rosario, y la corona á la Santísima Virgen, y sabrá de memoria su libro de oraciones: sabrá aplanchar y rizar con primor la ropa blanca de su esposo y de sus hijos; quizá sabrá también hacer algunos buenos versos; pero ignorará completamente los trámites de un pleito, y las jugadas de bolsa. (...) En Francia y en Inglaterra, la mujer es erudita o excelente tenedora de libros. En España es solo buena esposa y buena madre. Allí tiene algo de varonil. Aquí es enteramente mujer. Allí podrá ella misma manejar y hacer producir caudales. Aquí necesita el apoyo constante del hombre²¹⁵.

Este modelo discursivo de esposa perfecta, sería una constante, salvo excepciones radicales, desde los siglos XVI al XIX.

En el caso de España, el movimiento feminista se organizó con cierto retraso en comparación con países pioneros como Gran Bretaña o Estados Unidos. Durante la primera mitad del siglo XIX (y hasta hace bien poco) estaba enraizado un modelo de sociedad patriarcal tradicional que hacía difícil cambiar este modelo femenino. Pese a ello, resultan loables los intentos de algunas figuras destacadas, como la abogada y reformadora social Concepción Arenal (1820-1893) o Emilia Pardo Bazán (1851-1921), que, de forma individual y contraviniendo a los pensadores de su época (de pensamiento

²¹⁵ Sinués de Marco, María del Pilar. *El Ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*, Impr. Española de Nieto y Comp., Madrid, 1862, pp. 20-21.

androcéntrico), reclamaron avances en la situación que padecían las mujeres defendiendo la compatibilidad entre los quehaceres domésticos y el cultivo de su inteligencia, no considerándolas inferiores a los hombres. Estas pensadoras, con sus textos²¹⁶ y acciones, se adelantan a su época, reclamando para las mujeres otra forma de ver el mundo y retrataron fielmente lo que era la vida de las mujeres españolas y, de forma más grave, la de ciertas regiones como Andalucía, sumida en una sociedad añeja y retrógrada que demandaba de ellas ciertas cosas por imposición, bajo la excusa de una tradición cargada de discrepancias.

A la causa de estas intelectuales beneficiaron enormemente ciertas transformaciones socioeconómicas que vivió la Europa del último tercio del siglo XIX y comienzos del XX. En España por ejemplo, aunque en menor grado que en otros países (recordemos, a nivel internacional, a *Rosie The Riveter*), hubo una demanda de mano de obra femenina que impulsaría tímidamente la incorporación de la mujer al mercado laboral. De hecho, en la España de los años 20 y 30 se vivió una época de libertad para la mujer que no se llegó a recuperar hasta mucho después de la Transición.

Mas habría que esperar a la llegada del siglo XX para encontrarnos con un factor clave que haría que las protestas feministas en España consiguieran un mayor eco: la aparición de la Segunda República en 1931²¹⁷, bajo la presidencia del jurista y político Niceto Alcalá Zamora, logró lo impensable, que las mujeres pudieran votar, por primera vez en España, en igualdad de condiciones que los hombres. Además, durante dicho período se darían otros pasos en la lucha feminista como la legalización del divorcio, el derecho a investigar la paternidad, o la introducción de la escolarización mixta y no segregada en función del

²¹⁶ Resulta de especial interés el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de Josefa Amar y Borbón, en: En: *Movimento: revista da Escola de Educação Física*, Vol. 20, Nº. 2, 2014, pp. 799-818; Arenal, Concepción. *La emancipación de la mujer en España*, Ediciones Júcar, Gijón, 1974.; así como algunos artículos de Emilia Pardo Bazán alusivos al tema de la mujer.

²¹⁷ En nuestro país no hubo mujeres diputadas hasta el año 1931, en las elecciones de la Segunda República, saliendo elegidas tres entre más de cuatrocientos diputados Margarita Nelken, Victoria Kent y Clara Campoamor (estas dos últimas se enfrentaron en un apasionado debate sobre el derecho al sufragio de las mujeres, que se consiguió el 1 de octubre de 1931, en una votación que logró 161 votos a favor, 121 en contra y 188 abstenciones). Con estas y otras mujeres, empezaba un camino de incorporación progresiva de la mujer a los parlamentos europeos gracias a la acción del movimiento feminista. Y, pese a que en España comenzase más tarde que en otros países, actualmente queda patente el rápido avance logrado si observamos la composición actual del gobierno español. No obstante, algunos sectores críticos señalan que esta presencia femenina en los órganos de poder, en ocasiones, sugiere una artimaña política para contentar a ciertos sectores y para exportar una imagen de modernidad de cara al resto de países europeos.

sexo. Además, “vía constitucional, se reconoció la igualdad de los sexos en el trabajo y la política”²¹⁸.

En el entorno artístico, comenzaría a despuntar una generación de artistas mujeres formadas en academias de Bellas Artes que se dedicarían, por primera vez, a ello profesionalmente, luchando contra la misoginia de sus compañeros varones. Algunas de ellas llegaron a ser premiadas, viajaron a París y conectaron con los artistas y movimientos vanguardistas, accediendo sus obras al mercado internacional. Comienzan a estar presentes también en otros ámbitos laborales con presencia minoritariamente femenina hasta entonces, como el diseño gráfico o la docencia.

El avance fue enorme, aunque apenas haya avanzado en la práctica desde entonces hasta la actualidad. La profesora de Estética y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, Rocío de la Villa, afirmaba recientemente en un seminario sobre Louise Bourgeois que “en los años 30 se contabilizaron 391 obras en el Salón de Otoño; 70 de ellas (el 18%) estaban realizadas por artistas mujeres, porcentaje que apenas se está recuperando a principios del siglo XXI”²¹⁹.

Con la llegada de la dictadura franquista, la situación, lejos de mejorar, sufrió un evidente retroceso, suprimiéndose algunos avances conseguidos durante la República. Los escasos avances conseguidos quedaron deshechos, alcanzando el promedio de artistas mujeres en las salas madrileñas apenas el 8% (en claro contraste con la realidad de la formación, ya que en 1950 las mujeres suponían el 30% del total de matriculados y en los 60 el 50% de los licenciados). La situación de la mujer en la España Nacional es de pérdida: la historia de una vuelta a la sociedad patriarcal y a un papel de sumisión que intentaba sumergirse en el olvido. Hombres y mujeres tuvieron que plegarse a los dictámenes ideológicos del régimen pero, en el caso de ellas, las herramientas de control físico, psicológico y social, fueron, si cabe, más infames. Los estamentos de control y fomento de esta situación, Estado e Iglesia, parcelaron la actividad femenina y, como en la teoría de la Aguja Hipodérmica, inyectaron la concepción de lo que cabía esperar de una ‘buena mujer’²²⁰. La Sección Femenina²²¹, encargada de formar y educar a las mujeres

²¹⁸ Celaya Díez, Rosalía. *La mujer en el mundo*, Acento Editorial, Madrid, 1977, p. 55.

²¹⁹ De la Villa, Rocío. *Pasajes discontinuos. Mujeres en el sistema del arte en España*. En: *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto* (Seminario), Museo Picasso Málaga, 12/06/2015, Málaga.

²²⁰ Lejos de promover la imagen de una mujer preparada e independiente, de ella solo se esperaría que fuese buena hija, madre y esposa, “(...) así la buena mujer, cuanto para de sus puertas adentro, ha de ser presta y ligera, tanto para fuera dellas, se ha de tener por coja y torpe”. En: De León, Fray Luis, *La perfecta casada*, Op. Cit., p. 158.

para el hogar, se constituirá, en 1939 y bajo decreto, como un elemento fundamental para propagar el nuevo modelo de mujer.

El entorno artístico no fue ajeno a todo ello. El tratamiento de las mujeres artistas ha sido injusto, postergándolas a un segundo plano en el mejor de los casos e infravalorándolas no solo a nivel laboral y transmitiendo ellas, a su vez, esa forma de subyugación patriarcal a sus hijos.

De este modo, y siguiendo con los dictámenes de Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1584), se seguiría propugnando la exclusión de la mujer de la esfera pública, por dos razones: una, porque no tiene capacidad para ello; dos, porque su naturaleza es débil y este defecto puede ejercer un efecto contaminante sobre el hombre.

De esta mentalidad dieron buena cuenta los medios de comunicación, con la incipiente televisión a la cabeza, que empezaba expandirse en los hogares españoles sin posibilidad de remisión hasta nuestros días. Y, como instrumento a sus pies, la publicidad. En el recuerdo quedan spots tan misóginos como aquel de 'Coñac Soberano' en que una joven Laura Valenzuela interpreta a una mujer media que acude, buscando ayuda, a una vidente, ya que la situación en su casa "se ha vuelto insostenible" ya que su marido vuelca contra ella "terribles accesos de cólera" (llega a mostrarse en la bola de la pitonisa incluso una agresión física - bofetón- a la protagonista por parte del marido). Tras varias quejas de la mujer, la vidente la interrumpe para que deje de lamentarse y le insta a que se ponga en el lugar de su marido y en lo cansado que vuelve del trabajo como justificación de ese comportamiento. Se sucederían otros en la línea,



Victor Keppler. *Housewife in Kitchen* (1939). La imagen femenina del ama del hogar se fomentó a través de los medios de comunicación y, sobre todo, gracias a la publicidad.

²²¹ La Sección Femenina nace en 1934 bajo los auspicios de José Antonio Primo de Rivera, empezando a adquirir cierta relevancia a partir de 1936 bajo el liderazgo de su hermana menor, Pilar Primo de Rivera.

como mujeres asistiendo a desfiles de electrodomésticos y demandando a “su hombre” que le comprase una determinada lavadora, gritando entusiasmada “¡quiero esa!”, al verla en la pasarela, etc.

En los años 60, el reflejo de la lucha internacional llega como un eco sordo a la España de la autarquía, en la que lidian por hacerse un hueco en el panorama artístico masculino algunas valientes como Carmen Lafont e Isabel Quintanilla (representando el ámbito doméstico), Isabel Villar (más relacionada con el pop-art), Soledad Sevilla (que comienza a tomar la geometría como base normativa) o Esther Ferrer (una de las principales representantes del conceptualismo y Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008²²²). Estas artistas no siempre evidenciarán las influencias de las teorías y de las políticas feministas en sus prácticas de representación, o lo harán de forma fragmentada o en única dirección, como es el caso de Ferrer, quien, en una entrevista para el nº2 de la revista *Desacuerdos*, se justifica como sigue:

Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo; pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa sin reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en un medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos. [...] En aquel ambiente yo hacía mi trabajo y estudiaba mucho, pero lucha feminista de grupo no había, y yo me pasaba el día con hombres, con artistas que eran mis amigos²²³.

Habría que esperar a la década siguiente, en que la política abrazaría el internacionalismo, para que surgiese en España la primera generación de artistas en la que se hará patente el posicionamiento feminista. Son ejemplos destacables Isabel Oliver, colaborando con el Equipo Crónica, Concha Jerez.

Como señala De la Villa, “los años 80 sería una década de espejismo”²²⁴, ya que, aunque empieza a despuntar toda una generación de artistas mujeres en el campo de la escultura (Cristina Iglesias, Susana Solano) y los porcentajes de jóvenes españolas que se licencian

²²² Véase: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/21/cultura/1227276663.html>> Consultado el 16/07/2015.

²²³ Entrevista a Esther Ferrer. En: *Desacuerdos*, nº 1, Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2004, p. 130.

²²⁴ De la Villa, Rocío. *Pasajes discontinuos. Mujeres en el sistema del arte en España*. En: *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto* (Seminario), Museo Picasso Málaga, 12/06/2015, Málaga.

en Bellas Artes son altísimos (entre el 60 y el 70%), se incorporarán algunas artistas al *mainstream* internacional, pero de forma muy aislada. Además, según De la Villa “muchas de ellas se comportan como se comportaban los artistas en el ámbito internacional en la década de los 50, es decir, en las entrevistas parecen siempre mostrar una actitud a la defensiva; no son revolucionarias”²²⁵. Como dato representativo, cabe subrayar que en la primera edición de ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo) en 1982, el porcentaje de representación correspondiente a las artistas mujeres, tanto españolas como extranjeras, rondaba apenas el 5% del total.

Llegado a su fin el régimen de Franco, el feminismo español experimentó el consecuente resurgimiento que cabría esperar tras aquella época de represión y, con el modelo seguido por otros países en el horizonte, las mujeres se organizan de nuevo para luchar por sus derechos. Entre las más destacadas personalidades de esta época se situarán pensadoras, escritoras, periodistas o filósofas y, a la cabeza del movimiento, no podemos dejar de mencionar a Celia Amorós, Amelia Valcárcel y Lidia Falcó, entre otras.

²²⁵ *Ibidem*.

TERCERA OLA: FEMINISMO CONTEMPORÁNEO Y POST-FEMINISMO

Pese a que otras clasificaciones estiman que la Tercera Ola²²⁶ comenzaría con la llegada de los años noventa, que diversificarían de forma radical el feminismo en sus puntos de vista y en sus propuestas, en la clasificación que plantea la presente investigación, esta etapa abarcaría desde la segunda mitad del siglo XX hasta el primer cuarto del siglo XXI, es decir, se plantea un recorrido desde el neofeminismo de los años 60²²⁷ hasta las últimas tendencias.

Resulta conveniente destacar que muchas autoras feministas de la Tercera Ola se autodenominan a caballo entre la Segunda y la Tercera, tal es el caso de la escritora Amber E. Kinser: “Como otras *tercerolistas*, busco negociar mi propio espacio en este mundo moderno, global y pluralista dominado por la tecnología. Para mí, este espacio está situado en algún lugar entre la segunda y la tercera ola feminista. Para muchos, ese espacio se encuentra en algún lugar entre la roca que ha sido segunda ola del feminismo, y la pared hacia la que nos han conducido el feminismo y sus disidentes.”²²⁸.

Otras, como Samara de las Heras, en su ya citado artículo *Una aproximación a las teorías feministas* (2008), plantean que esta nueva ola del feminismo, la tercera según algunas pensadoras europeas como Amelia Valcárcel o Celia Amorós, es considerada, sin embargo, la Segunda Ola en opinión de las teóricas anglosajonas²²⁹.

El feminismo de la Tercera Ola surgió como una respuesta a los fallos percibidos en el llamado Feminismo de Segunda Ola. El principal factor fue la toma de conciencia de que

²²⁶ Podemos afirmar que la denominada ‘Tercera Ola’ del movimiento feminista está articulada de una cierta forma que responde a circunstancias políticas, económicas, tecnológicas y culturales. No son pocos los teóricos que disienten acerca de la existencia o autenticidad de la tercera ola del feminismo. Otros, por el contrario, defienden que, si bien es verdad que se trató de aportaciones bien diferenciadas al feminismo de la segunda ola, esta nueva fase consumó contribuciones retóricas únicas.

²²⁷ “En 1968 comenzará la tercera ola del feminismo, llamado Feminismo contemporáneo que se caracterizará por los derechos civiles, los derechos de reproducción, la paridad política y el papel de las mujeres en la era de la globalización. Las obras de cabecera de este período serán “Política Sexual” de Kate Millet y “Dialéctica del Sexo” de Sulamith Firestone”. En: <<http://silviamafalda.blogspot.com.es/2010/12/lo-personal-es-politico-el-surgimiento.html>> [Fecha de consulta: 21 mayo 2015].

²²⁸ “Like other third wavers, I seek to negotiate my own space in this modern, global, technology-driven, dauntingly pluralistic world. For me, that space is located somewhere between second- and third-wave feminism. For many of them, that space is located somewhere between the rock that has been second-wave feminism, and the hard place that feminism and its dissidents have led us to”. En: Kinser, Amber E. *Negotiating Spaces For/Through Third-Wave Feminism*, NWSA Journal, Volume 16, Number 3, Fall 2004, p. 128. (Traducción propia).

²²⁹ De las Heras Aguilera, Samara. *Una aproximación a las teorías feministas*, Op. cit., p. 56.

no existe un único modelo de mujer, sino múltiples y determinado, cada uno de ellos, por cuestiones sociales, étnicas, de nacionalidad o religión.

Así, en esta fase el feminismo se aleja del esencialismo y de las definiciones de feminidad, asumidas hasta ahora como universales pese a que se basaban en un reducido extracto social (mujeres norteamericanas blancas de clase media-alta). Muy al contrario, esta Tercera Ola se caracterizó por su post-estructuralismo, dadas la variedad de enfoques y de soluciones propuestas ante los problemas, así como por la carencia de un objetivo común claro. Se explica así que beba de múltiples corrientes del feminismo y que incorpore elementos de la teoría *queer*, el ecofeminismo, la transexualidad o el antirracismo, entre otras.

Tal es la apertura de miras de esta nueva fase, que algunas feministas se replantearían ciertas posturas de la Segunda Ola con respecto al trabajo sexual o la pornografía, alcanzando una percepción más positiva de ambos siempre que la decisión esté en manos de la mujer. Desafían así el concepto de la Segunda Ola respecto a lo que es “bueno” o “malo” para la mujer, centrándose más en la micropolítica.

Por otra parte, así como en la anterior ola del feminismo observábamos como principal preocupación la superación de los obstáculos para lograr la igualdad legal (*de jure*), como el sufragio, el derecho a la propiedad, etc., hacia el final de esa etapa y durante toda la Tercera Ola los objetivos se ampliarán hacia una igualdad en el sentido oficial (*de facto*), en lo referente a la sexualidad, el trabajo, la familia y en lo que afecta a los derechos de reproducción, punto este último que levantará gran controversia (la libre decisión de la mujer sobre qué hacer con su propio cuerpo enfrentará hasta nuestros días a grupos pro abortistas contra los anti abortistas, con un mayor o menor radicalismo en sus manifestaciones dependiendo de cada caso en particular).

Como afirma la experta en feminismo Ana de Miguel en su artículo *Los feminismos a través de la historia*²³⁰: “La consecución del voto y todas las reformas que trajo consigo habían dejado relativamente tranquilas a las mujeres; sus demandas habían sido satisfechas, vivían en una sociedad legalmente cuasi-igualitaria y la calma parecía reinar en la mayoría de los hogares. Sin embargo, debía ser una clama un tanto enrarecida, pues

²³⁰ Disponible en: De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia* [en línea]. 31 de mayo de 2000, capítulo III. [fecha de consulta: 16 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.mujaresenred.net/historia-feminismo1.html>>

se acercaba un nuevo despertar de este movimiento social. La obra de Simone de Beauvoir es la referencia fundamental del cambio que se avecina”.

En efecto, la obra de Beauvoir *El segundo sexo* (1949)²³¹, así como *La mística de la feminidad* (1963)²³², de Betty Friedan²³³, o Kate Millett con su ensayo *Sexual Politics* (1968) son referentes inexcusables de esta etapa, en la que sobresalen los siguientes acontecimientos:



Reunión de Betty Friedan con las feministas Barbara Iretton y Marguerite Rawalt.
© Smithsonian Institution Archives.

- En los años 60, determinados acontecimientos a nivel internacional, como la Guerra Fría o la Crisis de los misiles del 62, pusieron al mundo, según los expertos, al borde de la Tercera Guerra Mundial. Ello dio lugar a protestas por parte de una ciudadanía cada vez más crítica hacia sus gobernantes. En los Estados Unidos fue famosa la conocida como Revolución Pacífica, motivada por el denso clima político y social por el que atravesaba el país y por el conflicto de la Guerra de Vietnam. El movimiento *hippie* y las manifestaciones por parte de la

²³¹ *El segundo sexo* hizo pensar a mujeres de todo el mundo en su situación pasada y presente, dejando en evidencia las trampas de las sociedades patriarcales y de los mitos que les habían hecho creer sobre lo femenino. Pese a que la obra de Beauvoir se publicó en 1949, marcaría, al igual que la obra de Betty Friedan, todo el feminismo de los años 70. He aquí un extracto: «A veces me he sentido irritada en una discusión abstracta cuando un hombre me dice: 'Usted piensa tal cosa porque es mujer'; yo sabía que mi única defensa era contestar: 'Lo pienso porque es verdad', eliminando así mi subjetividad; no podía replicar: 'Y usted piensa lo contrario porque es hombre', pues se da por hecho que ser hombre no es una singularidad; un hombre está en su derecho de ser hombre, la que se equivoca es la mujer». En: De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, vol. I, pp. 49-50 y p.56 (Adaptado).

²³² Ganador del Premio Pulitzer en 1964. En esta obra Friedan analizó la profunda insatisfacción de las mujeres estadounidenses consigo mismas y su vida, y su reflejo en problemas personales y diversas patologías autodestructivas: ansiedad, depresión, alcoholismo. Y señala como principal problema la política patriarcal llevada a cabo “que identifica mujer con madre y esposa, con lo que cercena toda posibilidad de realización personal y culpabiliza a todas aquellas que no son felices viviendo solamente para los demás”. En: De Miguel, Ana. *Feminismo premoderno. Los feminismos a través de la historia*, Op. cit., capítulo III. Friedan alertaba, así, de los peligros que suponían ciertos modelos de feminidad, como el del «ángel del hogar», que pretendían encerrar a las mujeres en casa, derivando en frustraciones terribles para las que no se sentían cómodas llevando ese tipo de vida.

²³³ Resulta de gran interés la entrevista a Betty Friedan realizada por Isabel Martínez Lozano en el año 2000 y recogida en el nº 17 de la revista MeridIAM. Para consulta online: <http://www.nodo50.org/mujeresred/betty_friedan.html> [Fecha de consulta: 23 mayo 2015].

población afroamericana en la lucha por sus derechos se unirían a las revueltas feministas que resurgen en estos años con más fuerza que nunca.

- La lucha contra la imagen de mujer que ofrecía el patriarcado salta del terreno político a otros ámbitos, concretamente, a un ente que ostenta un creciente poder: los Medios de Comunicación. Éstos, junto con el arte y la publicidad, habían ofrecido en los años 50 un estereotipo sexual de la mujer sobre el que se reflexionaría en las décadas posteriores para poderlos enfrentar y erradicar.
- Los grupos feministas de la Tercera Ola exigen la abolición del patriarcado²³⁴: se toma conciencia de que el problema va más allá de la educación y de los logros de las primeras feministas; se trata de la propia estructura social, que sigue estableciendo jerarquías que benefician a un solo sexo, el masculino y, por tanto, provoca desigualdad. Frente a esto, se populariza el lema “lo personal es político”, acuñado por Carol Hanish²³⁵, relevante figura del feminismo radical que escribió un ensayo con el mismo título (*The Personal is Political*) en 1969. Se reivindica un cambio de valores y que la justicia legisle aspectos antes considerados “privados”, poniendo de manifiesto que la subordinación de las mujeres partía de aquello que les acontecía en la vida privada. En este clima, empieza a destacar el feminismo radical, entrando en debate la sexualidad femenina, la violencia contra la mujer, la salud, el aborto²³⁶ o la contracepción, entre otros temas.

²³⁴ “El patriarcado para permanecer durante tanto tiempo se ha apoyado en el hecho de que todos los varones y no sólo una élite, reciben beneficios económicos, sexuales y psicológicos del sistema patriarcal, pero en general acentuaban la dimensión psicológica de la opresión”. En <<http://www.mujaresenred.net/historia-feminismo1.html>> [Fecha de consulta: 21 mayo 2015]. Sobre la obra *Sexual Politics* (1968), de Kate Millet.

²³⁵ Además de popularizar la frase “Lo personal es político”, Hanish miembro destacado de dos grupos caracterizados por sus postulados feministas radicales como son New York Radical Women, *Mujeres radicales de Nueva York* y Redstockings (*Medias rojas*). Fue también famosa por ser la líder del movimiento feminista que protestó contra el concurso de Miss América en 1968 y el haber colaborado en varias publicaciones.

²³⁶ Jo Freeman y Shulamith Firestone pidieron el aborto y la libertad de información anticonceptiva como formas de control sus propios cuerpos por parte de las mujeres. Las feministas radicales también trabajarían el tema de las violencias; por ejemplo, se estudió la violación como parte de la política patriarcal, como control sobre las mujeres, siempre a través del miedo. En su radicalismo, ni siquiera reconocen como verdaderas feministas a las impulsoras, es decir, valoran su labor y el haberse adelantado a su época pero afirman que “estas «reformadoras», las mujeres «radicales» de su tiempo, se encontraban en el mejor de los casos bajo la influencia del feminismo. No eran verdaderas feministas ni verdaderas radicales, porque no consideraban la causa de la mujer como opción radical legítima en sí misma”. En: Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona, 1976, p. 30.

- Comienza a adquirir importancia el multiculturalismo, así como la solidaridad y las diversidades femeninas, reflejadas en un debate cada vez más intenso y abierto entre las diferentes corrientes del movimiento feminista.
- Comienza a existir una conciencia de que la reclama sobre la equiparación de derechos de la mujer con respecto al hombre no se traduce en una igualdad real, por lo que se incorporarán nuevas demandas a la agenda feminista, como por ejemplo, la responsabilidad compartida en las tareas domésticas, el cuidado de la familia, el derecho a un trabajo digno y a la promoción profesional y participación en determinados eventos ²³⁷ hasta entonces destinados únicamente a los hombres sin diferenciación por razón del sexo. Ejemplo de ello son los eventos deportivos, entre cuyas acciones reivindicativas destaca la llevada a cabo por Kathrine Switzer, la primera mujer en correr una maratón (prueba que estaba destinada exclusivamente a los deportistas varones) con dorsal. El hecho tuvo lugar en la maratón de Boston de 1967, en la que la deportista se inscribió como KV Switzer y partió de la línea de meta con el dorsal 261 y para cruzar la línea final después de 4 horas y 20 minutos. El acontecimiento saltó rápidamente a los medios, entre otras cosas, porque, en el transcurso de la carrera, uno de los comisarios, llamado Jock Semple, al detectar que Kathrine Switzer era una mujer, intentó detenerla al grito de: "¡Sal de mi carrera y devuélveme el dorsal!". Pero la colaboración de su novio y de algunos corredores, que la escoltaron hasta la meta, impidió que la atleta fuera retirada de la competición.

Pero no todas las mujeres estaban en las filas por la lucha del progreso. La escritora anti-feminista Marabel Morgan publicó *The Total Woman* (1973), un manifiesto, como ella misma afirmaba, "en respuesta a las revoluciones sexual y feminista" y en aras de definir "los roles maritales de la mujer cristiana conservadora en los años 70":

Hombre y mujer, aunque iguales en estatus, son diferentes en cuanto a funciones. Dios ordenó al hombre para ser el cabeza de familia, su Presidente, y su mujer para ser la Vicepresidenta ejecutiva. Cada organización tiene un líder y la unidad familiar no es una excepción. No hay forma de poder alterar o mejorar este arreglo. En ocasiones, las familias han tratado de subvertir este orden y han elegido a una mujer como Presidenta. Cuando se le da la vuelta a este orden la familia está del revés. Por lo general, el sistema se acabará

²³⁷ Para ampliar información consultar: Switzer, Kathrine. *Marathon Woman: Running the Race to Revolutionize Women's Sports*, Carroll & Graf, New York, 2007.

rompiendo en un corto período de tiempo. Permitir a tu marido ser el Presidente de tu familia es un buen negocio²³⁸.

Como cabría esperar, esta opinión encontró su oposición por parte de las feministas. Y con los acontecimientos anteriormente expuestos como bagaje del gran avance conseguido por ellas, nos adentramos en el siglo XXI, pudiendo afirmar que el feminismo ha conllevado logros de trascendental importancia en la sociedad²³⁹ (sufragio femenino, derecho de las mujeres a decidir sobre el propio cuerpo, acceso a la educación, empleo igualitario, entre otros), apoyándose en la influencia que ha conseguido sobre la legislación y afectando a amplias áreas del ordenamiento jurídico; ejemplo de ello son las leyes contra la violencia de género o sobre la paridad electoral.

Además del terreno práctico, una de las aportaciones más importantes del feminismo es la gran producción teórica²⁴⁰ que las diferentes autoras han erigido a lo largo de los siglos, introduciendo en el mundo académico y en la sociedad nuevos conceptos y áreas de investigación que no habrían aparecido sin el empuje de la teoría feminista.

Pese a ello, han existido reprobaciones de algunos sectores, como el escritor y ex feminista Warren Farrel, quien critica, desde una perspectiva masculina, que el movimiento feminista no se ha preocupado por liberar al varón del “papel masculino”, del mismo modo que sí ha conseguido avanzar en la liberación de la mujer de ese “papel femenino” impuesto por el patriarcado.

Otro argumento frecuente contra el feminismo, presente en la campaña *Women against Feminism*, es que se denuncia que el feminismo moderno se ha convertido en un sistema de creencias portador de una visión distorsionada de la realidad, basada en la misandria y en una cultura de victimización de la mujer. Esta campaña también objeta acerca de la existencia de la cultura de la violación en la que las feministas contemporáneas alegan que se vive, así como de otros temas controvertidos en torno a la familia, la natalidad, o las relaciones afectivas.

²³⁸ En: Morgan, Marabel. *The Total Woman*, Old Tappan, N.J.: F. H. Revell, 1973, p. 112. (Traducción propia).

²³⁹ Todo ello, por supuesto, con grandes matices y siempre que nos refiramos a los países occidentales, ya que en cuanto observamos la situación de la mujer en ciertos países árabes, cuyo caso más flagrante es Irán, la limitación de derechos fundamentales resulta irrisoria.

²⁴⁰ Entre otras, destacan los estudios de género, la crítica literaria feminista, la teoría y crítica feminista de cine, la teoría legal feminista o la teoría *Queer*.

Ciertas políticas llevadas a cabo por algunos gobiernos tampoco ayudan a generar respeto hacia el feminismo y las prácticas que abogan por la igualdad. Por ejemplo, en la España de los años 90 y respecto al campo del arte, comienza una política gubernamental “algo estúpida”²⁴¹, en palabras de la profesora Rocío de la Villa, en que “se promocionaría a las mujeres por el simple hecho del género, no aportando una alternativa a los sistemas patriarcales que seguían imperando en el mundo artístico”²⁴². En esa época, con precedentes tan potentes como las *Jornades Catalanes de la Dona* (jornadas Catalanas de la Mujer, 1976)²⁴³, surgiría en España una joven generación de mujeres artistas que trabajaron bajo la influencia de movimientos liberales feministas internacionales, como el anglosajón y el francés, dado que desconocían, por lo general, a sus precedentes. Creadoras como Concha Jerez o Esther Ferrer fueron tan profundamente ignoradas por la historiografía que a esa generación de los 90 le fue imposible tenerlas como referencia.

Esta condena al olvido en el canon historiográfico español de las mujeres artistas, no solo ha ignorado sus obras, sino que también ha invisibilizado los discursos feministas en dicho ámbito. Mas los obstáculos no venían únicamente propiciados por la historiografía. El propio entorno familiar de las artistas constituía en ocasiones un duro impedimento. Muchas tenían de pareja a un hombre artista, se entiende que quizá buscando esa comprensión. Sin embargo, como critica la galerista Isabel Hurley²⁴⁴ citando a la pintora realista Amalia Avia, casada con el también artista Lucio Muñoz: “Algunas de mis compañeras llevaban los mismos años que ellos pintando y, aún así, adquirirían esa actitud humilde y supeditada que posponía siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a la suya (...) Eso era lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción”²⁴⁵.

²⁴¹ De la Villa, Rocío. *Pasajes discontinuos. Mujeres en el sistema del arte en España*, Op. Cit.

²⁴² *Ibídem*.

²⁴³ Véase: <<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20110527/54161600184/i-jornades-de-la-dona-catalana.html>> [fecha de consulta: 21/07/2015].

²⁴⁴ La propia Hurley encuentra sorprendente un hecho de facto en las galerías de arte españolas: “existen galerías gestionadas por hombres que solo cuentan con artistas masculinos en sus filas, mientras que no encontramos galerías gestionadas por mujeres que solo tengan a artistas femeninas. Aunque, efectivamente, una galería no esté obligada a buscar la paridad sino el beneficio económico, resulta algo incomprensible que se justifique bajo el pretexto de que las galerías se mueven por criterios comerciales”. Al momento de realizar estas declaraciones, la citada galerista contaba con un total de 17 artistas, de ellos 8 eran mujeres. Hurley, Isabel. *La artista y su papel en el mercado del arte a partir de 1950 en España*. En: *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto* (Seminario), Museo Picasso Málaga, 12/06/2015, Málaga.

²⁴⁴ Ortiz, Braulio. *Las heridas de Louise Bourgeois*, Diario de Sevilla, 02/06/2010. En: <<http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/715492/las/heridas/louise/bourgeois.html>> [Fecha de consulta: 19/07/2015].

²⁴⁵ Hurley, Isabel. *La artista y su papel en el mercado del arte a partir de 1950 en España*, Op. Cit.



Fina Miralles.
Standard (1976)



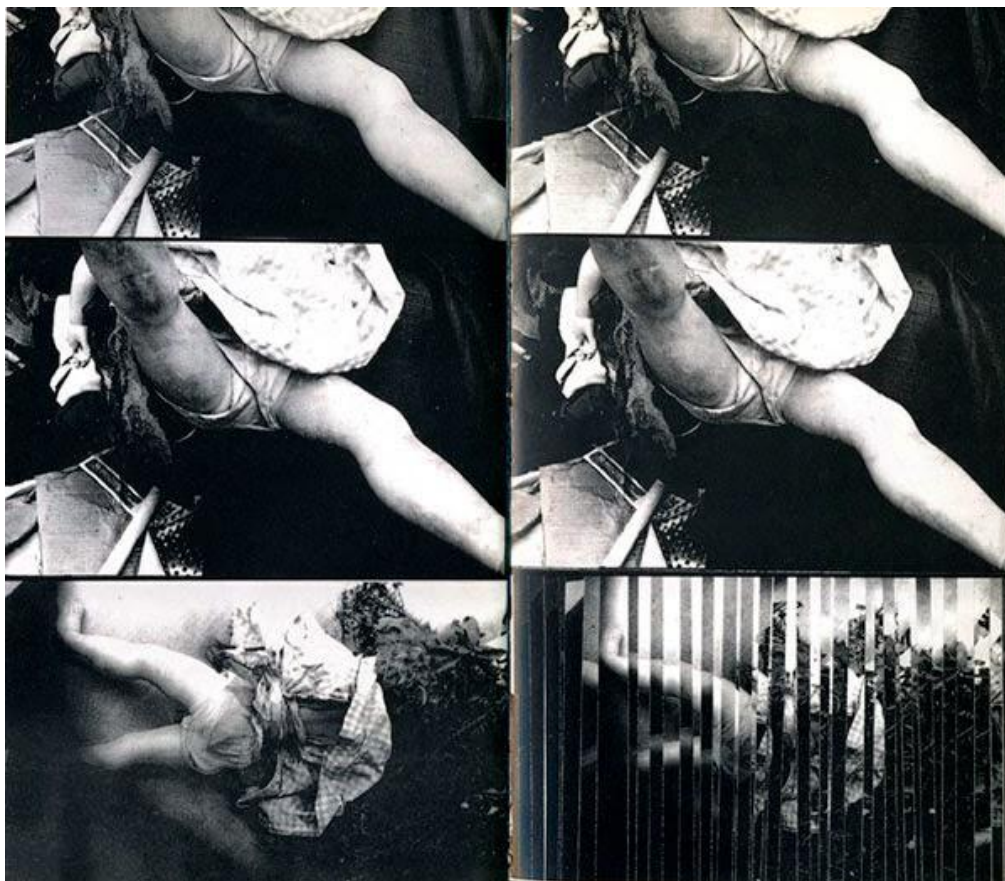
Fina Miralles.
Mujer-árbol (1973).

Recogiendo esta situación y poniendo en tela de juicio la influencia de la publicidad como promotor de los roles patriarcales, destaca la obra *Standard* (1976), de la artista asociada al conceptualismo ideológico Fina Miralles (n. 1950). Presentada por primera vez en la galería G de Barcelona, Juan Vicente Aliaga describe así la *performance* llevada a cabo por la propia Miralles:

(...) estaba sentada y atada en una silla de ruedas, inmóvil, mientras un proyector de diapositivas lanzaba imágenes en las que una mujer mayor iba vistiendo a una niña en una habitación, con todos los rituales indumentarios y aderezos de la femineidad tradicional (...) se intercalaban otras dispositivas procedentes del ámbito de la publicidad y la moda que abundan en sobados clichés respecto de la representación de la condición femenina. El cuerpo de la niña se convierte por tanto en el territorio donde se ejerce, moldea e inscriben las normas de género. El futuro de la niña, del que no podrá escapar (a menos que oponga resistencia), se visualiza mediante las fotografías de revistas de moda que siguen modelos y paradigmas estándar²⁴⁶.

²⁴⁶ Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal / Arte contemporáneo, Madrid, 2007, p. 267.

La bilbaína Marisa González (n. 1945), pionera en España en la aplicación de las nuevas tecnologías de la reproducción y la comunicación en la creación artística, ha sido, desde sus inicios artísticos otra creadora reivindicativa en las lindes feministas y permanentemente activa. Tras sus estudios en Wasghinton con la feminista Mary Beth Edison, denunciará la violencia de género y la represión a través de sus obras. Claras muestras de ello lo constituyen *La Descarga* (1975), con cinco paneles de fotocopias en color, con ritmos secuenciales cinematográficos, o la serie *Violación* (1972-73), que remite a una imagen fotográfica de una muñeca abandonada que posteriormente es manipulada.



Marisa González. *Violación* (Serie 1972-73).

Paz Muro es otra artista, inclasificable y casi desconocida, que tuvo una interesantísima y heterogénea producción durante la década de los sesenta y setenta en España, utilizando fundamentalmente las acciones efímeras, con referentes en la literatura griega, y la *performance* “al revelarse como un medio idóneo de intervención contrainstitucional ajeno a los ámbitos típicamente artísticos”²⁴⁷. En sus creaciones, reflexiona sobre el papel de las artistas femeninas en la historia y su peso entre los artistas masculinos, tal como apreciamos en *Influencia cultural y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras* (1975), nótese la ironía en el título y la forzada presencia de la artista en esa genealogía de genios masculinos. Muro hará del humor una de sus armas, como en la acción *La burra cargada de medallas* (1975) en la que se pasea subida a un burro y ataviada como una heroína de película para acabar haciendo una entrega de medallas, crítica a la institucionalización del feminismo como excusa ante la aún presente realidad patriarcal²⁴⁸.



Influencia cultural y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras (1975). Paz Muro © VEGAP, Madrid 2012.

En cuanto a los contenidos, se esperaba de las creadoras que se dedicasen a temas “apropiados” para las mujeres, como por ejemplo los bodegones. Las que osaban aventurarse a otros terrenos como la abstracción eran vilipendiadas por la crítica, ya que hacían un trabajo que parecía de hombres. Estas mujeres eran tratadas con una opresiva condescendencia paternalista.

Otras creadoras igualmente reivindicativas serían Eulalia Grau (n. 1946), con una obra riquísima, Eugenia Balcells (n. 1942), una de las pioneras en la creación de videoarte en

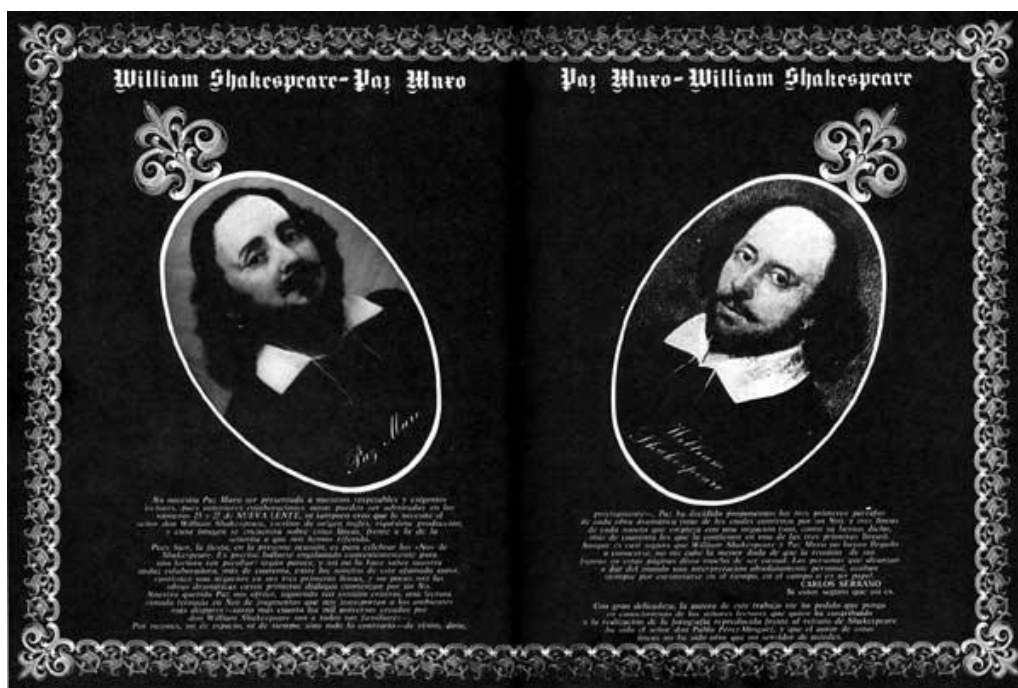
²⁴⁷ Hinojosa Martínez, Lola; Tejada, Martín, Isabel. *Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70*, Artigrama, núm. 26, 2011, p. 781.

²⁴⁸ Molins, Patricia. *La heterogeneidad como estrategia de afirmación*. En: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA, n° 7, 2012, p. 92.

España, Àngels Ribé (n. 1943) y sus acciones de los años setenta o Soledad Sevilla (n. 1944), quien intercala imagen videográfica, pintura y objeto.

Louise Bourgeois (1911-2010) será otra artista que plasma en su obra ese deseo por liberarse de las cargas propias de la mujer (trinomio maternidad-matrimonio-familia). Apoyada en los inquietantes traumas infantiles y en esa tensión entre lo masculino y lo femenino, o entre lo activo y lo pasivo, la escultora generó múltiples imágenes en su producción artística. Cuando en 1971, *Arts Magazine* le preguntó sobre la posición de las mujeres en el mundo del arte, ella respondió con una sentencia tajante: "Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada"²⁴⁹.

En los años 90, la historiografía, que tan mal había tratado a las artistas, da un giro, de tal modo que, aunque se sigue bebiendo de la genealogía anglosajona y francesa, asistimos



Paz Muro. *William Shakespeare-Paz Muro, Paz Muro-William Shakespeare*.
Páginas de la Revista Nueva Lente, nº 32, octubre de 1974.

²⁴⁹ Ortiz, Braulio. *Las heridas de Louise Bourgeois*, Diario de Sevilla, 02/06/2010. En: <<http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/715492/las/heridas/louise/bourgeois.html>> [Fecha de consulta: 19/07/2015].

a un aumento considerable del número de galerías comerciales y de centros de arte. Son de esta época el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1992) y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1995), más conocido como MACBA. En esta década, verá la luz un grupo de artistas que se autodenomina ya “feminista” de forma consciente y que empieza a tener presencia en el arte. Sin embargo, de nuevo las mujeres carecerían del apoyo necesario y empezarían a salir de España, muchas de ellas bajo el amparo de programas de posgrado que le permitirían viajar a otros países y expandir sus miras artísticas. Como refiere Isabel Hurley respecto a esta emigración artística femenina “a muchas no les ha ido especialmente bien, pero, al menos, han conseguido cierta visibilidad”. Por el contrario, destaca una serie de creadoras supervivientes nacidas de esa generación de la España de los 60 y que en los 90 comenzaban a cosechar un creciente reconocimiento artístico. Es el caso de Alicia Framis, Pilar Albarracín, Dora García, Eulalia Valldosera o Susy Gómez.

A principios del siglo XXI las licenciadas en Bellas Artes supera ya el 70%, mientras solo un 30% son candidatas a ayudas, becas o premios. El porcentaje de mujeres que llena las facultades de Bellas Artes no tiene su reflejo en el mercado laboral del arte. Citando datos del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), De la Villa denunciaba en su ponencia con motivo de un seminario en torno a la figura de Louise Bourgeois lo que sigue: “La presencia de artistas españolas en las galerías supone entre un 16 y un 18%. Llegan a ARCO solo un 7% y la presencia en exposiciones individuales es para ellas de un escaso 10%”. Es una triste realidad, pues, que las artistas españolas están escasamente y mal representadas en el legado del arte contemporáneo.

En nuestros días, pese al gran impulso obtenido en el camino del respeto hacia la mujer y el reconocimiento en la igualdad de sus capacidades frente al hombre, seguimos encontrando ejemplos claros de sexismo en ámbitos de gran alcance e influencia como la publicidad, bien referidos a la faceta de la educación (anuncios infantiles de juguetes), el ámbito laboral y doméstico o la sumisión al hombre. En este último caso, son sintomáticos los anuncios de AXE (Lynx, en su marca internacional)²⁵⁰.

²⁵⁰ Como el que acuña el eslogan “Spray more, Get more. The Lynx Effect” (2007) de la agencia BBH London, donde vemos a una mujer de físico imponente corriendo en bikini por medio de la selva mientras suena el ‘Dies Irae’ (Requiem) de Karl Jenkins; de repente se le van sumando miles de mujeres que corren, como ella, asemejándose a depredadores tras un objetivo. Rubias, morenas, de todo tipo y condición pero formando un conjunto espectacular, las mujeres salen de todas partes, bosques, mar, acantilados... todas se dirigen hacia un hombre (no especialmente guapo) que, en mitad de lo que parece ser la playa de una isla desierta está bañando su cuerpo con desodorante AXE.

Solo hace falta observar la sociedad en cualquiera de sus ámbitos (educación, empleo, sexualidad...) para comprender que, pese a los avances mencionados, siguen existiendo una serie de problemas derivado de este patriarcado. Quedan aún muchos cambios por hacer para que podamos hablar de un mundo igualitario donde hombres y mujeres compartan iguales derechos y obligaciones, donde la pertenencia a un sexo no constituya un problema y donde los roles de género no supongan un obstáculo para ciertas cosas. La mujer sigue estando en una situación de vulnerabilidad con respecto al varón.

El Banco Mundial estimaba ya en el año 2006²⁵¹ que era más que probable que no se alcanzase el tercer objetivo del desarrollo del milenio: reducir la brecha de género para 2015. Y así ha sido. En ningún país del mundo se ha logrado igual acceso al empleo (básico para el desarrollo personal y para tener independencia económica) o igual salario por igual trabajo²⁵², aún existen lugares donde las mujeres no tienen derecho a votar en igualdad con los varones, el aborto espontáneo sigue siendo causa de muerte de muchas mujeres en el mundo (tercera causa de mortalidad materna mundial²⁵³), por no hablar del aborto autoinducido en aquellos países en que el aborto provocado está prohibido y las niñas o mujeres que no desean ser madres (incluidos los casos de violación) deben recurrir a métodos 'caseros' y poco seguros para interrumpir la gestación.

La situación se agrava entre los sectores más pobres. En 2013 el Banco Mundial, basándose en los datos de Global Findex (recopilados por Gallup, Inc.)²⁵⁴, arrojaba los siguientes datos:

- Las mujeres son 15% menos propensas que los hombres a tener una cuenta bancaria; en total y a nivel mundial, el 47% de las mujeres tiene una cuenta bancaria formal –ya sea individual o conjunta– en comparación con el 55% de los hombres.

²⁵¹ En: <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/business/barometro_economico/newsid_4754000/4754380.stm> [Fecha de consulta: 25 mayo 2015].

²⁵² Estas diferencias se producen por la segregación horizontal, es decir, que las mujeres trabajan con frecuencia en sectores con menores salarios, como es el sector servicios; y también por la segregación vertical, ya que habitualmente ocupan puestos de menor nivel y salario, independientemente del sector en el que trabajen. Estas diferencias salariales tienen, además, como repercusión, que las mujeres cobrarán en el futuro menor pensión de jubilación que los hombres.

²⁵³ Informe sobre la salud en el mundo 2005. *¡Cada madre y cada niño contarán!*, Ginebra, Organización Mundial de la Salud, 2005, p. 62.

²⁵⁴ En: <<http://www.bancomundial.org/es/news/feature/2013/04/19/New-World-Bank-Study-Finds-Large-Gender-Gaps-in-Access-to-Formal-Banking>> [fecha de consulta: 25 mayo 2015].

- La brecha de género es mayor entre quienes viven en la pobreza extrema; en Afganistán, por ejemplo, solo el 3% de las mujeres tiene una cuenta formal, cifra que en los hombres alcanza el 15%. Podríamos decir que existe una feminización de la pobreza que se evidencia con el hecho de que de los 1.300 millones de personas bajo el umbral de la pobreza, el 70% son mujeres.
- La discriminación legal y jurídica de las mujeres, como en las leyes laborales y en los derechos hereditarios, explica gran parte de la brecha de género en los países en desarrollo y supone un obstáculo importante en la inclusión financiera de las mujeres.

En otros ámbitos, más allá del financiero o del salarial, las mujeres siguen padeciendo las consecuencias de la discriminación en base a su sexo²⁵⁵. Dos ejemplos a señalar dada su gravedad lo constituyen la (mal llamada, según Celia Amorós²⁵⁶) violencia de género y la trata de mujeres y niñas²⁵⁷. Pero la lista es mucho más extensa: acoso laboral, abusos sexuales fuera y dentro del hogar, matrimonios concertados entre menores y de menores con adultos, ablación del clítoris a niñas...

²⁵⁵ Claro ejemplo de ello es la situación de algunos países asiáticos como China e India. En China, los gobiernos han tomado medidas para frenar la natalidad dado el desorbitado crecimiento de la población, de modo que solo puede haber un hijo por familia ('política del hijo único'). En este contexto, las familias prefieren tener un hijo varón en lugar de una hija, ya que las niñas son vistas como una carga al ser su destino el matrimonio y requerir éste la aportación de una costosa dote. Así, cuando descubren que es una niña la que viene en camino, recurren al aborto selectivo. Estas prácticas no solo atentan contra los derechos de la mujer, sino que perpetúan esta situación de dominio machista, convirtiendo a Asia sea el continente más masculino del mundo.

²⁵⁶ "Celia Amorós considera que la violencia que sufren las mujeres a manos de sus parejas no debe denominarse «violencia doméstica» porque esta expresión invisibiliza y trivializa a las víctimas. Apuesta por hablar de «terrorismo sexista» o «terrorismo patriarcal», y recuerda que los homicidios contra mujeres en España han dejado muchas más víctimas que la banda terrorista ETA". En: VV.AA. *Mujeres en la Historia. Guía didáctica del taller Tiempo Propio*. Op. cit., p. 129 [En línea; fecha de consulta: 27 mayo 2015]. Disponible en: <http://institutoasturianodelamujer.com/iam/wp-content/uploads/2010/02/Mujeres_en_la_Historia.pdf >

²⁵⁷ El 92% de las mujeres que ejercen la prostitución en España son extranjeras y la mayoría está en manos de redes de trata de blancas, por lo que sufren unas secuelas físicas y psicológicas similares a las de las personas sometidas a torturas, según estudios realizados por Médicos del Mundo y otras ONG (Europa-press. 25 de febrero de 2010). Otras muchas redes de trata de mujeres las engañan en sus países de origen para que viajen voluntariamente prometiéndoles un trabajo con el que ayudar a sus familias y, una vez en el país de destino las instigan bajo amenazas, ejerciendo un control psicológico brutal y también físico, dadas las actividades que se las obliga a realizar.

Las cifras²⁵⁸ de los ataques físicos o psicológicos a mujeres retratan una mayor, global y diversa magnitud, de tal forma que no existe cultura que escape a una de las más graves violaciones de derechos humanos, expresión extrema de la desigualdad: 133 millones han sufrido algún tipo de mutilación genital en 29 países de África u Oriente Próximo. Casi la mitad de las mujeres de la UE han experimentado acoso sexual en el trabajo. Setecientos millones se han casado antes de los 18 años. Una de cada 10 niñas ha sido sometida a coitos forzados u obligada a mantener otro tipo de relaciones sexuales. Ellas suponen más de la mitad de los 21 millones de trabajadores forzosos fruto del tráfico de personas y la práctica totalidad de las víctimas de mafias sexuales. La mitad de las asesinadas en el mundo en 2012 lo fueron a manos de sus maridos, de tal manera que su casa resultó ser el lugar más inseguro²⁵⁹.

Como se puede apreciar, en un mundo como el que vivimos, el feminismo se ha convertido en una fuerza necesaria y a tener en cuenta. Una fuerza cada vez más compleja, ya que se trata de un feminismo perfeccionado y prolífico que, tras varias fases en su historia, ha seleccionado, fragmentado y despolitizado sus principios centrales. Se trata de los que muchos denominan ya como ‘post-feminismo’.

Según algunos teóricos, como la estudiosa americana Amber E. Kinser²⁶⁰, el único vínculo del post-feminismo con el denominado ‘feminismo auténtico’ radica en el hecho de contradecir todo cuanto se pone a su paso, haciendo patente la necesidad de un cambio feminista en la sociedad. Kinser argumenta que, precisamente, precisamente ciertas virtudes de ese nuevo feminismo que ya hemos señalado, como el pluralismo y la contradicción, podrían convertirse en sus vicios, si se abstienen de elaborar argumentos sobre lo que constituye el feminismo, y que las contribuciones de la tercera ola pueden ser más profundas si se niegan a ver la segunda ola de una forma estricta y monolítica.

Por último, la autora, que vivió su infancia en una cultura que había sido transformada en parte por la labor de la ‘second-wave’ feminista allá por los años 60 y 70 y que se sitúa a sí misma como “una feminista entre olas” (explorando cómo ella vive entre ambas: segunda y tercera), sostiene que “las feministas de la tercera ola deben cumplir con estos desafíos retóricos si han de evitar las peligrosas posibilidades del falso feminismo: un viaje personal y de resistencia que están desprovistos de la política y el feminismo débil,

²⁵⁸ En: <<http://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>> [fecha de consulta: 26 mayo 2015].

²⁵⁹ Alfageme, Ana. *Violencia contra las mujeres: la condena más injusta*. El País Semanal. 12 diciembre 2014.

²⁶⁰ Para ampliar información sobre la autora y su obra visitar su web oficial: <<http://www.amberkinser.com/>> [fecha de consulta: 27 mayo 2015].

trabajando solo para obtener el mayor cambio social posible, más de lo que el orden social patriarcal puede soportar de modo no utópico”²⁶¹.

Como se puede entrever, los límites entre las diferentes olas del feminismo no están claros dependiendo de los autores y resulta problemático consensuar una única cronología. La investigadora María Martínez²⁶² lanza la siguiente pregunta: “¿podemos afirmar que la política feminista de la ‘segunda ola’ se ha acabado?”²⁶³.

Martínez hace hincapié en que la clave reside en la manera de entender la metáfora de la ola, ya que si la entendemos como ‘momento’, citando a Gillis, Howie y Munford, “ponemos fin artificialmente al movimiento por el que ésta está constituida”²⁶⁴, pero “si la entendemos como continuidad, como proceso, ‘segunda’ y ‘tercera ola’ no serían momentos diferenciados ni opuestos, sino parte de un mismo conjunto”²⁶⁵.

Según Cathryn Bailey: “de una manera interesante, la metáfora de la ola captura la noción de continuidad de la misma manera que la de discontinuidad; las olas son diferentes unas de otras pero similares también”²⁶⁶.

De la misma forma, en el caso de la ‘tercera ola’ y el ‘post-feminismo’, y pese a que sus demarcaciones no están claras y a veces se entrecruzan, podemos decir que hacen referencia a dos movimientos bien diferenciados, aunque coincidentes temporalmente y atados a una misma generación: la juventud de finales del siglo XX y principios del XXI.

La atención mediática que ha recibido el ‘post-feminismo’ le ha situado como el “verdadero nuevo feminismo”, algo que no ha hecho sino acrecentar las divergencias ya existentes e incrementar el deseo de diferenciación con respecto al feminismo de la ‘tercera ola’, donde feministas como Heywood y Drake afirman que “el ‘post-feminismo’

²⁶¹ “Third-wave feminists must meet these rhetorical challenges if they are to avoid the dangerous possibilities of false feminism: personal journey and resistance that are devoid of politics, and weak feminism”. En: Kinser, Amber E. Op. Cit., p. 124. Traducción propia.

²⁶² María Martínez González es investigadora del Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva (CEIC-IKI) de la Universidad del País Vasco [<http://www.identidadcolectiva.es/>] y personal investigador (con una beca FPI del Gobierno vasco) en la École des hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

²⁶³ Martínez González, María. *Jóvenes y Feminismo: ¿hacia un feminismo de la “subversión”?*, Inguruak: Revista Vasca de Sociología y Ciencia Política, n. 43, julio 2007.

²⁶⁴ Gillis, Stacy; Howie, Gillian y Munford, Rebecca (eds), *Third wave feminism: a critical exploration*, Palgrave MacMillan, New York, 2004, p.37.

²⁶⁵ Martínez González, María. Op. cit.

²⁶⁶ Bailey, Cathryn. *Making waves and drawing lines: the politics of defining the vicissitudes of feminism*. Hypathia: a journal of feminist philosophy vol. 12, no. 3, 1997, p. 27.

caracteriza a un grupo de feministas jóvenes, conservadoras que explícitamente se definen contra y critican el feminismo de la segunda ola”²⁶⁷.

Todas estas clasificaciones, nos interesan tanto dado que nos serán útiles a la hora de intentar situar a artistas como Valie Export o Pipilotti Rist dentro de estas diferentes etapas del feminismo. Puesto que las diferencias entre estas dos últimas etapas del feminismo son mayores en número que las similitudes, a continuación, recurriremos a una tabla recogida por Martínez²⁶⁸ que recoge las más destacables:

TERCERA OLA	POST-FEMINISMO
Nace ligado a la movilización por la inscripción en las listas electorales de votantes de comunidades de color. Esto demuestra la importancia de la imbricación de dominaciones.	Nace ligado al mundo del feminismo, es más bien un fenómeno mediático.
La reivindicación individual sólo tiene sentido si ésta es intencional. La movilización colectiva sigue siendo esencial.	La reivindicación feminista se realiza a un nivel individual, la movilización colectiva pierde todo su sentido.
Se dicen herederas de la “segunda ola”, e incluso de la primera, aunque son críticas con algunas de sus propuestas y añaden otras nuevas.	Su relación con el feminismo pasado, la “segunda ola”, es de rechazo frontal, denegación.
Se caracteriza por una hibridación tanto de sus miembros como de su agenda. La contradicción de sus propuestas constituye otra de sus características centrales.	Está ligado a algunas figuras mediáticas como Naomi Wolf, Katie Roiphe y Rene Denfield.

Figura 1. Tabla comparativa Post-feminismo / Feminismo de la Tercera Ola.
FUENTE: Martínez González (2007).

²⁶⁷ Heywood, Leslie y Drake, Jennifer (eds.). *Third Wave Agenda. Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis y London, University of Minnesota Press, 1997, p. 1.

²⁶⁸ Martínez González, María. Op. Cit.

Estas disputas acerca de lo que une y separa a la Tercera Ola del Post-feminismo son más propias del mundo anglosajón que del caso español, donde no ha existido ese debate conceptual aunque sí cierta controversia acerca de la superación del feminismo contemporáneo. Dichas polémicas han dado lugar a debates, charlas, coloquios y conferencias en las que expertos y público han puesto en común acerca de la materia. Asimismo, ciertas autoras, como la ya mencionada Celia Amorós, han plasmado los resultados de dichas reuniones en determinados artículos, que acompañan al grueso de sus publicaciones y cuya orientación metódica los convierten en aportaciones de gran valor al auspicio del avance del feminismo²⁶⁹.

En el terreno práctico, dado que tanto la Tercera Ola como el Post-feminismo vienen marcados por la subversión de sus manifestaciones (recordemos que la Segunda Ola tendría un espíritu de denuncia sin llegar a la agitación), ambos se caracterizarán por la radicalidad y performatividad²⁷⁰ de sus acciones colectivas, no restringiéndose a la manifestación clásica. No obstante, se sigue recurriendo a conferencias y otras formas de concienciación como charlas en colegios e institutos, etc.

Como vemos, estamos de nuevo ante un panorama complejo si relacionamos feminismo y nuevas generaciones de jóvenes. No es un feminismo únicamente subversivo, al estar presente también la denuncia. Martínez aporta su propia versión de la situación e intenta clarificar esta diversidad del contexto contemporáneo: “Esta complejidad puede ser mejor aprehendida en el marco de lo que he denominado como el *feminismo en tiempos de lo post-*. Es un feminismo que no reniega de sus orígenes, sino que los asume como parte de él mismo. La contradicción caracteriza a este *feminismo en tiempos de lo post-*, en el que no existe un único modelo, ni una única problemática. Es un feminismo, por tanto, en que las modalidades del feminismo - presentes y pasadas - se superponen. Heredan las preocupaciones de la “segunda ola”, pero las adecuan al tiempo presente. La

²⁶⁹ Alicia H. Puleo ha referido esos incuestionables beneficios en su contribución *El quehacer filosófico feminista*, en *Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía* / coord. por López Pardina, Teresa y Oliva Portolés, Asunción, 2003, pp. 161-180.

²⁷⁰ El grupo donostiarra Medeak, por ejemplo, lleva quince años tomando el pulso a las calles del País Vasco con sus acciones y *performances* sobre la pornografía, la violencia machista, la prostitución o la disolución de las categorías de género en el transfeminismo, entre otros temas. Para más información consultar el artículo digital *El transfeminismo callejero de Medeak*. Disponible en: <<https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/transfeminismo-callejero-medeak.html>>. [Fecha de consulta: 3 junio 2015].

denuncia de las desigualdades es aún importante, pero la subversión se convierte también en un mecanismo esencial de hacer política (...)”²⁷¹.

A modo de conclusión y basándonos en lo expuesto acerca de las olas del feminismo, observamos que desde aquel 19 de marzo de 1911²⁷² en que se celebró por primera vez el Día Internacional de la Mujer Trabajadora en varios países del norte de Europa hasta ese mayo de 1972 en que cientos de mujeres disfrazadas de niña se manifestaron por los Campos Elíseos en el Día de la Madre bajo el lema "Festevada un día, explotada todo el año"²⁷³ ha habido un salto cualitativo. Poco a poco, la mujer ha ido obteniendo avances en sus reivindicaciones, como señala el escritor Antonio Aramayona luchando contra “las redes todopoderosas del patriarcado y de la masculinización del mundo y de la vida (...) en cuestiones profesionales, laborales, salariales, sexuales, jurídicas, culturales, etc.”²⁷⁴. Contemplamos cómo “desde hace dos siglos el pensamiento de la igualdad es uno de los nudos esenciales de la conciencia europea”²⁷⁵, es un hecho tácito que en las últimas décadas la herida causada por la desigualdad histórica se abre y cierra de forma alterna. Ello, unido al “auge que está tomando en estos días el estudio de las teorías de género y todo lo relacionado con los movimientos por la igualdad”, según Amelia Valcárcel, propician una producción ingente, a nivel teórico y práctico, relacionada con el feminismo.

La brecha sigue abierta y solo hace falta un poco de observación en nuestro día a día para comprender que aún queda mucho por avanzar para lograr la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres en todo el mundo. Aunque dicha aspiración llegue a sonar utópica, resulta necesario volver la mirada hacia el avance conseguido gracias al empeño y el valor de quienes (hombres y mujeres) nos precedieron y han luchado para conseguir un mundo más justo e igualitario, colocando el debate en el punto actual.

A este respecto, tienen mucho peso y son difíciles de erradicar determinados símbolos sociales, que se filtran y repiten generación tras generación a través de diferentes mecanismos, entre los cuales destacan los medios de comunicación de masas, que tanto

²⁷¹ Martínez Gonzáles, María. *Jóvenes y Feminismo: ¿hacia un feminismo de la “subversión”?*, Op. cit.

²⁷² Menos de una semana después, más de 140 jóvenes trabajadoras morirían en un incendio en una fábrica de camisas neoyorkina.

²⁷³ Esta manifestación era una forma más a lo largo de la historia de vindicar y reivindicar la liberación de la mujer del tradicional yugo de esposa, madre y descanso del guerrero.

²⁷⁴ Extraído de su artículo *El algodón de la infancia no engaña*. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.es/antonio-aramayona/el-algodon-de-la-infanta_b_6141898.html>. [Fecha de consulta: 7 junio 2015].

²⁷⁵ Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994, p. 9.

poder alcanzan en nuestros días, tal como se avistó desde su mismo nacimiento, y que, mediante la representación estereotipada de los géneros, construyen y refuerzan las desigualdades reales entre hombres y mujeres.

Un ejemplo de ello son las grandes superproducciones (en su mayor parte de origen norteamericano o británico), ya sea en formato de largometraje como de serie. Desde la actual 'Juego de Tronos' (basada en la novela de George R. R. Martin del mismo título) en que los papeles femeninos fuertes siguen teniendo bien apariencia varonil (Brienne de Tarth, Arya Stark) bien acaban siendo castigados por la trama (Catelyn Stark), endurecidos por experiencias sexuales traumáticas de subyugación (Daenerys Targaryen, Sansa Stark) o, simplemente, usan la seducción femenina como arma de manipulación para su supervivencia (Margaery Tyrell), hasta la ya manida 'Sexo en Nueva York'²⁷⁶ con su romanticismo retrógrado, pocas series se libran de algún estereotipo femenino que beba directamente de la herencia patriarcal. El mismo caso se da en largometrajes, spots publicitarios, revistas de moda, informativos, comportamientos sociales en líderes de opinión, y un sinfín de ejemplos.



Aspecto del personaje de Brienne de Tarth en la serie *Game of Thrones* (2011), creada por David Benioff y D. B. Weiss para la cadena HBO y basada en la serie de novelas de George R. R. Martin.



Fotograma de la serie *Sex and the City* (1998), basada en el libro de Candace Bushnell y que “reproduce los valores machistas hasta las últimas consecuencias”, según la investigadora Ana Hardisson.

Esto está muy relacionado con lo expuesto por Hidalgo, Cubas y Martínez (2011): “La desconcertante pertinacia de las conductas discriminatorias y violentas dirigidas contra las mujeres en países donde los poderes públicos se esfuerzan en prevenirlas,

²⁷⁶ Resulta interesante el artículo ‘Sexo en Nueva York’, *quintaesencia del machismo*, en el que se habla sobre la publicación del ensayo de Ana Hardisson *Hacia una crítica de la imaginación patriarcal*; disponible en: <<http://www.abc.es/20111025/cultura-libros/abci-sexo-nueva-york-machista-201110251141.html>>. [Fecha de consulta: 3 junio 2015].

combatirlas y castigarlas, muestra que la 'normalización de la igualdad' se enfrenta con la resistencia de los sectores masculinos más reacios a aceptar la pérdida de sus privilegios o el cambio de roles, que pueden llegar a ser tanto más extremas cuanto más elevado sea el índice de cambio o la percepción de pérdida relativa. Se explica así la aparición en dichos países de contradiscursos patriarcales de nueva generación, que pueden aprovechar soportes modernos y tecnologías sofisticadas, ideológicamente reactivos a las nuevas realidades, susceptibles de plasmaciones múltiples y, cómo no, de las cinematográficas, que se entremezclan, en violento contraste, con los discursos no menos modernos, literarios o plásticos, de las o los conversos o adaptados, a los valores igualitarios o de género avalados por las leyes"²⁷⁷.

Como bien apuntan los autores, encontramos un claro referente cinematográfico de este "contradiscursos" antifeminista contemporáneo, anclado en el pasado y, sin embargo, renovado, en la película 'Anticristo', del siempre polémico director danés Lars Von Trier²⁷⁸. Con un elaborado y críptico lenguaje plagado de su habitual simbología, el cineasta plantea los "riesgos de permitir la emergencia de la mujer no controlada por el logos masculino, *liberada* a sus propios impulsos, tan peligrosa para el varón como para sí misma"²⁷⁹, catalogando muchos el film de misógino, mientras que otros sectores han visto en 'Anticristo' la denuncia del (falso) victimismo feminista.

Del mismo modo que estos cánones de mujer están muy asentados y continúan fomentándose a través de los citados medios, sobra decir que, como teoría crítica y como movimiento de transformación de la sociedad que es, el feminismo también tiene una vocación de influencia. Para lograrla, continuar su avance y reducir la presencia y efectos de ciertos postulados retrógrados se plantea una serie de objetivos particulares que completan la finalidad general: conseguir la igualdad de mujeres y hombres en todos los ámbitos de desarrollo de la vida humana.

²⁷⁷ Hidalgo Rodríguez, David; Cubas Martín, Noemí; Martínez Quinteiro, M^a Esther (eds.). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, Aquilafuente: Ediciones Universidad Salamanca, y los autores, Salamanca, 2011, p. 18.

²⁷⁸ Este director danés vanguardista, tan reconocido en su país como fuera del mismo, y creador del movimiento Dogma95, usa a la mujer como protagonista en la mayor parte de sus películas, algo que unos asocian con una fascinación con el mundo interior femenino y por su lado oscuro, mientras que otros ven una clara misoginia en caracteres principales de mujeres sacrificadas, bondadosas, víctimas, débiles, no muy inteligentes o, en ocasiones, sumisas (la Grace de *Dogville* o la Selma de *Bailar en la oscuridad* constituyen claros ejemplos).

²⁷⁹ Hidalgo Rodríguez, David; Cubas Martín, Noemí; Martínez Quinteiro, M^a Esther (eds.). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, Op. cit., p. 22.



La actriz y cantante islandesa Björk, interpreteta a Selma en *Dancer in the Dark / Bailar en la Oscuridad* (2000). La película se estrenó en el 53^{er} Festival de Cine de Cannes, obteniendo la Palma de Oro y el galardón correspondiente a la mejor actriz.

Dado lo visto hasta ahora y basándonos en el artículo de Vidal Mazo (2015)²⁸⁰, entre dichos objetivos particulares podríamos decir que destacan:

- Promover la efectividad de la igualdad real entre mujeres y hombres y la eliminación de la desigualdad histórica que tiene su base en la discriminación por razón de sexo.
- Eliminar las discriminaciones, ya sean directas o indirectas y encubiertas o no, existentes en el entorno de la docencia y la investigación, ya sea a nivel escolar o universitario y que afectan a todas las personas comprometidas en la lucha por la igualdad.
- Reformular las bases del actual conocimiento del Derecho, especialmente del Derecho Constitucional, de modo que tanto la investigación como el estudio y la enseñanza de aquél incorpore las diferentes aportaciones de la teoría feminista.

²⁸⁰ Vidal Mazo, Francisco José. *Género e Igualdad en el Trabajo Social. La Teoría Política del Género: El Feminismo*, 2015. Disponible en: <http://www.caja-pdf.es/2015/02/22/la-teoria-politica-del-genero-el-feminismo/preview/page/6/>. [Fecha de consulta: 6/06/2015].

- Incorporar a la ciencia del Derecho las nuevas categorías elaboradas desde la perspectiva de género y difundirlas en el ámbito académico, especialmente en la educación superior.
- Promover la eficacia en la aplicación de los instrumentos jurídicos internacionales, nacionales, autonómicos y locales para alcanzar la igualdad real entre mujeres y hombres en todos los ámbitos.

Sobra señalar que para la consecución de estos objetivos la educación resulta un pilar fundamental y, por ello se le debería prestar especial atención a través de la realización de una serie de acciones relacionadas, entre las que cabe destacar:

- Apoyo al desarrollo de proyectos de investigación y organización de actividades académicas tales como encuentros, seminarios, conferencias, cursos, publicaciones; así como informes y datos estadísticos sobre la situación de los estudios de género y el avance de la igualdad entre mujeres y hombres en diferentes ámbitos.
- Fomento de redes europeas, de ámbito regional e internacional, para el estudio, la investigación y la reelaboración de las ciencias sociales y jurídicas, especialmente en los planos de Derecho Público y Constitucional.
- Colaboración entre distintos colectivos, asociaciones y ONGs internacionales, nacionales y locales en la protección y promoción de la igualdad real de mujeres y hombres en todos los países del mundo, poniendo de relieve las diferentes situaciones a las que nos enfrentamos y aplicando planes de futuro realistas a corto y largo plazo.

En cuanto al arte se refiere, la situación no es muy diferente y el organigrama de poder sigue favoreciendo a los hombres. Como denuncia Isabel Hurley basándose en datos elaborados Isabel Plaza para la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales)²⁸¹, en 2011, si nos remitimos a la dirección de galerías de arte en España, hallamos que sólo el 34.3% están dirigidas por mujeres; el 47% están dirigidas por hombres; y un 18.6% son conducidas por parejas, de hombres y de hombres y mujeres.

²⁸¹ Informe MAV n°2. Disponible en:

<<http://www.mav.org.es/index.php/component/content/article?id=508:informe-6-mav>>. [Fecha de consulta: 21/07/2015].

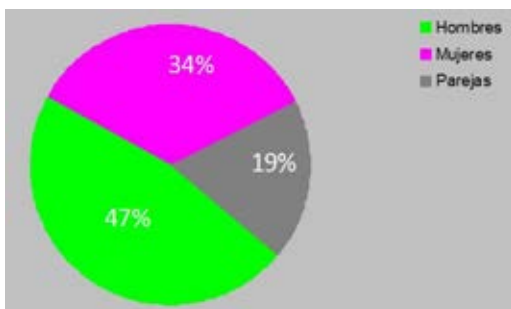


Gráfico1. Datos elaborados por Isabel Plaza (2011). Recogido en MAV (Mujeres en las artes visuales).

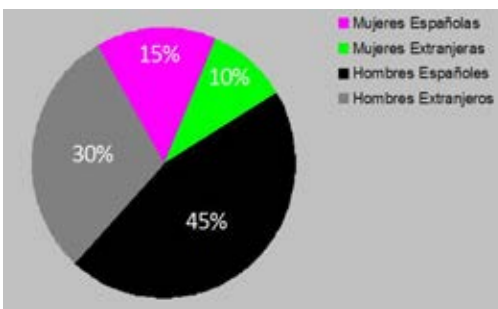


Gráfico2. Datos elaborados por Patricia López Alegre (2011). Recogido en MAV (Mujeres en las artes visuales).

Las cifras son elocuentes a este respecto. Como mencionábamos en un epígrafe anterior, este informe elaborado por MAV, revelaba que el porcentaje de mujeres artistas presentes en la primera edición de ARCO en 1982 rondaba apenas el 5% del total. Si bien esto es achacable a que las mujeres habían tenido terribles dificultades para abrirse camino en el mundo profesional del arte durante el franquismo y ese hecho no iba a cambiar de súbito, no obstante, después de tres décadas en las que ARCO ha estado dirigida sucesivamente por tres mujeres, la presencia de artistas de sexo femenino sigue siendo sorprendentemente baja (un 28% en la edición de 2010). Según apunta MAV, la situación es aún peor si consideramos lo que ocurre en general en el mercado español: tan solo un 18% de mujeres exponen en las galerías agrupadas en el Consorcio de galerías españolas de arte contemporáneo, un porcentaje muy inferior al número de estudiantes de sexo femenino (64% del total) que, según el Consejo de Coordinación Universitaria, se licenciaron en Bellas Artes en el curso 2003-2004²⁸².

En un país en el que la licenciatura en Bellas Artes comienza a ser mayoritariamente ocupada y finalizada con éxito por mujeres, resulta curioso comprobar, según el gráfico elaborado por Patricia López Alegre respecto al número de hombres y mujeres dedicados profesionalmente al arte en España (ya sean españoles o extranjeros), cómo el porcentaje masculino prácticamente triplica al de mujeres.

Las quejas frente a esta situación no han venido únicamente de parte de mujeres, como pone de relieve el manifiesto impulsado por el comisario Xabier Arakistain (director del

²⁸² Fuente: Ministerio de Educación y Ciencia-Consejo de Coordinación Universitaria, <<http://www.univ.micinn.fecyt.es/univ/ccuniv/html/estadistica/curso2003-2004/>>. [Fecha de consulta: 21/12/2014].

Centro Cultural Monte hermoso de 2006 a 2011) en febrero de 2005, en coincidencia con la celebración de ARCO²⁸³. En dicha publicación, firmada por un vasto grupo de profesionales del mundo del arte, se denunciaba la insuficiente participación de mujeres artistas en las programaciones y eventos internacionales sufragados con dinero público:

En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de las veintiocho exposiciones programadas en 2004 solamente cuatro eran de artistas mujeres [...]. Las dos exposiciones que el Ministerio de Asuntos Exteriores patrocinó para representar a España en la Bienal de Venecia 2003 no incluían a ninguna artista. *Gaur, Hemen, Orain*, la exposición que en 2002 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pretendía mostrar la nueva escena del arte vasco contaba con veinte artistas de las cuales únicamente cinco eran mujeres. En Manifesta 5, la Bienal de Arte Contemporáneo Europea que en su última edición se ha desarrollado en San Sebastián y pretende mostrar el arte de mayor interés generado en los dos últimos años, la representación de las artistas no superaba el 20%²⁸⁴.

Debemos plantearnos qué ha provocado que esa mayoría de licenciadas se haya transformado, en el terreno laboral, en una alarmante minoría respecto a sus compañeros varones. ¿Todas las bajas corresponden a una plena dedicación a la maternidad? ¿A las tareas del hogar? ¿A un cambio de profesión? Ciertamente es que la carrera de Bellas Artes, colindante con otros muchos campos, se caracteriza por la fuga de sus licenciados a otros terrenos con más salidas profesionales, como el diseño gráfico o web. No obstante, este debería ser el mismo caso para hombres que para mujeres. De modo que, como afirman ciertos grupos de denuncia, sigue subyaciendo algo en el mismo seno del orden social que margina el acceso de la mujer (en este caso de la mujer artista) a la profesionalización de su oficio²⁸⁵.

En cuanto a los propios galeristas, pese a la opinión común de que es una profesión feminizada, los galeristas superan a las galeristas en porcentaje, aunque en relación a otras resulta ser una de las profesiones más paritarias del sistema artístico, entre otros factores, gracias a pioneras como Juana Mordó, Elvira González, Juana de Aizpuru, Evelyn Botella o Soledad Lorenzo.

²⁸³ Mayayo, Patricia. *El Imperio de las "señoras". Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte*. En: Revista Desacuerdos, Op. Cit., p. 148.

²⁸⁴ *Ibídem*.

²⁸⁵ Véase: <<http://blogs.elpais.com/mujeres/2014/02/donde-estan-las-artistas-espanolas-en-arcomadrid-2014.html/>>. [Fecha de consulta: 24/07/2015].

2.4.2. Relación con otros movimientos sociales.

El feminismo, en su evolución, ha tenido que apoyarse en una serie de movimientos sociales dependiendo de cada época y lugar en aras de asegurar su supervivencia y hacerse más fuerte frente a la hostilidad del patriarcado, demasiado enraizado. Como hemos visto, las ideas del feminismo estaban vivas mucho antes de la llegada de la Primera Ola. Y pese a que no se organizaron en un movimiento como tal hasta mediados del siglo XIX²⁸⁶ con la convención del Seneca Falls en Nueva York (1848), previamente ya había despuntado el papel de las mujeres afroamericanas en los movimientos abolicionistas o, mucho antes, la incorporación de muchos de los principios del feminismo por parte de las mujeres de las Primeras Naciones de América. Ellas desarrollaron una importante labor, allanaron el camino.

No nos remontaremos en este punto a las primeras formas de feminismo al haber hecho ya un recorrido lo suficientemente amplio en el epígrafe anterior y dado que el surgimiento de movimientos sociales lo suficientemente destacables y determinantes no acaeció hasta la llegada de los años sesenta. El feminismo apoyará y encontrará apoyo en el movimiento antirracista, el movimiento pacifista (también conocido como movimiento *hippie*) o las manifestaciones contra la homofobia, por los derechos civiles de los homosexuales y a favor de la libertad sexual.

En este sentido, las feministas, en general, tienen un acercamiento holístico hacia la política, simpatizando con el pensamiento de Martin Luther King, quien afirmaba que "una injusticia en cualquier lugar es una amenaza a la justicia en todo lugar". No obstante, las acciones que llevaron a cabo no estuvieron exentas de críticas, como las lanzadas por la activista negra Angela Davis, relacionada con el movimiento Panteras Negras, que criticaba, con la evidencia a su favor, que el movimiento feminista estaba dominado por mujeres blancas.

Algunos feminismos también muestran su preocupación por el movimiento transexual, ya que se enfrenta a la diferenciación entre varón y mujer. En el caso del feminismo radical, por ejemplo, lo rechazan dado que estiman que la masculinidad y la feminidad son construcciones socioculturales y que, por tanto, mientras la diferencia sexual entre

²⁸⁶ La primera convención de derechos de las mujeres a gran escala, celebrada en Seneca Falls, Nueva York (1848), se suele considerar como el comienzo del feminismo estadounidense llegando en oleadas.

hembra y varón es obvia, el género y la realidad que se crea en torno a esa diferencia física determina la vida de las personas, considerándose esto injusto para el individuo. De este modo, aceptarían la diferencia sexual pero no la diferencia en función del género. Por el contrario, otras corrientes del feminismo contemplan, promueven y exigen los derechos de las personas transexuales. Íntimamente relacionado con esta corriente del feminismo, tenemos el movimiento artístico conocido como ‘posporno’, que intenta revolucionar el concepto de la pornografía a través de lecturas feministas y posestructuralistas, específicamente referenciales a Judith Butler en *El género en disputa* (1990) y las teorías de Michel Foucault, especialmente en *La Historia de la Sexualidad* (1977).

Cabe decir que la funcionalidad de este movimiento no es reconocida por algunas de las voces más representativas de la lucha por la igualdad de la mujer en España. En una entrevista realizada en 2015 a Amalia Valcárcel, comenta al preguntarle acerca de la contribución de los nuevos medios y redes sociales en el camino hacia la igualdad:

La mitad de Internet es pornografía. Y la pornografía no es precisamente una buena aliada para lograr ese fin, incluso a pesar de que las chicas feministas veinteañeras se han inventado una cosa llamada posporno. La verdad es que resulta muy disuasorio verlo, porque ni es pos, ni es porno ni es nada. Las cosas son lo que son y a veces no hay manera de cambiarlas²⁸⁷.

A este respecto, resulta inevitable mencionar al filósofo feminista y activista Paul B. Preciado (antes conocido como Beatriz Preciado), uno de los principales referentes (junto con María Llopis) del posporno y de la Teoría *Queer*²⁸⁸ y la filosofía del género en el mundo hispanohablante, destacando su *Manifiesto Contrasexual* (2001), inspirado por las tesis de Michel Foucault. En él Preciado cita a Judith Butler (2001) para definir la ‘contrasexualidad’ como “un



Beatriz Preciado o, más recientemente, Paul B. Preciado, principal exponente de La teoría *queer* en nuestro país. Rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas.

²⁸⁷ Izquierdo, José María. *Entrevista a Amalia Valcárcel*. El País Semanal, n° 2022, p. 30. (28/06/2015).

²⁸⁸ Para ampliar información ver la conferencia de Beatriz Preciado en el Festival SOS 4.8 de Murcia 2009 <<https://www.youtube.com/watch?v=maQCCacL08c>>. [Fecha de consulta: 8 junio 2015].

análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas”²⁸⁹. Según el autor, se debe sustituir ese contrato social que es la Naturaleza por un contrato contrasexual, según el cual “los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes”²⁹⁰.

Esta contrasexualidad, proveniente de Foucault, debe resistirse a la producción disciplinaria de la sexualidad impuesta en nuestras sociedades liberales no a través de una lucha contra la prohibición (como hicieran los movimientos pro liberación sexual de los 70), sino, según Preciado, desde la “contraproductividad”, o, lo que es lo mismo, “la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna”; se trataría de “tecnologías de resistencia”, “formas de contradisciplina sexual”.

Por último, al clasificar Preciado a la “contrasexualidad” como una teoría del cuerpo, en este aspecto muy destacable en la presente investigación, se detiene en aclarar que “se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad”²⁹¹ y que “define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales, no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos...”²⁹².

Dejando atrás la gran actualidad de la teoría *queer* y volviendo al apartado legal, en el largo camino recorrido observamos cómo el feminismo ha tenido una importante

²⁸⁹ Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contrasexual*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001, p. 13.

²⁹⁰ *Ibíd*em, p. 13.

²⁹¹ *Ibíd*em, p. 14.

²⁹² *Ibíd*em.

influencia en la legislación de gran parte de países del mundo, afectando a amplias áreas del ordenamiento jurídico, con leyes contra la violencia de género o leyes de paridad electoral, por poner algunos ejemplos.

No obstante, y a pesar de estos logros y muchos otros, el movimiento feminista sigue reivindicando muchos cambios no resueltos y denuncia que la mujer sigue padeciendo un estado de vulnerabilidad incuestionable en contraste con el varón en diversos ámbitos (laboral, legislativo, sanitario y de libertad sobre el propio cuerpo constituyen algunos ejemplos en sociedades occidentales, agravados si ponemos la vista en algunas sociedades orientales, tercermundistas o con regímenes totalitarios que afectan negativamente, cómo no, también a varones, pero más profundamente a las mujeres).

Uno de estos terrenos en los que aún se dista de una igualdad real es el de las nuevas tecnologías. Encontramos aquí la famosa ‘brecha digital’ que tanto preocupa paliar a las instituciones (gubernamentales y ONGs), padecida por ciertos sectores de la ciudadanía y que, en el caso de las mujeres, se agrava aún más.

Como afirma la investigadora Carmen Cantillo “la imagen de la mujer ha sido históricamente construida desde la mirada de los otros, y no podía esperarse menos en la construcción del ciberespacio, donde diferentes estudios analizan la representación femenina desde tres imágenes: una creada para los hombres, otra creada para las mujeres y la que realmente nos puede identificar que es la creada por las propias mujeres”²⁹³. De este modo, Cantillo denuncia la repetición del modelo patriarcal, su extrapolación al ciberespacio y el tratamiento de ser ‘torpe’ y ‘poco hábil’ que ha padecido la mujer en un medio (Internet) que, desde su nacimiento, señala la autora, ha sido masculino: “ideado como un proyecto militar por científicos e ingenieros y popularizado posteriormente por un grupo de jóvenes, llamados *hackers*, todos ellos hombres, en los que la presencia de la mujer no se encontraba desde sus primeros pasos, lo cual ha venido a alimentar aún más el proceso de discriminación femenina”²⁹⁴.

²⁹³ Cantillo Valero, Carmen. *La mujer en el Ciberespacio. Internet, otro espacio de representación de género*, 2009, p. 17. En: <<http://es.scribd.com/doc/13425500/La-Mujer-en-El-Ciberespacio>> [Fecha de consulta: 9 junio 2015]. Evidentemente, estas representaciones distan mucho las unas de las otras. Entre el caso de los contenidos sobre mujeres creados para hombres, por ejemplo, destaca la pornografía, que explota hasta el cansancio a las mujeres y sus imágenes (a veces, de forma vergonzosamente racista), mientras que en el caso de los portales, sitios y publicaciones dirigidos a mujeres en que la mujer es la protagonista, se repiten los estereotipos sexistas tradicionales, que remiten a la mujer al hogar, a las compras, la estética o la salud familiar.

²⁹⁴ *Ibídem*, p. 3. Medio masculino desde sus creadores hasta sus posteriores difusores, la mujer pasó de estar ausente en Internet en sus inicios a, una vez comercializada la ‘red de redes’, sufrir una entrada nada triunfal,

Un artículo también muy relacionado con esta exclusión es *Cyberespacio y mujeres, una tierra en transe* (2009)²⁹⁵, en el que sus autoras, Natansohn y Schuch Brunet, afirman que existe un proceso de conciencia de esta nueva ‘trampa ciberespacial’, ya que “las mujeres han percibido que no comparten con los hombres, de igual a igual, el acceso y la producción de la denominada “cultura digital”. En este artículo, las investigadoras argumentan sobre la necesidad de desarrollar un trabajo de investigación y de intervención específico sobre la relación de las mujeres con las tecnologías de la comunicación e información.

Pese a que no es objeto de esta investigación bucear en exceso en este tema, sí resulta necesario destacar que existen determinadas organizaciones que trabajan la cuestión aquí discutida. Y, si bien es cierto que tan solo algunos sitios web se preocupan acerca de la inclusión digital de la mujer o temas similares, y aún un menor número lleva a cabo acciones políticas en ese sentido, también lo es que, poco a poco, se están creando en Internet redes de mujeres que desde el asociacionismo, están haciendo un uso más adecuado de las nuevas tecnologías.

Carmen Cantillo destaca como un buen ejemplo del uso de las nuevas tecnologías la web *Mujeres en Red* <<http://www.mujeresenred.net>>, “creada en 1997 con los siguientes objetivos: buscar un espacio común en donde compartir información relacionada con los derechos de las mujeres; simplificar la búsqueda de recursos e información para las mujeres; crear espacios de contra-información no sexista; abrir nuevos espacios para el debate; dar a conocer contenidos feministas; establecer y fortalecer redes de mujeres con dos objetivos fundamentales: compartir información y recursos y movilizarse”²⁹⁶.

En el ámbito español, queda mucho terreno por andar, dada que la ‘brecha digital’ para determinados grupos sociales sigue siendo especialmente grave. Para corregir este problema, se han aprobado y desarrollado políticas en *e-igualdad* que recorren transversalmente todo el horizonte laboral, dentro y fuera del ciberespacio, pero sigue siendo indispensable la toma de conciencia así como la efectiva movilización y presión de mujeres y hombres para alcanzar una democratización real de la comunicación.

perpetuándose esa visión masculina patriarcal mediante la producción de herramientas y contenidos en los que la mujer únicamente aparece con un rol pasivo y como producto pornográfico.

²⁹⁵ Natansohn, Leonor Graciela y Schuch Brunet, Karla. *Cyberespacio y mujeres, una tierra en transe*, 2009. En: <www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/download/108/106> [fecha de consulta: 9 junio 2015].

²⁹⁶ Cantillo Valero, Carmen. *La mujer en el Ciberespacio. Internet, otro espacio de representación de género*, Op. cit., p. 15.

En el panorama cambiante que vivimos podemos concluir que, en definitiva, el feminismo y su relación con los movimientos antirracista, antiespecista, homosexual, transexual, pacifista, así como su reflejo, difusión, apoyo, oposición o perpetuación de estereotipos en los medios de comunicación, la educación o la legislación, son hechos comprobables que siguen produciéndose hoy día y que generan un amalgama de interrelaciones que han dado y seguirán dando lugar a multitud de investigaciones.

Capítulo 3. EL CUERPO EN LOS NUEVOS MEDIOS.

3.1. Los años 60: el videoarte como reacción a la televisión.

Desde 1960 ha nacido la 'cámara viviente', capaz de registrar el sonido y la imagen sin ser vista, o por lo menos sin alterar el comportamiento de los hombres a los que observa y registra. Y el día de mañana habrá un magnetoscopio que, como los magnetófonos de hoy, se llevará en el bolsillo y permitirá tomar imágenes con una total realidad visual, mediante cámaras-corbata análogas a los micro-corbatas que los reporteros de radio disimulan para entrevistar a los transeúntes sin cortapisas²⁹⁷.

Georges Sadoul.

Hasta que en los años sesenta SONY crease el primer sistema de vídeo portátil con su cámara *Portapack*, el vídeo poseía una característica primordial en la que se basaba la televisión: el directo. A partir de este momento, asistimos al inicio de una revolución de las artes audiovisuales, y una democratización en el uso de este medio.

Durante la segunda mitad de la década de 1960, el videoarte vivió un proceso de maduración en un entorno de artistas que usaron esta nueva forma de expresión bajo una intermedialidad que mezclaba pintura, música, *performance* o vídeo. Si ya encontramos elementos performativos en los *drippings* de Pollock y esa búsqueda de la casualidad y de lo inmediato en las composiciones de John Cage, el movimiento fluxus y sus simpatizantes (George Maciunas, Dick Higgins, Nam June Paik o Wolf Vostell), que llevarán hasta sus últimas consecuencias la ruptura de barreras entre arte y vida (considerarán que cualquier acción cotidiana podía ser arte), serán el *sumum* del cruce interdisciplinario entre artes plásticas, música, literatura, baile y teatro. Por si esto fuera poco para justificar la adopción del vídeo por parte de los artistas, cabe destacar también que el avance de las nuevas tecnologías supuso un impulso de ese afán experimentador, que puso una y otra vez a prueba la capacidad expresiva de estas últimas.

²⁹⁷ Olhagaray Llanos, Néstor. *Del Video-arte al Net-art*, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2002, p. 94.

En 1965 tiene lugar un hito que favorecerá la rápida expansión del videoarte: SONY comercializa la cámara *Portapak*, la primera grabadora de vídeo portátil conocida. Este avance tecnológico fue aprovechado de inmediato por una serie de creadores que desarrollaban su trabajo en las esferas del arte conceptual²⁹⁸.

En cuanto al contexto en que surge el medio, es necesario mencionar una serie de factores que favorecieron su rápida integración en el ámbito artístico. Cabe destacar el trabajo de popularización de este nuevo arte que llevaron a cabo galerías especializadas como la de *Gerry Schum* en Alemania y la *Newmann* en Estados Unidos, la difusión dada por revistas del sector como *Radical Software* o *Videography*, la organización de exposiciones como *La máquina* (1968, MoMA NY) o la creación de un apartado especial para este tipo de arte en la *Documenta de Kassel* en 1977²⁹⁹. No obstante, a nivel social, el videoarte se concentra en un contexto histórico marcado por una consideración de la sociedad y de la cultura que trajo consigo cambios considerables y que resulta fundamental conocer para comprender el significado y el trasfondo de muchas de las obras. Entre los más importantes³⁰⁰, cabe tener en cuenta:

- **La consolidación del movimiento de liberación de la mujer:** este movimiento, surgido en Francia en 1970 y bautizado en un primer momento como Movimiento de liberación de la mujer, acabará adoptando la forma plural (*Movimiento de liberación de las mujeres*, o MLF, siglas de *Mouvement de libération des femmes*, en francés) como rechazo a las representaciones reductoras. Como acto iniciático del citado movimiento, en 1970 un grupo de mujeres depositó una corona de flores sobre la tumba del soldado desconocido en el Arco del Triunfo con una banda que versaba: “Todavía hay alguien más desconocido que el soldado: su

²⁹⁸ Cubitt, Sean. *Videography: video media as art and cultura*, Palgrave Macmillan, London, 1993, p. 212.

²⁹⁹ Consultado en la web *terra.es*, perteneciente a la noticia publicada el 16/07/2009: *Las claves del videoarte al descubierto*. Más información en:
<<http://209.85.229.132/search?q=cache:Q5ef6D8aJogJ:noticias.terra.es/genteycultura/2009/0715/actualidad/videoarte-claves-al-descubierto.aspx+Schum+Newmann+%22radical+software%22&cd=2&hl=es&ct=clink>>

³⁰⁰ “In the paradigm shift of the 1960s and 1970s, attempts at liberation, self-realization, the struggle by the Women’s Movement to achieve its goals, the Sexual Revolution, and the Gay Rights Movement were linked to other political, media, and social upheavals (including biological and medical revolutions with the introduction of the Pill). These developments formed the exciting terrain in which art also experimented and tried to find images to fit these central issues. At an early date, such artists as Jean Genet and Kenneth Anger used a camera to record elementary images at many levels, observantly and often provocatively, with multiple poetic meanings. Stan Brakhage expanded on the formal and experimental repertoire of these filmic images. Vito Acconci, Chris Burden, VALIE EXPORT, Carolee Schneemann, and others used their own bodies as material by means of performative acts”.

Extraído de: Cantz, Hatje. *Into Me / Out of Me*, MACRO Museo d’Arte Contemporanea di Roma, Roma, 2007. (Catálogo).

- mujer”. Es el inicio de una lucha por la libertad femenina a la que acompañarán multitud de manifestaciones y actos de protesta, como la acaecida en el Día de la Madre del año 1972, en que unas doscientas mujeres marcharon pacíficamente por los Campos Elíseos detrás de la Madre; la consigna que las acompañaba era: “Festevada por un día, explotada todo el año”³⁰¹.

Una artista que ejemplifica a la perfección la preocupación por los temas feministas es Hannah Wilke (1940-1993), quien, junto con otras muchas mujeres, “reivindicó a través de su arte el reconocimiento de la especificidad del sexo femenino y el reconocimiento de la mujer-sujeto, como ente protagonista, activo y creador, frente a la concepción de mujer-objeto que tradicionalmente ha primado en la historia del arte”³⁰². Sus primeros trabajos se inscriben en el citado momento histórico y son reflejo del incipiente feminismo artístico que comenzaba a despuntar. Hoy en día, esta creadora resulta un referente indispensable del feminismo artístico.

- **El desarrollo de los grupos de presión a favor de la igualdad de derechos para las personas de color en los Estados Unidos:** desde las reivindicaciones de Martin Luther King (1929-1968), activista del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos para los afroamericanos, hasta las actuaciones de la organización política afroamericana de los Estados Unidos ‘Pantera Negra’, los años sesenta se caracterizarán por las continuadas protestas sociales de grupos marginados, como era el caso de las personas de raza negra en los Estados Unidos. Las demandas, influenciadas en gran parte por los pensamientos del asesinado orador y activista de los derechos humanos Malcolm X (1925-1965), propugnaban la igualdad de derechos civiles para estos grupos marginados³⁰³. No obstante, no se trata de las únicas manifestaciones que muestran una preocupación respecto a las desigualdades sociales: la Escuela de Frankfurt,

³⁰¹ Extraído de:

<<http://209.85.229.132/search?q=cache:tzWxgnsp464J:corrientedetransito.wordpress.com/2009/04/15/videoarte/+%22todavia+hay+alguien+mas+desconocido+que+el+soldado%22&cd=2&hl=es&ct=clnk>> Consultado el 01/08/2009.

³⁰² Extraído de: <<http://www.espacioluke.com/2006/Octubre2006/artium.html>> (26/1/2009). Texto introductorio en la web que recoge información de la primera retrospectiva en España de esta pionera de la aproximación feminista al arte y de la denuncia de la ausencia de la mujer en el ámbito creativo, que se tituló *Hannah Wilke. Exchange Values*, y que se celebró en Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Vitoria-Gasteiz) del 5 de octubre de 2006 al 14 de enero de 2007.

³⁰³ Patterson, James, T. *Grand expectations: the United States, 1945-1974. Volume 10 of The Oxford history of the United States*, Oxford University Press US, Oxford, 1998, p. 551.

consolidada entre 1930-1931 e integrada por intelectuales judíos, se basaba en un marxismo heterodoxo que prestaba especial atención a la dimensión social de los problemas de la desigualdad de clases. Uno de sus principales miembros fue el filósofo y sociólogo alemán Herbert Marcuse (1898-1979), quien también abogó por políticas de emancipación como las referidas a la liberación de la mujer³⁰⁴.

- **Las acciones de resistencia y oposición contra la Guerra de Vietnam:** a las dudas expresadas en 1965 por el mencionado Martin Luther King acerca del papel de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam se unió el conocido como 'Movimiento hippie'. Este movimiento contracultural surgido en los años 60 se caracterizaba por una anarquía no violenta, por la preocupación por el medio ambiente y por un total rechazo al materialismo occidental. Relacionados también con la libertad sexual, las drogas psicodélicas (LSD, principalmente) y la música rock (cantantes como Janis Joplin, Pink Floyd o Joe Cocker comulgaban con el movimiento), los *hippies* formaron una contracultura políticamente atrevida, antibelicista y artísticamente productiva, tanto en los Estados Unidos como en Europa.

Como curiosidad, cabe mencionar una de las acciones-protesta más mediáticas e inusuales realizadas en aquella época contra la Guerra de Vietnam, en la que se vislumbra una relación más que casual con las prácticas del movimiento Fluxus y su 'arte-vida': hace actualmente cuarenta años, el cantante británico (y por entonces casi ex-miembro de *Los Beatles*) John Lennon y la artista conceptual japonesa (e integrante del movimiento Fluxus) Yoko Ono se metieron en la cama por la paz en el mundo. Ambos se presentaron poco después de su boda durante una semana, a modo de luna de miel, en la cama de la *suite* presidencial del Hotel Hilton de Amsterdam y, convocando a la prensa internacional como testigo, montaron una ceremonia pacifista que podría tenerse por un auténtico *happening*, en el que animaban al mundo a "hacer el amor y no la guerra"³⁰⁵.

³⁰⁴ FUHEM (Fundación Hogar del Empleado). *Ecología política*, Icaria Editorial, Madrid, 1990, pp. 82-85.

³⁰⁵ Consultado el 22/01/2009 en: <<http://www.revistaopcion.com/web/2009/01/15/40-anos-de-lennon-y-yoko-ono-en-la-cama-por-la-paz/>>





La pareja formada por el cantante británico John Lennon y la artista conceptual japonesa Yoko Ono, iconos del movimiento *hippie*, en *La cama de la paz*, durante un conocido *happening* llevado a cabo en 1969.

La revolución estudiantil de mayo de 1968: los acontecimientos acaecidos durante la primavera de 1968 (más conocidos como el *Mayo del 68* o *Mayo francés*)³⁰⁶, ponen de manifiesto el clima de protesta internacional ante aspectos como la represión sexual, la guerra o la lucha de clases. En el citado año, estudiantes de varias universidades parisinas llevaron a cabo una serie de manifestaciones estudiantiles, fuertemente reprimidas por la policía, que llevaron a una huelga general, secundada, además de por los estudiantes, por diez millones de trabajadores (dos tercios de los trabajadores de todo el territorio francés). Lo que comenzó siendo una protesta estudiantil contra la masificación, la falta de medios o la inexistencia de salidas laborales para los nuevos licenciados, se convirtió en poco tiempo en una huelga general de trabajadores por los bajos salarios y las malas condiciones laborales, que paralizó el país por

³⁰⁶ Para más información acerca del contexto histórico que rodea el *Mayo francés*, consultar: Badenes Salazar, Patricia, *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Universitat Jaume I, Castellón, 2006, pp. 43-60.

completo. Además de las mencionadas quejas, muchos manifestantes mostraron su compromiso con causas de izquierdas, con el rechazo a la guerra de Vietnam, la crítica a la 'vieja sociedad' (a los fundamentos mismos de la sociedad occidental) y la necesidad de cambiar el sistema educativo y la defensa de la libertad sexual (curiosamente, una de las primeras reivindicaciones que llevaron a los estudiantes a manifestarse fue que se les permitiera acceder a los dormitorios de las mujeres en las universidades, aspecto que las normas sociales de la época prohibían). La publicación *Sobre la pobreza de la vida estudiantil* (1966-1967), de Guy Debord (principal portavoz de la *Internacional Situacionista*³⁰⁷, colectivo internacional de artistas e intelectuales europeos cuya combinación de marxismo, psicoanálisis y existencialismo tuvo una profunda influencia sobre artistas de Europa Occidental y Estados Unidos) siguió de cerca los levantamientos estudiantiles mundiales de 1968 y apoyó el control popular de los espacios urbanos.

Estos hechos y otros muchos, provocaron que numerosos artistas se replanteasen el papel del arte en la sociedad, con todo aquello que rodea al artista y su actividad. Esto tuvo como resultado que muchas de las obras realizadas durante esa década reflejasen, más que nunca, una unión considerable entre arte y vida.

A finales de la década de 1960, dentro de un clima de cambio cultural y de renovación de la sociedad, los artistas comienzan a reflejar en sus obras sus preocupaciones sociales y todos aquellos aspectos del mundo que les rodea susceptibles de ser incorporados a sus creaciones. En el ámbito del videoarte, resulta imprescindible hablar de los considerados como los primeros videoartistas y verdaderos impulsores del arte/vídeo: el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell. A principios de los sesenta, ambos comenzaron usando monitores de televisión para la realización de sus trabajos artísticos, siendo los primeros en descontextualizar el aparato televisivo para presentarlo (multiplicado, sesgado o amontonado o creando figuras) en sus exposiciones artísticas otorgándole un tratamiento escultórico.

Vinculados como lo estaban con el movimiento Fluxus, Paik y Vostell intentaron crear un arte relacionado con la vida (Wolf Vostell llegó a calificarse a sí mismo como "ingeniero de

³⁰⁷ Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002, p. 64.

la vida”)³⁰⁸, con objetos y usos cotidianos como protagonistas. De ahí el uso del aparato televisivo, que ya en aquel entonces se había convertido en un objeto de obligada presencia en cada hogar. Con la inclusión de éste en la obra se puede decir que, a nivel conceptual, mataban dos pájaros de un tiro: otorgaban a la televisión nuevos significados artísticos, diferenciados de los comerciales que se le asociaban por defecto, y, con la utilización de objetos de uso cotidiano, desmitificaban la idea del arte como algo exclusivo de museos y galerías.



Wolf Vostell (1932-1998)

El tratamiento escultórico que dan estos artistas al vídeo en sus obras puede entenderse, en un primer momento, como una especie de herencia de las artes plásticas (no es el caso de Paik, que no provenía de los campos de la escultura ni de la pintura, aunque sí puede considerarse un factor de influencia en Vostell); Paik, no obstante, se forma y trabaja desde un principio con la música y el vídeo. En cualquier caso, es obvio que con ambos artistas, el vídeo se hace escultura: incluyen en sus videoinstalaciones o videoesculturas los aparatos físicos destinados a la emisión/recepción; el espectador no tiene ya la atadura de las dos dimensiones y la ilusión de una tercera que le daba la televisión, ni se le limita el encuadre que un realizador ha compuesto previamente. En estas obras, el telespectador se convierte en espectador, ya que se da prioridad a las relaciones con el

espacio que ocupan (no sólo a la imagen que sale del monitor) y todo lo que conlleva para la percepción del espectador, quien decide, en última instancia, qué se queda fuera de campo y qué no.

Como hemos visto, tanto Paik como Vostell comenzaron a trabajar en la misma época con el medio televisivo, sin embargo, las creaciones de cada uno de ellos tuvieron desde un principio connotaciones diferenciadas en cuanto al tratamiento formal y conceptual, ya que respondían a inquietudes particulares frente al medio.

³⁰⁸ Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Wolf Vostell: (1932-1998)*, Arte hoy, Vol. 6, Editorial NEREA; Madrid, 2000, p. 9.

De este modo, mientras que Paik estuvo más vinculado a la imagen electrónica e inmerso en la búsqueda de un lenguaje específico para el medio televisivo (con la música y el sonido como elemento constante), la obra de Vostell refleja un mayor interés por la televisión como fenómeno social, siendo éste a quien se le pueden atribuir las mayores críticas al medio y a los usos que todos los agentes implicados (espectadores, industria, etc.) hacían de él.

Wolf Vostell ha sido un protagonista indudable del arte contemporáneo durante la segunda mitad del siglo XX, ha creado nuevas formas de hacer arte de vanguardia y, con los años, ha resultado un claro referente para las generaciones posteriores de artistas multimedia. En una de sus primeras exposiciones, en 1959, en Colonia, ya demostró ese interés por el medio televisivo, ya que en ella se reunían contenidos de la televisión previamente alterados y que evidenciaban la tensa relación entre televisión y arte; a este tipo de exposiciones se las conocería más adelante como 'vídeo-exposiciones'³⁰⁹.

En el año 1963 Vostell presentó su siguiente obra en la Galería Smolin de Nueva York: su *TV De-Collage* era una videoinstalación que constaba de seis monitores de televisión, situados sobre archivadores metálicos en lo que parecía un gris ambiente de oficina, que ofrecía la visión de otros objetos de uso cotidiano como un teléfono. Las imágenes ofrecidas por los monitores aparecían descompuestas, habían sido alteradas por el artista, llenándolas de suciedad e interferencias hasta conseguir hacerlas abstractas o, dicho de otro modo, hizo con ellas una especie de dé-coll/age con el fin de perturbar al espectador.³¹⁰ Al impacto visual de los aparatos de televisión apilados sobre archivadores, se une el sonido de una sirena de alarma de bombardeo como las usadas en tiempos de guerra y los sonidos de aparatos electrónicos que generarán una música discordante. Ya no será el objeto el único elemento significativo, el ambiente³¹¹ creado que lo acompaña cobrará cada vez mayor importancia en este tipo de obras. Se puede observar un claro contenido crítico de la incipiente hegemonía de la televisión.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 17.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 25.

³¹¹ *Ibidem*, p. 24.

Con el tiempo, Vostell se saldrá de la galería para llevar a cabo acciones en plena calle, en campos, teatros y con esos objetos comunes pero “que son usados de un modo distinto a como lo son en la vida cotidiana”³¹².



Nam June Paik (1932-1963)

En cuanto al conocido como ‘padre del videoarte’, el ya citado Nam June Paik (1932-2006), compartirá ciertos aspectos con Vostell que sentarán las bases de este nuevo arte desde su primera exposición (*Música y Televisión Electrónica*, 1963)³¹³ : experimentación con objetos mecánicos de los aparatos formando auténticas ‘tecono-esculturas’, cuestionamiento del papel del telespectador (que se convierte en ‘espectador’ en su obra) en la sociedad de la comunicación y, por último, el aspecto en el que incide el presente epígrafe, la crítica y la destrucción de la imaginería televisiva popular³¹⁴.

Pero por encima de este aspecto crítico, la obra de Paik, como buen artista inmerso en el movimiento Fluxus, está llena de aspectos lúdicos que buscan el asombro del espectador que las contempla, siempre bajo el lema del ‘arte-vida’ y un lenguaje propio basado en la imagen electrónica. Paik juega con las imágenes manipulándolas mediante procedimientos electrónicos y electromagnéticos, como en *Magnet TV* (1965)³¹⁵. Como en Vostell, este aspecto de las obras de Paik, en las que en muchas ocasiones se segmentan o deconstruyen las imágenes que muestran los monitores o los propios objetos de la instalación, muestran una herencia de lo que Lozano Bartolozzi denomina “la estética del

³¹² *Ibíd*em, p. 11.

³¹³ Para una cronología de las exposiciones individuales del artista: Paik, Nam June. *Nam June Paik Video Sculptures: Electronic Undercurrents*, Statens Museum for Kunst, Denmark, 1996, p. 62.

³¹⁴ “En marzo de 1963, Nam June Paik, compositor de formación, presenta *Exposition of Music – Electronic Television* en las salas de la Galerie Parnass en Wuppertal. Paik combinó doce aparatos televisivos espacialmente preparados con cuatro pianos, gramófonos, magnetófonos, objetos mecánicos de sonido y la cabeza de un buey recién degollado que colgaba sobre la entrada al recinto. Esta última debía ser atravesada por el público a modo de zona de iniciación purificadora”. En: Martín, Sylvia. *Videoarte*, Taschen, Alemania, 2006, p. 8.

³¹⁵ En *Magnet TV*, un gran imán, colocado en la parte superior de un televisor, generaba interferencias en las señales electrónicas, creando en la pantalla formas abstractas de luz. Para más información sobre esta obra consultar: Hall, Doug, Fifer, Sally Jo. *Illuminating video: an essential guide to videoart*, Bay Area Video Coalition, Michigan, 2007, p. 70.

fragmento, nutrida ya por Picasso con el cubismo y el *collage*, por la música de ruidos de los futuristas (...), por los *ready-mades* duchampianos (...) o por la estética del desecho de Schwitters”³¹⁶.

Sin llegar a incidir en el análisis de los mensajes de la televisión, Paik centró su interés en la producción de imágenes electrónicas mediante la intervención en el mecanismo del televisor, modificando piezas, añadiendo elementos, jugando con las ondas para mostrarnos que la imagen televisiva tenía muchas posibilidades más allá del uso convencional que le daban a la televisión las emisoras comerciales. Para Paik, no toda imagen televisada tiene por qué ser realista o verosímil. De hecho, muchas de las imágenes generadas tanto por él como por Wolf Vostell en sus obras encontraban cierta base en la mística surrealista de André Breton y en su desestructuración de elementos reales a los que dota de nuevos posibles significados alterando bien su orden, su forma o su contexto.



Wolf Vostell. *Depresión endógena* (1980). Versión Los Ángeles.

³¹⁶ Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Wolf Vostell: (1932-1998)*, Arte hoy, Vol. 6, Editorial NEREA; Madrid, 2000, p. 9.

Quizás las más famosas videoinstalaciones de Paik sean las que realizó junto a Charlotte Moorman, de las cuales *Tv cello* (1971) se puede considerar como un icono del videoarte a la altura de *Depresión endógena* (1975) de Vostell³¹⁷.



Exposition of Music – Electronic Television (1963). Nam June Paik. Fotografía: Manfred Montwé.

En obras como *Zen TV* (1963) y otras anteriores a 1965, Paik investiga las posibilidades de la imagen electrónica, pero aún no podrán denominarse creaciones de videoarte en sí, ya que no requirieron de sistemas de filmación para su realización. Pueden considerarse ejemplos de arte televisivo por ser su objeto de trabajo el televisor y los significados y asociaciones que de él se derivan. Posteriormente, el desarrollo y comercialización de la tecnología de grabación y la mejora en la transmisión electrónica de imágenes en movimiento posibilitó el acceso de un mayor número de artistas a este nuevo medio, iniciándose un proceso de exploración de la técnica que no se detendrá hasta nuestros días.

Posteriormente, el desarrollo y comercialización de la tecnología de grabación y la mejora en la transmisión electrónica de imágenes en movimiento posibilitó el acceso de un mayor número de artistas a este nuevo medio, iniciándose un proceso de exploración de la técnica que no se detendrá hasta nuestros días.

Aunque Paik abandonó las performances en directo en los años ochenta para volcarse en las grandes construcciones de monitores de vídeo múltiples que tanto lo caracterizan, nunca perdió su relación con dicha actividad artística.

Esta primera generación de artistas del vídeo (uno de los más destacables sería Andy Warhol)³¹⁸, con escasa experiencia técnica al proceder de otras disciplinas como la

³¹⁷ “Un nuevo ambiente, de gran desarrollo y complejidad sucesiva, fue concebido por Vostell en 1975: *La depresión endógena*, realizado en Génova y formado por un conjunto de 15 radios y 15 televisores colocados en mesas, con cabellos metidos en sus cajones y briquetas de carbón sobre el mantel, que para Vostell era una paráfrasis de la estupidez de la información”. Citado de: Lozano Bartolozzi, María del Mar. Op. Cit., p.62.

³¹⁸ En 1965, Warhol expone la obra *Outer and Inner space*, grabada con una cámara cinematográfica en dos cintas y proyectada con la pantalla dividida en cuatro partes. Una división mostraba a la actriz Eddie Sedgwick contemplando esa misma película en un monitor, mientras se oyen los comentarios grabados que ella hace de sí misma. Warhol nos hace partícipes del proceso de producción que hay detrás de las cámaras, y plantea temas como la identidad y lo ajeno por medio de una especie de juego en el que las imágenes dialogan entre ellas.

pintura, la escultura, la música o la *performance*, vieron en el vídeo la posibilidad de explorar libremente las posibilidades creativas de un nuevo medio que aún no había sido contaminado ni sometido por los circuitos comerciales del arte o por los organismos museísticos ni usado en beneficio de grupos sociales específicos. Esta libertad en la experimentación hizo que en su primera etapa de vida, el vídeo protagonizase un período lleno de entusiasmo y muy prolífico a nivel artístico, dando lugar a una serie de vertientes relacionadas que usaron el vídeo como medio expresivo y artístico: el vídeo televisado, la *videoperformance* y la videoinstalación constituyen los principales exponentes.

Durante la evolución de este medio, los artistas incidieron en una serie de temáticas relacionadas con el contexto histórico, político y social de finales de los sesenta (feminismo, libertad sexual, igualdad de derechos, racismo, etc.). Incidiremos especialmente aquí en aquellos trabajos relacionados con la temática televisiva. Desde finales de dicha década y pese al monopolio casi absoluto de contenidos televisivos de tipo comercial y de entretenimiento, muchos artistas (sobre todo, norteamericanos) tuvieron la posibilidad de



Outer and Inner space (1965). Andy Warhol.

realizar trabajos artísticos para diferentes cadenas, demandando, así, una mayor cabida para propuestas artísticas en el medio televisivo. Resulta paradójico pensar que utilizarasen un medio al que habían criticado por la alienación e influencia que era capaz de ejercer sobre la sociedad. A muchos puede resultarles un acto de hipocresía e incongruencia y a otros una sutil ironía y un acto de valentía, el uso de esa misma tecnología para realizar una crítica de sus contenidos a través de distintas estrategias.

Los artistas deseaban intervenir en un medio a través del cual estaba más que comprobado que las imágenes dominaban y determinaban la cultura popular. Como afirma Omar Rincón: “la televisión se ha convertido en un lugar de la visualidad que ritualiza formas de interpretar el mundo y clasifica las maneras de ver socialmente aceptadas”³¹⁹.

³¹⁹ Rincón, Omar. *Televisión, vídeo y subjetividad*, Editorial Norma, Madrid, 2003, p. 18.

De esta manera, los artistas se introdujeron en la programación televisiva e intentaron actuar artísticamente desde el interior de las estructuras económicas del medio para alcanzar a ese público de masas consumista y unificar el arte y la vida cotidiana (la televisión) en un único plano mediático. Algunas emisoras ofrecieron, así, espacios para la creación, como la cadena pública WHGB-TV de Boston, que puso en manos de varios artistas (entre los que se encontraban Nam June Paik, Allan Kaprow, y Aldo Tambellini, entre otros) la creación de un programa televisivo llamado *Artist-in-Television*, en el que se mezclaban vídeo, baile, música, teatro y televisión. Esto les supuso la coyuntura para llegar a los espectadores en sus propios hogares y sin tener que supeditarse a las estructuras institucionales establecidas: el museo o la galería³²⁰.

En esta misma línea, destacaron en Europa dos iniciativas:

- En Escocia: en 1971 el británico David Hall creó *ex profeso* diez obras para la televisión escocesa. Durante dos meses y sin previo aviso ni créditos introductorios, irrumpía en mitad de la programación alguna de las obras: un hombre apuntando al espectador con el objetivo de una cámara, la imagen de un televisor incendiándose en mitad de un campo, un grifo abierto que comenzaba a llenar la pantalla de agua, etc. Se buscaba el asombro del espectador, sacarlo de su rutina haciéndole reflexionar acerca de la monotonía, la falta de vida, de novedad, de creatividad y la intrascendencia que minaban la televisión³²¹. Este tipo de propuestas desvelaban la artificiosidad de la técnica y el lenguaje televisivos y, además, sentarían las bases de futuras investigaciones artísticas relativas al uso del tiempo y la imagen, centro de la producción artística de creadores posteriores como Bill Viola o Gary Hill.

³²⁰ *Ibíd*em, pp. 101-102: "El vídeo surge, entonces, como una alternativa de resistencia, una posibilidad para explorar las nuevas subjetividades y una actitud para devenir e interceptar el flujo de las imágenes-televisión (...) El vídeo rompió con la rutina de la televisión y se asumió como un medio que permitía a los grupos y personas hacer imágenes fuera de las emisoras de televisión, proporcionando una nueva libertad expresiva y subjetiva para la circulación de las ideas. El vídeo prestó su ojo electrónico para ver, recordar y experimentar maneras inéditas de las imágenes. Videojuegos, videoclips, video-artes, video-subterráneos, video-performances para imaginar nuevas formas de mirar. El vídeo revoluciona el tratamiento de las imágenes, representa una ruptura con la imaginería oficial, desintegra y destruye las viabilidades comerciales, se manifiesta como una antitelevisión, asimila todos los géneros y crea los propios".

³²¹ Ward, Gerald W.R. *The Grove encyclopedia of materials and techniques in art*, Oxford University Press US, New York, 2008, p. 734.

- En Alemania: La emisora SFB (*Freies Berlin*) introdujo en su programación la galería de televisión fundada por Gerry Schum en Düsseldorf en 1969. Con la colaboración de artistas como Dennis Oppenheim o Walter de María, entre otros, se puso en marcha un proyecto que dio como resultado la emisión de una cinta de 38 minutos de duración sin comentario alguno llamada *Land Art*³²².



Land Art (1969). Gerry Schum y otros (Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De María, Heizer).
Fotograma de los créditos.

Otra manifestación relacionada con la crítica televisiva a destacar es la puesta en marcha en 1970 de la denominada *Guerrilla Television* (agrupados en torno al libro homónimo del mismo título que funcionó a modo de manifiesto), un movimiento cinematográfico *underground* que surgió en torno a la revista *Radical Software*³²³. Estaba compuesto por diversos grupos radicales que focalizaron sus intereses en el enfrentamiento televisivo mediante una exaltada concepción de la televisión como instrumento destinado a revolucionar el mundo. Se oponían, por tanto, con su programación, a los contenidos televisivos dominantes, defendiendo un uso participativo, colectivo y con un cariz totalmente subversivo y crítico con el propio medio que estaban utilizando.

Tras lo expuesto anteriormente, podemos concluir que la tecnología del vídeo surge íntimamente ligada a la televisión puesto que, en sus inicios, cuando todavía no había entrado a formar parte del ámbito artístico, el vídeo nació como auxiliar de aquella para evitar que la programación tuviera que desarrollarse en directo. Se facilitaba así la labor de los profesionales con la planificación de los horarios y de la grabación, al almacenaje y reproducción de los programas. Esta innovación en el registro de imágenes audiovisuales con el formato del vídeo comienza a finales de la década de los cincuenta. Habrá que esperar al período transcurrido desde mediados de los sesenta a finales de los setenta para apreciar la consolidación del vídeo como un medio singular, que puede abarcar ámbitos independientes de la producción televisiva, como es el artístico.

³²² Referencia a este proyecto en: Sperlinger, Mike. *Afterthought: new writing on conceptual art*, Rachmaninoff's, London, 2005, p. 69.

³²³ Revista editada por Raindance de 1970 a 1974 en Nueva York, que realizó aportaciones teóricas y prácticas en torno al ámbito audiovisual.

Desde entonces el vídeo en general (en menor medida el videoarte) y la televisión entrecruzan constantemente sus caminos: por una parte, los realizadores de cine, videoclips, videoartistas, etc., ven en la televisión un canal de difusión con el que poder acercar sus creaciones al gran público, y, por otra parte, las televisiones usan continuamente esas producciones para engrosar sus contenidos programáticos (esta dinámica es perfectamente observable en el caso de las películas cinematográficas o de los videoclips, comprados por las televisiones en paquetes a las distribuidoras, no así en el caso del videoarte, a cuyos contenidos es más difícil acceder, posiblemente por no resultar tan atractivo de cara a los anunciantes como las anteriores opciones; por este hecho, han tenido que establecerse normas que exigen la emisión mínima de ciertos contenidos culturales en televisiones de titularidad estatal).

Con el paso de los años y el avance tecnológico imparable que ha tenido lugar en las últimas décadas, el vídeo está al alcance de un altísimo porcentaje de la población mundial, existiendo una gran diversidad de formatos (analógicos y digitales) y soportes (VHS, CD, DVD, Mp4, BluRay, etc.), que nos permiten disfrutar de esta tecnología en casi cualquier lugar. Esta diversidad de opciones para presentar el vídeo ha sido y sigue siendo aprovechada por los artistas para esgrimir propuestas creativas y sorprendentes.



Hasta la llegada de la tecnología *BluRay*, el DVD se convirtió en protagonista indiscutible entre los formatos de video.

En la década de los 80 el vídeo se consolidó más que nunca como un medio autónomo y fue adoptado por muchos artistas como único medio de expresión, abandonando su función meramente lúdica y documental para abordar temáticas cada vez más complejas. Los años 90 estuvieron marcados por el abandono progresivo del formato analógico y la implantación de la tecnología digital, que facilitó a muchos artistas el acceso al vídeo, haciendo mucho más sencilla la grabación y posterior manipulación del material audiovisual. La evolución natural ha obligado, en este sentido, al reciente paso de la televisión analógica a la digital.

3.2. Cuerpo y *performance*.

Odiábamos la palabra “performance”. No podíamos, no queríamos llamar a lo que hacíamos “performance”... porque el performance tenía su lugar, y ese lugar era por tradición el teatro, un lugar al que acudías como cuando ibas a un museo.

Vito Acconci

Estas palabras de Vito Acconci (a quien, pese a que participó en representaciones ante el público, le molestaba especialmente el término ‘performance’ por sus asociaciones con el teatro) reflejan la gran indefinición que aún hoy –cuarenta años después de su nacimiento- sufre el término ‘performance’, así como su marcado carácter anti-institucional. Se le ha denominado de múltiples formas: acción, *happening*, evento, actuación, arte del cuerpo, *fluxus*, acontecimiento o pieza. Sin embargo, nos quedamos con el término *performance* porque resulta el más extendido y el más adecuado a nuestra investigación. A la vista de esto, se puede hacer una definición aproximativa de la *performance* afirmando que se trata de un arte interdisciplinario que busca (aunque no necesariamente siempre) la participación activa del espectador, convirtiéndose éste en parte de la obra.

Y aunque se trata de un arte cuya influencia en manifestaciones posteriores debería haberle supuesto un hueco y un reconocimiento en los espacios de exhibición artística, se le ha vituperado como a pocas disciplinas. Como afirma Paco Barragán, comisario de la exposición *Don’t call it performance* (‘No lo llames performance’), celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2003): “La influencia que ha venido ejerciendo desde entonces se deja notar en las manifestaciones artísticas más recientes dentro del campo del vídeo, la instalación, la escultura, la fotografía, la pintura o, incluso, el arte cibernético. Sorprendentemente, ni la Historia del Arte ni las instituciones museísticas han sabido o querido hasta ahora recoger este imprescindible testimonio, muy diferente de lo

acontecido con, por ejemplo, el minimalismo o el arte conceptual, cuyo reconocimiento ha sido unánime”³²⁴.

Como subraya Marvin A. Carlson en su libro *Performance: a critical introduction*³²⁵, el término ‘performance’ ha pasado a ser extremadamente popular en los últimos años, aglutinando bajo su manto un importante número de variadas actividades en las artes, la literatura y las ciencias sociales. A medida que ha crecido su popularidad, se ha hecho más complicado aportar una única definición que englobe todas las acepciones y los tipos de actividad humana con las que se relaciona este término. Muchos han sido los expertos que han escrito acerca de esta disciplina artística. En el curso de estos análisis se ha ido generando un vocabulario especializado y una corriente crítica acerca del ámbito que abarca el concepto ‘performance’.

En términos generales, se suele entender por *performance* un tipo de expresión artística en auge durante los años 60, ligada al arte conceptual, a los *happenings*, al movimiento fluxus y al *body art*, en la que juegan un importante papel la improvisación, la estética y la capacidad de asombro que puede llegar a generar en el espectador. Como afirma Roselee Goldberg, en la primera antología crítica escrita de este género (Nueva York, 1979), las *performances* constituyen la “vanguardia de la vanguardia”, ya que, según la autora, la *performance* es una radicalización de los proyectos experimentales que algunas escuelas artísticas (como el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual) llevaban a cabo cuando parecían haber llegado a un punto muerto. La *performance* se conformaba, entonces, como una forma de apertura a nuevas direcciones: una “vanguardia de la vanguardia”³²⁶.

Las acciones³²⁷ que constituyen una *performance* pueden ser llevadas a cabo por un individuo o por un grupo, y puede iniciarse en cualquier momento y lugar y puede tener una duración indeterminada. Podemos afirmar que involucra, por tanto, cuatro elementos

³²⁴ Consultado en la hoja de sala de la exposición *No lo llames performance/Don't call it performance*, organizada por el Departamento de Audiovisuales del Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), comisariada por Paco Barragán y expuesta en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) en 2003. La exposición examinó el concepto de ‘performance’ presentando el trabajo de 60 artistas internacionales. A través de una mezcla de proyecciones y presentaciones en vivo, esta exposición proporciona un buen punto de partida para el análisis de los trabajos performativos contemporáneos, observando la diferencia entre lo hecho en el pasado y en el presente.

³²⁵ Carlson, Marvin A. *Performance: a critical introduction*, Routledge, London, 2004, p.1.

³²⁶ Goldberg, Roselee. *Performance Art*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. 7.

³²⁷ *Acción*: término equivalente a *performance*, utilizado en ámbitos de habla alemana e hispana.

principales: el tiempo, el espacio, el cuerpo del artista y la relación que se establece entre éste y el público.

Puede decirse que los antecedentes de la *performance* se sitúan a principios del siglo XX con las acciones en vivo de los movimientos de vanguardia y las exhibiciones no convencionales que hacían, desde 1916, en el *Cabaret Voltaire* de Zurich³²⁸, artistas ligados a varios movimientos artísticos de la época (futurismo, constructivismo, dadaísmo o surrealismo). Sin embargo, no fue hasta 1949 cuando tuvo lugar un punto de inflexión que marcará la aparición de la *performance* como manifestación opuesta a la pintura y a la escultura (el elemento constitutivo de la obra artística pasa del objeto creado al sujeto creador). En dicho año, Jackson Pollock inauguró, en cierto modo, con su 'pintura de acción'³²⁹ esa nueva cara del arte: el hecho de atraer la atención más sobre el acto de pintar que sobre la pintura en sí. El sujeto pintado quedaba superado por el acto artístico, por el proceso. El arte gestual de Pollock pronto se extendería de la mano de un grupo de artistas internacionales que lo extrapolaron a los *happenings*, las *performances* y las acciones. Entre los más destacados, cabe citar a Yves Klein, Gunter Brus, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg o Piero Manzoni. A este tipo de influencias, se une el ya citado contexto histórico de la década de 1960, con la revolución social y sexual, que animaban al espectador a integrarse en la obra de arte como un aspecto más, a fundirse, interactuar e identificarse con ella. Pronto, muchos artistas repudiarán el lienzo y cualquier otra superficie de trabajo que no fuese el cuerpo.

Aceptando, por tanto, el importante papel que ha desempeñado la *performance* y el resto de prácticas afines señaladas anteriormente durante los años 60 y 70, resulta necesario reflexionar acerca del renovado interés que vive en nuestros días, cómo sigue vigente el código performativo, desplazándose hacia otras manifestaciones artísticas actuales y mostrando una evolución con respecto a sus primeros tiempos.

³²⁸ En el Cabaret Voltaire de Zurich tienen lugar las primeras manifestaciones dadaístas. Creado en 1916 por Hugo Ball y su mujer, Emille Hemmings. Funcionó primero como lugar de exposiciones y espectáculos expresionistas. Más tarde, se incorporarían artistas de la talla de Tzara, Arp, Janco y Huelsenbeck, ampliándose las actividades artísticas con la lectura de 'poemas sonoros' que convivían con grabados de Picasso, obras de arte primitivo y objetos triviales de todo tipo. Siguiendo la estela de la mayor parte de la producción vanguardista, la vida del Cabaret Voltaire fue efímera, llegando a editar, en 1916, un único número de la revista que llevaba el mismo nombre del espacio.
Consultado en: Nusenovich, Marcelo. *Introducción a la historia de las Artes*, Editorial Brujas, Córdoba (Argentina), 2007, p. 243.

³²⁹ Martínez Muñoz, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Ed. Univ. Politécnica de Valencia, Valencia, 2000, pp. 188-189.

Desde que en 1961 el lingüista John L. Austin acuñase el término 'performativo' definiéndolo como "una manifestación lingüística que no sólo describe, sino que también cambia el mundo creando situaciones nuevas"³³⁰, esta noción lingüística se viene aplicando al contexto del arte y de la vida en la medida en que bucea en actividades capaces de modificar la realidad existente. Dado que se puede entender el teatro como la actividad artística performativa por excelencia, es necesario tener en cuenta ese factor de 'teatralidad' en las performances a tratar. En este sentido, la *performance* tiene en común con el teatro el hecho de estar ante y con una audiencia y, además, se ha acercado a él a través de manifestaciones varias, como los conciertos *fluxus* y los *happenings*. A medio camino entre el arte y el teatro, la *performance* se nos presenta como una manifestación que busca una constante experimentación formal y conceptual, jugando con factores como la temporalidad y registrando un enriquecimiento constante a través de la interdisciplinariedad.

En la sociedad actual, la que podríamos describir sin equivocarnos como 'sociedad de la imagen', el cuerpo forma parte de todo; es objeto de deseo, de obsesión, de consumo, materia de trabajo de gran cantidad de sectores sociales (maquilladores, peluqueros, tatuadores, gerentes de gimnasios, asesores estéticos, cirujanos reconstructivos, artistas), etc.

La *performance* hace también uso del cuerpo como elemento recurrente y lo dota de significación a través de actos extremos que, en ocasiones, rozan lo meramente artístico y nos llevan a plantearnos los límites de la ética en el arte. Por ejemplo, ¿pueden ser actos considerados como mensajes serios o son resultado de pulsiones que pueden catalogarse de patológicas? ¿Hasta qué punto su impacto formal o conceptual sirve para agitar las conciencias o justifica actos que de otra forma se hubieran considerado aberrantes? ¿Dónde están los límites del mal gusto? ¿Es necesario despertar los sentidos del espectador de forma violenta para sacarle del letargo anestésico que provoca el constante bombardeo mediático? ¿Por qué la *performance* gira tan a menudo en torno a planteamientos radicales y roza la agresión o la autoagresión, a nivel real y figurado? Y, en este sentido, ¿qué diferencia a una *performance* de una proposición sencillamente morbosa?

³³⁰ Para ampliar información consultar: Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Taylor & Francis, London : Routledge, 2008, pp. 24-37.

Son muchos los artistas que justifican estas performances aludiendo a que el arte debe forzar los límites marcados socialmente y ofrecer propuestas que lleven al espectador a pensar por sí mismo y a forjarse su propio criterio, incluso cuando éste acaba siendo negativo hacia la obra. Más adelante, veremos el caso concreto de las acciones destructivas de la italiana Gina Pane, por ejemplo.

El arte no plasma el mundo únicamente cómo nos gustaría verlo, a veces resalta aspectos de la realidad que nos pasan desapercibidos por cotidianos, como un simple parpadeo (*Eyeblink*, 1966. Yoko Ono), en otras ocasiones puede acercarnos a problemas que nos resulten ajenos, como la percepción alterada del espacio y del tiempo (*Talo/The House*, 2002, Eija-Liisa Ahtila)³³¹. Como escribió Albert Camus “si el mundo fuera obvio, el arte no



Fotogramas de la videoinstalación *Talo/The House* (2002). Eija-Liisa Ahtila.

³³¹ En *Eyeblink* (1966), de Yoko Ono, en la línea de la concepción arte-vida que inundaba el espíritu fluxus, un acto tan cotidiano como un simple parpadeo centra nuestra atención durante algo más de cinco minutos. En cuanto a la videoinstalación *Talo/The House* (2002), de Eija-Liisa Ahtila, está estructurada formando una proyección tripartita, en la que Ahtila narra la historia de una mujer, cuya relación con la realidad empieza a desvanecerse; la mujer oye voces que perturban su vida cotidiana y anulan la estructura espacio-temporal “normal”. Inspirada en conversaciones con pacientes psicóticos, la artista intenta mostrar en la obra la percepción alterada de ese espacio-tiempo a través de la psicosis de la joven mujer. En: <<http://agenciajoyce.blogspot.com.es/2013/02/hay-otros-mundos-pero-estan-en-este.html>> (Consultado el 27/03/2013).

En: Sundholm, John, et al. *Historical dictionary of Scandinavian cinema*, Scarecrow Press, 2012, p. 47.

existiría”³³². Incluso aquello que nos resulta obvio, aquello que nos rodea y que nos pasa inadvertido, es elegido por muchos artistas como centro de su interés, para dotarlo de significaciones que antes nunca hubiésemos imaginado. En otras ocasiones, el espectador no está seguro de la aparente realidad que le plantea el artista en su obra y debe formarse un criterio propio acerca de las implicaciones que tiene este hecho y de qué está pretendiendo con ello el creador (hemos hablado ya de las latas de Manzoni, presumiblemente llenas de excrementos, o de la simulada amputación del pene de Rudolf Schwarzkogler, un simulacro que, irónicamente, ni siquiera protagonizó él, sino su amigo y renombrado fotógrafo Hans Cibulka, pero que aún sigue generando especulaciones acerca de su veracidad). Picasso no iba desencaminado cuando decía que “el artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras”³³³.

Volviendo a la evolución en la historia del arte performativo, en la primera mitad de la década de los 70 algunos artistas de acción comenzaban a actuar delante de la cámara en sus estudios, en una especie de espejo narcisista que se valía del medio electrónico para abrir una ventana a través de la cual el espectador podía observar un suceso ya acaecido.

Aunque no se oponían a la interactividad con el público, muchas de las *performances* de artistas como Bruce Nauman y Vito Acconci eran acciones privadas, llevadas a cabo en sus estudios³³⁴, grabadas en vídeo y cuyo fin no era siempre la exhibición. En lugar de objetos finales, la verdadera obra era el proceso en sí. El gesto y el movimiento como obra de arte. En estas acciones íntimas, los artistas buscan romper las limitaciones del sistema de creación artística tradicional; usan sus cuerpos en soledad y sus movimientos para expresarse como creador artístico (creación de esculturas vivas con sus cuerpos, cambios de movimiento, etc.), liberándose, de este modo, de todo excepto del proceso de creación en sí. Se muestran, además, preocupados por la experimentación en otros temas, aparte del corporal, como por ejemplo el sentido del tiempo o la composición (obras de duraciones indefinidas, uso de cortes, movimientos de cámara vs. cámaras fijas, etc.). Se pueden observar también relaciones con la danza y la música y un interés creciente en

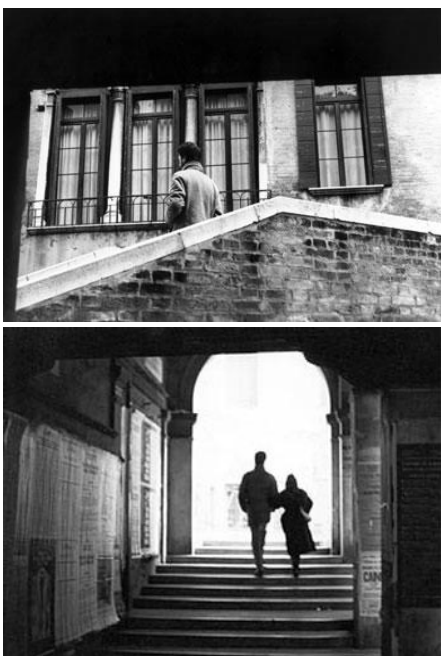
³³² Paulinelli, María Elena. *Las imágenes de la violencia: la violencia de las imágenes*, Comunic-Arte, Universidad de Texas, 2001, p. 208.

³³³ Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*, Universidad de Antioquía, Medellín (Colombia), 2008, p. 39.

³³⁴ Lewallen, Constance y Fundació Antoni Tàpies. *Sueño del público*, Generali Foundation, Barcelona, 2005, p. 19.

captar gestos y acciones cotidianas, tendencia muy influida por la simplicidad heredada del minimalismo³³⁵.

Otros artistas optaban por la *performance* con presencia de público, ya se tratase de lugares privados o en espacios públicos. El vídeo seguía cumpliendo en estos casos una función mediática protagonista.



Sophie Calle. Dos detalles de
Suite Vénitienne (1980).

En relación a lo expuesto, es destacable el trabajo de la artista Sophie Calle y proyectos como *Suite Vénitienne* (1980), donde se dedica a perseguir sutilmente y fotografiar a un hombre (Henri B.), elegido de forma aleatoria, con el fin de tomar parte de su intimidad: “Me llamo Sophie Calle. Soy fotógrafa y escritora. Acabo de llegar a París, tras pasar siete años en el extranjero. No conozco a nadie: me siento perdida en mi propia ciudad. Persigo a desconocidos por la calle. Les saco fotografías que luego expongo en galerías. O escribo libros sobre ellos... Un día seguí a un hombre hasta Venecia. Me disfrazaba para que no me reconociera. Cuando lo perdía, regresaba al hotel donde se hospedaba. Soñaba con entrar en su habitación”³³⁶. Esta obsesión de Calle por la mirada propia no se queda sólo en un afán voyerístico³³⁷ personal, sino que desea ver a través de la mirada de otros. Según ella misma afirmaba, a veces le apetecía sentirse

³³⁵ “El minimalismo redujo la intervención del artista a la mínima expresión y reivindicó la idea y el aspecto procesual de la obra, que dejaba de ser algo cerrado y concluido para convertirse en una obra abierta con posibilidad de continuación; y desde este punto de vista, el vídeo era un soporte idóneo para la consecución de estos fines”. Extraído de: Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 1997, p. 43.

³³⁶ Extraído de los diarios pertenecientes a *Suite Vénitienne* (1980). La información referente a este proyecto de Calle se basa en lo consultado en: Grosenick, Uta. *Women artists in the 20th and 21st century*, Taschen Special Series (Taschen), Köln, 2001, pp. 72-77.

³³⁷ Según el artículo enmendado de la vigésimo tercera edición de la RAE, el término ‘voyeurismo’ (m. actitud propia del voyerista) pasa a usarse sin la ‘u’, dando lugar a ‘voyerismo’. Consultado en la versión digital de la RAE el 13/10/2015.

observada, por lo que llegó a pedir a su madre que contratase a un detective para que la siguiese por la ciudad y tomase fotografías, entendiendo, así el arte, como un acto por el que el artista se conoce a sí mismo, viendo éste desde fuera quién es.



Chris Burden. *Shoot*
(19 de noviembre de 1971).

Siguiendo con las performances de tipo extremo, en las que el cuerpo es puesto en situaciones de dolor y peligro en muchas ocasiones, destaca la realizada por Chris Burden en 1971: en *Shoot*, un amigo del artista le disparó una bala del calibre 22 desde una distancia de cuatro metros. La idea inicial era que el disparo sólo rozase a Burden, aunque en la práctica acabó atravesándole el brazo. La performance aludía a la percepción que se tiene del miedo y del dolor y a la idea del peligro personal como expresión artística. Otros creadores que indagaron con sus *performances* en los conceptos corporales del dolor, los sentidos

y la despersonalización³³⁸ fueron Marina Abramović y Ulay, Gina Pane, Douglas Gordon, Smith/Stewart y los accionistas austríacos Otto Muehl y Günter Brus, entre otros.

El cuerpo humano siguió siendo un tema preferido por artistas como Paul MacCarthy durante la década de 1980 y Santiago Sierra en los 90. Este último hace una crítica social en sus *performances* a través del uso de esbozos del cuerpo humano.

Como se ha visto, la *performance* se sustenta sobre la premisa de que el artista (el participante) elige un mensaje (que necesitará de la decodificación del espectador llevándole a una reflexión) y un medio para comunicarlo (normalmente su cuerpo, expuesto a la permanente mirada de otros). En este sentido, y por supuesto salvando las distancias, las obras de estos artistas suponen claros antecedentes de propuestas audiovisuales posteriores como el programa *Gran Hermano*. A este y a otros contenidos televisivos comerciales de similares características, se les buscó, en un inicio, cierta justificación catalogándolos de 'experimentos sociológicos'.

³³⁸ "Chris Burden (...) se aproximaba al concepto corporal de la despersonalización, formulado en la década de 1970 por artistas como Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, John Baldessari o Jochen Gerz. En sus tempranos trabajos de vídeo, Nauman ejecutaba ante la cámara estática un programa de movimiento predefinido que mecanizaba el cuerpo y permitía al sujeto retroceder en su propia singularidad; el ser humano era reducido entonces a su organismo biológico". Extraído de: Martín, Sylvia. *Videoarte*, Op. cit., p. 14.

Podemos concluir, que existe un primer período de la *performance* clásica, constituida por aquellas manifestaciones que nacieron con las vanguardias artísticas, que cobraron fuerza en los años sesenta alentadas por una serie de factores que se desarrollaron en el contexto de la época, desde el punto de vista social y artístico, y que evolucionaron con los años hasta convertirse en las *performances* actuales. Pero, llegados a este punto, conviene preguntarse si existen una serie de rasgos comunes o diferenciadores entre las obras actuales y las de entonces. De manera esquemática, en el prólogo que presentaba la exposición *Don't call it performance*³³⁹, el comisario Paco Barragán señala, entre otros, los siguientes:

1. El artista actual sigue buscando hacer un 'arte público', es decir, en un espacio público (aunque no siempre tiene que ser así) y con un público como espectador-participante.
2. La acción tiene un carácter 'portátil', es decir, puede ser reproducida en casi cualquier entorno y ante públicos diferentes.
3. Frente a la tendencia violenta de las primeras *performances* (hecho, por otra parte, comprensible teniendo en cuenta la coyuntura en la que surge y la fuerza que necesitaba para hacerse un hueco en el panorama artístico), el tono de la obra ha adquirido en la actualidad un carácter más íntimo, más personal y más desenfadado.
4. Ya no existe ningún tipo de jerarquía entre la acción en sí y su registro audiovisual.
5. Frente a *performances* iniciáticas de los 60 de las que apenas nos queda una fotografía que hace dudar de la veracidad de la acción o no permite hacerse una idea de cómo se desarrolló con exactitud, hoy en día se favorece una producción abundante de información escrita, grabada o fotografiada. Sin embargo, este hecho es visto por muchos como una pérdida de frescura y espontaneidad.

³³⁹ Barragán, Paco. Texto introductorio a la exposición No lo llames performance/Don't call it performance, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla, 2004. Consultado en: <http://209.85.229.132/search?q=cache:gV-81babVAAJ:www.caac.es/descargas/hoj_perf00.rtf+la+accion+tiene+caracter+portatil&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>

6. El público sigue siendo un elemento principal y se pretende de él que sea activo e interactúe, llegando a formar parte de la obra en sí.
7. El *remake* de ciertas *performances* históricas (véase la versión que Marina Abramović hizo de *Genitalpanik*, de su colega y antecesora Valie Export) trasciende la mera reproducción de la acción original para convertirse en una forma de arte nueva, de la que se pueden extraer nuevas significaciones y comprobar que hay temáticas universales que nunca dejan de estar de actualidad.
8. Como en sus inicios, se sigue preconizando un espíritu crítico con la sociedad.
9. Continúa enarbolando el privilegio de ser la única disciplina dentro de las artes audiovisuales que ofrece un arte directo, vivo, espontáneo y sin intermediarios. Nos quedan fotografías que atestiguan cómo se desarrolló, aunque no las sensaciones que se produjeron. Esta fue y sigue siendo la ventaja, pero también el inconveniente, de la *performance*: puede resultar mucho más intensa que un cuadro (nos captura más y nos ofrece novedades en su inmediatez) pero es finita en el tiempo. Es necesario estar en el lugar y en el momento precisos.

Tras un recorrido histórico con constantes altibajos (aunque en los años ochenta mengua, en realidad nunca dejó de existir), con artistas procedentes de todas las disciplinas, con períodos de enriquecimiento mutuo con otros ámbitos (ciencia, filosofía, literatura, teatro, etc.), y con cientos de obras destacables que forman ya parte de nuestro imaginario artístico, podemos afirmar que la *performance* tal vez no haya gozado del interés que merece³⁴⁰ por parte de los medios ni de las instituciones (ni externas ni las pertenecientes al sector artístico). Y, sin embargo, ha renacido con fuerza, ha sentado las bases para disciplinas que hasta hace unos pocos años eran nuevas (vídeo, videoinstalación, arte

³⁴⁰ Jorge Luis Marzo, en su texto *La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones* (artículo digital consultado el 21/01/2010: <<http://soymenos.net/performance.pdf>>) lleva a cabo una reflexión sobre esta práctica en los años 80 y cómo las grandes performances rodeadas de grandes campañas de *marketing* (véase las realizadas en las Olimpiadas del 92) “son las únicas acciones que parecen interesar a las instituciones, y como dirían éstas, al gran público, coartada donde las haya para justificar el apoyo institucional ante determinadas actividades”.

Para consultar las citas originales volcadas en este artículo, véase JLM, *El triunfo de la ¿nueva? pintura española de los 80*, Toma de partido. Desplazamientos, Libros de la QUAM (Quinzena d'Art de Montesquieu), nº6, Barcelona, 1995, pp. 126-161).

cibernético) y ha interactuado con otras clásicas (pintura, escultura, fotografía) renovando sus cimientos y dando lugar a un florecimiento común³⁴¹.

Por otra parte, ha seguido funcionando como instrumento para la lucha social a través del arte, destacando su papel en cuestiones relacionadas con el sexo, la raza, la desigualdad social, el género y, dentro de éste, cobra especial relevancia el tema de las mujeres artistas, al que dedicaremos un apartado específico en esta investigación.

En cuanto al material de trabajo, el cuerpo ha sido, es y muy probablemente seguirá siendo para el artista, la herramienta más moldeable y accesible, capaz de producir de manera inmediata discursos críticos acerca de la política y la vida cotidiana, de suscitar pasiones y odios, de generar terror y de provocar la risa y la complicidad más extrema. En el contexto de la post-modernidad, el cuerpo se inscribe en una estética cada vez más cibernética, donde confluyen torres de ordenador, monitores de vídeo, micrófonos y la constante presencia del directo, en una convivencia constante de lo real y lo virtual, aportada por el desarrollo tecnológico y que puede hacer desaparecer esa deseada y genuina experiencia de la 'primera mano', esa interacción del arte-vida que antaño tenían las primeras manifestaciones de los que se atrevieron a hacer *performance* sin apenas medios técnicos.



Joseph Beuys.
*Acción del ratón muerto-
Unidad de aislamiento* (1970).

³⁴¹ Véase la obra de Joseph Beuys titulada *Acción del ratón muerto-Unidad de aislamiento* (en la imagen superior). "Beuys ha utilizado el fieltro en su acepción positiva, como conservador del calor y protector, pero también en su sentido negativo de incomunicación, aislamiento existencial o interrupción de la vía comunicativa con otros seres humanos y con los animales. A este sentido responde su acción *Action the dead mouse- Isolation Unit* (Acción del ratón muerto-Unidad de aislamiento), Düsseldorf, 1970, en la que viste su traje de fieltro (...) Puesto, el traje acentúa el rito especial que desarrolla Beuys en aquella acción".
Extraído de: Bernaldez, Carmen. *Joseph Beuys* (Volumen 4 de Arte Hoy), Editorial NEREA, Guipúzcoa, 1999, pp. 38-39.

3.3. El videoarte como herramienta de crítica al servicio de grupos marginados.

*Hasta que los leones tengan sus propios historiadores,
las historias de cacería seguirán glorificando al cazador.*

Galeano



Cristo Pantocrátor del ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull , en el Valle de Bohí (Cataluña). Maestro de Tahull (1223).

Casi sin excepción, a lo largo de la historia, cada generación de artistas ha usado el arte como medio de expresión con unos determinados fines (ideológicos, políticos, económicos, etc.), en el beneficio propio o ajeno. Mientras en la Edad Media, representaciones religiosas como los Pantocrátor³⁴² eran usados como instrumento de control de un pueblo sumido en la pobreza, con bajos niveles culturales y aferrado al poder de la religión, con la llegada de las vanguardias se acentúa la independencia del artista con respecto a las instituciones dominantes.

La historia nos enseña que las obras de arte están indiscutiblemente imbuidas de los sentimientos, sensaciones e ideas del artista. Incluso los ejemplos más claros de supuesta objetividad artística como las esculturas y los cuadros naturalistas que imitan a la perfección el objeto al que representan, siempre están formulados desde el punto de vista del autor, de un ser humano que representará las cosas a su manera. Como

³⁴² El término 'pantocrátor' («todopoderoso», del griego *pantokrátor -átoros*, compuesto de *pâs pantós* —en español: «todo»— y de un derivado de *krátos* —en español: «fuerza, poder»—) se aplicó en la cultura cristiana para referirse al Dios Padre omnipotente o a Cristo. En concreto, en el arte bizantino y románico, con este término se designa la imagen con que se representa al Todopoderoso, que se solía representar con la figura hierática, gesto adusto, ojos grandes y brazo elevado como iniciando una bendición. Estos factores unidos a su gran tamaño, la situación que ocupaba en los templos y la religiosidad de la época, provocaban un gran respeto, cuando no temor, en la masa popular ante su visión.

articulan muchos, refiriéndose al ámbito de los medios de comunicación: “la objetividad no existe”, sentencia extrapolable, en este caso, al terreno artístico.

Muchos han sido los escritos que indagan en la relación entre arte y política, al haberse demostrado como base del arte, además de la estética, una función crítica, que representa los ideales o desacuerdos del creador con respecto al sistema en el que se inserta. Esta función crítica se manifiesta, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, en la denuncia de situaciones a través de expresiones artísticas como la *performance*, la realización de exposiciones en la calle, etc. Todas ellas ponen de manifiesto la relación intrínseca arte-política y el sentido crítico de aquél. Como sostiene el célebre teórico francés Nicolás Bourriaud (n. 1965) “el arte representa un contrapoder, porque todo arte está comprometido, cualesquiera sean su naturaleza y sus fines. (...) Frente a la abstracción económica que desrealiza la vida cotidiana, arma absoluta del poder tecno-comercial, los artistas reactivan las formas habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los *copyrights*, las marcas y los productos, las formas museificadas y las firmas”³⁴³.

Podemos afirmar, pues, que el arte se erige como una representación reveladora de la realidad que muchos grupos han usado para denunciar temas como la injusticia social en cualquiera de sus formas, rechazando las coacciones externas que hubiesen privado a dichos actos artísticos de la libertad que buscaban. En este sentido, el arte manifiesta una función justiciera que sirve a la comunidad en la que vive, aunque ésta, en ocasiones, lo rechace. Respecto a esto se perciben dos posturas diferentes: quienes apoyan esta función social del arte y conciben en él una misión transformadora del mundo, y aquellos otros que opinan que el arte no tiene por qué cumplir una misión concreta o de salvación de la humanidad, puesto que esa misma función delimitaría su campo y daría lugar a una visión coartada y mucho menos abierta.

No obstante, la mayoría de opiniones de teóricos y artistas coinciden en la necesidad de que el arte se desarrolle de forma autónoma a entes externos que pretendan controlar sus producciones. Pero, ¿es posible escapar a esa constante integración o institucionalización del arte, a esa anestesia que produce no salirse de lo normativo?

³⁴³ Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*, AH Adriana Hidalgo Editora S.A., Córdoba (Argentina), 2004, p.84.



Cartel de la película de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1973).

Para el filósofo y cineasta Guy Debord³⁴⁴ (1931-1994) en la década de los sesenta (fecha clave para esta investigación), la sociedad occidental sufría una gran crisis de valores, donde la imagen y el espectáculo primaban sobre cualquier otro aspecto de la vida: ya no bastaba con *Ser*, había que *Tener* o *Aparentar* que se tenía. La industria y la publicidad comienzan un bombardeo masivo de información, apoyado en nuevos medios como la televisión, entrando en la mayor parte de los hogares de una población a la que se le crean nuevas necesidades de consumo

(prescindibles), viéndose mermada su capacidad de decisión y su libertad. Debord, propuso un cambio basado en una crítica de las condiciones sociales existentes y su superación consciente hacia la invención de nuevas leyes que rigiesen las relaciones entre las personas, y no perpetuar las ya creadas por otros. En términos generales, sus teorías intentaron explicar el debilitamiento de las capacidades espirituales en el transcurso de la modernización de las esferas tanto privadas como públicas de la vida cotidiana por el capitalismo presente en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Según él, los sentimientos de alienación podían ser explicados por las fuerza invasivas del 'espectáculo'. Hoy en día, no son pocos los críticos que retoman las observaciones reprobadoras del filósofo francés acerca de la sociedad de consumo y del espectáculo que nos rodea³⁴⁵.

Otro teórico que trata la cuestión del control institucional respecto al arte es José Luis Brea³⁴⁶, quien, al final de su texto *Ornamento y Utopía* dejaba entrever que el mejor medio que tienen los artistas contemporáneos para superar las fuerzas de lo institucional, es producir sus obras con un sentido utópico y libre, mediante el cual la humanidad pudiese

³⁴⁴ Debord, Guy. *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. Documento fundacional (1957), Fuera de banda, nº 4, edición electrónica, <<http://www.sindominio.net>>

³⁴⁵ Para ampliar información acerca de los conceptos de 'espectáculo' y 'alienación' en Guy Debord, consultar: Debord, Guy & Knabb, Ken. *Society of the spectacle*, Rebel Press, London, 1983, pp.7-17.

³⁴⁶ Para ampliar información acerca de la relación entre el arte y el ente institucional, consultar: Brea, José Luis. *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, Arte: Proyectos e ideas, nº 4, mayo 1996, Ed. UPV, Valencia.

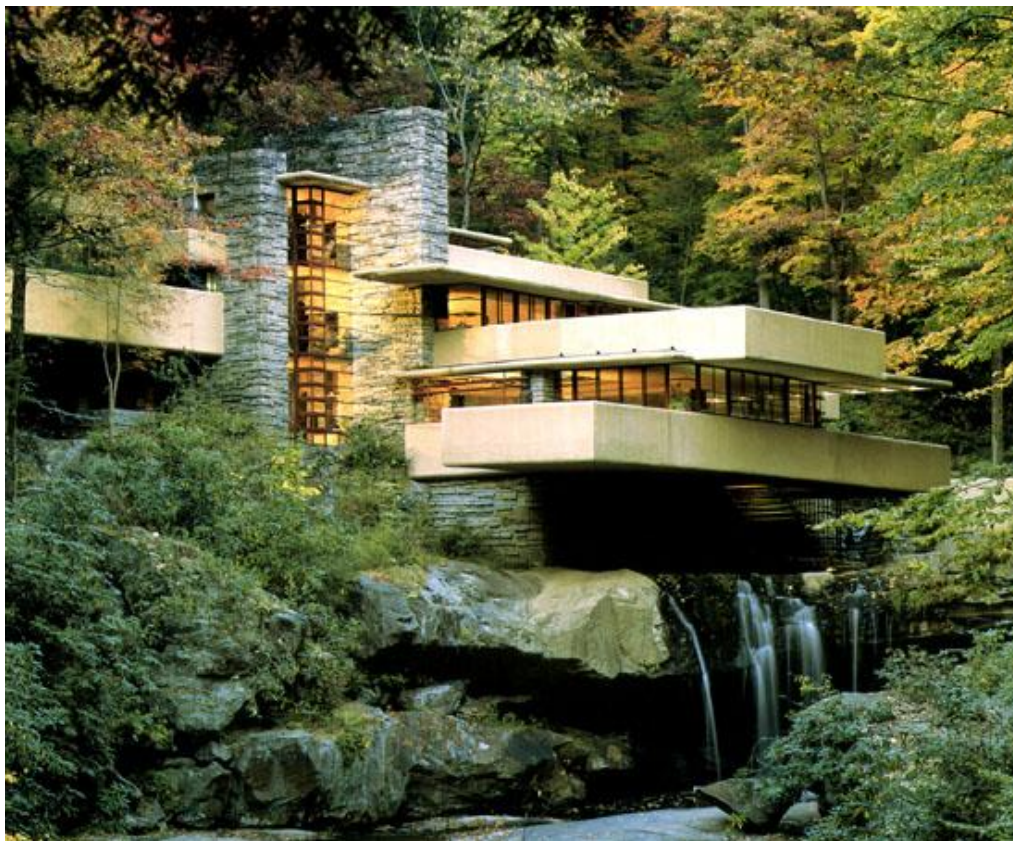
ser mejorada. Este deseo tiene mucho de utópico si tenemos en cuenta los escasos medios con los que cuentan un gran número de artistas, sobre todo en sus comienzos, y la necesidad de verse 'apadrinados' bien sea por instituciones públicas (Ayuntamientos, Gobiernos central y autonómico, Universidades) o por entes privados (galerías, salas de exposiciones, museos, fundaciones, etc.) que patrocinen o apoyen con becas, concursos u otro tipo de ayudas los proyectos artísticos a desarrollar. El grado de libertad variará considerablemente con cada caso particular.

Siguiendo con la utopía, lo ideal para escapar a la absorción de lo institucional, sería la realización de un verdadero 'arte social', que escapase de toda manipulación desde el poder institucional. En relación a esto, asistimos a un aumento del 'arte de denuncia', entendido no como un arte de propaganda, sino como todas las propuestas que se están realizando, por ejemplo, desde el ámbito de la ecología. Un buen ejemplo lo encontramos en lo que están haciendo los arquitectos modernos que trabajan el edificio como un elemento más que integrar en la naturaleza de forma que ésta no se vea dañada³⁴⁷.

Como se verá más adelante, este tipo de arte comprometido abarca muchos más ámbitos sociales, como el sexismo, el racismo o la homofobia y los artistas lo ponen de manifiesto en sus obras de muchas formas diferentes. Este tipo de propuestas demuestran que el arte, en mayor o menor medida, refleja lo que ocurre en la sociedad en que se encuentra inmerso.

No obstante, estos mismos creadores pueden producir, al mismo tiempo, objetos u otro tipo de obras que no tienen nada que ver con este deber social y que hacen por puro placer estético.

³⁴⁷ La 'Arquitectura ecológica' es aquella que programa, proyecta, realiza, utiliza, demuele, recicla y construye edificios sostenibles para el hombre y el medio ambiente. Los edificios se emplazan localmente y buscan la optimización en el uso de materiales y energía, lo que tiene grandes ventajas medio ambientales y económicas. Consultado el 24/06/2009 en:
<http://209.85.229.132/search?q=cache:dC_fJ9TmuiQJ:ecosofia.org/2007/03/la_arquitectura_ecologica_10_principios.html+arquitectura+ecologica&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>



Una conocida propuesta de arquitectura orgánica se puede encontrar en el trabajo del arquitecto Frank Lloyd Wright.

El arte callejero es una de las formas de expresión más recurrentes de los artistas para llevar a cabo acciones de crítica, aunque a menudo ha sido tratado como una agresión contra el normal funcionamiento de la ciudad (no nos referimos aquí, por supuesto al *graffiti* mal entendido, es decir, como agresión contra el mobiliario urbano). El 'arte de calle' (entre el que se inscribirían manifestaciones como la *performance*, la acción o el *happening*) ha sido relacionado en muchas ocasiones con prácticas ilegales y subversivas, aunque también han existido iniciativas totalmente lícitas hechas por artistas o asociaciones de creadores que, bien por no ser entendidas por el público o por intereses de grupos para desestimar su labor, han sido tachadas de vandalismo.

Este tipo de acciones artísticas poseen un sentido distinto, nuevo y más fresco, dado por su inmediatez y por el entorno en que tienen lugar, la calle, un espacio común y no alienado por el ente que decide colocarlo en una sala concreta. Además, el espectador no tiene que ir a buscarla, sino que la encuentra en su camino, generando en él el efecto de sorpresa mencionado antes. Se genera, de este modo, un *feed-back* entre los elementos participantes, una intercomunicación con el espectador, que aquí puede llegar a convertirse incluso en co-creador de la obra en sí, mientras que en el espacio museístico suele actuar de un modo mayoritariamente pasivo.

Llevar el arte al exterior resulta, así mismo, una crítica a su función tradicional, ya que durante siglos ha sido tratado como objeto de contemplación y análisis desde una distancia determinada, en la que no se permitía la interacción del espectador, que sólo podía asumir lo que se le ofrecía, sin realizar él ningún tipo de aportación posible. Se ejerce, por tanto, una especie de función descontextualizadora y desmitificadora del arte que se desarrolla en una galería, otorgándole otro sentido muy diferente.

Según el antropólogo argentino Néstor García Canclini, el arte urbano puede dividirse en cuatro grupos según su intención³⁴⁸:

1. Las creaciones destinadas a modificar la difusión del arte, trasladándose de los lugares tradicionales al aire libre o a sitios cerrados pero que no tienen una función claramente artística: trasladando la obra fuera de su contexto normal, se produce un cambio en la forma de observarla y se consigue una reacción diferente en el espectador, que ahora se convierte en activo, pudiendo contribuir al proceso y responder a lo que está asistiendo, en sentido favorable o no.
2. Las creaciones que contribuyen a crear o modificar espacios o a señalar características de los mismos: en este caso, el artista trata de dar nuevos usos al espacio en cuestión, llamando la atención sobre sus características especiales o alterándolo para provocar una respuesta en los transeúntes.
3. Las creaciones buscan cuestionar la función del arte en la sociedad: alterando el espacio, se altera la participación del espectador, que tradicionalmente suele ser escasa pero que, en este caso, cobra especial relevancia. La intervención del público puede ser mayor o menor, y es posible que sus efectos no fuesen los

³⁴⁸ Almada, Adriana. *La ciudad como lugar del arte y objeto de reflexión: segundo Foro Internacional Paraguay 2002*, Faro para las Artes, Paraguay, 2003, pp.89-96.

imaginados por el artista. El arquetipo de este tercer grupo serían los *happenings*, donde tienen lugar sucesos nuevos e imprevistos no sólo para el público sino, a veces, también para el propio artista.

En este caso, son destacables dos iniciativas que tienen lugar en los convulsos, a la vez que fructíferos, años 60:



Alberto Greco en una imagen de su acción *Esculturas vivientes* (1963).

En el continente americano, el argentino Alberto Greco³⁴⁹, convirtió a los peatones en obras de arte, encerrándolos en círculos y declarándolos estatuas vivientes, al modo en que Piero Manzoni firmó a sus modelos elevándolas a la categoría de obras de arte vivientes. Con esto, no sólo se hacía partícipe de la propia obra al espectador y se generaban comportamientos abiertos, sino que se realizaba una crítica del concepto de obra de arte en sí, como hicieron el citado Manzoni (recordemos sus ya mencionadas latas tituladas *Mierda de artista* -1961- y sus *Esculturas vivientes* -1961-), Yves Klein y sus *Antropometrías* (1960) o el pionero Marcel Duchamp con su famosa *Fuente* (1917).

³⁴⁹ "...usted es una escultura viviente" " El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca al objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones."

Extraído de: Noé, Luis Felipe. Texto catálogo exposición *Alberto Greco a cinco años de su muerte*, Ed. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970. Versión corregida para el catálogo Greco-Santantonin, Fund. San Telmo, Buenos Aires, 1987, p.3.



VALIE EXPORT en mitad de su acción
Touch Cinema, (1968).

En Europa, destaca la acción de la artista austríaca VALIE EXPORT (a la que esta investigación dedicará un epígrafe más adelante para un tratamiento más en profundidad) titulada *Touch Cinema* (1968)³⁵⁰, obra clave en su carrera y en la que la creadora, en una simple a la vez que espectacular y, por supuesto, llamativa acción, hace una crítica feminista acerca del papel que desempeña la mujer dentro del ámbito cinematográfico, en el que se inserta como objeto. Con una simple caja,

adherida a su torso y cubriendo su pecho desnudo, La artista recorrió las calles de varias ciudades invitando a la gente (principalmente hombres) a 'visitar el cine' durante cinco minutos. Podían, de este modo, meter la mano dentro de la caja y tocar, pero no ver. El cuerpo femenino se convertía, así, en la pantalla, en la película misma, que no podía ser vista, expandiéndose el medio a otro aspecto de la percepción, el sentido del tacto.

4. Las creaciones buscan una sensibilización hacia una situación o suceso: no sólo se muestra el problema, sino que el artista busca sensibilizar a la gente para producir una reacción. Un ejemplo es la *performance* (consultar acerca de la *performance* de José Abajo Izquierdo *Start Again*³⁵¹), por sus características particulares: circunstancia irrepetible, inmediata en sus efectos y perfecta transmisora de información.

³⁵⁰ Warren, Lynne. *Encyclopedia of twentieth-century photography* (Volume 1), CRC Press, New York, 2006, p. 468.

³⁵¹ Más información sobre esta performance en un artículo publicado en 'El país digital': http://209.85.229.132/search?q=cache:dwHhYBIADRIJ:www.elpais.com/articulo/espana/buscan/300/personas/dispuestas/desnudarse/elpepucul/20070622elpepunac_17/Tes+%22Jos%C3%A9+Abajo+Izquierdo%22+eI+pais&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es
Consultado el 14/06/2009 e incluido en el ANEXO.



Imagen de la *performance* de José Abajo Izquierdo *Start Again* (2007).

En esta cuarta y última finalidad, la comunicación cobra especial protagonismo, ya que se trata de que exista una respuesta por parte del receptor activo. Para García Canclini³⁵², toda obra de arte debe hacer reaccionar al público, debe aportarle algo y conseguir que se planteen dudas. Y, para ello, la calle resulta un elemento propicio, ya que transmuta los códigos artísticos cambiando por completo la manera de consumir el arte, permitiendo que se despliegue la funcionalidad comunicativa y dando nuevos y personales (se salta el código y permite al espectador elegir su significado) sentidos a las obras. Ya se manifieste en forma de *happening*,

performance, *graffiti*, escultura o cartel, supone una ruptura con la 'normalidad', con la realidad de la ciudad.

No obstante, se ha de tomar este medio urbano como una posibilidad más, no se trata de rechazar de pleno la adecuada acción que desempeñan muchos museos y salas de exposiciones, sino de favorecer la proliferación de iniciativas novedosas, interesantes y frescas, lejos del vandalismo que se suele asociar a muchas de estas acciones por desconocimiento o intrusismo de otros grupos sociales.

Hemos visto hasta ahora el uso del arte como instrumento social y de crítica por parte de los artistas y a través de diferentes manifestaciones, como la arquitectura, la *performance* o el *happening*. Como es de esperar, el videoarte no ha quedado ajeno a esta tendencia crítica, siendo, en su caso, más común si cabe este uso social por las características que rodean su nacimiento en la década de 1960.

Casi sin excepción, cada generación ha usado el videoarte como un medio personal, como un espejo electrónico con el que investigar la identidad y la realidad social (temas como el feminismo, el machismo, la raza y la sexualidad han estado presentes en las obras artísticas de vídeo). En este aspecto, se ha de tener en cuenta que la formación de la

³⁵² Palazón Mayoral, María Rosa. *Antología de la estética en México, siglo XX*, UNAM, México, 2006, pp. 243-250.

identidad ha estado unida a la influencia ejercida por los estereotipos sociales promovidos por la televisión, los medios impresos y el cine. Estas tipologías culturales de la población producen una categorización de tipologías humanas tan definidas que promueven el prejuicio social y la exclusión (racismo, sexismo y homofobia) de todo lo que se sale de esta norma mayoritaria. Los videoartistas, desde la década de los 60 y hasta la actualidad, se apropian de esas imágenes estereotipadas y las manipulan, siguiendo una estrategia deconstructiva para mostrar las distorsiones y la injusticia de las representaciones mediáticas. Ya en la década de los 90, el imaginario cultural de la población se integró en el videoarte como parte de la cultura visual contemporánea, desbancando a temas tradicionales de las bellas artes.

Estíbaliz Sádaba es una de las artistas más destacadas de las últimas generaciones de creadoras españolas que desde mediados de los 90, aún con escasos medios técnicos, hacen del vídeo un arma para desmontar los estereotipos de género desde planteamientos feministas. En su trabajo *A mi manera (2)*, la autora recoge la tradición de la *performance* feminista para realizar una acción en la que usa su cuerpo para criticar el modelo de mujer actual, a la que se le exige mantener un cuerpo canónico en el que la delgadez resulta un requisito de obligado cumplimiento. La pieza muestra un primer plano del vientre de la artista, sobre el que se ha escrito la palabra 'Dieta' y al que no dejará de masajear mientras tararea la canción *A mi manera*, de Frank Sinatra, buscando de forma intencionada la ondulación de la carne.

Con gran cercanía, sencillez y altas dosis de humor, el vídeo muestra gran eficacia al expresar con brillantez el conflicto que experimentan las mujeres sobre la aceptación de su propia imagen y las consecuencias de ese auto-castigo cotidiano que representa la dieta. Se puede entrever, además, cierta ironía hacia algunas prácticas artísticas feministas como el accionismo esencialista, en el que las creadoras usaban sus propios cuerpos a la manera de instrumentos de creación, dotando a algunas partes de su anatomía de cierta aura. Sádaba³⁵³ despoja a la escena (el balanceo de sus carnes al ritmo del tarareo de la música parece suficiente para ello) del elitismo que han adquirido algunos de esos proyectos, ya se trate de la glorificación del cuerpo (Carolee Schneemann, Orlan), del sacrificio ritual (Ana Mendieta, Gina Pane, Marina Abramović) o de la sofisticación más reciente (Vanessa Beecroft, Pipilotti Rist). Evidentemente, no

³⁵³ Para visualizar más obras de la artista visitar la web: <<http://www.hamacaonline.net>>
Consultada el 11/07/2009

podemos afirmar que todas las artistas mujeres sean feministas, ni que las obras con tintes feministas estén hechas únicamente por mujeres, pero el extenso archivo bibliográfico y videográfico analizado en la presente investigación nos permite afirmar que es así en un gran número de casos.



Fotograma de *A mi manera (2)*, (1999),
de Estíbaliz Sádaba.

Como hemos adelantado, este tipo de prácticas tienen su origen en la década de 1960, con la comercialización de las primeras cámaras digitales y la democratización del acceso al vídeo. Los artistas comprendieron pronto las posibilidades de este medio para convertirse en un generador de arte y, a través de éste, convertirlo en un instrumento de crítica social y política. Existe en la actualidad una tendencia a la revisión de aquella década, conocido como el período de la revolución sexual y la minifalda, del *hippismo* y Los

Beatles. La otra cara de la moneda viene de la mano de acontecimientos como la Guerra de Vietnam, Argelia, la Revolución cubana, la crisis de los misiles y los movimientos estudiantiles de París (secundados en ciudades como Berlín, Roma, Tokio, México o Berkeley). Surgen también corrientes contestatarias en la Iglesia y comienzan los movimientos pro-derechos humanos y antirracistas en Estados Unidos (ensombrecidos por el tono radical que dieron los *Panteras Negras* a la lucha por los derechos de los negros contra el racismo blanco).

En definitiva, todas las minorías que se sentían oprimidas y mutiladas, empezaron a intentar recuperar su voz y lucharon por ocupar un lugar digno en la sociedad. El vídeo, resultó un buen instrumento que permitió a los artistas contribuir a dichas críticas en la defensa de los sectores que habitualmente se consideran como los más perjudicados por la marginalidad social³⁵⁴, entre los que destacaremos tres dada su presencia y organización para con su lucha en la década de los años sesenta:

³⁵⁴ Según Javier Echeverría, en la sociedad se pueden observar “imágenes sublimadas de la dominación y el poder masculino, los cuales son los culpables de la formación de actitudes racistas, sexistas, clasistas y homofóbicas (...) Es crucial, para poder discutir y cuestionar posturas hegemónicas, que la experiencia de todos aquellos sectores marginados y/o excluidos por éstas aprendan a hablar de y por sí mismos, a pensarse

1. **Racismo:** los movimientos antirracistas de los 60 tienen su reflejo en el arte en la búsqueda de la creatividad para fomentar el valor de la diversidad. Se preconizan distintas líneas de trabajo y posiciones ideológicas, distintas tradiciones culturales que alcancen un objetivo común, consolidar una nueva institucionalidad artística.

En consonancia con los principios de horizontalidad, democracia, autonomía y solidaridad. La dinámica consistía en abordar el tema del racismo desde situaciones ilógicas, en principio, para generar reacciones contundentes en los espectadores.

Uno de los trabajos más destacables en esta línea es el realizado por la artista Adrian Piper: nacida en Harlem y pintora en su primera época, hacia 1967 entra en contacto con los ambientes del arte conceptual neoyorkino. Fascinada por la libertad y las posibilidades de las nuevas formas expresivas surgidas, se entrega al trabajo conceptual para explorar el arte como mecanismo político capaz de una producción colectiva de la vida social. En 1971 realiza su obra más conocida de ese entonces, *Catálsis Series*. Para esta obra, Piper decidió trasladar sus actividades artísticas de las galerías y los museos a los espacios públicos, utilizando en público la presencia y perceptibilidad de su cuerpo para provocar reacciones en los peatones con los que se encontraba casualmente (intenta crear situaciones ante las cuales los espectadores reaccionen de manera inmediata, sorprendiéndose de sus impulsos; es una forma de diálogo y de provocación donde a menudo hay buena parte de ironía)³⁵⁵.

Para *Catálsis IV*, por ejemplo, se desplaza por la ciudad (1), en autobús (2) y otros medios de transporte, con un pañuelo blanco relleno de su boca y con las mejillas hinchadas, obligando a los viajeros a afrontar su 'anormalidad', exhibida en señal de protesta. El simple gesto de bloquear la boca cambia el modo de enunciación, la significación del cuerpo y la exposición subjetiva de la relación social, revelando los efectos que producen el sexismo y el racismo.

(...)cuando una mujer, un gay...dice lo que "es", obliga a un heterosexual a pensarse como tal y a una sociedad heterosexista a cuestionarse una identidad que hasta ese mismo momento era la única posible y por lo cual no se reflexionaba sobre ella". En: Echeverría, Javier. *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, 2003, p. 229.

³⁵⁵ Para más información léase la entrevista *Catalysis. An interview with Adrian Piper (1972)*, de Lucy Lippard. En: Bean, Annemarie. *A sourcebook of African-American performance: plays, people, movements*, London: Routledge, 1999, p. 204.

A diferencia de la mayoría de las performances, ancladas en el contexto artístico tradicional, las acciones de Piper se definen por las reacciones particulares de sus espectadores. Piper usa el arte como una reacción subjetiva y colectiva, en la que su cuerpo funciona a la manera de un *ready-made* que reproduce los circuitos ideológicos de la sociedad, usando una estrategia a la vez política y estética que canaliza sentimientos singulares en contra de las reacciones sociales opresivas.

Por tanto, podemos afirmar que los ejes principales de su obra se apoyan en el tema del racismo y también del feminismo. Como ella misma afirma: “el arte tiene un rol importante en los cambios sociales y yo quiero ser un instrumento para este cambio (...) Es un medio de comunicación entre los individuos”³⁵⁶ "Busco la manera expresarme a través del arte en los temas que me interesan. Y mi interés particular está en los cambios sociales y en la xenofobia y el racismo, que es un problema global"³⁵⁷.



Catálistis IV (1971), de Adrian Piper. (1)

(2)

³⁵⁶ Marzona, Daniel. *Arte conceptual*, Taschen. *El País*, Madrid, 2008.

³⁵⁷ Lippard, Lucy. *Catalysis. An interview With Adrian Piper*, NYU Drama Review, (March 1972), pp. 76-78.



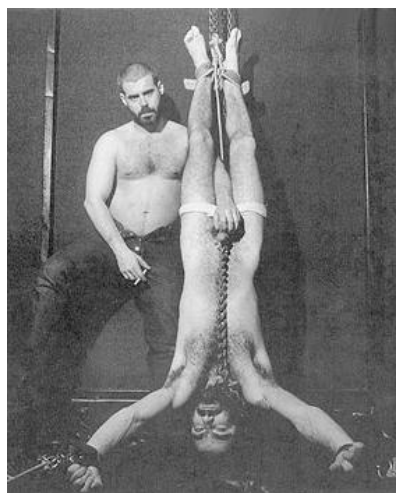
2. **Homofobia:** a lo largo de los siglos, la homosexualidad ha sido permitida, prohibida y perseguida, o tolerada, y el arte es una buena prueba de ello. Durante siglos, algunos artistas se han dedicado a plasmar en sus obras la realidad cotidiana con respecto a este tema, creando obras en las que de una forma o de otra la homosexualidad ha estado presente³⁵⁸. No obstante, tendremos que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que la realidad homosexual pudiese ser representada con total libertad en el arte contemporáneo. Autores desde Ingres a Courbet, con la que fue una de las primeras escenas lésbicas, el *Male Couple* (1950) de Andy Warhol, los chicos de David Hockney, o las escenas sadomasoquistas de David Mapplethorpe (*Elliot and Dominique*, 1978) plasman en sus obras el amor homosexual de forma más o menos explícita.

La homosexualidad, además de encarnar la realidad de una vivencia humana concreta, está unida a aspectos políticos, legales y artísticos. En todos ellos, el denominador común más destacable ha resultado ser la censura y la represión, aunque resulta patente un considerable crecimiento de las voces que se alzan contra la Iglesia católica y los grupos más conservadores.

Hoy, a pesar de la firme resistencia y oposición de las religiones y el pensamiento



Male couple (1950),
de Andy Warhol.



Elliot and Dominique (1978),
de Robert Mapplethorpe.

³⁵⁸ Saslow, James M. *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Nerea, Madrid, 1989, pp. 114-125.

conservador, el hecho de la relación homosexual va derivando hacia la aceptación (que ha tenido su reflejo, por ejemplo, en la modificación de los conceptos de matrimonio vigentes). Pese a ello, qué duda cabe que ha existido y existe una censura de la representación artística homosexual, tanto lésbica como gay, que varía dependiendo de los países, de los gobiernos, de los propios artistas y de la cultura en general. Resulta curioso comprobar cómo no siempre fue así, siendo sustituida su aceptación histórico-cultural en civilizaciones antiguas como Grecia y Roma por un rechazo y repulsión dependientes de influencias variadas.

La representación artística de la realidad homosexual no ha escapado, pese al avance de los siglos, a estas prohibiciones, estando marcada por la censura (la externa y la auto-impuesta) para sobrevivir en sociedad. Sin embargo, con la llegada del siglo XX y, especialmente, empujado por las revoluciones sociales de los años 60, el amor homosexual está más presente que nunca en la sociedad, reclamando derechos civiles que hace unos años resultaban poco menos que impensables. Pese a ello, sigue existiendo una oposición generalizada del público en cuanto a la aceptación institucional de la pareja homosexual, viendo en ésta una amenaza hacia la clásica institución del matrimonio eclesiástico.

¿Cómo afecta esta temática al mundo artístico? Como ya se ha enunciado con anterioridad, el arte no puede alejarse de la sociedad en la que se produce y, siendo la sexualidad uno de los problemas presentes en todas las sociedades, el arte no puede permanecer ajeno a él. Dicho de otro modo, la homosexualidad pertenece a la configuración misma de la sociedad y el arte, como expresión comunicativa, parece revelar las preocupaciones, los gustos y las tendencias de esa sociedad en la que se desarrolla.

Las obras de arte se muestran, de este modo, como instrumentos de comunicación, reflejos del pensamiento que se extiende. Es entonces cuando aparece la censura como herramienta de control por parte de los centros de poder de lo que puede decirse y verse. Haciendo uso de una doble moral, la homosexualidad se presenta como algo de lo que hay que protegerse (puede existir, pero no debe verse).

Esta censura ha existido en todas las épocas y culturas, aunque en la actualidad resulte más paradójica que nunca, al inscribirse en un tiempo de propagación y supuesta defensa de las ideas democráticas y de los sistemas que defienden la libertad y el derecho a la igualdad de todos los individuos. Sin embargo, continúan desarrollándose formas de control sobre aquellas manifestaciones que se salen del pensamiento imperante, negando la libre expresión y comunicación de ideas e imágenes, impidiendo la crítica y la exposición de una forma diferente de ver el mundo.

Pero no se trata tan sólo de la censura impuesta por factores externos, sino de la auto-impuesta por parte del artista al comprobar la posibilidad de que su producción artística pueda ser suprimida de galerías y otras formas de exhibición. Uno de los casos más conocido fue el ocurrido con Andy Warhol, quien comenzó a tener cierta fama en la década de los 50 por sus trabajos como ilustrador comercial en revistas y diseñador de escaparates. Cuando quiso adentrarse en el espacio de las galerías de arte con una producción explícitamente homosexual (dibujos de chicos besándose) vio como su obra fue rechazada para exponer en la prestigiosa galería *Tanager* por resultar demasiado 'atrevidos'³⁵⁹. Se ha llegado a decir incluso



Fotografía de Andy Warhol con los actores habituales de *La Factory*, Jay Johnson y Candy Darlin. Richard Avedon (1969), Nueva York.



Fotogramas de la película de Andy Warhol *Blow Job* ('Mamada'), 35 min. Rodada en 1964, un plano fijo centra la composición, que puede confundir sobre lo que ocurre si no se nos da a conocer el título de la obra.

³⁵⁹ Grundmann, Roy. *Andy Warhol's Blow Job*, Temple University Press, Temple, Philadelphia, 2003, p. 218.

que otras producciones le valieron la vigilancia del FBI sobre las tendencias homosexuales de su trabajo. A partir de estos hechos, una manifiesta transformación se operaría en su obra, al suprimir conscientemente las marcas de homosexualidad³⁶⁰. Con el paso de los años, llegaría a convertirse en el principal icono del *Pop Art*.

Como se puede apreciar, la problemática del sexo ha estado siempre presente en el arte, produciéndose en la actualidad una difusión en la representación de la sexualidad y la identidad sin precedentes en cuanto a libertad expresiva. Sin embargo, el grado de libertad y tolerancia varía de una cultura a otra. Por ejemplo, las fotografías de Nobuyoshi Araki, que en Japón no pueden mostrarse ni venderse, figuran en Occidente en exposiciones de gran importancia y se publican en libros de lujo.



El cineasta John Waters y el escritor Bruce Hainley, que en 2003 publicaron su libro *Art. A sex book*, consideran que lo erótico predomina en la temática del arte reciente, aunque no necesariamente siempre en su contenido: *Contemporary art is sex* (“El arte contemporáneo es sexo”), *Making art is a sexy occupation* (“Hacer arte es una ocupación sexy”)³⁶¹.

Tachado de pornográfico por lo explícito de sus imágenes y de misógino por grupos feministas, su modernidad en el desnudo y el juego de la perversión convierten a Nobuyoshi Araki en uno de los creadores japoneses más controvertidos de hoy en día.

³⁶⁰ Consultado el 12/12/2009 en:
<<http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidad.html>>

³⁶¹ Mey, Kerstin. *Art and obscenity*, I.B. Tauris, London, 2007, p. 17.



Cada vez más frecuentemente, aparecen explícitas imágenes sexuales (aunque siguen existiendo casos, como el de la fotógrafa Annie Leibovitz, en los que la temática es tratada de una forma muy sutil) en los trabajos presentes en los circuitos de arte, y ya no se limita al acto homosexual. Resulta irónico, como anécdota, el indudable ascenso en las subastas de arte del precio de las obras de autores actuales que antes eran miradas con temor y precaución por los coleccionistas. Las peliagudas obras de Robert Mapplethorpe, por ejemplo, gestadas en la censura (esas que muestran actos sadomasoquistas gay gráficamente), son hoy objeto de deseo de



Bull's Eye (1970), Robert Mapplethorpe.

coleccionistas entendidos y galerías varias. Como Warhol, Mapplethorpe también encontró, en su día, resistencias a la exhibición comercial de su obra, optando entonces por un aparente abandono de esta temática, por la que llegó a sufrir, incluso, juicios penales³⁶². Renombrados artistas cuyos trabajos rondan la temática homosexual o explícitamente sexual, y que han sido sujetos de censura en algún lugar o tiempo, ven hoy cómo el precio de su obra se eleva debido a una demanda despojada ya de aquellos prejuicios.

Si en la actualidad es cierto que sigue existiendo censura, también lo es que no resulta una práctica tan fácil como antaño (y, sobre todo, no otorga una buena imagen a quien la lleva a cabo), por lo que suele enmascararse dando lugar a una sutil represión que lleva a aguzar el ingenio y buscar otros modos de mermar la libertad expresiva, como anular ayudas a la creación, cerrar exposiciones bajo otras excusas y razonamiento o prohibir la realización de obras concretas. Por tanto, se trata ahora de impedir más que de censurar³⁶³.

³⁶² Consultado el 2/12/2009 en: <<http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidad.html>>

³⁶³ Para ampliar información sobre la temática homosexual en el arte, consultar las siguientes publicaciones: Laqueur, Thomas W. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, - - Cambridge, 1990.

3. **Sexismo:** durante toda la historia del arte, como en muchos otros ámbitos de la sociedad, hemos asistido a un sexismo evidente, cuya consecuencia más inmediata es la escasez de obras de creadoras femeninas de otras épocas que ha llegado a nuestras manos. ¿cuántas escultoras o pintoras del Renacimiento somos capaces de recordar? ¿Cuántas arquitectas del Barroco o cineastas de principios del siglo XX han alcanzado un reconocido prestigio?³⁶⁴ Este ejercicio resulta difícil por el hecho de ser pocas las que llegaron a conseguir dedicarse a profesiones que tradicionalmente estaban reservadas a los hombres y, para aquellas que lo consiguieron pese a las trabas impuestas, les sería complicado llegar a adquirir el reconocimiento otorgado al sexo masculino. A principios de la década de 1960 del recién acabado siglo XX, la situación no había avanzado lo que cabría esperar: el mundo artístico, como en muchos otros sectores de los negocios y la sociedad en general, estaba dominada por el sexo masculino. La perpetua tradición de la presencia exclusiva de los hombres en el arte seguía dejando a un lado de los círculos artísticos a las artistas femeninas del momento. Por otra parte, las mujeres eran excluidas de la mayor parte de muestras y exhibiciones de los museos, y mermado su acceso a la publicidad que debe acompañar cada acción artística para alcanzar el éxito. Para ilustrar esta tendencia, sirva el siguiente ejemplo: entre 1959-60, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una exhibición bajo el título *Sixteen Americans* (Dieciséis americanos)³⁶⁵, que recogía trabajos de artistas de arte conceptual, abarcando desde el expresionismo abstracto de la década de 1950 hasta los máximos exponentes de la nueva ola de artistas. Es interesante señalar que tan sólo uno de los dieciséis artistas cuya obra era exhibida era una mujer. A partir de dicha década, las mujeres iniciarán el camino hacia la conquista de la igualdad, en el ámbito artístico y en otras esferas de la vida cotidiana.

Existen muchas formas de denuncia en el arte feminista, resultando, quizá, las más representativas, por la época en que proliferan con mayor fuerza (años 60:

Crompton, Louis. *Homosexuality and Civilization*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.

Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, New York, 2002.

³⁶⁴ Consultar el escrito de Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* En: Alario Trigueros, M^a Teresa. *Arte y Feminismo*, Editorial Nerea, Madrid, 2009, p. 104.

³⁶⁵ Kaplan, Fred. 1959: *The Year Everything Changed*, John Wiley and Sons, Hoboken New Jersey, 2009, p. 287.

eclosión de los movimientos feministas) las *performances* y los *happenings*³⁶⁶, que se desarrollan en esos años en un contexto de movimientos de liberación de estudiantes, gente de color y homosexuales. La indignación feminista ante la discriminación sexual forma parte, por tanto, de un esquema cultural en que surgen otro tipo de movimientos de crítica, favoreciendo un clima integrador de revolución.

Las feministas se suben al carro del avance tecnológico y usan las nuevas tecnologías para llevar a cabo sus *performances* multimedia, destacando, entre otras, la alemana Ulrike Rosenbach (pionera en los años setenta en la introducción de la *performance* con obras de un alto nivel de compromiso político y feminista) y Orlan (artista que esculpe su cuerpo y su cara mediante tratamiento digital de vídeo y operaciones de cirugía estética que graba).

Frente a acciones más o menos punzantes y radicales como las de Orlan u otras artistas como Marina Abramović, que retomaremos más adelante, merece la pena destacar a un grupo de mujeres artistas conocido por el nombre de *Guerrilla Girls*³⁶⁷. Compuesto por escritoras, artistas de *performance* y cineastas que luchan contra la discriminación, ataviadas con máscaras de gorila (el misterio que rodea sus identidades ha atraído la atención y el apoyo de muchos), usando el humor para provocar la discusión y abordar problemáticas de género como el aborto, el modelo de belleza y la elección sexual, demostrando que el feminismo puede ser divertido.

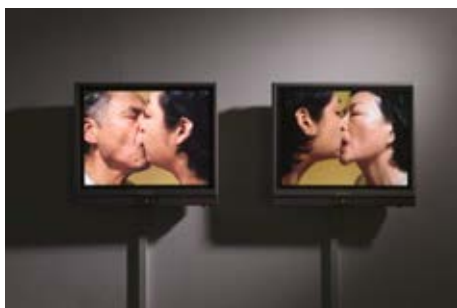
³⁶⁶ El *happening* encontró su cuna en los Estados Unidos y su estímulo en las obras dadaístas de Jasper Johns y Rauschenberg, que estimularían a artistas como Allan Kaprow, quien en 1959 monta su primer *happening*, titulado *18 happenings in 6 parts*.

³⁶⁷ Consultar el artículo *Las máscaras de la protesta*, consultado el 8/03/2009 en <http://209.85.229.132/search?q=cache:4P6bd2FsfDJ:www.clarin.com/diario/2000/03/09/e-04401d.htm+%22racismo+en+el+arte%22&cd=5&hl=es&ct=clnk&gl=es&lr=lang_es> (Incluido en ANEXOS).



Cartel de las *Guerrilla Girls* con contenido crítico acerca del papel de la mujer en el arte.

Otras artistas cuyo trabajo en el ámbito feminista es destacable son Patty Chang, Sigalit Landau, Aïda Ruilova, Katharina Sieverding, Lorna Simpson, Barbara T. Smith, Judy Chicago y Martha Rosler, por apuntar una pequeña selección.



La instalación de video de dos canales
In Love (2001), de Patty Chang.

Patty Chang examina desde el humor los estereotipos sobre la mujer y sus experiencias emocionales. Separado de ese constructo social que critican sus vídeos y performance destaca su inquietantemente erótica *In Love* (2001), sobre la relación entre padres e hijos, y en la que aparece dándose un húmedo beso, en primer plano, con sus progenitores.



Barbed Hula (2000), Sigalit Landau.

No obstante, no todas las artistas femeninas tendrán como tema principal de su obra el apartado sexista. Sigalit Landau, por ejemplo, explorará la identidad individual y cultural del ser humano por encima de los dictámenes históricos y políticos. Unas de los más conocidos vídeos de la israelí es *Barbed Hula* (2000), sobre el conflicto en Oriente Medio y en el que podemos apreciar la parte superior del cuerpo desnudo de la artista balanceando, en la orilla del Mediterráneo, un *hula-hoop* hecho de alambre de espino alrededor de su torso. Podemos apreciar el sonido del mar mientras asistimos al uso del juguete infantil convertido en instrumento de tortura masoquista, mientras en la cintura de la artista comienzan a

aparecer las heridas. Landau, usa la asociación de alambre de espino como símbolo territorial y lo convierte en metonimia acerca de la agresiva política de exclusión (social y nacional) que se vive en aquellos países.

Los films de Aïda Ruilova vuelven al tema de los clichés del género inspirándose en el opresivo y bizarro cine de terror de Carlo Molina y Darío Argento, como en *The Stun* (2000), mientras que la sueca Ann-Sofi Sidén tratará el tema del género desde el realismo más crudo, como el que nos muestra en el vídeo *Warte Mal* ('Wait a Minute', 1999), en el que documenta el mundo de la prostitución en la frontera entre la República Checa y Alemania, recogiendo testimonios de prostitutas, clientes, policía, etc.

Más en la línea de Orlan, el trabajo artístico de Katharina Sieverding bebe de la tradición de la *performance* y el *body art*. También esta creadora checa usa su propio cuerpo para mostrar la identidad individual como una construcción social; de hecho, desde los años sesenta ha estado experimentando con la representación de su propio rostro. El tema de la muerte como transición entre la

existencia humana y el inminente colapso de sus valores, también está presente en su tríptico *Steigbild XI* (1997), con diferentes tipos de retrato de una calavera.



Videoinstalación de la artista Katharina Sieverding (2001)

La artista negra Lorna Simpson incidirá también en el aspecto identitario y de los estereotipos y percepciones sociales establecidas en función del sexo o la raza. Aunque comienza su carrera artística con el medio fotográfico, desde la década de los noventa se acercará al medio cinematográfico. Producto de ello es *Cloudscape* (2004), película en blanco y negro de 16 mm que aborda el tema de la identidad individual.

Barbara T. Smith explorará en sus *performances* tempranas el ritual que supone comer. Una de sus *performances* más interesantes es *Feed Me*, llevada a cabo en 1973 en el Museo de Arte Conceptual de San Francisco, en mitad de una atmósfera de intensos debates en cuanto al arte feminista.



Warte Mal ('Wait a Minute', 1999), Ann-Sofi Sیدن.

En 1971, Judy Chicago fundó junto a la también artista Miriam Schapiro el *CalArts Feminist Art Program* para el *California Institute of the Arts*, organizando juntas una de las primeras exhibiciones feministas que existieron. Judy Chicago comenzó

en 1974 la ejecución de *Dinner Party*³⁶⁸, una instalación multimedia de gran escala que examinaba la historia de la mujer en la civilización occidental (Chicago invitó a su mesa a 39 mujeres memorables, desde la 'diosa primordial' hasta Georgia O'Keeffe e incluyó en la instalación muchas técnicas que honran el trabajo femenino, como manteles bordados y cerámica pintada). Finalizado en 1979, el proyecto se exhibió a nivel internacional y desde el año 2003 pertenece a la colección permanente del *Brooklyn Museum*. Chicago es también autora de varios libros relacionados con la temática de la mujer en el arte (*My Struggle as a Woman Artist -1982-* y *The Birth Project -1985-*, entre otros).

Martha Rosler comenzó a mediados de la década de 1970 sus trabajos en vídeo, usando éste como forma de expresión alternativa a la pintura y acrecentando su interés por las instalaciones y la *performance*. Es la suya una visión crítica que muestra un compromiso social y político, destacando especialmente su actividad en los movimientos pacifistas y feministas. Como afirma la escritora Sylvia Martin,



Fotograma del video de Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975), con una duración de 6'21”.

uno de los vídeos más destacables de Rosler es *Semiotics of the Kitchen* (1975) en el que “Rosler hace una caricatura del papel de la mujer, tal y como se la representa en los medios: la artista aparece delante de la cámara vistiendo un delantal y con semblante serio. La actriz empieza a nombrar los utensilios de cocina de forma alfabética de la A hasta la Z; los objetos se muestran al público con gestos agresivos o frustrados, de manera que sea innegablemente perceptible el carácter neurótico de la ‘perfecta ama de casa televisiva’, hasta que Rosler empieza a lanzar un cuchillo al aire y volver a agarrarlo”³⁶⁹. Otra temática crítica de la obra de Rosler es la referente a la Guerra de Vietnam. El

³⁶⁸ Jones, Amelia. *The feminism and the visual culture reader*, Routledge, London, 2003, pp. 14-15.

³⁶⁹ Martín, Sylvia. *Videoarte*, Op. cit., p. 82.

conjunto de la obra de esta artista se mueve entre distintos códigos, que van desde el humor al poético-romántico.

En el ámbito español, a finales de la década de 1980 y principios de la siguiente, y coincidiendo con la posmodernidad y la llamada 'crisis de la pintura', comienza a cobrar importancia la mirada femenina en el arte (pese a que el término 'feminista' seguía viéndose con cierto recelo). Surgieron en este contexto un grupo de creadoras que abordaron el tema del género como un hecho político y, pese a que su trabajo venía desarrollándose algunas décadas atrás, no cosecharían prestigio hasta bien entrados los años 90. Entre las más significativas en el campo del videoarte, las videoinstalaciones y la *performance*, podemos destacar a Carmen Sigler, Eulàlia Valldosera, Pilar Albarracín o la ya mencionada Estíbaliz Sádaba.

En el ámbito internacional comienzan a proliferar los escritos dedicados a la temática feminista, como el texto de África Vidal Claramonte³⁷⁰, donde se nos presentan una serie de artistas mujeres cuyas obras han tratado de luchar contra los estereotipos femeninos creados por el poder establecido y en contra de cómo la imagen de la mujer ha sido utilizada por los medios de comunicación de masas como un mero instrumento de deseo para el hombre-macho occidental (aunque no es exclusivo de la occidental, sino de cualquier sociedad patriarcal).

Cada vez más, se alzan voces (masculinas y femeninas) que, frente a lo institucional, defienden posturas que apoyan la igualdad sexual, partiendo desde el punto de vista de mujeres artistas que pretenden ya no cambiar, sino actualizar los modos artísticos que genera la condición femenina. Sin embargo, no se trata simplemente de lograr dar cabida a ese arte vilipendiado por las tendencias masculinas dominantes, sino en generar un cambio profundo en la concepción de la mujer como persona capaz, igualando esta apertura de mente a otros grupos sociales con semejantes problemas de marginación social, como son las minorías étnicas o los homosexuales.

Capítulo 4. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL VIDEOARTE Y EN LA PERFORMANCE.

4.1. Variantes misóginas y feministas. Arte y feminismo.

Al dejar de ser espectadoras que contemplan una presentación artística del sexo y la violencia (...) Nosotras también hemos cambiado. Somos testigos presenciales. Nuestra visión testimonia la actualidad de lo que –por impensable que sea- se halla ante nosotras. Nuestra realidad compartida con el artista puede ser el suelo sobre el que se construya un puente firme y auténtico que vaya desde el testimonio personal hasta el análisis y la práctica políticos. Pero primero está la rabia, cuando empezamos a enfrentarnos con la verdad (sobre la violación)³⁷¹.

Arlene Raven.

Las palabras de Raven destacan los rasgos fundamentales que caracterizan la unión de arte y feminismo, expresando la importancia que supone identificarse como mujer y con las mujeres.

La tendencia contraria es la representada, en el ámbito artístico de los nuevos medios, por corrientes expresivas como las *performances* llevadas a cabo en la posguerra por el *Wiener Aktionisten* ('Accionismo vienés'). Este grupo, integrado por artistas como Hermann Nitsch, Otto Mühl, Kurt Kren, Rudolf Schwarzkogler o Valie Export, estaban en contra de la guerra, del nazismo y su legado, rechazaban el modernismo apoyado por los museos y pretendían crear un arte chocante y que rompiese con todo eso. El caso particular de Valie Export resulta curioso, ya que su alcance artístico fue quizá más amplio que el del resto (se extendió pronto a la escultura, la fotografía, la *performance*, el cine y el vídeo) y, aunque comenzó su andadura en el accionismo, pronto se decantaría por un

³⁷¹ Raven, Arlene. 'We Did Not Move from Theory / We Moved to the Sores of Wounds' (dedicado a la memoria de Ana Mendieta), en *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*, UMI Research Press, Londres, 1988, pág. 158. Recogido en: Deepwell, Katy. *New feminism and criticism: critical strategies*, Universitat de València, 1995, p. 103.

estilo propio y diferenciado, más relacionado con las corrientes feministas de la época que con la exaltación de la violencia de la que hacían gala los accionistas. Éstos, exaltaban la destrucción como principal procedimiento para lograr la libertad artística y social. Lo escrito por Mühl en 1963 describe a la perfección el espíritu del accionismo vienés: “No puedo imaginarme nada significativo allí donde no se sacrifica, destruye, desarticula, quema, perfora, atormenta, hostiga, tortura, masacra (...) apuñala, destroza o aniquila algo”³⁷².

Las prácticas a las que hace referencia Mühl hacen, como bien afirma Michael Rush, “que las primeras performances de los sesenta de Yves Klein con modelos desnudas parezcan inocentes juegos de salón”³⁷³. Esto nos da una idea de la intensidad y el extremismo de las conductas de estos artistas, que vivirían una especie de resurgimiento en los años ochenta con los trabajos de artistas como Paul McCarthy y Ron Athey.



Acción 6 (1966). Rudolf Schwarzkogler.

Descuartizamientos de animales y sacrificios rituales (en la imagen, Rudolf Schwarzkogler)³⁷⁴, sexo sadomasoquista, mutilaciones físicas y prácticas misóginas conformaban el abanico de producciones que llevaban a cabo los accionistas vieneses, una especie de *happening* ‘ritual’, realizado a veces con espectadores, aunque normalmente sin la presencia de público. Mühl justificaba este tipo de conductas

afirmando que los actos considerados perversos o desagradables resultaban el medio propicio para escapar a las limitaciones de las costumbres sociales instauradas.

Así, se observa cómo prácticas llevadas a cabo en los Estados Unidos de una forma más sutil, como el *happening*, adoptaron en la vieja Europa un tono más contestatario e incluso agresivo, inspirándose en el momento histórico para hacer una crítica social y

³⁷² Recogido en: Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 55-56.

³⁷³ *Ibidem*, p. 56.

³⁷⁴ El más radical de los accionistas vieneses junto con Brus, aparece envuelto en vendas y reducido al mínimo movimiento. Rudolf se arrastra junto a un pollo muerto por el suelo y bebe líquido a través de un tubo. En posteriores acciones se autolesiona y mutila como medio de liberación de los tabúes relacionados con el cuerpo. Consultado en: Soláns, Piedad. *Accionismo vienés* (Volumen 5 de *Arte hoy*), Editorial Nerea, Madrid, 2000, pp. 53-54.

política. En 1966, varios artistas (J. Beuys, W. Vostell, Brook, Ferro, Pardo y Jacques Lebel, entre otros) llegaron a firmar un documento en el que se declara la intención de influir sobre la realidad político-social para que los individuos contrajeran conciencia: “El Happening crea una intensidad con el mundo que nos rodea, porque se trata de hacer prevalecer allí la plena realidad, el derecho del hombre a la vida psíquica”³⁷⁵, de lo que inferimos que se debe tener un contacto con el mundo y, especialmente, con lo que de él nos afecta.

Pero no son estas las únicas prácticas misóginas existentes en la Historia del Arte. Como señalan las investigadoras Elena Alfaya y M^a Dolores Villaverde “hay representaciones artísticas que denigran e infravaloran a la mujer y que a veces pasamos desapercibidas, ¿o acaso no pecaron de misóginos los escultores griegos que tallaban las *korai* escondiendo todo rasgo de belleza o anatomía frente a los apolíneos *kuroi*?” Y añaden: “(...) misoginia se observa igualmente en *El juramento de los Horacios*, de David, donde los valerosos y patriotas son los hombres frente a las mujeres que únicamente saben llorar y lamentarse”³⁷⁶. Estos ejemplos, hacen patente la infravaloración de la mujer a lo largo de toda la historia y en manifestaciones artísticas variadas.

Volviendo a tendencias artísticas tácitamente misóginas, como las realizadas por los accionistas, surge paralelamente, en la década de 1960, un grupo de mujeres en Estados Unidos, Inglaterra y Alemania (pensadoras, artistas, historiadoras, etc.) que se autodenominaron ‘feministas’ y que, desde su ámbito profesional, participaron en el ‘despertar’ que caracterizó a esos años y que supuso una profunda reflexión y denuncia acerca de las causas de la represión femenina a distintos niveles (social, político, familiar, sexual y cultural). En palabras de M^a Teresa Trigueros “Durante los años sesenta todos los valores y las convenciones aprendidos como universales, incontrovertibles y eternos, comenzaron a cuestionarse y debatirse ardientemente (...) Muchas mujeres comenzaron a cuestionarse su papel en el proceso histórico vivido y la incidencia de las estructuras patriarcales sobre sus vidas”³⁷⁷.

³⁷⁵ Villalobos Herrera, Álvaro. *Presentación y representación en el arte contemporáneo: ambientaciones, instalaciones, happening y performance*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, p. 48.

³⁷⁶ Alfaya Lamas, Elena y Villaverde Solar, M^a Dolores. *Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas* (trabajo de investigación), Universidad de A Coruña, 2009, p. 107.

³⁷⁷ Alario Trigueros, M^a Teresa. *Arte y Feminismo*, Editorial Nerea, Madrid, 2009, pp. 49-50.

Resultó también muy importante en este período la incidencia de publicaciones de temática feminista, como *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir (1908-1986), un profundo análisis sobre el papel de las mujeres en la sociedad y la construcción del rol y la figura de la mujer, o *La mística de la feminidad* (1963), de Betty Friedan (1921-2006), obra capital para entender la historia de la mujer en Estados Unidos y el desarrollo del feminismo como teoría igualitaria³⁷⁸. Según afirmaba la propia Friedan, recordando aquella época y la toma de conciencia por parte del sexo femenino, “la palabra liberación estaba en el aire y hubiera sido sorprendente que las mujeres no se la hubiesen aplicado a sí mismas”³⁷⁹.

La escritora María Zambrano animaba a tomar perspectiva, echar la vista atrás y analizar este tipo de cuestiones: “Es ahora, por el contrario, cuando la realidad social, política y económica ha abierto un hueco a la mujer, acogiéndola en ‘igualdad de condiciones que el varón’ –al menos aparentemente- cuando se impone y se necesita esa claridad última que solamente surge cuando las cuestiones prácticas están resueltas. Es ahora, aprovechando la tregua, cuando se hace posible y necesario mirar detenida, objetivamente la cuestión”³⁸⁰.

Como ya se ha puesto de relieve, este nuevo empuje de la mujer le debe mucho a la época en la que tiene lugar. Las dos guerras mundiales, por ejemplo, habían cambiado algunos aspectos de la situación de las mujeres, sobre todo en lo referente al trabajo, ya que, al ser los hombres llamados a filas, las mujeres salieron de su ‘encerramiento’ doméstico para suplir a aquéllos en multitud de empleos (de nuevo, queremos recordar aquí el famoso cartel de Howard Miller *Rosie the Riveter* -1943-). Hechos como éste influirían de forma decisiva en la situación de las mujeres. Y, pese a que desde la Primera Guerra Mundial hasta mediados de los años 60, hay un aparente silencio en producciones y escritos, tienen lugar una serie de conquistas a nivel práctico (escalonado reconocimiento del derecho al voto en muchos países, reformas educativas y laborales, incorporación de la mujer a movimientos de resistencia e implicación en acontecimientos políticos, etc.).

³⁷⁸ “(...) el problema que no tiene nombre es la clave de aquellos otros problemas nuevos y viejos que han venido torturando a las mujeres y a sus madres e hijos y dejando en un mar de conjeturas a sus médicos y educadores (...) No podemos ignorar por más tiempo esas voces que dentro de la mujer gritan “quisiera algo más que mi marido, mis hijos y mi casa”” Citado en: Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1994, p. 185.

³⁷⁹ *Ibídem*, p. 50.

³⁸⁰ Zambrano, María. A propósito de la ‘grandeza y servidumbre de la mujer’, consultado el 11/04/2009 en <www.ub.es/snzambrano>



Nadia Yassine, responsable de la sección femenina de *Justicia e Igualdad*, junto con otras manifestantes en una protesta en 2008.

Hasta este momento, la prioridad estuvo centrada en conseguir los mismos derechos que ya poseía el sexo masculino (feminismo de la igualdad) y, poco a poco, se fueron produciendo logros en el ámbito legal y se abrieron nuevos horizontes de lucha para la liberación de la mujer. Resulta de especial relevancia el hecho de que los movimientos de mujeres (en la imagen, Nadia Yassine)³⁸¹ no surgían ya solo en los denominados

países del Primer Mundo, sino que comienzan a despertar con fuerza en los países del Tercer Mundo, donde las mujeres estaban más oprimidas y tradicionalmente mantenían una actitud explícita de sometimiento al varón³⁸².

Pero la preocupación de las feministas no se limitó a la condición de la mujer en las diferentes sociedades, sino que está ligada a otros movimientos críticos que supusieron el despertar social de grupos hasta entonces marginados y que sacudieron la conciencia del mundo en la segunda mitad del siglo XX, como el ya aludido movimiento pro-derechos civiles de la población negra en los Estados Unidos, la Guerra de Vietnam o los movimientos estudiantiles. También supusieron un punto de inflexión a destacar la experimentación con drogas psicotrópicas, el lanzamiento al mercado de los anticonceptivos e incluso el hito que supuso la llegada del hombre a la Luna.

Las estudiosas feministas analizaron la silenciosa presencia de las mujeres en la historia del arte, centrándose en la condición social y política de éstas en el campo del arte. Según sus planteamientos, el hombre ha construido el mundo artístico (al igual que el social, intelectual, religioso o político) a su imagen y semejanza. Es decir, en un sistema centrado en el hombre (y, por ende, en el que las mujeres habían tenido pocas oportunidades, e incluso trabas, para desarrollar sus capacidades), la gran mayoría de obras eran

³⁸¹ El pasado noviembre de 2008 Yassine participó en la mesa redonda: *Feminismo Islámico: combates y resistencias*, en el seminario: *Acercamiento al mundo árabe: entre su imagen y su realidad*, organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Tenerife-España. Consultado el 26/03/2009 en: <<http://www.webislam.com/?idt=11898>>

³⁸² Feminismo occidental y del Tercer Mundo: eurocentrismo y colonialismo. En: Freedman, Jane. *Feminismo, ¿unidad o conflicto?*, Narcea Ediciones, Madrid, 2004, pp. 111-112.

producidas por hombres y dirigidas a hombres en sus mensajes (se reflejaban los sueños, anhelos y miedos del sexo masculino).



Hasta la década de los 70 no había existido una expresión auto-consciente de las mujeres en el arte que tratara de dar una visión universal de sus experiencias personales a un nivel político y social, para transmitir a otras mujeres (artistas o no, feministas o no) que compartían problemas y reflexiones comunes; como apunta M^a Teresa Alario “pronto estos grupos se fueron haciendo visibles en todo el mundo y extendiéndose la tesis originada por el feminismo radical de que ‘lo personal es político’”³⁸³. Este eslogan sigue vigente en la actualidad y es usado por grupos afines a la igualdad de la mujer, como el index del sitio web que muestra la imagen (www.lopersonalespolitico.com).

Los/las responsables de la web www.lopersonalespolitico.com, la definen como “un espacio en la red donde mirar, reconocernos y aprender de las experiencias, del conocimiento y del saber de mujeres y hombres que con su actividad en la Red contribuyen a abrir fronteras y crear espacios de igualdad y libertad”.

Las artistas feministas mostraron sus obras desde su experiencia social como mujeres y partiendo de la aceptación de un hecho: la experiencia femenina es diferente a la de los hombres pero igualmente válida. Sin embargo, la lucha de estas mujeres pretendía algo más que abrir un hueco a la mujer en la sociedad en general, y en el panorama artístico en particular. Se trataba ya de rediseñar el papel tradicionalmente desempeñado por la mujer en la sociedad, afirmándose como grupo, del mismo modo que lo harían las minorías raciales para hacer un frente común a la opresión³⁸⁴. A partir de este momento, se propone una nueva visión de la mujer en el arte: como interlocutoras activas (sujeto) y no como temas pasivos (objeto; en especial como objeto sexual). Para llevar a cabo este

³⁸³ Alario Trigueros, M^a Teresa. Op. Cit., p. 50.

³⁸⁴ John Lennon y Yoko Ono dejarían patente la realidad y el paralelismo en la opresión a ambos grupos sociales cuando en esa misma década cantaron “las mujeres son los negros de la Humanidad”, aunque quizá resulte desacertada la comparativa sacada de contexto por parecer que la desigualdad sexual supone un mayor agravio que la racial.

cambio se valieron, en gran medida, del arte conceptual y, puesto que no estaban interesadas únicamente en la estética, siempre se vislumbraba en sus propuestas un sentido de lucha político-social.



Fotografías de Cindy Sherman correspondientes a su serie *Untitled Film Stills* (1978-1981).

En esta tendencia merece la pena destacar la crítica presente en parte de la obra de la artista Cindy Sherman³⁸⁵ (aunque ella dice no considerarse feminista), quien se fotografía a sí misma a la manera de los estereotipos tradicionales de la mujer en el cine y en la sociedad. Las prácticas de Sherman entroncan con un interés creciente desde el punto de vista de la Historia del Arte por cómo se ha representado visualmente a la mujer en distintas épocas y lugares (mujer ángel/demonio del siglo XIX, mujer mística, mujer pornográfica y sexual, mujer mítica, *femme fatale*, ama de casa, etc.). Para muchos, este

³⁸⁵ Sherman, Cindy & Coleman Danto, Arthur. *Untitled film stills*, Schirmer Art Books, 1998.

nuevo rol activo de la mujer en el arte supone una segunda parte en la historia de la cultura occidental que completa a la primera parte, la historia masculina; se trata de introducir la perspectiva femenina en el arte, logrando una 'universalidad' en la representación, que ahora abarcaría la experiencia y los sueños tanto de hombres como de mujeres.

Son abundantes los críticos e historiadores que ven en el arte feminista una vanguardia más, un sistema de valores nuevo, como lo fueron en su día el Surrealismo o el Dadaísmo, con la particularidad de que en el arte denominado 'feminista' lo realmente revolucionario está más en sus contenidos que en sus formas (aunque no siempre ha resultado así).

En términos generales, pueden destacarse algunas aportaciones del feminismo al ámbito del arte³⁸⁶:

- La noción de que el género se construye socialmente y no es 'natural'.
- La evidencia de que lo que se consideraba 'universal' es, en realidad, un punto de vista mayoritariamente masculino, que no refleja la experiencia femenina.
- La revaloración de formas artísticas que tradicionalmente no eran consideradas parte del 'gran arte', como la artesanía o, más adelante, el vídeo.
- La creación de nuevas perspectivas teóricas y nuevas categorías estéticas a partir de las aportaciones personales y la experiencia femenina.
- Puesta en duda del culto al 'genio' y a la 'grandeza' del artista según los cánones de la historia del arte occidental (como hemos dicho ya, curiosamente, nunca hubo mujeres 'genios').
- Necesidad de establecer un diálogo entre arte y sociedad, entre el artista y el público (y entre los hombres y mujeres del presente y los del pasado).
- Apertura del horizonte artístico a preocupaciones sociales como el tema racial y el sexual, otorgando especial importancia a la incorporación de la mujer para participar en la protesta social.

Casi cuarenta años después de aquel resurgimiento feminista que tuvo lugar entre las décadas de 1960 y 1970, se siguen revisando las teorías y los planteamientos feministas

³⁸⁶ Consultado el 02/11/2009 en la web mexicana RS de Artes Visuales:
<<http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html>>

y se ha aceptado que no se puede crear una separación radical entre el punto de vista masculino y el femenino, infravalorando aquél con respecto a éste último, ya que se trataría de una visión 'hembrista' (el equivalente femenino al 'machismo') más que feminista, cuya lucha busca la igualdad entre hombres y mujeres en términos realistas³⁸⁷.

Se admite, por tanto, que no todo el arte hecho por mujeres tiene por qué ser feminista (ni siquiera el arte que hacen las propias feministas, pues ello resultaría una responsabilidad social demasiado poderosa, que acabaría coartando la libertad creadora). Sí continúan desarrollándose estudios acerca de si el hecho de ser mujer afecta de una forma particular a los contenidos artísticos, sin existe algo así como una 'sensibilidad femenina'³⁸⁸, aunque son muchos los que evitan las generalizaciones.

Una artista clave pionera de la revolución feminista en el arte fue Hannah Wilke (1940-1993), cuyo contexto histórico (el ya mencionado clima de revolución de los años 60 y 70) es referente para entender la esencia de la obra de la artista norteamericana, que va desde la escultura al vídeo pasando por la fotografía. Su obra, por tanto, ejemplifica a la perfección su contexto histórico y muestra las pautas que marcaron el feminismo de dichas décadas. A través de su arte, Wilke quiso tomar parte en aquella lucha contra la desigualdad, tanto en el ámbito social como artístico, de la mujer frente al hombre. Su cuerpo, en general, y su vagina, en particular, fueron iconos que utilizó para aunar arte y lucha.

En *S.O.S. Starification Object Series*³⁸⁹, Wilke asume el papel de esas modelos anónimas que muestran las campañas publicitarias, imitando sus poses artificiales para demostrarnos que esos gestos estereotipados de 'lo femenino', repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad. La obra de Wilke, abanderada en el uso del propio cuerpo como instrumento de expresión, ha influido en

³⁸⁷ Broude, Norma & Garrard, Mary D. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1994.

³⁸⁸ Deepwell, Katy. *New feminism and criticism: critical strategies*, Universitat de València, 1995, pp. 106-107.

³⁸⁹ "La artista, consciente de su atractivo físico, decidió posar haciendo visajes y gestos supuestamente lascivos y/o coquetos, enseñando los senos. En las fotografías esta parte del cuerpo y el rostro están moteados de una suerte de pústulas. En realidad se trata de chicles masticados y consumidos por el público que acudía a ver a la artista flirtear en una *performance* (...) Wilke recogió los chicles usados que parecían modelados con formas vaginales. Estas marcas de *feminidad* se las distribuía por el cuerpo como escarificaciones o estigmas de un rol que la sociedad le forzaba a jugar (...) de ahí que dispusiera una ristra horizontal de chicles que se alinean en la parte inferior del conjunto fotográfico". Texto que hace referencia a la obra *Starification Object Series*, extraído de: Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Ediciones AKAL, Madrid, 2007, pp. 266-267.

numerosas artistas posteriores, que siguen trabajando en consonancia con los diferentes feminismos³⁹⁰.



Hannah Wilke. *S.O.S. Starification Object Series* (1974-1982).

En el ámbito español, el vídeo ha sido el principal soporte de la obra de autoras como las ya nombradas Pilar Albarracín y Estíbaliz Sádaba, y también de María Cañas, Itziar Ocariz, Ana Carceller, Helena Cabello Y María Ruido, entre otras. Como afirma esta última, se pretende “deconstruir algunas de las mitologías de la feminidad tradicional: maternidad, cercanía a la naturaleza, victimismo, masoquismo, etc., al tiempo que especulan sobre algunos constructos políticos y discursivos a partir de la experiencia”³⁹¹.

³⁹⁰ “El debate sobre los peligros del placer visual también afectaron a artistas hoy reconocidas del canon artístico como Hannah Wilke, que en los comienzos de su carrera defendió su derecho a la exposición de su cuerpo como mujer hermosa, situándose en la coyuntura sujeto-objeto, aunque, a diferencia de Carolina Otero, desde la misma actitud comprometida también expuso su cuerpo enfermo y ya nada bello, transformado por el cáncer”. Citado por: Masó, Joana. *Escrituras de la sexualidad*, Icaria Editorial, Barcelona, 2008, p. 156.

³⁹¹ Según María Ruido en <www.desacuerdos.org> Consultado el 12/10/2009.



Imagen de la acción/performance de Pilar Albarracín.
Escaparates (1993-1995).

Por destacar algún ejemplo, el trabajo de la sevillana Pilar Albarracín, como afirma M^a Teresa Alario, “se apoya en múltiples soportes, que van desde la escultura al vídeo, pasando por la fotografía, la instalación o la performance”³⁹². En su obra *Escaparates*³⁹³ (1993-1995) utiliza el sarcasmo al suplantar a las maniqués en los escaparates de varias tiendas (ocupa el papel que representan algunos de los prototipos asignados a la mujer).

No obstante, no son los únicos exponentes a nivel nacional. Existen muchos más casos de mujeres artistas que toman el cuerpo y la mujer como temática de su producción artística, ya se trate de pintura, escultura, fotografía o (como más interesa a la presente investigación) *performance* y producción videográfica. M^a Teresa Alario comenta, en su obra *Arte y Feminismo* (2009), la situación del arte feminista en España, destacando a algunas de las principales representantes: “La superación de los límites convencionales de la plástica y la heterogeneidad de soportes es también una característica del arte feminista en el Estado español, en el que instalaciones y performances se han mantenido con fuerza, como puede verse en las obras de artistas como Elena del Rivero o Alicia Framis, mientras otras creadoras han optado por el vídeo, en solitario o combinado con el soporte fotográfico, como en el caso de Ana Laura Aláez, M^a José Gómez Redondo, Soledad Córdoba o Marta Castro Suárez”³⁹⁴.

Destaca también el caso de Carmen Sigler, cuya obra *Des-medidas* (1998) pretende poner en entredicho las medidas canónicas asociadas al cuerpo femenino (90-60-90). Sigler propone a catorce mujeres de apariencias físicas diversas que midan su cuerpo ante la

³⁹² Alario Trigueros, M^a Teresa. *Arte y Feminismo*, Editorial Nerea, Madrid, 2009, p. 100.

³⁹³ “*Escaparates* (1993) hace hincapié en el rol asignado a la mujer por la sociedad occidental, que la transforma en una suerte de muñeca bajo unos concretos arquetipos de belleza física y con unas necesidades vitales basadas en el consumo de frivolidades. En esta acción, Pilar Albarracín se introdujo en diferentes escaparates de la ciudad para confundirse con las maniqués y adoptar sus mismas poses y expresiones; para los transeúntes, la figura de la mujer quedaba completamente mimetizada en el contexto de ficción que la rodeaba, sin percatarse del hábito humano que la diferenciaba”. Extraído de: Arriaga, Mercedes; Cruzado, Ángeles; Ortíz de Zárate, Amalia. *Feminismos e interculturalidad*, ArCiBel Editores, Sevilla, 2008, p. 193.

³⁹⁴ Alario Trigueros, M^a Teresa. Op. Cit., p. 102.

cámara, demostrando, así, que los cuerpos de las mujeres reales son variados y , en su gran mayoría, no responden a los cánones ideales que imponen los *mass media* y el imaginario colectivo contemporáneo.

La obra puede tomarse como un homenaje reciclado de obras clásicas del videoarte feminista de décadas anteriores, concretamente de *Vital Statistics of A Citizen Simply Obtained* (1977) de Martha Rosler, en la que ya se denunció la medición del cuerpo femenino como un sistema de control del poder patriarcal; en ella, Rosler aparece desnuda mientras dos supuestos científicos toman nota de sus medidas. En este sentido, el vídeo de Sigler supone un avance en el control sobre el físico por parte de la mujer, ya que muestra un acto de mayor libertad al ser las propias mujeres, metro en mano, quienes se miden y recitan con su propia voz sus medidas a la cámara, denunciando la tiranía física que les ha sido impuesta y el orgullo que siente hacia su propio cuerpo tal como es.



Carmen Sigler.
Statistics of a Citizen Simply Obtained (1977).

Otra artista española que usa el vídeo como medio para desmontar los estereotipos de género y apoyar la temática feminista es Estíbaliz Sádaba, de la que se ha mencionado ya su obra *A mi manera* (1999). La creadora posee un particular estilo que impregna su obra, desde la que analiza, de forma irónica, los arquetipos sexistas presentes en la sociedad. Pertenece, además, al colectivo *Erreakzioa-Reacción*, desde el que se expresan, sin ambigüedades, posiciones feministas y se



Estíbaliz Sádaba.
Kill yr Idols (1996).

analiza este movimiento internacional y sus manifestaciones artísticas desde sus inicios³⁹⁵.

Destaca, entre su producción artística, la video-acción *Kill yr Idols* (1996), en la que la artista usa su propio cuerpo (en concreto, su rostro) y mira, desafiante, a la cámara, mientras se va empapelando el rostro con recortes de prensa en los que se leen titulares referidos a la mujer. Lleva a cabo esta especie de ritual de forma sencilla, despojada de cualquier sofisticación y es precisamente esto lo que provoca una especie de hipnotismo en el espectador, que asiste, perturbado, a una denuncia sobre el modo en que los discursos de los medios de comunicación masivos nos ‘empapelan’ los sentidos, no dejándonos ver más allá.

Pasado un primer momento de análisis, el espectador cuenta con tiempo suficiente para detenerse en detalles como la lectura de los titulares que van cubriendo la cara de la artista. La mayor parte de ellos aluden a la psicología femenina, o bien se hace una crítica a las desigualdades de género imperantes o a la imagen idealizada del cuerpo de la mujer que impone una tiranía sobre ésta. Sin embargo, si vamos más allá, observamos una crítica dentro de la crítica, en una especie de función metalingüística: la multiplicación de estos mensajes críticos que tienen como centro a la mujer, acaban cubriendo el rostro de la artista hasta crear una sensación de angustia, en el espectador, de asfixia. Se trata de poner de manifiesto la ansiedad que ocasiona el bombardeo masivo de este tipo de información entre las mujeres, a las que se diagnostica una problemática (o se las culpabiliza) pero no se las dota de soluciones o vías de escape. De ahí que resulte tan eficaz la acción de Sádaba y el final que elige para concluir: su rostro completamente envuelto en papel de periódico, denunciando el embalsamamiento en vida sufrido por muchas mujeres. Tanto esta obra como otros títulos de Sádaba entre los que figura *A mi manera* (ya analizado en un epígrafe anterior) suponen un referente ineludible en el videoarte feminista español más actual.

Como la obra de Sádaba pone de manifiesto, los medios de comunicación de masas y, más concretamente, la publicidad (al igual que la pornografía) se sitúa entre las prácticas figurativas que más han contribuido al mantenimiento de ciertos estereotipos de la perfección corporal femenina. Algo parecido ocurre con gran parte de la fotografía de los años 80, ámbito en el que destacan autores como Helmut Newton.

³⁹⁵ Para visualizar fragmentos de la obra en vídeo de estas y otras artistas españolas, visitar la web <www.hamacaonline.net> (Información y fotogramas de la obra de las artistas citadas extraídas de dicha web). Consultada el 21/08/2009.

Las fotos de Newton tienen un sello característico; llenas de *glamour*, seducción, elegancia y provocación, nos muestran la obsesión del artista por el desnudo femenino y, sobre todo, por una serie de clichés con respecto a este: se trata siempre de cuerpos perfectos (encontramos el caso contrario en el ya mostrado anteriormente Robert Mapplethorpe, quien no muestra arquetipos ni perfectos cuerpos ideales, sino entidades concretas con nombres específicos), casi irreales, de mujeres en actitudes seductoras, que en escasas ocasiones muestran fragilidad pese a ir desnudas y que, en un gran número de imágenes van ataviadas con elementos fácilmente reconocibles como fetichistas como pueden ser altísimos tacones o guantes de cuero, entre otros.



Helmut Newton. *Naked and dressed* (1981).

Se aprecia incluso “una cierta frialdad en ellas, un aparente menosprecio por el aspecto humano de sus modelos, en muchas ocasiones asimiladas a simples maniqués o a muñecas gigantes”³⁹⁶. Resulta un dato revelador comprobar que de la obra *Naked and dressed* (1981), una de las más famosas de Newton y que marcó un hito en la fotografía de moda, tan sólo resulta conocida para la mayoría de la gente la imagen en que las

³⁹⁶ Velasco, Arnulfo Eduardo. *El placer de las imágenes: estudios sobre algunas formas de comunicación visual*, Universidad de Guadalajara, México, 2001, p. 134.

modelos aparecen desnudas, habiendo sido mucho menos difundida la imagen completa de la obra, en que aparecen las dos fotografías, a modo de contraposición, con las modelos vestidas en una foto y desnudas en la siguiente. Este hecho da una idea del peso que sigue teniendo el desnudo femenino en la sociedad actual, hecho que saben explotar bien sectores como los medios de comunicación.

Actualmente, se sigue haciendo arte feminista, pero en formas que difieren de las feministas de los años 70. A muchas mujeres artistas no les gusta el estereotipo de la artista feminista porque remite a un esencialismo, es decir, sería como afirmar que todas las mujeres comparten algo (sensibilidad, experiencias, gustos, etcétera), cuando no tiene por qué ser así. Al contrario, ahora se reconoce que la 'feminidad' es una construcción social y, por lo tanto, no resulta una realidad estable, sino cambiante con cada caso particular, además de que el proceso creativo de las mujeres no es necesariamente distinto al de los hombres.

No obstante, el feminismo sigue siendo una línea de pensamiento actual, ya que la experiencia femenina es uno de los temas que se revisan continuamente desde distintas disciplinas intelectuales y artísticas.

4.2. Vídeo conceptual y narraciones personales.

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara*³⁹⁷.

Jorge Luis Borges.

Como sugiere esta poética frase de Borges, el arte es usado por muchos artistas como un medio de exploración no sólo del mundo que les rodea, sino de sí mismos, como una forma de autoconocimiento e incluso como un medio terapéutico. El arte conceptual³⁹⁸, se convierte a este respecto en una vía de expresión perfecta para los creadores.

En este sentido, las primeras exploraciones de videoarte procedían de artistas que ya practicaban sus propias formas de arte conceptual y minimalista, muy influidas, en sus inicios, por el arte de *performance* (de hecho, la mayoría de los primeros vídeos artísticos pueden ser considerados la grabación de una *performance*). Son representativas las acciones 'performativas' de John Baldessari o Vito Acconci.

Baldessari, artista conceptual que empleaba la fotografía y el lenguaje oral (*I Am Making Art*, 1971) y escrito (*Pure Beauty*, 1967-1968) a principios de la década de 1960, no buscaba la perfección técnica en sus vídeos, grabados de forma burda, pero poseedores de una insólita riqueza conceptual. Esta capacidad de transmitir ideas de una forma eficaz a la vez que transgresora y original, se aprecia, en 1971, en su obra *I'm making art* ('Estoy haciendo arte'), en la que se filma a sí mismo, vestido con pantalón negro y camisa blanca, delante de una pared blanca de ladrillo y sin otro elemento que distraiga la atención de su persona. Durante casi veinte minutos, permanece hilando gestos y

³⁹⁷ Flores, Ángel. *Borges como poeta. La creación literaria*, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, Siglo XXI Editores, Cuenca, 1984, p. 252.

³⁹⁸ "Más allá de la inclusión del lenguaje oral o escrito en las obras, según rezaban los preconizadores textos de Henry Flynt, uno de sus primeros defensores, el arte conceptual debe su nombre a la oposición que se estableció desde el discurso teórico y artístico con el arte objetual. Así, el arte de concepto quedó vinculado desde la segunda mitad de los 60 a la idea ya clásica de "desmaterialización" de la obra u objeto artístico".

Extraído de: Vindel, Jaime. *Claves teóricas para la comprensión del arte conceptual y del conceptualismo argentino*. Artículo digital consultado el 22/01/2010 en: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos10/vindel.pdf>>

movimientos no ensayados y casi imperceptibles mientras repite la frase *I'm making art*, como si quisiera autoconvencerse de ello. A veces, el énfasis recaía en la palabra 'art' y otras en 'making'; la obra ridiculizaba, así, las pretensiones de arte 'serio', e incluso algunas del arte 'informal', como las primeras *performances* de los años sesenta, se parodiaba esa idea extendida de la época que parecía defender que cada acción era potencialmente un acto artístico.



John Baldessari.
I'm making art (1971).

Este ejemplo muestra la esencia misma del Arte Conceptual: el interés está depositado en la concepción y el proceso de la obra más que en la propia obra final. Como el propio Baldessari aseguraba “En la mayor parte de mis primeros trabajos intentaba ser lo menos artístico posible. Quería saber qué ‘otras cosas’ se podían hacer en nombre del arte, así que empecé a pensar en cosas tan marginales que cualquiera hubiera podido decir (...) Me interesaban más las cosas que, por cualquier razón, no se consideraban arte,

pero a la vez, pretendía que fuesen admitidas dentro del vocabulario del arte”³⁹⁹. Si se tira del hilo conductor del arte de las vanguardias, se podrá comprobar que ya Marcel Duchamp, con la invención del ‘ready-made’, empezó a cuestionar o, cuando menos, minimizar el papel que desempeña la mano del artista en la obra, así como el valor de la propia materia artística. En este sentido, el minimalismo redujo por completo la intervención del artista y reivindicó la idea y el aspecto procesual de la obra, que dejaba de ser algo concluso para convertirse en una obra abierta con posibilidades de ser continuada. El vídeo se convirtió en el medio perfecto para la consecución de estos fines.

Estas posturas conceptuales adoptadas por los artistas hacia la década de 1970, tienen como características definitorias, entre otras, la multiplicidad de estilos, la mezcla de técnicas y el carácter heterogéneo e interdisciplinario. Como Vostell señala: “Creo que en la segunda mitad del siglo XX las cuestiones ¿qué es el arte? Y ¿qué es un artista? Son más importantes que establecer diferencias entre las diversas profesiones artísticas de las formas trabajadas. Duchamp adquiere gran importancia porque es un artista o, mejor

³⁹⁹ John Baldessari en una entrevista de M. Selwin, *Flash Art*, nº 135, summer 1987, pp. 62-64.

aún, un artista que piensa. El hecho de que el artista sea a la vez filósofo, psicólogo y sociólogo es algo completamente nuevo dentro de la historia del arte. A partir de ahí, cuando los artistas empiezan a pensar, nace el arte conceptual”⁴⁰⁰.

Como se aprecia, además del afán experimentador de las manifestaciones artísticas del siglo XX (incursión de objetos de la vida cotidiana a pinturas y esculturas, etc.) existe una búsqueda de la expresión personal por encima de la representación ‘objetiva’ y un interés por el uso de las nuevas tecnologías y su incidencia en el espacio-tiempo. Como concluye Laura Baigorri: “la pluralidad de medios que el Arte Conceptual aceptó y aplicó en sus manifestaciones, propició la plena integración de nuevos lenguajes en el mundo del arte (...) la imagen videográfica resultaría especialmente beneficiada de esta ‘desmaterialización’ que fomentaba la duda entre lo real y lo virtual y desplazaba la materialidad del objeto hacia sus significados”⁴⁰¹.

Vito Acconci es otro autor que trabajo en el ámbito del arte conceptual y que exploró la relación del cuerpo en el arte y en la vida a través de performances narcisistas como *Llenarse* (1971) o *Tema Musical* (1973). Y, si Acconci pone de manifiesto la falsa intimidad de la imagen televisada desde una perspectiva masculina, en los años 70, una serie de mujeres artistas como Joan Jonas, Dara Birnbaum, Ana Mendieta o Hannah Wilke, llamarían la atención sobre la imagen habitual de la mujer en el medio televisivo, en el cine y en la pornografía. El discurso artístico se abrió, entonces, para dar cabida a la perspectiva femenina, que tratará cuestiones de género, sexualidad (homosexual y heterosexual) y el papel de la mujer en la sociedad y en el arte. Todas las artistas mencionadas tomarán sus propios cuerpos como instrumentos de expresión de esa crítica feminista, por lo que su trabajo será visto más detenidamente en el siguiente epígrafe.

Otro artista de dicha década que lleva a cabo un uso conceptualista del lenguaje en sus vídeos es Gary Hill (n.1951), quien inicialmente se dedicaba al ámbito de la escultura (su principal referente sería la obra de Picasso) pero que, tras un primer contacto con el vídeo en 1973 ya nunca lo abandonará, aunque será evidente cierta influencia escultórica en sus instalaciones de vídeo. La imaginería de Hill derivará, con frecuencia, de los escritos filosóficos de Ludwig Wittgenstein, resultando sus principales temas de interés el lenguaje (transforma textos, literatura y lenguaje en objetos e imagen electrónica) el concepto de

⁴⁰⁰ Wolf Vostell en una entrevista realizada por Michel H. Lépicouché, (1988). Recogido en: Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 1997, p. 44.

⁴⁰¹ Baigorri Ballarín, Laura. *Ibidem*, p. 44.

‘autorreferencialidad’ del medio y, por último, el tiempo como obsesión y unido al lenguaje (el lenguaje ocurre en el tiempo y el tiempo resulta un elemento esencial para la comprensión del lenguaje)⁴⁰².

También Dan Graham (n. 1942) es conocido como uno de los principales artistas del movimiento conceptual surgido en aquella época. Su trabajo, que abarca fotografía, *performance*, cine, vídeo y leves incursiones en la arquitectura, le han otorgado un lugar entre los creadores más interdisciplinarios que a día de hoy siguen en activo. Cuestiones como la subjetividad/objetividad, el observador y lo observado o la relación entre artista y público (el espectador se convierte a menudo en su obra en intérprete y público a la vez) son tratadas en la obra de Graham⁴⁰³.

Para Bill Viola (n.1951), el vídeo es un medio profundamente personal, con un amplio abanico de posibilidades expresivas que lo convierten en el instrumento perfecto para explorar la identidad física y espiritual en sus vídeos. La obra de Viola refleja la variedad de aplicaciones que ofrece el vídeo, ya que se trata de uno de los artistas actuales que más intensamente ha profundizado en nuevas posibilidades expresivas relacionadas con la tecnología audiovisual. Desde que comienza su trabajo como videoartista a comienzos de los años 70, no ha dejado de indagar en temáticas ligadas al ser humano, sobre todo la reflexión del tiempo y su repercusión en la vida (de ahí temáticas recurrentes en torno a la vida y la muerte). Como él mismo afirmaba en la entrevista publicada en el catálogo de su exposición *Las Pasiones* (Madrid, 2004) las narraciones personales resultan inevitables en su obra, las experiencias vividas a nivel personal le sirven como fuente de documentación, y condicionan las motivaciones de su trabajo (en 1990, por ejemplo, se produjo una clara ruptura con respecto a su obra anterior): “A finales de 1990 mi madre, repentinamente, sufrió una hemorragia cerebral. Entró en coma y falleció tres meses más tarde. Ese período fue una increíble pesadilla emocional que finalizó con ella rodeada de tubos y cables, mientras la misma tecnología electrónica e informática en la que yo había basado toda mi práctica artística la mantenía viva. Mi único recurso para sobrevivir, más

⁴⁰² Hill, Gary & Morgan, Robert, C. *Gary Hill. Art+Performance*, JHU Press (Johns Hopkins University Press), Baltimore, 2000, pp. 2-4.

⁴⁰³ Para ampliar información acerca de la obra de Graham, consultar: Graham, Dan & Alberro, Alexander. *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*, MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge (Massachusetts), 1999.

allá de mi familia, consistió en coger mi cámara de vídeo, mi fuente particular de seguridad y realidad, y grabar la imagen de mi madre en su lecho de muerte”⁴⁰⁴.



Bill Viola. Fotograma de *The Quintet of the Astonished* (2000), perteneciente a su serie *The Passions*.

Se observa, en este caso, hasta qué punto los artistas usan su obra como catarsis, como un instrumento terapéutico para superar trances, para exorcizar una realidad que, de otro modo, les sería difícil afrontar. Viola usa la cámara de vídeo como intermediaria, como un filtro que permite una disección fría, más allá de los sentimientos particulares, pudiendo, a partir de este punto, dotar a los contenidos de otro tipo

de significaciones, como él mismo manifiesta: “Pienso que fue la viveza de las representaciones que obtiene la imagen de vídeo, combinada con la distancia de la percepción que la sala de edición, aislada y oscura, me ofrecía, lo que me dio la capacidad de ver estas imágenes de la vida cotidiana de un modo simbólico más profundo. El fallecimiento de mi madre convirtió esta intuición en realidad. Fue entonces cuando pude vincular todo esto con mis intereses en las ciencias de la percepción y la cognición, además de las tradiciones espirituales, para darme cuenta de que estas imágenes grabadas eran elementos activos. No eran sólo recuerdos fríos e inertes, objetos duros o ‘hechos’ visuales. Se convirtieron en agentes activos. Y cuando los recombinas estás recombinando los elementos básicos de la vida simbólica, metafórica. Creo que éste es el verdadero medio de mi arte”⁴⁰⁵.

Como se verá más adelante, Marina Abramović (n.1946), artista que desde la década de los 70 ha hecho del dolor y la auto-lesión los soportes extremos de su arte, se vale también del conceptualismo para liberar experiencias personales concretas. En su obra *Balkan Baroque* (Barroco Balcánico), premiado en la Bienal de Venecia (1997), con el que puso de manifiesto la relevancia política de la guerra de Bosnia, Abramović permaneció

⁴⁰⁴ Belting, Hans y Viola, Bill. *Conversación en ‘Las Pasiones’*, Catálogo de la exposición, Fundación ‘La Caixa’, Madrid, 2004, p. 153.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 157.

más de cuatro días sentada sobre una montaña de 1500 huesos de ternera frescos que ella iba limpiando cada seis horas mientras recitaba canciones de su patria (la antigua Yugoslavia) y aprendidas en su infancia. En las paredes del pabellón, se observaban tres grandes proyecciones que mostraban al padre y a la madre de la artista, a los lados, en planos medios, y a ella misma en el centro, de cuerpo entero⁴⁰⁶.

La escritora Sylvia Martin, en su libro *Videoarte* (2006), valora la obra de Abramović como “un trozo impresionante de superación histórica nacional y biográfica”. Y añade, refiriéndose a las proyecciones de vídeo que acompañan los objetos materiales (huesos, cubos y bañera con agua) de esta obra: “Con las tres imágenes de vídeo, la artista convierte los niveles metafóricos y relacionados con el cuerpo de su acción en un sector recordatorio y biográfico. Los retratos de los bustos paternos indican la historia de la ajetreada vida de sus padres, quienes desde la década de 1940 habían tomado parte activamente en los reajustes políticos de la nación”⁴⁰⁷.



Marina Abramovic.
Balkan Baroque (1997).
(3 videoproyecciones,
1500 huesos de ternera,
cubo, y bañera con agua).

Si en otras obras se observa en Abramović una temática conceptual pero comprometida con causas como la feminista (acciones varias en las que aparece mutilando su cuerpo y rompiendo con concepciones estereotípicas de la belleza femenina impuesta), en este caso (como en muchas de las obras en las que participa su antiguo compañero, Ulay: tema de la pareja), la conceptualización va unida a una narración personalista, con tintes

⁴⁰⁶ Martín, Sylvia. *Videoarte*, Op. cit., p. 26.

⁴⁰⁷ Arriaga Flórez, Mercedes. *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel Editores, Sevilla, Op. cit., p. 341.

autobiográficos. Los videoartistas masculinos de los noventa tomarían caminos con un mayor lirismo nostálgico y menor crudeza al abordar cuestiones de identidad.

En la línea de Abramović, es necesario remitirse a la artista británica Tracey Emin (n.1963), reconocida dentro del grupo de los YBA (*Young British Artists* –Jóvenes Artistas Británicos–) y la segunda en notoriedad después del mediático Damien Hirst. Como muchos creadores contemporáneos, que buscan frenéticamente el mejor medio para crear una manifestación personal en el arte, Tracey Emin busca (y encuentra) una diferenciación; el objeto no se convierte ya en el único centro, sino la historia que lo acompaña, lo personal⁴⁰⁸.

En su obra más conocida, *My Bed* (1999), nos enseña, literalmente, un pedazo de su vida. Se trata de la escenificación de su dormitorio, conteniendo la instalación la que fue su propia cama sin hacer, rodeada de despojos domésticos: tampones y preservativos usados, papeles sucios, paquetes de cigarrillos, ropa interior con manchas de sangre, botellas de vodka vacías, fotografías personales tiradas por el suelo, zapatillas, medias sucias, cajas de pastillas, un peluche, etc.)⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Emin ejemplifica a la perfección esta confluencia entre el 'objeto' y 'lo personal', situándose la artista como centro de la obra. Más que nunca, la propia experiencia se convierte en arte (nos remite al concepto 'arte-vida' del movimiento fluxus). Por tanto, se puede afirmar que Emin usa su biografía como material principal de su obra, resultando su característica más destacable la gran versatilidad que muestra a la hora de utilizar distintos materiales: fotografías familiares, textos, pinturas, dibujos, monograbados, esculturas, textil, vídeo, o instalaciones, le sirven para presentar experiencias vitales de una forma inmediata y efectiva. Estos trozos de vida traducen tragedia y humor (aunque quizá no a partes iguales) y logran que el espectador se sienta un auténtico voyeur casual que asiste a una confesión en la que la artista le abre su cuerpo y su mente, haciendo absolutamente público cada detalle de su agitada vida (nacimiento en Londres, niñez en Margate, violación a los 13 años, promiscuidad, absentismo escolar, dos abortos, frustración por no haber sido madre, tendencia al alcohol y la automedicación, dos intentos de suicidio).

⁴⁰⁹ Información recabada a partir de mi visita directa al CAC Málaga durante la exposición dedicada a la artista, *Tracey Emin. 20 años*, celebrada del 28 de noviembre de 2008 al 22 de febrero de 2009.



Tracey Emin. *Exorcism of the last painting I ever made* (1996).

Instalación que incluye 14 pinturas, 78 dibujos, 5 pinturas corporales, objetos personales varios, muebles, CDs, periódicos, revistas, una pequeña cocina y reservas de comida.

En 1996, mostró su admiración por Joseph Beuys en lo que pareció ser una imitación de su obra *I Love America, and America Loves Me* ('Yo amo a América y América me ama a mí'), de 1974, para la que Beuys se encerró durante una semana junto a un coyote en la Galería René Block de Nueva York como un acto simbólico de reconciliación con la naturaleza. Para la obra de Emin, titulada *Exorcism of the last painting I ever made* ('Exorcismo de la última pintura que jamás hice')⁴¹⁰ la artista permaneció encerrada en una galería durante catorce días, sin más objetos que un montón de lienzos, papeles, botes de pintura y otros materiales artísticos, en un intento por reconciliarse con la pintura. A través de unas lentes de ojo de pez, Emin podía ser observada por los espectadores, desnuda, luchando contra sus demonios artísticos: comenzó pintando imágenes de artistas que realmente



Tracey Emin. *Why I Didn't Become a Dancer* (1995) 6 minutos y 32 segundos (4 fotogramas).

⁴¹⁰ Para más información acerca de esta obra, consultar el artículo de opinión (publicado el 12/08/2008 y consultado el 5/05/2009): http://209.85.229.132/search?q=cache:q76kjSCSdq4J:www.elpais.com/articulo/cultura/Tracey/Emin/genio/solo/provocadora/vocacional/elpepucul/20080812elpepucul_5/Tes+emin+munch&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es

admiraba (Egon Schiele, Edvard Munch o Yves Klein, por ejemplo). Podemos catalogar esta obra como una especie de sesión de arte-terapia, que dio como resultado una gran cantidad de imágenes, que poseían el genuino estilo de la artista británica. La habitación se conservó tal cual y hoy día pervive como una instalación.

Existen muchos más ejemplos autobiográficos y llenos de crudeza en la obra de Emin, como el vídeo *Why I Didn't Become a Dancer*⁴¹¹ ('Por qué nunca pude convertirme en una bailarina'), una especie de videoarte documental en el que Emin va narrando sucesos de su infancia en Margate, cómo se inició en las relaciones con los chicos y cómo éstos la ridiculizaron (llamándola 'zorra') ante un público multitudinario cuando ella tenía que salir a bailar durante una celebración local. Al final del vídeo, al ritmo de una pegadiza canción, Emin, ya adulta, baila sinuosamente en una habitación mientras sonríe a cámara, y en el texto que acompaña a la pantalla donde se reproduce el vídeo podemos leer un texto en el que se dirige a todos aquellos chicos, diciéndoles que ahora ya puede bailar sin miedo.

Con lo visto se puede apreciar hasta qué punto la producción de Emin gira en torno a su persona y a sus experiencias más íntimas, no interesándole el mundo exterior salvo en lo que le afecta a ella misma. La creadora suele tener adeptos incondicionales o detractores acérrimos, pero nadie permanece ajeno a su obra. Son muchos quienes dudan de su genialidad, catalogándola de 'exhibicionista emocional' y victimista. Mientras el pintor estadounidense Julian Schnabel le profesa gran admiración (de hecho, le escribe la introducción de su último catálogo), el historiador Julian Stallabrass, autor de un libro crítico sobre los ya mencionados 'Jóvenes artistas Británicos' (YBA -*Young British Artists*-) la ha acusado de "comercializar sus traumas"⁴¹² al incluirlos tan explícitamente en sus obras.

⁴¹¹ Munt, Sally R. *Queer attachments: the cultural politics of shame*, Ashgate Publishing, Ltd., University of Sussex, UK, 2008, pp. 206-207.

⁴¹² Consultado el 27/06/2009 en el artículo de *El País Digital*, publicado el 12/08/2008 y titulado *¿Es Tracey Emin un genio o sólo una provocadora vocacional?* En: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tracey/Emin/genio/solo/provocadora/vocacional/elpepucul/20080812elpepucul_5/Tes>



Tracey Emin. *My Bed* (1999).

Cama, mesita, alfombra, ropa interior, zapatillas, periódico, papeles, botellas de vodka, fotografías, preservativos, tampones, cajas de pastillas.

4.3. Uso del propio cuerpo como instrumento de expresión.

El cuerpo es el principio y el fin, el punto de partida de la existencia humana y su último vestigio biológico, desde el cuerpo cada persona conforma su identidad y su pensamiento, y de él parten la sociedad, la cultura, la política y, cómo no, también el arte.

En el ámbito artístico, el análisis del cuerpo, su estudio y su utilización vienen dados, en mayor parte, por su capacidad para generar discursos, que pueden estar asociados a propuestas creativas variadas: desde comunicador de las posturas de género a elemento para redefinir representaciones ligadas a lo psicológico y lo sexual en el arte, desde su significado natural y biológico a sus connotaciones ideológicas y políticas, de su uso para marcar la diferencia y poner de manifiesto la multiculturalidad hasta su función como demolidor de estereotipos construidos culturalmente. El cuerpo ha sido todo, aporta una pluralidad de sentidos y de usos tan variada que se convierte en un tema de obligado estudio, en cierto modo inabarcable, pero no por ello deja de constituirse como materia central de trabajo y discusión.

Los artistas siempre han estado fascinados por la interrelación del cuerpo en el espacio y el tiempo. A partir de la segunda mitad del siglo XX cumplirá otra función: será tomado como estandarte para la expresión artística de posturas feministas y posfeministas.

A través del feminismo, las mujeres comenzaron a darse cuenta de que su 'ser' estaba socialmente determinado, por lo que comenzaron a preguntarse no ya "¿quién soy yo?", sino que se creó una especie de identidad colectiva compartida en la que las mujeres se preguntaban "¿quiénes somos nosotras?"⁴¹³ Y una de las primeras cuestiones que se abordó dentro de esa identidad colectiva fue el tema del cuerpo femenino.

No resulta aleatoria la elección del cuerpo como tema principal a abordar por el feminismo si se tiene en cuenta que la primera generación de feministas vivió una época de potente represión sexual hacia la mujer: no se les enseñaba a querer su propio cuerpo, a apreciarlo directamente como tal, sino sólo a través de la mirada masculina (su cuerpo era un trofeo que se otorga o que se resiste al deseo masculino). Dicho de otro modo, las

⁴¹³ Extraído de: Astelarra, Judith. *¿Libres e iguales?: sociedad y política desde el feminismo*, Centro de Estudios de la Mujer (CEM), Santiago de Chile, 2003, p. 10.

feministas buscaron tocar la fibra sensible, el centro del problema, desafiando el ámbito más represivo para las mujeres, el referente al sexo.

Por ello, obras que hoy día pueden resultarnos groseras y reiterativas en la representación de los órganos sexuales femeninos tenían un objetivo claro y cumplían una función necesaria en aquella época de apertura inicial: se trataba de demostrar que la biología no dicta el destino de las mujeres, sino que ellas son quienes construyen ese destino. En este sentido, los órganos sexuales femeninos serían usados como emblemas metafóricos del poder, de la independencia y de la libertad que las mujeres estaban decididas a conquistar con respecto a la dominación masculina. Con su representación artística, se perseguía liberar a las mujeres de esas actitudes negativas que se les había transmitido acerca de la anatomía y fisiología femeninas. Las artistas tratarían temas tabú como el sentimiento ante la menstruación (Judy Chicago en su instalación *Menstruation Bathroom* -1972-) o la masturbación (Carolee Schneemann en su performance *Interior Scroll* -1975- aunque las connotaciones de esta obra van más allá⁴¹⁴). Se representaron imágenes realistas y simbólicas de todo ese imaginario femenino que se había mantenido en la sombra: vaginas, senos y otras partes del cuerpo femenino que habían sido mostradas desde la perspectiva masculina como 'objetos' de placer, pudor o simplemente estéticos.



Carolee Schneemann
Interior Scroll (1975)

⁴¹⁴ *Performance* realizada en East Hampton (Nueva York), y en el *Telluride Film Festival* (Colorado). En la presentación de su obra titulada *Rollo interior* (1975), Carolee Schneemann (n.1939) permanece de pie y desnuda sobre una mesa, la artista pinta los contornos de su cuerpo y de su cara, a continuación lee un texto antiguo mientras va adoptando poses propias de una modelo. Hacia el final de la presentación de la obra Schneemann tira el libro y comienza a leer un rollo que extrae, muy lentamente, a modo de ritual, de su vagina, en una muestra de identificación del cuerpo de la mujer como fuente de conocimiento. Schneemann reivindica la libertad sexual y reconstruye una tradición femenina de la representación desde el pasado mitológico hasta el presente. En otras obras la artista fusiona la danza, la música y la coreografía como en las tituladas *La Alegría de la carne* (1964), y la película *Fuses* (1965), donde destaca la temática asociada a las sensaciones y funciones relacionadas con el cuerpo. Smith, Sidonie & Watson, Julia. *Interfaces: women, autobiography, image, performance*, University of Michigan Press, Michigan, 2002, p. 104.

Las feministas pretendían liberar al cuerpo de las cargas sociales impuestas sobre él: cumplir la perfección del estándar masculino, seguir los criterios de la moda o ser un objeto sexual/maternal. Con *performances* como la realizada por Schneemann, se perseguía hacer de una experiencia personal tema artístico para abstraer el cuerpo de la mujer de la mirada masculina y sus exigencias. Se trata de una especie de reconquista, una 'descolonización del cuerpo femenino', su paso de objeto-pasivo a agente-activo y comunicativo.

Del mismo modo que anteriormente se pensaba en el público al que iban dirigidas las imágenes (el masculino), a partir de entonces se representan imágenes corporales dirigidas a un público femenino, incluyendo, dentro de éste, la mirada lesbiana.

En cuanto a los temas a los que las artistas feministas vincularon el cuerpo figuran varios, como por ejemplo la naturaleza: creadoras como la cubana Ana Mendieta (1948-1985) mostraría en sus trabajos una relación entre la naturaleza y los seres humanos en un sentido místico, una suerte de *land-art* ritual; Mendieta hizo desde 1973 a 1980 una serie de 'siluetas' en las que deja la huella de su cuerpo en el paisaje. Creó más de cien obras



Imágenes de la serie *Siluetas*, de Ana Mendieta, realizadas entre 1973-1980 en Iowa y México.

en las que su cuerpo formaba parte de la obra al cubrirse o meterse en la tierra, y usar elementos naturales como piedras o velas. María Ruido hace referencia a esa unión entre la artista y la naturaleza, en una especie de ciclo biológico que va del nacimiento a la muerte y vuelta a empezar: "La serie 'Siluetas' de Mendieta, que combina ritual, *performance*, materiales diversos, y referencias a prácticas espirituales, ha producido una escultura original y un lenguaje formal informado por la identidad sexual y cultural específicas de la artista, pero que hace referencia a experiencias o preocupaciones

universales (...) Yo interpreto la obsesión de Mendieta con sus siluetas como un ansia de identidad, un autorretrato visible en el paisaje, y un anhelo de inmortalidad. Es inherente a esta idea un entendimiento de la vida en un continuo, con ciclos de renacimiento y rejuvenecimiento”⁴¹⁵. Aquí está presente la idea de muerte y disolución del propio cuerpo con la naturaleza; nada se crea ni se destruye, simplemente se transforma.

La obra de Rebecca Horn también mostrará esta conexión con la naturaleza a través de un arte corporal sugestivo y evocador con sus prótesis que usa a modo de extensiones de su anatomía. *Mechanischer Körperfächer* (1970) y *Einhorn* (1972) son claros ejemplos.

Además del tratamiento de la identidad y el cuerpo femenino en relación a la naturaleza, este tipo de obras muestran una preocupación por el medio ambiente, que se manifestó en un resurgir de movimientos ecologistas que buscaban una suerte de renovación espiritual en el mundo moderno, tan preocupado por la tecnología y alejado de la unión con todo ‘lo natural’. Usando sus cuerpos en rituales asociados a sitios naturales, las creadoras pretendían restaurar la relación entre la naturaleza y los seres humanos⁴¹⁶.

Otro tema poco habitual que trataron las artistas feministas fue el del tema del dolor y la rabia de la mujer⁴¹⁷. Los ejemplos más impactantes (sin llegar a la crudeza visual de David Nebreda⁴¹⁸) se aprecian en la obra de Nancy Fried, quien desahogó en una escultura su ira por el cáncer de mama que la afectaba, y Hannah Wilke, símbolo de la lucha feminista, cuyo aspecto más destacable de su obra es que la artista se convierte en

⁴¹⁵ Ruido, María. *Ana Mendieta* (Volumen 13 de ‘Arte Hoy’), Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2008, pp. 95-96.

⁴¹⁶ Véanse los trabajos de la citada Ana Mendieta o de artistas más actuales como Rosario Crespo que, desde hace varios años, centra su trabajo en la relación entre el cuerpo, el mundo vegetal y la escritura. Más información en: <<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n682726.htm>> (Consultado el 07/12/2009).

⁴¹⁷ Antes de trabajar directamente con la tierra, Mendieta llevó a cabo una serie de acciones que muestran su interés, desde el principio de su carrera artística, por la trilogía de la sangre, la violencia, y la fertilidad, como apunta Sagrario Aznar Almazán. Una de sus obras, donde aparece reflejado su interés por este tema será la *performance* titulada *Muerte de un pollo* (1972), en la que la artista desnuda recoge el cuerpo de una gallina -sin cabeza- que le entrega un hombre. La sangre salpica a la artista y la agonía del animal se transmite también al cuerpo de Mendieta. En 1973, desarrolla una acción en su propia casa que causó gran polémica sobre el tema de la violación. La artista invita a unos amigos, quienes a su llegada encuentran la puerta abierta y a Mendieta tumbada sobre una mesa, atada, desnuda y con manchas de sangre. Citado en: Aznar Almazán, Sagrario: *El arte de acción*, Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 92.

⁴¹⁸ Licenciado en Bellas Artes. David Nebreda vive encerrado en un piso de Madrid desde que a los 19 años los médicos le diagnosticaron esquizofrenia. Con apenas dos habitaciones, ha realizado en su casa la totalidad de su obra fotográfica, sin tomar medicación, sin comunicación con el exterior, sin radio, prensa, libros ni televisión. Vegetariano desde los 20 años, practica la abstinencia sexual, y se somete a severos ayunos que le mantienen un estado de delgadez extrema. Autodidacta dentro de la fotografía, sorprende su dominio de la técnica, de la luz y los claroscuros de sus fotografías. Nebreda que basa todo su trabajo en su propia persona, generando imágenes de gran impacto visual dado su estado físico y la dureza con que lo representa. Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus*, Op. cit., pp. 79-81.

objeto de su propio arte, exhibe su cuerpo desnudo, lo expone, permitiéndose incluso el lujo de objetificarlo bajo su atenta mirada, que rompe y subvierte las leyes de la mirada tradicional del patriarcado. Las referencias a la historia del arte laten tras cada vídeo, tras cada fotografía, demostrando que la artista conocía en profundidad los entresijos de la imaginería occidental. En su última obra, la serie *Intra Venus*, Wilke enfrenta al espectador con las consecuencias de la enfermedad que padecía; fue registrando en una serie de fotografías los estragos que hacía en su cuerpo el avance del cáncer que acabó prematuramente con su vida en 1993⁴¹⁹.



Hannah Wilke.

Díptico fotográfico de la serie *Intra Venus* (1992-1993).

Exchange Values ('Cambia de valores') fue la exposición retrospectiva que de ella se hizo en 2006 en el Artium (Centro- Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Vitoria), que acogió un total de 60 obras en la que, a través de su recorrido artístico cronológico, Wilke muestra una mujer comprometida con los tiempos que corrían y con temas sociales como la denuncia de la opresión de la mujer o el fanatismo feminista, la dignidad de la vida humana, el dolor, la enfermedad o la muerte. El deterioro de su cuerpo en

sus últimos años de vida resulta la parte más impactante de la retrospectiva, como reseñó Laura Orgaz, comisaria de la muestra, Wilke "llegó a utilizar en su obra el pelo que se le caía por la enfermedad". Respecto a esto, resulta curioso que pese a ser una de las pioneras de la generación emergente de artistas feministas de la América de los 70, Wilke, que, como se ha visto utilizaba su cuerpo desnudo como herramienta de reivindicación, fue tachada por sus colegas de exhibicionista narcisista. Como explica Orgaz: "Decían que era demasiado guapa y que tenía muy buen tipo para ser feminista"⁴²⁰. En palabras de la crítica Lucy Lippard, una de las críticas más célebres de los setenta: "Hannah flirteaba y provocaba demasiado". Añade Orgaz que Wilke "se

⁴¹⁹ Isaak, Jo Anna. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*, Routledge, London, 1996, pp. 221-223.

⁴²⁰ Extraído del folleto tríptico de la exposición *Hannah Wilke. Exchange values*, celebrada en el Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), en Vitoria, del 5 de octubre de 2006 al 14 de enero de 2007.

consideró una víctima del feminismo”⁴²¹. Como se aprecia en las obras que mostró su retrospectiva, la artista siguió con sus desnudos aún cuando le diagnosticaron cáncer, mostrando el físico por el que tantas críticas había recibido por parte de las feministas y con el que, pese a haber perdido su esplendor, seguía trabajando, demostrando, así, que su compromiso iba más allá del mero narcisismo que algunas voces le habían atribuido años atrás. Más allá de controversias, puede afirmarse que el cuerpo de Hannah fue su centro de arte y que continuó valiéndose de él durante toda su vida para expresar aquello que quería, tanto cuando era joven como cuando estuvo viejo y enfermo.

Como se ha observado, la mayor parte de las artistas feministas tratadas, evitaron el uso de técnicas tradicionales como la pintura sobre tela. Gran parte del arte feminista fue producido con medios relativamente nuevos, como el vídeo, la fotografía, la *performance* (procedimiento artístico por excelencia a este respecto) o el arte ambiental, entre otros.

Es en estas artistas donde, como hemos visto, la representación del cuerpo adquiere relevancia al inicio de los años setenta, en especial, la autorrepresentación del cuerpo, destacando el posicionamiento de la mujer como sujeto activo y actuando, en muchas ocasiones, como portavoces femeninas en cuanto a la iniciación a la sexualidad y al cuerpo femenino. Fueron pioneras en el uso del arte como instrumento irónico y de crítica para subvertir las imágenes difundidas del desnudo femenino (ya sea por el arte tradicional o por los nuevos medios de comunicación de masas como la televisión y la publicidad: la de mero objeto sexual).

Mary Duffy es otro ejemplo de artista que usa su propio cuerpo, en este caso desnudo, para, a través de él reflexionar sobre el género. Duffy, aquejada de una minusvalía, incorpora también el tema de la discapacidad, siendo una de sus obras más relevantes *Cutting the Ties that Bind* ('Cortar los brazos que atan'), de 1987, en la que, en un espacio oscuro que acentúa el dramatismo, ocho fotografías acompañadas de textos van mostrando a una mujer envuelta en una tela blanca; al ir mostrando su desnudez a medida que pierde las envolturas, se revela que no tiene brazos. Ella misma explica el deber artístico con respecto a esos temas que son el género y la discapacidad, y que sustentan su obra: *“Being a woman with a disability and an artist means for me asking*

⁴²¹ Extractos de declaraciones de Laura Orgaz, comisaria de la retrospectiva *Hannah Wilke. Exchange Values* (Artium, 2006 -Vitoria-), publicadas en la sección cultural de la versión electrónica del diario vasco *Gara*, consultado el 27/03/2009 en: <<http://www.gara.net/idatzia/20061005/art183175.php>>

questions” (“Ser una mujer con una discapacidad y artista significa para mí hacerme preguntas”)⁴²².

Como se ha apuntado ya, la *performance*, el *happening* y el arte de acción ⁴²³, resultaron los procedimientos de expresión preferidos por las artistas feministas, en el empeño por acercar el arte al público y por transmitir sus experiencias personales. En sus deseos de autorrepresentación, este tipo de procedimientos permitían a las creadoras reflexionar sobre su cuerpo, su sexualidad y su biografía, y elaborar críticas sobre el citado tema patriarcal o la lucha política.

Estos medios artísticos tendrán su origen en las denominadas primeras vanguardias artísticas y, según la historiadora del arte Roxana Popelka, “especialmente con el movimiento dadaísta y futurista, pero en el período de la segunda mitad del siglo XX, y en el contexto específico de los años sesenta y setenta, adquiere unos matices diferenciadores como son: el deseo de transformación social y política, y el intento de ofrecer una cultura alternativa abordando temas abiertamente políticos en un contexto mundial que requería nuevas respuestas sociales, culturales y artísticas”⁴²⁴. No obstante, la definición expresiones artísticas como el *happening*, la acción, y, más tarde, el *body art* y la *performance*, resulta complicada por no existir en ellas un principio y un fin definidos (forma y organización abiertas). Además, estas expresiones artísticas sólo se dan una vez, son lo que podemos denominar ‘arte efímero’, quedando, como mucho, el testimonio fotográfico, gráfico (recortes o artículos de prensa) o el videográfico posterior. El/la artista actúa como mediador o motor frente a un público que puede reaccionar como él no espera. Añade Popelka que “en un principio, este tipo de manifestaciones se representaron en espacios alternativos: galerías, cafés, la calle, etc. Pero poco a poco los



Mary Duffy.
Cortar los brazos que atan
(1987).

⁴²² Mary Duffy, ‘Disability, Differentness, Identity’ (1987). En: Robinson, Hilary. *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000*, Wiley-Blackwell, Oxford (UK), 2001, pp. 562-564.

⁴²⁴ Extraído de: Popelka, Roxana. ‘Mujeres artistas en los años sesenta’, *Heterogénesis. Revista de Cultura y Arte*, nº 40, julio 2002, Asociación de Arte Mulato Gil, Lund (Suecia).

museos y demás espacios donde acontecía el arte presentaron representaciones de acciones y *performances*, apareciendo festivales específicos y revistas especializadas”⁴²⁵.

Una muestra de la puesta en práctica de estas manifestaciones artísticas es el caso de la artista y psicoterapeuta brasileña Lygia Clark (1921-1988), quien junto con Hélio Oiticica y Lydia Pane formará parte del movimiento neoconcreto que tuvo lugar en Brasil entre 1959 y 1961. En su serie *De vestimenta* (1964), Clark (anticipadora del *body art*, del accionismo y de las *performances*) usa su cuerpo como motor en una puesta en escena que “contaba obligatoriamente con la participación del público. Se incluían máscaras sensoriales para una o más personas, recintos cavernosos magnetizados que a veces atraían y a veces repelían a los participantes y, en general, indumentarias en las que los espectadores podían desarrollar su propio ‘lenguaje del cuerpo’, un lenguaje centrado en la memoria del cuerpo a un nivel no-verbal, pre-verbal”⁴²⁶.

Otra artista que resulta necesario retomar al tratar esta línea es la japonesa Yoko Ono (n.1933). Conocida por los ajenos al mundo artístico por su matrimonio con John Lennon, la artista interdisciplinar del arte conceptual, perteneciente al ya abordado movimiento experimental Fluxus (a medio camino entre el ‘antiarte’ del Dadá y el ‘arte total’ de los Constructivistas), mostró su compromiso con la vanguardia y el estilo experimental en una variada producción que abarca desde las películas experimentales a la *performance* (*Cut piece* -1964-)⁴²⁷ y la poesía visual.

Otra artista sobre la que no volveremos a incidir por haber tratado ya someramente su obra es la neoyorquina Adrian Piper (n.1948), quien se apunta a la tendencia de la *performance* feminista en los



Yoko Ono.
Cut Piece (1964).

⁴²⁵ Ibídem.

⁴²⁶ Aznar, Yayo. *No todo es desvertirse: traje y comportamiento en el arte de acción*, p. 22. Consultado el 08/07/2009 en:

<http://209.85.229.132/search?q=cache:KL_7nctsPvUJ:museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/04-MT-TISAC-Aznar.pdf+%22lygia+clark%22+de+vestimenta&cd=6&hl=es&ct=clnk&gl=es>

⁴²⁷ Para la *performance* titulada *Cut Piece* (1964), la artista “se vistió con un elegante vestido y pidió al público que cortara su traje, mientras ella permanecía sentada e inmutable. En la actualidad la artista sigue realizando obras en la línea conceptual, como la instalación titulada *En trance* (1997), realizada en una antigua Lonja de Pescado, en Alicante, hoy reformada para exposiciones artísticas (...) Ono concibe la instalación fundamentalmente participativa”.

Extraído de: Popelka, Roxana. Op. Cit.

años sesenta para relatar sus propias vivencias y explorar múltiples identidades.

La artista Gina Pane (1939-1990), considerada una de las mujeres más destacadas del arte corporal francés, es otra de las creadoras que utilizó su propio cuerpo como material, llevándose a sí misma hasta límites fisiológicos y psicológicos insospechados. Varias veces se infligió heridas o protagonizó situaciones humillantes como en *Le corps pressenti* ('El cuerpo presentido', 1975). Ella misma ha declarado: "Vivir el propio cuerpo significa también descubrir la propia debilidad, la trágica e implacable servidumbre de sus limitaciones, de su desgaste y de su precariedad; significa conocer sus fantasmas, que no son más que el reflejo de los mitos creados por la sociedad; una sociedad que no puede aceptar, sin reaccionar, el lenguaje del cuerpo. Ello se debe a que no se adapta al automatismo necesario para el funcionamiento del sistema"⁴²⁸.

¿Podemos afirmar, pues, que poseemos nuestro cuerpo y podemos usarlo como si de un instrumento se tratase? ¿Es esta cosificación del cuerpo útil como forma de expresión artística? Desde un punto de vista biológico, 'somos' nuestro propio cuerpo, no estamos con él ni en él, simplemente 'somos' (más allá de las creencias de algunas religiones respecto a los conceptos de 'alma' y 'espíritu') cuerpo. Y, en función de esta importancia, se entienden ciertas manifestaciones (sociales y artísticas) que se valen de ese

cuerpo que lo es todo (y de los variados conceptos que se pueden asociar a él: dolor, muerte, placer, etc.) para comunicar lo deseado. Por ejemplo, Gina Pane usa las heridas como una forma de expresar su compromiso social y político. Según declara ella misma, una buena razón para lesionarse es tentar a la vida para ser consciente de la realidad de la muerte (esta creencia se relaciona con los sentimientos que nos abordan cuando padecemos el inicio de un dolor y comprendemos que no éramos conscientes de nuestro

bienestar corporal hasta que apareció el malestar; cuántas veces hemos podido escuchar la típica frase de "no podría existir el placer sin el dolor"; nos movemos entre extremos vitales). Esta práctica de autoflagelación se aplica cada vez más para conseguir un



Gina Pane.
Phyche (1974). Acción.

⁴²⁸ Echeverri Correa, Ana María. *Arte y Cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Op. Cit., p. 10.

determinado fin, como forma de ‘alzar la voz’ (huelga de hambre, cosido de boca, suicidio, encadenamientos, etc.).

Como bien mostró Barbara Kruger con el cartel del mismo título ‘Tu cuerpo es un campo de batalla’ (*Your body is a battleground*⁴²⁹): “Nuestro cuerpo, viene a decir, es un ámbito conflictivo difícil de delimitar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas. La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello”⁴³⁰.

Otra forma en que el arte incide en el tema del cuerpo en el arte actual es a través de la ‘metáfora de Frankenstein’, que se ha utilizado para describir algunas de las prácticas artísticas de los últimos veinte años (*collages* digitales, cirugía estética, fragmentación del cuerpo vía internet, realidad virtual, etc.; prácticas que se asemejan a la reconstrucción de la que hablaba Mary Shelley en su novela: un cuerpo creado a partir de los miembros de distintos ‘cadáveres’ y dotado de vida con impulsos eléctricos; dar vida a la materia muerta). Así, el arte plantea cada vez más frecuentemente el tema del cuerpo natural frente al cuerpo artificial (fijémonos en la proliferación de filmes cinematográficos relacionados con esta temática, tan en boga en nuestros días: *Matrix*, *Inteligencia artificial*, *Minority report*, *I’m a cyborg but that’s ok*, etc.). Continuamente, a diario, observamos a modelos y personajes diversos en los medios de comunicación, que presumen de haber sido intervenidos quirúrgicamente para transformar, de una forma más o menos evidente,



Barbara Kruger.

Your body is a battleground (1989)

⁴²⁹ Barbara Kruger es especialmente activa en el ámbito del género. A finales de los años 70 se asoció con un grupo de artistas donde figuraban Cindy Sherman, Sherrie Levine o Richard Prince, entre otros, ocupados en la influencia de los signos en la sociedad, haciendo especial énfasis en las imágenes de la mujer (...) *Your body is a battleground*, diseñado para apoyar el derecho al aborto, conjuga esa preocupación por la construcción de la identidad femenina con la temática que dominará su obra en los años siguientes. Por un lado denuncia la búsqueda de la mujer de ‘ser completa’ tal y como la mentalidad patriarcal lo impone, por otro reclama el derecho de la mujer sobre su propio cuerpo, un cuerpo real y vivido”.

Extraído de: Rivera, Sara. ‘Barbara Kruger: You are not yourself’, *Biblioteca babab.com*, nº 8, mayo 2001 (publicación electrónica consultada el 06/06/2009):

<http://209.85.229.132/search?q=cache:CMpKA5ZR0XAJ:www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm+Barbara+Kruger+es+especialmente+activa+en+el+C3%A1mbito+del+g%C3%A9nero+cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>

⁴³⁰ Citado por: Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus*. Siruela, Madrid, 2003, p. 14. Procedencia original: Libro-catálogo de Barbara Kruger *Thinking of you*, MOCA y The MIT Press, Cambridge, 1999.

partes de sus cuerpos. Es tal la moda y lo común que llega a resultar hoy día que una mujer se haga un injerto de silicona en pecho o labios que muchos sectores han llegado a denominar a la antes conocida como 'sociedad de la información' como la 'sociedad del bisturí'.

Asistimos, pues, a la era del cuerpo artificial, resultando esta transformación del cuerpo, según sociólogos y psicólogos, una metáfora de los anhelos de transformación social. En este sentido, el *body art* se ha convertido en un arte de protesta que combina dos elementos: cuerpo (como soporte técnico) y tecnología (como medio o instrumento que ha contribuido a esa deshumanización). Y de este binomio cuerpo/tecnología, con la cirugía estética como medio para alcanzar el producto final, se han valido muchos artistas para llevar a cabo sus manifestaciones.

El caso más mediático es el Orlan, conocida como 'la artista carnal': entre 1990 y 1994, esta profesora francesa de historia del arte se practicó numerosas intervenciones de cirugía plástica para cambiar su cara y su cuerpo para adoptar rasgos semejantes a varias modelos de algunas obras de arte (barbilla de la Venus de Botticelli, nariz de Diana, frente de la Mona Lisa, boca de la Europa de Boucher, ojos de la Psiquis de Gérome), mujeres cuyas biografías, mitología o historia (más que sus rostros) le atraían. Para Orlan, esta *performance* significó más que un cambio físico, había una crítica hacia la violencia masculina: las cirugías (realizadas con anestesia local para que a la artista le fuese posible comunicarse en todo momento, teniendo en cuenta que era el agente activo y motor de la *performance*) se transmitieron por Internet para simbolizar cómo la mujer, ese objeto de violación, era capaz de utilizar la agresión del verdugo sobre sí misma, cómo podía asimilar su



La artista conocida como Orlan en un quirófano, mientras es sometida a una operación de cirugía estética.



Varios resultados de los procesos de hibridación a los que se somete el rostro de Orlan gracias a la cirugía y al retoque digital.

propio cuerpo como un objeto dispuesto a ser maltratado. Orlan permaneció sonriente mientras la desfiguraban para sugerir su triunfo sobre la violencia masculina (ya no era un varón quien la maltrataba, sino ella misma, que había recobrado el control sobre 'su' cuerpo). Resulta curioso, además, comprobar cómo Orlan, al contrario que la gran mayoría de mujeres que se practica alguna operación de cirugía estética, no desea ser bella, he ahí su transgresión y su capacidad de asombro hacia un espectador que, en muchas ocasiones, no llega a comprender un acto tan extremo: desea transgredir y modificar los cánones tradicionales de la belleza femenina, y, para ello, se vale de su propio cuerpo y de las nuevas tecnologías médicas (a las que se somete) y de telecomunicación (sus operaciones serán transmitidas por internet y sus admiradores contestados vía e-mail al instante)⁴³¹, para mostrarnos el modo en que éstos reconstruyen al ser humano⁴³².

Aunque existen otros ejemplos de artistas femeninas que llevan su cuerpo al límite, como el de Gina Pane o, más cercana a nuestros días, Tania Bruguera, quien en la Bienal de Venecia de 2009 aprovechó que iba a dar una conferencia para realizar su obra *Autosabotaje*⁴³³.

A nivel internacional y en relación al tema del cuerpo no puede pasarse por alto la aportación de la artista de origen serbio Marina Abramović (n.1946), quien ha basado el grueso de su producción en la *performance*, manifestación artística que lleva practicando desde hace más de tres décadas.

El trabajo de Abramović explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo, y las posibilidades de la mente. Como ejemplo, es



Abramović manipulada por un espectador durante la realización de su performance *Rythm 0* (1974).

⁴³¹ Precisamente en este medio existen varios blogs en los que se analiza el devenir de esta artista. Uno de los más recomendables es: <http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875>. Consultado el 25/06/2015.

⁴³² McCorquodale, Duncan & Wilson, Sara. *Orlan: this is my body, this is my software*, Black Dog Publishing, Universidad de Michigan, 2006, pp. 5-11.

⁴³³ Cuando el público entró en la sala sobre la mesa de Tania había un micrófono y una pistola. La artista leyó su texto, sobre arte y responsabilidad política, pero en un momento determinado tomó la pistola en sus manos, se apuntó a la cabeza y apretó el gatillo tres veces. Después, al acabar el texto, volvió a hacerlo una cuarta vez al aire y la pistola disparó. El público presenció, sin saberlo, una ruleta rusa. No es su única obra polémica, ya que en su producción está muy presente la temática política. Ver: <<http://www.e-flux.com/announcements/on-the-detention-of-cuban-artist-tania-bruguera-by-coco-fusco/>>. Consultado el 25/06/2015.

destacable una de sus actuaciones más conocidas y también quizá la más extrema: *Ritmo 0* (1974), realizada en la *Studio Mona Gallery* de Nápoles. En ella, Abramović tenía un rol profundamente pasivo, mientras el público debía forzarla a realizar una determinada acción. Colocó sobre una mesa 72 objetos que la gente debía elegir para que la artista los usase de la forma que ellos decidiesen. Algunos de estos objetos podían dar placer, mientras otros podían infligir dolor o incluso dañarla. Entre estos últimos había unas tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala. Pintada, manchada, rajada, herida, besada, torturada hasta la sangre, durante seis horas la artista permitió a los miembros de la audiencia manipular su cuerpo y sus acciones. Inicialmente, la audiencia reaccionó con precaución y pudor, pero a medida que pasaba el tiempo (y la artista permanecía impasible) mucha gente empezó a actuar muy agresivamente. Un espectador que tomó la pistola poniéndola en la mano de Abramović, llevándola hacia su cabeza y apretándosela en la sien fue motivo suficiente para que el resto de espectadores y los organizadores detuvieran de inmediato la acción⁴³⁴.

La intención final de Marina Abramović⁴³⁵ con este tipo de manifestación artística puede ser recordarnos que vivimos en un mundo saturado de imágenes y mensajes violentos hasta el punto en que hemos dejado de percibirla con claridad.



Dos imágenes más de la artista durante el transcurso de su *performance Ritmo 0* (1974).

⁴³⁴ Véase: Meecham, Pam; Sheldon, Julie. *Modern art: a critical introduction*, Routledge, London, 2004, p. 250.

⁴³⁵ Para ampliar información acerca de la obra y la biografía de Marina Abramović, véase, por ejemplo, una extensa entrevista extraída de una conversación que el escritor Nick Kaye mantuvo con la artista en octubre de 1994, en Londres. Consultar en: Kaye, Nick. *Art Into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Routledge, London, 1996, pp. 179-191.

En lo concerniente al panorama nacional, uno de los grupos artísticos que plantearía una alternativa vanguardista en los años sesenta sería ZAJ⁴³⁶, al que se unió, en 1967, la donostiarra Esther Ferrer (n.1967)⁴³⁷, única mujer componente de dicho grupo y pionera en España del arte conceptual. Desde los años sesenta, Ferrer centró su trabajo en manifestaciones artísticas cercanas al conceptualismo, como las performances, las instalaciones y el arte objetual. Después de la disolución del grupo, la artista volvería a la materialización del arte a través de instalaciones y objetos cargados de ironía y humor crítico. Por ejemplo, en su acción titulada *El caballero de la mano en el pecho* (1968)⁴³⁸, junto a Juan Hidalgo, Ferrer se enfrentó a la imagen canónica que debía mostrar una mujer (incluso si ésta era una artista) y más aún en una fecha tan temprana como resultaba ser el año 1967. Esta acción hay que entenderla en el contexto de su reciente incorporación al grupo ZAJ. Para Ferrer "la acción consiste en salir del cuadro, de la bidimensionalidad, para entrar en el espacio, y utilizar tu cuerpo como sujeto, con un simple trabajo que es la presencia que la *performance*



Esther Ferrer. *Autorretrato imaginario/ El caballero de la mano en el pecho* (con Juan Hidalgo). Acción. 14 de mayo de 1968. Dusseldorf (Alemania).

⁴³⁶ Formado originariamente en Madrid, en 1964, por los compositores españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, y por el compositor italiano Walter Marchetti, el grupo ZAJ utilizó en sus propuestas una gran variedad de medios y soportes artísticos: desde la música, el teatro, la poesía visual, las acciones, el *happening*, la *performance*, la escritura, el *mail-art*, los libros de artista, etc. Su gestación, entre 1959 y 1963, tiene una importante influencia del neodadaísmo y del *zen*, así como del pensamiento del compositor americano John Cage, a quien Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocieron en Darmstadt en el año 1958. También se ha vinculado la actividad de ZAJ a la del grupo internacional Fluxus; y, aunque existen evidentes paralelismos y similitudes, no puede negarse la originalidad y el espíritu propio que poseen las propuestas del grupo español. Como casi todos los grupos vanguardistas, su concepción era la de un movimiento abierto. Pese a que nace como un movimiento musical, en él intervendrán poetas, pintores, escultores y *performers*. Entre 1965 y 1967, ZAJ se diversifica; compositores como Tomás Marco o artistas plásticos como Martín Chirino colaboran con el grupo, que se dedica sobre todo a un nuevo 'teatro musical', en el que el sonido queda relegado a un segundo plano, para dar más importancia a los gestos y la producción de objetos. Entre los años 1964 a 1973, tuvo una época marcada por la agitación cultural y las actividades del grupo se centraron básicamente en los conciertos, la escritura y el arte postal. Para ampliar información, véase la web: <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/INDEX.HTM>>. Consultada el 08/02/2010.

⁴³⁷ Para ampliar información acerca de la artista, visítese la web: <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>>. Consultada el 08/02/2010.

⁴³⁸ Alario Trigueros, M^a Teresa. *Arte y Feminismo*, Op. cit., p. 97.

requiere"⁴³⁹. Actualmente, la artista es reconocida como una de las pioneras en la introducción del discurso feminista en España.

De aquella misma época, caracterizada por una serie de obstáculos políticos, sociales y culturales, continúan hoy en el ámbito artístico otras dos artistas de relevancia: Soledad Sevilla y Concha Jerez. Como se puede imaginar, existieron otras artistas importantes que desarrollaron su labor en aquellos años, pero la valentía en las propuestas artísticas que demostraron las tres artistas mencionadas, teniendo en cuenta el ambiente de opresión que se vivía en la España de entonces, las convierte en un referente para muchas mujeres artistas que hoy día desempeñan su trabajo en este país.

No incidiremos demasiado en el caso de la valenciana Soledad Sevilla (n.1944), Premio Nacional de Artes Plásticas en 1993, por alejarse de la temática de esta investigación al dedicarse casi exclusivamente al ámbito de la pintura. Sus primeras producciones en los años sesenta se enmarcaron en la abstracción geométrica. Tras un período inicial marcado por un mayor academicismo (acorde a la ortodoxia imperante en las escuelas de Bellas Artes de los sesenta) se va alejando poco a poco de esta perspectiva y va abriendo su lenguaje artístico a los nuevos soportes contemporáneos.

Por otra parte, el espíritu creativo de la canaria Concha Jerez (n.1941), se sitúa dentro de la órbita de la experimentación y del arte conceptual. Estuvo también vinculada al grupo ZAJ y tuvo relación con artistas conceptuales catalanes como Pere Noguera y Carles Puyol. Su obra ha ido abarcando todos los medios y soportes, desde el dibujo, la palabra, el sonido, los objetos, la música, las instalaciones, los vídeos; y, desde el año 1984, las *performances* y las acciones se convierten en elementos presentes en su producción artística, que, en su caso, nace de la necesidad de contar con el espectador y de compartir con él el proceso de elaboración de la obra. Sus montajes son de una gran plasticidad y en ellos emplea diversos materiales como el metal, la madera, los textiles, los objetos encontrados, etc., incorporando, desde 1989, año en el que comienza la colaboración con José Iges, la música y el sonido. Sus *Interferencias*, como ella misma nombra a sus montajes, tienen por objeto poner de manifiesto, gracias a relaciones

⁴³⁹ Citado en una nota de prensa del *Action! MAD* (Encuentros Internacionales de Arte de Acción de Madrid), de 16 de septiembre de 2009, titulada Esther Ferrer, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008, será la invitada de honor del festival de arte de acción *Acción!09MAD*. Consultado el 10/11/2009 en: <http://www.accionmad.org/2009/prensa/textos/09_15_09_NP_esther_ferrer.pdf>

inverosímiles, los problemas sociales actuales, tratados desde un punto de vista que destila sentimientos utópicos y esperanzadores⁴⁴⁰.

En sus obras, Concha Jerez plantea también la dicotomía interior/exterior, buscando una introspección que indague en la identidad del ser humano y en la denuncia social, que va, en esta artista, desde la censura en la época franquista, de la que será testigo presencial, hasta la manipulación actual de la sociedad de consumo. Este interés por el tema de la censura se aprecia desde los inicios de su carrera; pero no se trata tan sólo de una censura vinculada a las libertades políticas o sociales, sino en un sentido más amplio, llegando a incidir en el tema de la autocensura de los propios creadores.

Por último, en el ámbito español más actual, resulta necesario destacar, en referencia al uso del propio cuerpo, la obra artística en vídeo de Carmen Sigler. Su trabajo combina piezas conceptuales con otras de corte más narrativo, pero siempre suelen estar presentes la valoración de la mujer y sus preocupaciones. Si anteriormente analizamos su obra *Des-medidas* (1998), que critica los cánones de belleza física impuestos a la mujer actual, en trabajos como *Mamá Fuente* (2006), vemos cómo Sigler, al igual que artistas extranjeras como Martha Rosler, vuelve a utilizar el género femenino (su *psique* y su cuerpo) como tema principal de sus vídeos⁴⁴¹.



Concha Jerez y José Iges. *Radio No-Man's Land*. Radioperformance. 27 de mayo de 2009, en los estudios de la ORF Funkhaus de Viena (Austria).

⁴⁴⁰ Consultado el 17/02/2010 en la web: <<http://www.fundacion.telefonica.com/at/cterre/paginas/09.html>>

⁴⁴¹ La artista Martha Rosler ha reflejado también en su trabajo su preocupación por estos temas. En un vídeo titulado *Martha Rosler lee Vogue*, la propia artista aparece sentada en un sillón leyendo la revista Vogue y la cámara, desde atrás, registra lo que va apareciendo en la revista. Se trata de imágenes de modelos femeninas que, página tras página, muestran diferentes ropas, siempre en actitudes muy seductoras (todas las páginas son muy parecidas y presentan un ideal de mujer atractiva y preocupada por la apariencia física). Leer revistas de moda o actualidad es un acto muy cotidiano que la artista recupera, en este caso, para llamarnos la atención acerca de los modelos femeninos que proponen.

Consultado el 09/12/2009 en la web:

<http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=48>

También en: Zippay, Lori. *Artists' video: an international guide*, Cross River Press, New York, 1991, p. 243.

En esta obra, el videoarte funciona como testimonio⁴⁴² de la acción (estática) realizada por Sigler. En ella, la propia artista toma su cuerpo como objeto escultórico, en una actitud cercana a la iconografía de las vírgenes dolorosas del Barroco (de las que manan chorros de agua, como bondades maternas). Vestida de color granate, con una actitud que simula un éxtasis sereno, la artista nos sugiere el sacrificio de la mujer-madre doliente, de cuya piel brota agua de forma continuada (remitiendo tanto al manantial de vida como a la escatología corporal). Como si recorriésemos una escultura con la mirada, el vídeo nos muestra a la madre/artista desde abajo para ir elevándose la cámara hasta llegar a su rostro, con la mirada dirigida hacia el cielo en un gesto de expiación. Representa una especie de escultura viva piadosa, donde los chorros de agua representarían las heridas que se abren en un martirio cristiano (con la paradoja bautismal del agua en lugar de sangre). La cuidada puesta en escena, con la contrastada iluminación, el fondo negro y el sonido del agua de fondo completan la acción, dotando a la imagen de un dramatismo solemne.



Martha Rosler.
Fotograma del vídeo
Martha Rosler lee Vogue (1982).
28' Color.

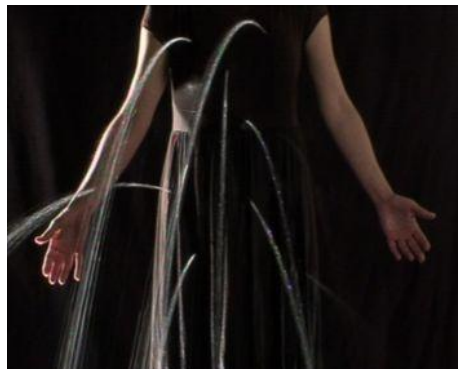
Conforme avanza el vídeo, la voz de la artista nombra las cualidades tradicionales de una madre, su hijo repite: “bondad, resignación, paciencia, sumisión, comprensión, protección, ternura, templanza, consuelo, entrega, disposición, alegría”, y, muy bajito, “amor”. El niño se confunde, la madre espera pacientemente y retoma, de nuevo, la recitación⁴⁴³.

Este vídeo retoma algunos elementos presentes ya en otro anterior de Sigler: en *Sincronismos* (1996), aparecía la mujer como objeto escultórico/performativo. No obstante, Mamá Fuente añade el concepto materno, lo que dota a la obra de un registro más sobrio y concreto.

⁴⁴² “El video-arte, al seleccionar, excluye necesariamente partes de la acción que se ejecuta, las que quedan fuera de la historia. En este sentido, el video-arte es un corrector, ya que al recibir el original (la acción de arte), lo corrige al traspasarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una ‘pasada en limpio’. El video-arte se convierte en la obra final de otra obra”. En: Galay, Gaspar y Milan Ivelic. *Chile, arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988, p. 230.

⁴⁴³ Consultado el 14/08/2009 en la web: < <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=625> >

En definitiva, de la pequeña selección de artistas que hemos destacado, tanto a nivel nacional como internacional, llama la atención que todas ellas tratan, como señala Christopher Reed⁴⁴⁴, no sólo de destruir las ideologías convencionales en cuanto al género femenino, sino de construir una narración alternativa, a saber, un relato de la historia de las mujeres.



Carmen Sigler.

Fotograma de su pieza de vídeo

Mamá Fuente (2006).

Es obvio que, con sus acciones, todas ellas crearon una gran consternación en la sociedad de la época, escandalizando a la mayoría, y, al mismo tiempo, reclamando la oportunidad de hacer con total libertad lo que ellas deseaban hacer con sus propios cuerpos, descomponiendo todas las reglas académicas impuestas hasta entonces y haciendo reflexionar acerca de lo efímero que el cuerpo, mero envoltorio de la existencia, es. Por ello, no debe avistarse malicia alguna en ponerlo al descubierto y, con mucho más derecho, si quien lo hace es un colectivo, las mujeres, históricamente marginadas para controlar ellas mismas dicha exposición física de una forma voluntaria y premeditada.

⁴⁴⁴ Reed, Christopher. *Conceptos del arte moderno*, Destino, Barcelona, 2000, p. 277.

Capítulo 5. VALIE EXPORT. LA IMAGEN FEMENINA COMO CRÍTICA.

¿Quién medirá el ardor y la violencia de un corazón de poeta cuando se ve atrapado y enredado en un cuerpo de mujer?

Virginia Woolf. *Una habitación propia* (1929).

Antes de comenzar este epígrafe, cabe apuntar una serie de factores que nos han llevado a la elección de esta artista para un análisis más detallado de entre el resto de creadoras femeninas mencionadas en esta investigación. Aparte de factores obvios (es mujer, artista y usa su obra y su propio cuerpo para tratar temas relacionados con la lucha feminista, como ella misma reconoce en una entrevista a Margret Eifler y Sandra Frieden⁴⁴⁵) nos interesa especialmente su experiencia sobre cine (en el terreno de la enseñanza y como escritora), sus conocimientos acerca del movimiento feminista y el hecho de que viviese su resurgir en primera persona (y como protagonista en el ámbito de la creación artística, en el que empezaba a despuntar) allá por los años 60. Podemos constatar que se trata, por tanto, de una artista paradigmática para el campo de estudio que representa el feminismo y, más concretamente, siendo una de las más reconocidas representantes del feminismo de la tercera ola e incluso del feminismo radical. Este último aspecto, resulta especialmente interesante si se tiene en cuenta que la otra artista cuya obra se analiza con mayor profundidad en este trabajo, Pipilotti Rist, más cercana al llamado post-feminismo y perteneciente a una generación de mujeres artistas cuyo contexto histórico y, por ende, cuyos intereses, formas de narración, tipo de discurso y de recursos estéticos, etc., resultan muy diferentes a los de aquella pionera del videoarte y la *performance*. En los dos capítulos dedicados a ambas creadoras veremos cómo, además de los factores personales y creativos inherentes a cada una de ellas, el contexto histórico, político y social en que se desenvuelven, determinan, en cierta medida, una mayor o menor radicalidad en sus posicionamientos y en la forma de expresarlos a través de sus obras.

⁴⁴⁵ “(...) desde sus comienzos como artista de *performance* a finales de los años 60, el centro de su arte ha sido el cuerpo, específicamente el cuerpo femenino. Se define a sí misma como feminista (...)”.
Extraído (traducción libre) de: Frieden, Sandra G. *Gender and German cinema: feminist interventions*. Vol. 1, *Gender and representation in new German cinema*, Berg Publishers, Oxford, 1993, p. 267.

5.1. Nacimiento, contexto histórico y político-social. Inicios en el arte y primeros trabajos.

La austríaca Valie Export (n.1940), es una innovadora creadora que lleva demostrando su talento artístico desde hace ya más de cuarenta años (fue miembro activo de la vanguardia austríaca desde mediados de los años sesenta), durante los cuales ha realizado numerosas *performances*⁴⁴⁶. No obstante, su obra artística es muy versátil, incluyendo videoinstalaciones, lo que ella denominó 'cine expandido' (*expanded cinema*), animaciones por ordenador, documentales, fotografía digital y conceptual, instalaciones láser, esculturas e incluso algunas publicaciones sobre historia del arte contemporáneo y del feminismo. Sus primeras *performances* (algunas de ellas documentadas en vídeo y otras a través de fotografías y otros componentes gráficos como textos, esquemas o recortes de prensa) tienen como principal herramienta el cuerpo humano y, más concretamente, el cuerpo de la propia artista y aúnan elementos como cine y vídeo, arquitectura, fotografía y espacios abiertos, entre otros.

Resulta esencial conocer, al menos someramente, el contexto en el que se desarrolló como mujer y, más tarde, como artista, para valorar hasta qué punto influyó en su obra.

Nacida como Waltraud Lehner el 17 de mayo de 1940 en Linz (Austria ⁴⁴⁷), no será casualidad que la artista se valga de la violencia (implícita o explícita) en muchas de sus obras, como lo hicieron y lo hacen otros muchos artistas austríacos como Ingeborg Bachman en el ámbito de la poesía y Michael Haneke⁴⁴⁸ en el cinematográfico. Export, trata desde sus inicios temas complicados con gran sobriedad, algo admirable si tenemos en cuenta



Cortesía VALIE EXPORT
© MUSAC

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 256.

⁴⁴⁷ Ocupada por los alemanes hasta mediados de los años 50 y beneficiada del Plan Marshall, la Austria que Valie vivió en Linz fue la del sector americano, de ahí, probablemente, que le llegasen noticias del arte que se movía en aquella época por los Estados Unidos, y del movimiento feminista en pleno fulgor).

⁴⁴⁸ "Sin concesiones, las turbadoras películas de Michael Haneke prolongan esta vertiente y afrontan el problema de la violencia y de su relación con los medios audiovisuales" (*Benny's Video*, 1992; *Funny Games*, 1997). En: Labarrère, André Z. *Atlas del cine*, ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 151.

que creció en una Austria sumergida aún en cierto sentimiento de culpa por su cooperación con el régimen nazi y por la presencia de un catolicismo asfixiante que había intentado conservar una obstinada moral puritana.

Educada en una escuela religiosa hasta los catorce años, Export pasó a estudiar pintura, dibujo y diseño en la escuela de artes y oficios *National School for Textile Industry* de Viena, trabajando brevemente en la industria cinematográfica como *script*, editora o extra ocasional. Casada y con dos hijos, tras su divorcio estudiaría diseño textil y volvería a la escena artística, en una escena vienesa gris y represiva, donde tan solo había un pequeño movimiento estudiantil y en la que pronto destacaría bajo el seudónimo por el que hoy se la conoce: VALIE EXPORT⁴⁴⁹.

Lo decidí cuando comencé con mi labor artística, hacia 1967. Pensé sobre mi nombre, y pensé que no quería tener el nombre de mi padre, que no quería tener el nombre de mi marido, quería tener mi propio nombre. Así que elegí *Export* porque quería exportar mis ideas, salir de mi misma, y *Valie* era un mote. Así que con mi mote y con "Export" (de exportar mis ideas) me inventé mi nombre⁴⁵⁰.

La adopción de este nombre sería para ella una forma de reinención. En una línea muy freudiana, asistimos aquí a lo que Régis Michel se refiere como "Muerte del padre. Nacimiento del autor"⁴⁵¹. A modo de presentación de su nueva identidad apareció uno de sus primeros trabajos: *Valie Export-Smart Export* (1970). En él, su rostro ocupaba con una fotografía un paquete de cigarrillos cuyo logotipo había sido manipulado con una leyenda en latín y alemán *Semper et ubique, Immer und Uberall* ('Siempre y ubicua'), una forma de significarse como una mujer cuya impronta es fruto de su voluntad y no de la imagen sexista que la iconografía occidental construía de ellas. Su pose en la fotografía, mano en la cadera, pitillo en la boca y ademán altanero venía a decir "Soy una mujer. Que se conduce como un hombre (...) Soy una mercancía. Y dos veces más bien que una. Como artista. Y como mujer"⁴⁵². Export, como afirma la comisaria Carmen Bourgeois en el

⁴⁴⁹ 'Valie' nació de la fusión de los nombres de su padre y de su marido y alude a la feminidad, mientras que para el apellido se apropió del nombre de una popular marca de cigarrillos (Export), atributo unívoco de virilidad. Con este gesto de autodeterminación, la artista enfatizaba su presencia y su identidad en la escena del arte vienes.

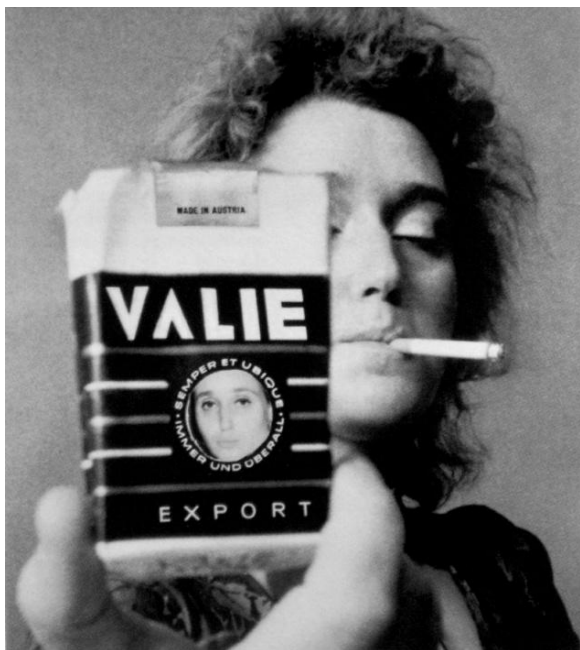
⁴⁵⁰ Extraído de una entrevista firmada por Sibley Labandeira y Laura Doñate. Consultado el 16/06/2015 en la web: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte20/documentos/valliexport.htm>>

⁴⁵¹ Michel, Régis. *Soy una mujer*. En: *Valie Export*, éditions de l'oeil, 2005, p. 35 (catálogo de exposición).

⁴⁵² *Ibidem*.

catálogo de la exposición *Valie Export* (2003-2005)⁴⁵³, “decidió apropiarse de una conocida marca de cigarrillos de bajo precio, Smart Export, que tenía claras connotaciones garrulas y machistas (...) Este gesto en unos años de creciente malestar por el conservadurismo existente en su país no admitía dudas”⁴⁵⁴.

Salvando las distancias, podemos tomar esta obra como una especie de ‘proto-selfie’ artístico a la manera del que realizaría la también artista austríaca Friedl Kubelka tan solo un año más tarde. Kubelka presentaba su cuerpo en un autorretrato semi-erótico que reflejaba la autoconciencia y el deseo que convertir al espectador en un *voyeur*. En este sentido, podemos decir que ambas artistas consideran el feminismo a través de la estética de la acción, por lo que parecía una elección natural para ambas usar sus



VALIE EXPORT

Valie Export– Smart Export (1970).



Friedl Kubelka

Untitled (1971).

⁴⁵³ *Ibidem*. Se trata de una exposición comisariada por Caroline Bourgeois y dedicada a la obra de Valie Export que ha itinerado por Europa desde 2003 a 2005, haciendo escala en París, Sevilla, Ginebra, Londres y Viena.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 82.

propios cuerpos de una manera que no excluía la sexualidad y los placeres del cuerpo, como vehículos de comunicación y objetos de arte sobre el que eran ellas, como mujeres artistas, las que ejercían el control. Se valieron de la sexualidad como instrumento político sin criminalizar esta forma de actuar, como sí hicieron otros artistas feministas coetáneos.

En esos años se vivía la influencia del espíritu experimental de una nueva generación de jóvenes artistas americanos, entre los que destacan, entre otros, John Cage, Robert Rauschenberg y Merce Cunningham, que llevarán a cabo famosas *performances* experimentales y *happenings*; se respira un ambiente de apertura artística que influyó en la relativa facilitación del acceso de las mujeres a este terreno; ellas intentaron, en la medida en que les fue posible, participar en el proceso creativo de dicha etapa. Valie, que tuvo sus comienzos artísticos en esa década, sería una de ellas; no en vano “se considera a sí misma una parte muy importante de los movimientos de vanguardia de la primera mitad de ese siglo y su continuación y redefiniciones después de la Segunda Guerra Mundial”⁴⁵⁵. En los años 50 y durante buena parte de los 60, el panorama que rodeaba a la esfera artística en Europa está muy influenciado por los acontecimientos a nivel mundial (el movimiento estudiantil y el mayo del 68, el movimiento Fluxus, el situacionismo francés, las consignas políticas marxistas y maoístas, la revolución tecnológica y la disolución de límites⁴⁵⁶ formales entre diferentes medios y entre arte y vida...). Tras la catástrofe que había supuesto la Segunda Guerra Mundial, y la configuración de un nuevo panorama internacional, irrumpieron ⁴⁵⁷ en el panorama artístico los accionistas vieneses⁴⁵⁸ (Hermann Nitsch, Günter Brus⁴⁵⁹, Otto Mühl, and

⁴⁵⁵ Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Indiana University Press, 1994, p. xv.

⁴⁵⁶ “En la década de 1960, la interacción entre la audiencia, las obras de arte, y el artista se convirtió en un elemento de la definición de una estética que aspira al ideal de un arte nuevo de manera que dejan establecidos géneros, categorías e instituciones. Este campo artístico es más acertadamente descrito por el término “intermedia”. Los orígenes del arte intermedia inspirado por John Cage y moldeado por Fluxus se conceptualizan con una invitación a la audiencia esencialmente para autodeterminar sus experiencias con la obra de arte. Esta “no-frontera” debía romper las fronteras entre los artistas y el público y las que separan los géneros”. En: Simó Mulet, Toni; Segura Cabañero, Jesús. *Videoperformance e Inmersión: El Arte y La Vida en la Utopía Democrática y La Comunicación*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia, 2008. Consultado el 19/06/2015 en la web:

<<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/20341/1/Videoperformance%20e%20inmersi%C3%B3n%20el%20arte%20y%20la%20vida%20en%20la%20utop%C3%ADa%20democr%C3%A1tica%20y%20la%20comunicaci%C3%B3n.pdf>>

⁴⁵⁷ En septiembre de 1966 tenía lugar el *Destruction In Art Symposium (DIAS)* en Londres, un evento de gran proyección ideado por Gustav Metzger que reunió a algunos de los accionistas más radicales de aquellos momentos. Consultado el 17/06/2015 en la web:

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>>

⁴⁵⁸ El accionismo vienes fue un movimiento heterogéneo de vanguardia austríaca, pintores, poetas y cineastas de los años cincuenta y sesenta que incluía el ‘grupo de Viena’, fundado en 1966 y la ‘cooperativa de cineastas de Austria’. ValieExport fue miembro fundador en 1968. El Grupo de Viena trabajó con viejas y nuevas

Rudolf Schwarzkogler) quienes, a través de sus *performances*, “parecían incidir en el silencio histórico en el que decidió sumirse la sociedad austríaca”⁴⁶⁰. Estos artistas (a los que se sumó Valie⁴⁶¹), tomaban sus propios cuerpos como instrumentos artísticos y los exponían al dolor y al peligro en acciones que pretendían una confrontación con esa complacencia y conformismo de la cultura austríaca tras la guerra.

Como apunta Caroline Bourgeois, “resulta difícil desgajar las primeras propuestas de Valie Export de la atmósfera cargada que se vivía en Austria en donde la virulencia de los accionistas estaba llamando la atención de la prensa. Pero el enfoque de Valie Export era muy distinto”⁴⁶².

Resulta curioso que, a diferencia de la radicalidad y la ruptura que suponían sus acciones, usadas como crítica feroz a la sociedad que los integraba, la visión que los accionistas proyectaban de las mujeres asumía parámetros claramente machistas, cuando no misóginos.

Algunos ven en la llegada de una nueva generación de artistas como Valie Export y Peter Weibel, a finales de los años sesenta, un punto de inflexión para el Accionismo vienés:

En aquel entonces, el contumaz empeño del Accionismo en la reritualización se había vuelto para Export y Weibel tan insufrible como el latente (aunque nunca manifiesto) sexismo patriarcal presente en todas sus actividades⁴⁶³.

Por todo ello, la irrupción de Valie Export en el panorama artístico vienés resulta aún más rupturista que la huella masculina, y más teniendo en cuenta que Export basaría el grueso de su producción creativa en analizar, desde la crítica, los medios de comunicación con el

tendencias de la vanguardia europea, aspectos del simbolismo, surrealismo, expresionismo, el constructivismo y el teatro del absurdo de los años cincuenta.

⁴⁵⁹ Precisamente en 1968 Günter Brus desarrollaba la *acción Kunst und revolution*, en la que orinaba y se untaba con heces mientras entonaba el himno austríaco. Ello le supuso la persecución por parte de la policía, cuya represión era considerable en la Austria de la época y, finalmente, el exilio. Fleck, Robert. *L'actionnisme viennois*, en *Hors limites. L'art et la vie. 1952-1994*, París, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 196-207.

⁴⁶⁰ *Dossiers Feministes* (publicación anual): VI Jornadas del *Seminari d'Investigació Feminista*, Universitat Jaume I, Castelló, mayo de 2002, pp. 76-77.

⁴⁶¹ Pese a ser internacionalmente conocida hoy por sus *films* y sus *performances*, adviértase cómo en sus comienzos artísticos la artista que nos ocupa estuvo fuertemente ligada e imbuida de las prácticas vanguardistas de los años 60.

⁴⁶² Aliaga, Juan Vicente. *La vida está en nuestras manos*. En: *Valie Export*, Op. cit., p. 82 (catálogo de exposición).

⁴⁶³ Foster, Hal; Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E.; Buchloh Benjamin H.D. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Ediciones Akal, Madrid, 2006, p. 469.

fin de acabar con la visión patriarcal que aquéllos promocionaban. Export investigó las formas en que las relaciones de poder inherentes a los medios de representación catalogan y circunscriben una serie de estereotipos referentes a la mujer y al cuerpo de ésta. Este interés y la crítica que de él se desprendería, relacionan a los proyectos de Export con tendencias inequívocamente feministas. De hecho, las primeras *performances* de 'guerrilla' que Export llevó a cabo se han convertido en un icono en la historia del arte feminista, como veremos en el siguiente epígrafe.

En sus primeros trabajos, como *Abstract film no.1* (1967), *Cutting* (1967) o *Splitscreen-Solipsismus* (1968), concebidos dentro de dentro de sus *expanded movies*⁴⁶⁴, Export mostrará esa inquietud por la experimentación formal de la que ya hablábamos hablado. En la última mencionada, perpendicular a la pantalla, una lámina de aluminio refleja la imagen proyectada, consiguiendo efectos ilusionistas (dos boxeadores en lugar de uno, el mismo boxeador que boxea consigo mismo en una pantalla dividida...). En *Der Kuss* (El Beso, 1968), tal como su título indica, una cámara fija en plano general recoge el encuentro de un hombre y una mujer que se aproximan el uno al otro hasta darse un beso, todo ello a cámara lenta. Valie juega de nuevo con un fenómeno físico para captar nuestra atención y poner el acento en una acción cotidiana haciéndola diferente. Esta obra, al igual que *Ohne Titel Nr. 2* (Sin título nº 2, 1968), realizadas ambas en colaboración con Peter Weibel⁴⁶⁵, resulta para algunos un intento por reflejar a través de medios puramente fílmicos los efectos de las drogas sobre la visión. Valie no sería, en este caso, la única en utilizar este tipo de recursos; son variados los cineastas que, a través de técnicas como la cámara lenta, la superposición, aceleración y otros efectos similares⁴⁶⁶, han intentado imitar ciertos estados de 'expansión' de la mente.

⁴⁶⁴ El *Expanded Cinema* (Cine Expandido) está inspirado en la American Expanded Cinema y refleja las condiciones ideológicas y tecnológicas de la representación cinematográfica. Export, con la colaboración de Peter Weibel y en solitario, dejará una amplia producción de cintas y videoinstalaciones a las que bautizará como *Expanded Movies*.

⁴⁶⁵ Peter Weibel fue pareja sentimental y artística de Valie Export durante esta época.

⁴⁶⁶ Resulta muy interesante, a este respecto, el visionado de la película *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000), cuyo montaje es referente en la enseñanza para muchas academias de cine.

Mientras en estos *environment films* (películas de entorno), como la propia Export los denominó, el espectador es bastante pasivo, otras *expanded movies* como *Instant Film* (1968) o *Das magische Auge* (El Ojo Mágico, 1969), de nuevo en colaboración con Weibel, sacuden a un público aletargado sacándoles fuera de su rol de meros consumidores y 'obligándoles' a participar activamente. Las audiencias deben desempeñar en lugar de consumir cine. Observamos aquí un interés en la ruptura entre la producción y el consumo que queda de nuevo patente en el mismo título de *Instant Film*, que alude en tono de humor a los objetos y comida de consumo instantáneo (*fast food* o comida rápida, que diríamos hoy en día) de los supermercados. En este caso, se enseña al público un objeto sencillo, un plástico transparente que cada participante puede llevar a casa y producir su propia película reflejando en ella su propia realidad, no mediante la proyección de nada sobre el material sino mirando a través de él, pudiendo la hoja alterada en el modo que se desee (siendo cortada, coloreada, etc.) y convertida, a la vez, en proyector, pantalla y tira de película cinematográfica.



Valie Export.
Instant Film (1968).

Como afirma Roswitha Mueller (1994) "al involucrar a la audiencia como actores, ya sea de un modo demostrativo o creativo, crítico y activo, estas *Expanded movies* se aproximan a las obras de *performance*"⁴⁶⁷. En este sentido, se podría catalogar esta serie de piezas como un Cine Expandido interactivo.

Esta incitación a la interacción entre la audiencia, las obras de arte y el artista será la tónica general de la estética artística de los años 60, unos años de rupturismo que aspiran al ideal de un arte nuevo designado bajo el término 'intermedia'. Un arte inspirado por agitadores como John Cage y el movimiento Fluxus, que harían estallar las fronteras entre artista y público, entre producción y recepción y entre los géneros en sí mismos, al abogar por la multidisciplinariedad y la influencia y cooperación constante entre ámbitos diversos, como son la música, la arquitectura, la escultura o el vídeo...

⁴⁶⁷ Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Op. cit., p. 9.

Se volatiliza, así, la noción clásica de la cultura burguesa respecto al consumo de arte de una forma pasiva, sin intercambio con el público y de una obra no alterada, completamente opuesta a la noción de “obra abierta” de Umberto Eco.

En esta obra abierta que son las nuevas formas de expresión de los años 60, el cuerpo como tal tendrá una presencia protagonista, como aseguran Simó Mulet y Segura Cabañero (2008): “ya en la década de 1960, las bases conceptuales y tecnológicas para la virtualización del cuerpo habían sido establecidas. Los procesos híbridos entre el arte y la vida aparecen en el arte de acción y se centran en el cuerpo –sobre el cuerpo a lo largo de sus interconexiones con los medios de comunicación como un campo de acción tanto privado como público– y en las estructuras públicas, colectivas que se contextualizan con actuaciones relacionadas con el cuerpo participativo en un diálogo constante con el espectador”⁴⁶⁸.

Existe, pues, un interés especial en fusionar el cuerpo con el medio (siendo, a su vez, el propio cuerpo transmisor de mensajes). El uso del multimedia y la telemática para la realización de estas *performances* o *happenings* provocativos, situacionales y anti burgueses resulta herencia directa de aquellas primeras vanguardias, desde el futurista ‘Grande Serate’ de 1910 al dadaísta de ‘Cabaret Voltaire’ y los eventos organizados por el neodadaísmo y los artistas Fluxus. Estos artistas tenían un concepto del arte unido a la vida y viceversa, lo cual tiene mucho sentido en una sociedad tremendamente influida por los procesos industriales y por los medios de comunicación.

Serían las mujeres las más contundentes y sensibles a las temáticas sociales de la época, como los prejuicios respecto a la diversidad de género; por ello, actúan de forma sustancialmente más radical que sus coetáneos masculinos, reafirmando como mujeres y artistas y, en muchos casos, exponiendo al público su sexualidad para romper los tabúes.

Valie, ya en sus obras tempranas, se valdría de su cuerpo y de la tecnología para criticar, en tono humorístico, las formas de artísticas de comunicar unidireccionales y ancladas en el pasado. En el vídeo *die süße nummer: ein friedliches konsumerlebnis* (1968), se muestra a una *performance* en la que Export recita un texto de acción, mientras examina una caja de chocolates de la marca fabricante de dulces Hofbauer. La artista analiza, de

⁴⁶⁸ Simó Mulet, Toni; Segura Cabañero, Jesús. *Videoperformance e Inmersión: El Arte y La Vida en la Utopía Democrática y la Comunicación*, Op. cit., p. 3.

forma crítica y jocosa, el negocio del arte con sus mecanismos de producción y recepción, usando la comparación entre la caja de bombones y una obra de arte. Al mismo tiempo, señala la ironía de determinados clichés como la “encantadora imagen de la catedral de San Esteban de Viena y los tejados de Viena”, en alusión a la política cultural austríaca del momento y a su anclaje en el pasado. Valie reconoce ante esta magna obra que inmediatamente te das cuenta de que estás frente a una obra de arte que te cautiva con su naturalidad, la elección de los motivos y la autenticidad histórica y que nos confronta y nos hace pensar sobre nuestro presente y la época trivial en la que vivimos, reflejada brutalmente en el arte. Este se mostraría, así, entre otras cosas, como un claro reflejo del momento histórico en el que se inscribe. Una especie de chivato, sin piedad, del mundo que le rodea y que le alimenta.

En la pieza *Auf+Ab+An+Zu* ('Up+Down+On+Off', 1968) una tira de película rodeaba, en una vista de 360 grados, una estatua que estaba parcialmente pintada siguiendo patrones geométricos que bloqueaban algunos de sus contornos. La tira se proyectaba en una pantalla de papel y el participante debía colocarse frente a la pantalla y completar las líneas que faltaban, dibujando directamente en la pantalla de papel. Como la tira de película tenía una duración de tres minutos, las líneas que se iban produciendo se



Valie Export.
Auf+Ab+An+Zu (1968).

superponían en el montaje. El resultado era una pintura que existía por derecho propio como obra de arte. Export denominó a este *film* 'Lehtfilm' (*learning film* / vídeo de aprendizaje), en homenaje al poeta y director de escena alemán Bertolt Brecht y su 'Lehrstück' (*learning play* / Juego de aprendizaje), con el que el dramaturgo ya intentó acabar con la distinción entre el actor y la audiencia; en su caso, se trataba de un esfuerzo por romper la tradicional división en los teatros entre unos creadores/productores activos y una audiencia pasivamente receptiva.

Desde bien temprano, se observa el interés de Export por hacer partícipe al espectador, por despabilar a una audiencia adormecida a la que se le daba todo hecho para que no tuviese el atrevimiento de pensar por sí misma, de crear “su propia obra”.

VALIE EXPORT. Nacimiento, contexto histórico y político-social. Inicios en el arte y primeros trabajos.

Así transcurren estos primeros trabajos de la artista, en los que pronto se unirá ese apego a la acción al feminismo más rompedor, como observaremos en dos de sus más conocidos trabajos: *Touch Cinema* (1968) y *Aktionshose: Genitalpanik* (1969).

5.2. Años 60. Discurso feminista. *Tapp und TastKino* (1968) y *Aktionshose: Genitalpanik* (1969).

La artista que nos ocupa es uno de los grandes referentes artísticos cuando hablamos de la conexión entre feminismo y arte contemporáneo. Ella y otras como las ya mencionadas Adrian Piper, Carolee Schneemann, Marina Abramović o María Lassnig dejaron de lado la técnica pictórica como forma de romper con las limitaciones que imponía la tradición, decantándose por la *performance* como modalidad artística más abierta, experimental y generadora de significados no preestablecidos. Todas ellas se imbuyeron del pensamiento feminista de la época, leyendo a grandes pioneras como Simone de Beauvoir, Gertrude Stein o Virginia Wolf. "Wolf era un ejemplo brillante del vínculo entre una sensibilidad femenina y una pulsión artística creadora que lleva a modelos universales", afirma Export⁴⁶⁹. Dentro de la tercera ola feminista, el pensamiento de Export (y su reflejo en la producción artística de la austríaca) se inscribiría dentro del sector más radical del feminismo, como se vislumbrará en obras como *Genitalpanik* (1969). Es el suyo un feminismo contemporáneo, que protesta contra las consignas del patriarcado entendiendo que el problema va más allá de la misma educación, alcanzando sectores tan influyentes a partir de la década de los sesenta como serán los medios de comunicación o el cine, al que Valie hará gran referencia en su obra a través de sus *Expanded Movies*, criticando el encorsetamiento de aquél.

Valie Export se ha concentrado en el uso del cuerpo (el suyo propio) en su obra como medio transmisor de conceptos y significaciones que tenían (y siguen teniendo) el propósito de desafiar –en una sociedad caracterizada por un falso igualitarismo entre los sexos– las contradicciones, las presiones y la violencia hacia las mujeres. Como ya hemos apuntado, en su práctica artística la *performance* es empleada como herramienta para desestabilizar ideologías sexistas (*Tapp- und Tast-Kino*, 1968), como medio de investigación específica del cuerpo y de cómo un determinado tipo de público se relaciona con él al romper estereotipos (*Aktionshose: Genitalpanik*, 1969), o como un método de investigación de los límites físicos y psicológicos (como en *Hyperbulie*, 1973). Se trataba de usar esta suerte de “arte total” para referir las formas en que la mujer era discriminada a lo largo de la historia de la representación artística, haciendo al espectador partícipe de ello tomando conciencia de sí mismo como un elemento más del tablero de juego.

⁴⁶⁹ Cita recogida en: Molina, Ángela. *Valie Export: la mirada resistente*, El País Digital, 17/01/2004. <http://www.elpais.com/articulo/arte/Valie/Export/mirada/resistente/elpbabart/20040117/elpbabart_1/Tes> Consultado el 22/05/2009.

Sea como fuere, si observamos detenidamente, veremos que las obras de acciones artísticas de Export traen a la mente a muchas otras artistas –desde Orlan, Joan Jonas, Annie Sprinkle a Karen Finley. Artistas mujeres que experimentaron con las nuevas formas de expresión artísticas como el *happening*, la *performance* o el *body art*, entendidos todos ellos como arte de acción, para canalizar sus reivindicaciones feministas, que proliferarían a partir del mayo francés. Se cuestiona el valor que se le da a la diferencia de sexo, así como las convenciones e instituciones que discriminan la vida pública y privada de la mujer: la familia, el estado, incluso el museo y los falsos feminismos.

Si en muchas de estas creadoras existe una intencionalidad de crítica feminista, en el caso de Valie está fuera de toda duda. Como mujer y como artista, aprovechó la coyuntura del momento que vivió y en el que se desarrollaron sus primeras *performances* allá por los años 60 para impactar a un público muy diferente del de hoy, que poseía la inocencia y la espontaneidad que le otorgaba el estar ajeno a determinadas estrategias sorpresivas como la cámara oculta y similares. Para mayor sutileza, la artista no interpelaba directamente a sus fortuitos y cándidos espectadores, sino que jugaba a la provocación, asumiendo un papel en el que ella llevaba las riendas de la situación.

En muchos de estos momentos, por las características y el planteamiento de la acción, su público será eminentemente (si no completamente) masculino, por lo que su discurso feminista resultaba especialmente comprometedor, incitador y agresivo.

Como explica ella misma en una entrevista firmada por Sibley Labandeira y Laura Doñate:

De alguna manera me enteré por revistas y periódicos que existía algo llamado *feminismo*, en concreto por medio de revistas americanas. En Europa realmente no existía, pero surgió con el movimiento estudiantil: el pensar sobre lo que significaba ser una estudiante, y también ser madre, tener o no una familia. Me puse a trabajar sobre la manera en que la Historia del Arte muestra los comportamientos femeninos, en cómo trata a las mujeres o los temas femeninos. A través de ello pude hacer que mi arte llevase un mensaje social⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Consultado el 17/07/2015 en:

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/valliexport.htm>>

De hecho, ya en sus inicios, Valie tenía muy claro lo que la identificaba con ser mujer y los estereotipos que no iba a tolerar en esa definición. Refiriéndose a su obra *Menstruation* (1973), la describía así:

(...) Sabía que el ciclo de los nacimientos y de las menstruaciones era fuente de múltiples angustias para las mujeres. Para mí, la maternidad no está implícita en mi feminidad, ya que implica mi reconocimiento previo de una responsabilidad. Yo era mucho más sensible a lo que me define como perteneciente a lo que llamamos género femenino. Es por ello que hice la pieza sobre la menstruación, que tenía mucho que ver con la sexualidad –más bien al estilo “crudo” de la sexualidad que con la sexualidad burguesa-. La pieza se montó en Suiza, en casa de mi hermana. Me sentaba sobre un muro blanco, bastante alto y orinaba, durante los días de mis períodos. La orina colorada corría a lo largo del muro creando motivos abstractos, rojos y líquidos. Mi hermana filmaba⁴⁷¹.

La artista, educada de niña en un convento, dio la vuelta como un guante al discurso represor vivido. Tras tempranos experimentos fotográficos en los que Export intercambiaba apariencia física con su novio de la época para acabar vestida de chico⁴⁷² (quizá como modo de sentir la libertad y el poder masculino), Valie hizo visible su compromiso feminista desde bien temprano. No contenta con reflejar en su obra el hogar como un lugar asfixiante (*Madonna am Gasherd*, 1973. Ilustración)⁴⁷³ y la infancia como un proceso traumático (*Remote, remote*, 1973. Película 16 mm. 10’)⁴⁷⁴, atacó duramente la imposición de la maternidad⁴⁷⁵ como algo obligado para que la mujer se sienta mujer, un ser pleno y completo. La maternidad como coacción ideológica es primordial para

⁴⁷¹ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*. En: *Valie Export*, Op. cit., p. 145 (catálogo de exposición).

⁴⁷² “Cuando tenía 18 años era probable que quisiera ‘actuar’. No decía ‘hacer performances’, solo actuar. Para ese momento ya había hecho una serie de fotografías, desgraciadamente desaparecidas, en las que figurábamos mi novio y yo. En ella, intercambiábamos nuestro género, nuestra apariencia física, nuestro aspecto externo (...) Para mí fue más fácil ‘convertirme’ en varón que para él transformarse en niña”. En: Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. cit., p. 144.

⁴⁷³ Una madonna gótica o renacentista (la madre) aparece quemándose en el infierno doméstico que supone la cocina para el sexo femenino.

⁴⁷⁴ Inquietante como pocas, en esta pieza de vídeo un golpeteo suena de fondo mientras la artista, sentada en una silla delante de una foto de gran formato de dos niños, mira a cámara. Tristeza en sus ojos, para mostrarnos después un primer plano de los ojos de los niños. Empieza a cortarse cuidadosamente las cutículas de las uñas hasta hacerse sangre. Va sumergiendo los dedos en una fuente transparente con leche y se chupa los dedos mientras muerde la piel levantada. Primeros planos de las bocas de los niños. Acaba la pieza con un plano ya sin la artista y un lento zoom a la fotografía de los infantes. La infancia, traumática fase clave en el proceso de socialización humana, es la protagonista.

⁴⁷⁵ En *Homometer I* (1973) y *Homometer II* (1976) el lastre de la maternidad viene simbolizado por una hogaza de pan que bien cuelga de las piernas de una mujer (en el primer caso) bien se muestra junto a su vientre, compartiéndola con los viandantes en una acción de calle (en el segundo).

entender cómo se ha ejercido y se sigue ejerciendo un dominio cultural sobre el cuerpo de la mujer⁴⁷⁶.

Valie no formaba parte de ningún grupo militante feminista, de hecho, ha comentado que por aquella época sabía que en Estados Unidos había un movimiento feminista, pero que no conoció a los artistas y diferentes colectivos que lo conformaban hasta bastante más adelante. Sin embargo, para 1972 ya estaba organizando en Viena la exposición *MAGNA feminismo: Art and Creativity*⁴⁷⁷.

La artista forja su discurso desde la experiencia que le ha dado el verse ninguneada en el mundo artístico por el simple hecho de ser mujer. Pese a gozar de un punto de partida privilegiado por su visibilidad al lado de los accionistas vieneses, que bien pudo ser para ellos lo que Amelia Valcárcel define como “la niña del regimiento”:

En nuestras sociedades, donde la prevalencia viril es lo que hay, serán grupos viriles. Como mucho, captarán a una o dos mujeres, a las que tratarán realmente como a la mascotita, a la niña del regimiento. Esto es, las tratarán muy bien, pero no querrán a más mujeres allí. Ya habrán cumplido⁴⁷⁸.

La artista pronto descubrió que “como mujer no podía obtener un verdadero reconocimiento, ni en el mundo masculino de los artistas ni en el de los cineastas”⁴⁷⁹. Se refiere aquí a los años en que conoció a Peter Weibel, a mediados de los 60, en que sentía que se la tildaba siempre de “copiloto”. Una anécdota sintomática de esta sospecha y que alarma de hasta qué punto las mujeres eran llevadas de la mano como a niñas incluso en el abierto terreno artístico de esos años es la que sigue, en palabras de la propia creadora:

En Alemania, por ejemplo, cuando se nos invitó y subimos a escena para los debates, el público les preguntaba a los otros cineastas qué era lo que yo hacía, sin preguntarme nunca nada, como si yo no estuviese allí. Hoy en día, no nos podemos imaginar cuán ignorante fue el mundo del arte del trabajo de las artistas mujeres en los años sesenta. No podíamos asociarnos, ni competir con otras mujeres porque las mujeres, como yo, estábamos solas en un mundo de arte colonizado por los hombres. No podía competir con

⁴⁷⁶ Entrevista con Valie Export en: Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Op. cit., p. 222.

⁴⁷⁷ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. cit., p. 150.

⁴⁷⁸ Izquierdo, José María. *Entrevista a Amelia Valcárcel*, Op. Cit., p. 31.

⁴⁷⁹ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. cit., p. 150.

mis colegas masculinos ya que soy diferente (...). Solo fue a partir de os años setenta cuando pude hacer sola una gira con mi *Expanded Cinema* en los Países Bajos y en Gran Bretaña (...)⁴⁸⁰.

Pese a todo, los años 60 serían febriles respecto a la producción de nuestra protagonista, dando fe de ello dos propuestas principales que podemos interpretar desde la perspectiva del género y que analizamos a continuación. Éstas pertenecerían al grupo final de las expanded movies y, como Mueller (1994) señala, en ellas “los cuerpos de los actores sustituyen de una forma u otra a los materiales de la película. En la mayoría de las piezas, la atención se centra en romper tabúes en un intento por evitar la explotación comercial de dichos tabúes. Los más destacables entre estos *expanded films* son *Tapp und Tastkino* (Cine del Tacto, 1968) y *Genitalpanik* (Pánico genital, 1969).

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

Tapp und Tastkino (Cine del Tacto, 1968)

«Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al diálogo. Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye ».

Guy Debord. *La sociedad del espectáculo* (1967).

En los años 60, una serie de mujeres artistas⁴⁸¹ como Adrian Piper, Lygia Clark, Carolee Schneemann, Maria Lassnig, Marina Abramović y la propia Valie Export, rechazaron el medio pictórico y optaron por la *performance* (y el *happening* como variante espontánea en la que se espera la participación del público), ya que consideraban que era una forma artística no limitada por tradiciones restrictivas, más abierta y experimental, permitiéndoles crear nuevos significados al carecer de contenidos preconcebidos. Leyeron a pioneras del pensamiento femenino como Virginia Woolf y Gertrude Stein: "Woolf era un ejemplo brillante del vínculo entre una sensibilidad femenina y una pulsión artística creadora que lleva a modelos universales", afirma Export⁴⁸².

La *performance Tapp und TastKino* ('Touch Cinema'), llevada a cabo en diez ciudades europeas entre 1968 y 1971, fue una de dichas acciones. Aunque ya hemos hablado de

⁴⁸¹ Export llegó incluso a redactar un manifiesto de las mujeres artistas: "La posición del arte en el movimiento de liberación de las mujeres es la posición de la mujer en el movimiento artístico. La historia de la mujer es la historia del hombre, porque el hombre ha definido la imagen de la mujer para ambos, hombre y mujer; el hombre crea y controla los medios sociales y de comunicación, así como la ciencia y el arte, la palabra y la imagen, la moda y la arquitectura, el transporte social y la división del trabajo. Los hombres han proyectado su imagen de la mujer en dichos medios, y en consecuencia con esos patrones han hecho sombra a la mujer (...)". Extraído (y traducido) de: Export, Valie. 'Women's Art: A Manifiesto' (March 1972), *Neues Forum* 228 (January 1973), p. 47.

⁴⁸² Citado en un artículo del periódico digital El País, publicado el 17/01/2004 y consultado el 22/05/2009: <http://www.elpais.com/articulo/arte/Valie/Export/mirada/resistente/elpbabart/20040117elpbabart_1/Tes>

ella en el Apdo. 3.3., merece la pena incidir en este revolucionario trabajo, en el que Export centra la atención sobre el mundo cinematográfico que, durante mucho tiempo, había resultado un propulsor principal en la creación de un buen número de estereotipos asociados a la mujer. Se dice que para entonces, tanto Valie como su compañero artístico y sentimental estaban hastiados de la insistencia del Accionismo en la reritualización y el latente (nunca manifiesto) sexismo patriarcal en todas sus acciones. Por todo ello, *Tapp und TastKino* (en español 'Cine de palpar y tantear') resulta tan interesante; es una especie de bofetada a la mayor parte de los principios del Accionismo vienés⁴⁸³.

Valie Export le debe mucho a los accionistas. Pero ese estatus patriarcal de lo femenino pasivo es todo lo que ella rechaza. No con palabras. Sino con hechos. La artista es ella y es su cuerpo el que exhibe. El cuerpo de una mujer: contrapoder del patriarcado.

En esta *performance* callejera, presentada en 1968 en Viena y Munich, su compañero Peter Weibel invitaba –megáfono en mano y con aspecto de macarra⁴⁸⁴- a que cualquier transeúnte se atreviese a introducir sus manos en el interior de una caja cerrada con cortinillas, que simulaba una sala de cine en miniatura (*camera obscura*) y que la propia Export llevaba colocada alrededor de su torso, ocultando sus senos. Resultaba interesante el juego que se planteaba, ya que sólo era posible tocar como ciego. Nada de lo que allí sucedía podía verse. Prohibido mirar. La mujer se mantenía 'en conserva'. Incluso en algunos folletos que distribuyeron se valían de un agudo sentido del humor, haciendo referencias cinematográficas al pionero Dziga Vertov o al maestro Godard y se publicitaba la experiencia como un acto fetichista de posible masoquismo:

Sus manos están aisladas del mundo. Pretenderán que se las dejaron cortadas...a secas (si nos atrevemos). Y así deducir con horror la verdadera naturaleza del instrumento, que es de índole castradora: una máquina para *desmembrar*. La expresión se queda corta. Guillotina del sexo.

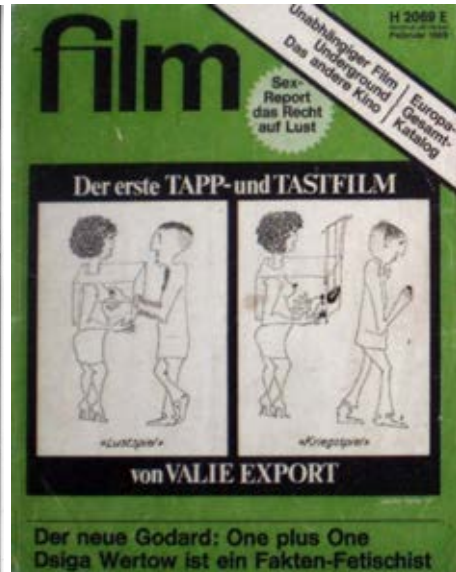
Se rompía, así, la imagen de la mujer como un objeto pasivo y se cuestionaban conceptos como el voyerismo o el exhibicionismo.

⁴⁸³ "La *performance* pone de manifiesto que el compromiso con rituales redentores o sanaciones catárticas carece de sentido en un mundo dominado por los avances tecnológicos y la industrialización de la cultura del espectáculo (...) Export, en mayor medida que cualquier otro accionista, recodifica la dimensión radical del autosacrificio, ejemplarmente elaborada (performed) por Brus. La artista cambia el ritual por el choque emancipatorio (...)." En: Foster, Hal; Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E.; Buchloh Benjamin H.D. Op. cit., p. 469.

⁴⁸⁴ Así lo describe Chrissie Iles en 'VALIE EXPORT: Body, Space, Splitting, Projection' en *Valie Export. Ob/de + Con(struction)*, Goldie Paley Gallery/Moore College of Art and Design, Philadelphia, 1999, p. 36.



Imagen de la acción *Tapp und Tastkino* (1968). Valie Export. Photo: © VBK, Wien, 2011.



Dibujos de la acción. En: *The first TAPP- und TASTFILM* by VALIE EXPORT, Film, nº4, 1969.

Export rechaza el estatus patriarcal de lo femenino pasivo. La artista es ella y es ella la que exhibe su cuerpo. El hombre solo utiliza su voz y ella es quien, desde el mismo momento en que parece ofrecer placer, se apresura a vetarlo, frustrando su deseo y sometiéndolo al cronómetro. Nada más castrador, como afirma Caroline Bourgeois⁴⁸⁵, que esa imposición de límites, ese control de la jugada por parte del artista, de “suspender”.

Por si fuese poca mofa, el aspecto de la artista, que oculta sus formas femeninas en esa especie de armadura de cartón, es curiosamente robótico, aderezado con una peluca que la hace parecer ambigua y desposeída de toda sexualidad, maniquí a medio camino entre payaso y muñeca⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Michel, Régis. *Soy una mujer*, Op. cit., p. 42.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 42.



Imagen que documenta la acción *Tapp und TastKino*, de Valie Export. 2ª presentación.
Primer Encuentro Europeo de Directores de Cine Independiente. Munich (1968).

Como en la mayoría de las *performances* en la que existe un público activo y participativo, los resultados podían resultar imprevistos (podríamos tildar a esta acción de *happening* si no fuese por la premeditación de muchos elementos participantes en ella: la caja, el megáfono, el diseño y reparto de los folletos, etc.). Las reacciones de los espectadores (mayoritariamente hombres, como se puede apreciar en la imagen) eran un elemento clave en el desarrollo de la acción (en este caso sí estaba presente la improvisación). Muchos fueron los que se acercaron, entre divertidos y curiosos, y bastantes menos los que osaron introducir las manos por la abertura que ofrecía la caja para tocar, durante 12 segundos, los pechos desnudos de la artista, que permanecía con el rostro imperturbable (a lo más, una leve sonrisa, atisbo de una mueca de tristeza), lejos de cualquier pose erótica o seductora. Pasado el tiempo estipulado, la artista hacía saber al ‘palpante’ que la acción había llegado a su fin. Subyuga, así a los espectadores, a la disciplina del tiempo (de nuevo, una forma de castración). Según Thomas Dreher “Por medio del tacto, Export

eludió códigos restrictivos y luego los re-introdujo por medio de la disciplina de los tiempos: los códigos restrictivos son, a nivel táctil, mucho más amenazantes para el cuerpo y para el sentido que uno/a tiene de su propio cuerpo que la codificación visual, pero también menos sutil”⁴⁸⁷.

Tras presentar esta acción en las calles de Viena y Múnich, se desarrolló en otras ciudades europeas como Colonia, con la diferencia de que en esta última el altavoz estaba en manos de Valie Export y era su amiga Erika Mies quien portaba la caja. En palabras de la propia Valie: “esta acción fue muy interesante, porque éramos dos mujeres y la gente se puso muy agresiva y creía que éramos prostitutas”⁴⁸⁸. Eso era lo que, en realidad, buscaba nuestra artista cuando dio el paso de lo privado, de la intimidad del cuerpo, al espacio público: “No quería actuar en un museo ni en una galería. Esos lugares son muy conservadores para mí y si me aventuraba en ellos, solo obtendría respuestas convencionales a trabajos experimentales. Era importante para mí presentar mis trabajos al público, en público, en el espacio público, y no en el espacio restringido del arte conservador, pero sí en lo que se llamaba ‘underground’ (...) hay espectadores distintos a los de una galería (...) en el espacio urbano se desarrollaban nuevas formas de recepción⁴⁸⁹”. Ese afán por conquistar la calle, que era un espacio predominantemente masculino, está muy imbuido de las ideas feministas que recorrerían la producción artística de Export.

Pese a que se conserva documentación gráfica de esta acción, como de muchas otras, en las diferentes ciudades, debemos tener en cuenta que los medios de captación y almacenamiento de imágenes distaban mucho de la actual variedad de soportes tecnológicos con los que contamos hoy en día. Y debemos, por tanto, ser conscientes del sesgo que supone valorar el contexto basándonos en una serie de fotografías o breves piezas videográficas. Por ejemplo, en la mayor parte de imágenes de las que disponemos se observa que el público era completamente masculino, mientras que en la entrevista realizada por Caroline Bourgeois, Valie aclara al respecto: “la documentación de esa época no tenía tanta importancia como hoy en día. Me imagino que la cámara solo habrá

⁴⁸⁷ Dreher, Thomas. *Valie Export and Peter Weibel: Multimedial Feminist Art*, Artefactum, nº 46, diciembre 1992 - febrero 1993, pp.17-20. (Traducción propia). En:

<http://www.academia.edu/2987158/Valie_Export_and_Peter_Weibel_Multimedial_Feminist_Art>. [Fecha de consulta: 8 julio 2015].

⁴⁸⁸ Citado por Kristine Stiles en *Corpora vilia, Valie Export's Body*, Op. cit., p. 27.

⁴⁸⁹ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. cit., p. 149.

filmado entre cinco y seis minutos, pero en realidad, en el lugar sí había mujeres y niños”⁴⁹⁰.

Pese a que no hubo incidentes destacables más allá de los descritos, para Valie la *performance* resultaría muy excitante; en palabras de la artista, “me dio la seguridad de que quería volver a hacer *performances* en público”⁴⁹¹. Un año después tendría lugar una de sus acciones más conocidas y polémicas.

⁴⁹⁰ *Ibíd*em, p. 150.

⁴⁹¹ *Ibíd*em, p. 150.

Aktionshose: Genitalpanik (1969).

Performance ineludible en la producción artística de Export es *Aktionshose: Genitalpanik*⁴⁹² ('Action Pants: Genital Panic'), en español 'Acción de pantalón: Pánico Genital', de 1969.

Si hasta entonces en el mundo del arte y los medios de comunicación las representaciones genitales eran elaboradas por y para los hombres, con esta obra (al igual que con las de otras compañeras artistas que iniciaron ese rupturismo) el sexo femenino se convirtió más que nunca en un campo de batalla para la práctica feminista del arte⁴⁹³. Para esta acción, Export se presentó en un cine – supuestamente pornográfico – en Munich, metralleta en mano y con el pelo alborotado. Lucía una esclava en la muñeca derecha y vestía cazadora de cuero negra. Sus pantalones tenían una abertura triangular a la altura del pubis que dejaba a la vista sus genitales y ella caminaba junto a los espectadores del cine dejando ver sus genitales al nivel de sus caras. El exponer su sexo a la vista de los demás implicaba una oferta implícita de su órgano genital real ante ese público masculino que acudía a consumir algo 'irreal', en el sentido de 'no presente', en la oscuridad e



Valie Export. *Aktionshose: GenitalPanik* (1969).

⁴⁹² Según Caroline Bourgeois, el título no fue escogido al azar: "Valie Export recuerda a Freud, quien usa términos similares para definir la reacción del macho ante el sexo femenino: *terror, horror, estupor*. Todos remiten a la angustia edípica de perder el falo (...) Freud dice que el macho es agredido por el sexo de la mujer, que cristaliza la angustia de la castración (síndrome de Medusa) (...) La artista representa literalmente esa agresión: exhibe la cosa como una *violación* al revés. Una violación de la mirada. Que toma al espectador como *rehén*". En: Michel, Régis. *Soy una mujer*, Op. cit., p. 39.

⁴⁹³ La representación de los genitales femeninos en el arte y su uso por parte de las feministas como instrumento de lucha se convirtió en objeto de estudio y de especulación teórica, ya que, al ser adoptado por estas creadoras desde una óptica diferente a la tradicional, se asociaron al tema implicaciones inéditas hasta entonces. Véanse, por ejemplo, los trabajos de las artistas Pat Steir, Judy Chicago, Hannah Wilke y Joan Snyder, entre otras.

intimidad de la sala cinematográfica. Se enfatizaba ese sexo real frente a lo representado en las películas que estaban a punto de exhibirse, donde la mujer se suele mostrar como objeto pasivo o sometido al varón. Para un mirón no hay peor castigo que mostrarle aquello que prefiere descubrir desde la sombra y hacerle protagonista, haciendo tácito y público su voyerismo. Por si se desprendiesen pocos significados de esto, la artista se presenta, además, con una metralleta, símbolo claramente fálico que detenta el poder de quien lo porta y, tradicionalmente, asociado al campo de batalla y, por ende, al hombre, mas el órgano mostrado es de hembra, jugando a la contradicción. Export asumía, así, no sólo un papel activo, sino de verdadero ejercicio de poder, muy alejado del cuerpo pasivo y sujeto al deseo masculino que los espectadores asistentes se disponían a consumir. De hecho, muchos de los asistentes huyeron rápidamente entre asustados y desconcertados. Asistimos a la creación de una filosofía del “Feminismo Accionista”.

La propia Valie Export narra así la acción y sus resultados:

Genital Panic se presentó en un cine de Munich que mostraba películas pornográficas (...). Entre una y otra película, les dije a los espectadores que habían venido a esta sala especial para ver películas sexuales, que ahora tenían a su disposición órganos sexuales y que podían hacerles todo lo que quisieran. Recorrí lentamente cada fila de asientos, de cara a la gente. No me movía de un modo erótico. Mientras caminaba, el fusil que llevaba apuntaba a las cabezas de los que quedaban en la fila de atrás. Tenía miedo. No tenía ni idea de lo que la haría la gente. A medida que pasaba de una hilera de asientos a otra, cada hilera de gente se levantaba y salía de la sala, en silencio. Fuera del contexto filmico, para ellos era un modo completamente diferente de estar en contacto con ese símbolo erótico particular⁴⁹⁴.

Como afirma J. A. Ramírez puede tomarse esta obra como una especie de “terrorismo sexual”⁴⁹⁵, a través del que la artista denuncia de una forma directa e intimidadora el

⁴⁹⁴ R. Askey. *Ein Interview mit VALIE EXPORT*, High Performance, vol. 4 n° 1, Frühjahr, 1981, p. 80. No obstante, en el catálogo *Valie Export*, editions de l'oeil, 2005, p. 36 se advierte de lo siguiente en referencia a esta supuesta declaración de Export: “Los detalles aquí citados han sido *desmentidos* por la artista, que no pudo corregir los términos de la entrevista citada: el cine no era porno, ella solo tenía un fusil en las fotos. La cita que se ha utilizado es, por lo tanto, en parte, falsa (comunicado escrito el 1/08/2003). Esto no cambia en gran cosa el análisis de la *performance*. Pero, así se forjan los mitos...”. En efecto, el ‘golpe de efecto’ de la primera narración, que no he encontrado en una sino en diferentes fuentes que se presuponen fiables y contrastadas (Stiles, Kristine. *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, en el catálogo *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames and Hudson, London, 1998, p. 266), resulta mucho mayor y de un fuerte atractivo en comparación a cómo acaeció realmente la *performance*, sin desmerecerla por ello.

⁴⁹⁵ Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus*, Op. cit., p. 299.

consumo de los géneros pornográficos que fomentan una imagen pasiva, sumisa y burda de la mujer. Como añade el autor en una ingeniosa analogía:

Se diría que Valie Export había ejecutado una acción puritana, aunque sin pretenderlo expresamente, como si hubiera reeditado en versión feminista y masmediática el viejo tema de la expulsión de los mercaderes del Templo". En este sentido, cabe apuntar que, al igual que Yves Klein dio un salto al vacío (pero con una lona debajo) y Marina Abramović pondría años más tarde su cuerpo en mano del público (con la potestad de parar la acción cuando 'la cosa' se puso tensa), Export "asume todos los riesgos. Pero no corre ninguno. Al pornógrafo le gusta ver. Mas no tocar...⁴⁹⁶.

Tanto en *Tapp und TastKino* como en *Genitalpanik*, Export centra la atención del espectador en un punto similar: el elemento cinematográfico. Ese cine que, como ya se había apuntado, había promovido, de alguna forma, unos estereotipos femeninos que aún aparecen hoy bien arraigados en la sociedad. Desgraciadamente, tan solo se conservan rastros de esta acción, no quedó registrada en vídeo. Tuvo lugar realmente en 1968, pero fue al año siguiente cuando la artista posó para una serie de carteles que rememoraban el episodio de Munich.

La acción *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) sería reformulada años más tarde (2005) por otra artista cuya obra está también inmersa en el uso del cuerpo femenino como instrumento de crítica, Marina Abramović.⁴⁹⁷ La iniciativa formaba parte de una recreación para el museo Guggenheim de Nueva York de siete famosas *performances* (*Seven Easy Pieces*) a manos de la artista serbia, impulsada, según declaró a la prensa, por la necesidad de preservar la memoria de estas acciones que la habían influido como artista. En este caso, Abramović, se documenta bien para llevar a cabo su versión de la acción, basada en el cartel que Export hizo un año después de llevarla a cabo: vestida de forma similar a aquélla, desarrolla la *performance* en la sala de un museo, subida a un escenario y sentada en una silla.

⁴⁹⁶ Michel, Régis. *Soy una mujer*, Op. cit., p. 38.

⁴⁹⁷ Goldberg, RoseLee. *Performa: new visual art performance*, Performa, New York, 2007, p. 117.





Marina Abramović.

Re-Performance (como parte de sus *Seven Easy Pieces*)

Aktionshose: Genitalpanik (2005). Guggenheim Museum, Nueva York.

Si bien es cierto que en su repetición casi cuarenta años después, la *performance* en cuestión pierde parte de su significado al desarrollarse en un entorno completamente diferente, también lo es que sigue manteniendo su sentido crítico y genera una serie de asociaciones que cada espectador puede interpretar de forma diversa. Por ejemplo, sería plausible relacionar la re-performance de Abramović con una crítica no sólo al machismo, sino también a conceptos como la violencia. Observando, veremos el por qué: la artista entra en la sala de un museo y se dirige a una especie de pequeño escenario circular dispuesto para ella, se sienta en una silla, metralleta en mano, y abre las piernas dejando ver su pubis a través del corte en la tela de su pantalón de cuero negro, mientras observa con gesto serio a la audiencia, a cuyos miembros mira directamente, uno por uno⁴⁹⁸. Una posible lectura a extraer sería el hecho de que, en una sala llena de personas, una mujer llame la atención de todos los presentes, no tanto por situarse en una tarima o por llevar un arma de fuego, sino, y esto es lo más revelador, por llevar un pantalón al que voluntariamente ha cortado la tela que cubriría el pubis con el fin de mostrarnos su órgano sexual.

⁴⁹⁸ Para más información, véase el documental *Seven Easy Pieces* (2007), dir.: Babette Mangolte, USA, DVD, 93 min.

Si nos remitimos a la infancia de esta artista y al peso que, en otras obras ha dado ya a la guerra de su Yugoslavia natal, leeremos entre líneas una crítica a la violencia y a la hipocresía de la sociedad: como continuamente nos muestra la censura que, a día de hoy, aún se ejerce en países presumiblemente democráticos como Estados Unidos⁴⁹⁹, sigue resultando más llamativo, más polémico y más peligroso el que a una mujer se le vea su órgano genital en público a que esta misma porte una metralleta o cualquier otra arma. La sexualidad (y sobre todo si es femenina y es una mujer quien hace alarde de ella como agente activo -frente a su rol tradicionalmente pasivo-) sigue siendo más peligrosa que la violencia (sea ésta superficial o extrema).

⁴⁹⁹ Son conocidos por todos los mediáticos y ya manidos ejemplos de la polémica creada por la escena de contenido lésbico en la que las cantantes pop Madonna, Britney Spears y Christina Aguilera se besaban en la boca al final de una actuación musical en los premios MTV 2003. Más grave resultó la censura ejercida sobre las imágenes de la final de la Super Bowl (final de fútbol americano) del 2004 en que a la cantante Janet Jackson, durante la interpretación del tema 'Rock Your Body', en compañía de Justin Timberlake, dejó al descubierto uno de sus pechos. Lo que para unos fue una burda maniobra publicitaria y para otros un simple desliz, para la FCC (Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos) resultó ser un acto impúdico merecedor de castigo: decidió imponer la máxima multa estipulada para estos casos (cerca de 400.000 euros) a la cadena encargada de la retransmisión, la CBS. Además, resulta destacable que, de los dos cantantes, la peor parada fue Janet Jackson, pues la ABC, otra de las grandes cadenas de televisión norteamericanas, prescindió de sus servicios en una serie que estaba a punto de estrenar; y el álbum que publicó por entonces, 'Damita Jo' (Virgin, 04), no cumplió las expectativas de ventas. Por el contrario, Justin Timberlake hizo fortuna en los *Grammys* apenas dos años después y continúa, a día de hoy, su exitosa carrera en Hollywood.

5.3. Colaboraciones artísticas. Peter Weibel.

Como hemos visto, los inicios artísticos de Valie Export, allá por los años 60, estuvieron muy ligados al accionismo vienés, un movimiento formado por una amplia mayoría de hombres y cuya carta de presentación artística principal era el uso del propio cuerpo de estos artistas para lograr incomodar al adormecido público de la sociedad austríaca en la época de posguerra. Ya en esa época, Export conocía a Peter Weibel ⁵⁰⁰, también inserto en el accionismo, y con quien prolongaría sus colaboraciones hasta muchos años después.



Peter Weibel y Valie Export, 1968.

© Hans Scheugl

No ha sido Valie una creadora dada a las colaboraciones. De hecho, son pocas las contribuciones o coparticipaciones⁵⁰¹ en sus obras más allá de los accionistas o del mencionado Weibel, a quien conoció a mediados de los años sesenta. La conexión entre ellos debió ser profunda, ya que ambos se cansaron pronto de la misoginia implícita en gran parte de los *happenings* accionistas y se desvincularon de ese movimiento, siendo la suya una colaboración muy fructífera durante toda esa década. En el caso de Valie, decidió crear su identidad como mujer y pronto se sintió atraída por los postulados del arte feminista, iniciando la búsqueda de un camino personal en el terreno artístico y ponderando el papel que la mujer había jugado históricamente en el arte, definida y arrinconada por los esquemas patriarcales de lo que debe ser la identidad femenina.

⁵⁰⁰ Peter Weibel (1944) nació en la ciudad rusa de Odesa, pero desde muy pequeño residió en Austria. A comienzos de los 60 marchó a París a estudiar medicina, pero su contacto con el cine y la literatura francesa marcó su viaje, regresando en 1964 a Austria para instalarse en Viena. Arrancaría allí una carrera artística que abarcará desde su trabajo como creador hasta el comisariado de importantes exposiciones, sin olvidar la práctica teórica y docente en destacadas universidades centroeuropeas y americanas. Actualmente es el director del ZKM (Centro de Artes y Medios Tecnológicos de Karlsruhe, Alemania). Su principal interés durante los últimos treinta años ha sido la investigación y la aplicación de las nuevas tecnologías en el arte. Ello le ha llevado a explorar las posibilidades de la *performance*, entre otros.

⁵⁰¹ En cualquier caso, nos ceñiremos a estas en la presente investigación por resultar las más significativas en la producción artística de Export.

Tanto Weibel como Export, formaron parte de esa ramificación del accionismo vienés que fue el Cine Expandido, colaborando a finales de los años sesenta y durante la década posterior⁵⁰². El denominador común de todos sus miembros sería la trascendencia concedida a las acciones y al cuerpo. De este modo, no resulta sorprendente que ambos artistas dieron un uso creativo al cine experimental a través del uso del propio cuerpo y las instalaciones de vídeo como medios principales. Ambos colaboraron realizando una serie de acciones, casi siempre presentadas en la calle, en las que vindicaban el control sobre el cuerpo.

Como afirma el historiador de arte Guillermo Cano Rojas, “una de las principales preocupaciones de sus integrantes fue poner en relación una mirada crítica de la realidad tal y como es construida por los medios de comunicación y el deseo de poder ampliar y expandir los límites de la conciencia”⁵⁰³. Export reflexionaría acerca de esta relación a través del papel que la percepción visual juega en su cine expandido, mientras que Weibel lo haría a través del empleo de la poesía procesual en el mismo tipo de cine. Otros artistas de este signo que vivieron un proceso similar de apertura hacia las nuevas tecnologías fueron Perter Kubelka, Peter Konlechner, y muy especialmente Kurt Kren⁵⁰⁴, imbuidos del mismo espíritu de rebeldía que encontramos en el accionismo.

Export y Weibel, pareja artística y sentimental ya por aquellos años, compartían con sus compañeros del accionismo vienés una posición libertaria radical del sexo, motivada, entre otros factores, por el contexto sociopolítico que ya hemos mencionado⁵⁰⁵, que pedía “a gritos” una respuesta visceral y vehemente. Entre sus primeras colaboraciones, destacan filmaciones expandidas como *El beso* (1968) y *S/T. 2* (1968), donde exploraron los efectos visuales tras la ingesta de drogas en combinación con el abordaje de asuntos de política sexual, véase los tabúes sexuales. Dada la capacidad conceptual de ambos, tanto sus filmaciones como sus acciones irían envueltas en un profundo discurso teórico.

⁵⁰² La primera reunión de cineastas experimentales centroeuropeos fue en Munich en 1968. Titulada *EXIT*, a partir de entonces se multiplicaron las filmaciones expandidas. Casi simultáneamente, en los Estados Unidos, el teórico del cine Gene Youngblood publicó en 1970 *Expanded cinema*, donde se reconoce el vídeo como un medio de comunicación artístico que posibilita una democratización del arte y un agente activo de la historia.

⁵⁰³ Cano Rojas, Guillermo. *La relación entre la realidad y la conciencia: poesía procesual y percepción visual en el cine expandido*, Metakinema. Revista de Cine e Historia, Valencia, nº6, abril 2010. Consultado el 05/07/2015 en: <http://www.metakinema.es/metakineman6s5a1_Guillermo_Rojas_Cine_Expandido.html>

⁵⁰⁴ Kren personifica el nexo entre la primera oleada de cineastas experimentales austriacos de los años cincuenta y el movimiento del accionismo vienés, con el que colaboró frecuentemente.

⁵⁰⁵ “El contexto cultural donde emerge el accionismo y el cine expandido es el de una sociedad austriaca aislada, cuya cultura oficial está orientada unívocamente hacia las ideologías y las temáticas nacionalistas y católicas, y donde muy ocasionalmente se conoce o se tiene acceso a las experiencias artísticas internacionales”. En: Cano Rojas, Guillermo. Op. Cit.

También en 1968, año de su fundación, el Independent Film Center organizó en Munich el *First European Meeting of Independent Filmmakers*⁵⁰⁶, con las espectaculares presentaciones de *Tapp und Tastfilm* (V. Export) y la acción *Exit* (P. Weibel).

Hacia esa época, la política de izquierda se radicalizó hacia una mayor represión; se procedió, por ejemplo, a la persecución y exilio de algunos accionistas. En este sentido, el *Art War Campaign* (Campaña de Guerra del Arte, 1969) que llevaron a cabo Export y Weibel, es un reflejo de la desesperación política, con acciones en las que los artistas simulan o incluso perpetran actos violentos en contra de su audiencia, estando a cubierto tras la pantalla.

En su trabajo compartido, ambos artistas llevan a cabo una investigación radical sobre las interrelaciones sociales de una existencia vivida a través de los medios de comunicación, exponiéndose en el proceso tanto los principios inherentes en el cine como a la forma en que éstos están vinculados con los mecanismos políticos y las técnicas de comunicación.

En 1968, hacia la misma época en que realiza su fotografía con el paquete de cigarrillos y el logotipo de éste manipulado, y coincidiendo con la realización por parte de Günter Brus de la acción *Kunst und revolution*⁵⁰⁷, tiene lugar una de las colaboraciones más destacables de Export y Weibel, por su discurso, ejecución, trascendencia y sentido del humor. Se trata de la *performance Aus der Mappe der Hundigkeit* (From the Portfolio of Doggedness, 1968), documentada por un vídeo y varias fotografías.

Export, disconforme con la misoginia que los accionistas vieneses venían demostrando, llevó a cabo *Aus der Mappe der Hundigkeit* (en español, 'Del archivo de la condición canina')⁵⁰⁸. En esta acción, Export camina por una zona comercial del centro de Viena llevando a su compañero, Peter Weibel, cogido con una correa al cuello, y avanzando a su lado a cuatro patas, como si fuera un perro. Algunas fotografías que se conservan resultan impagables, especialmente algunas en las que la artista apenas puede contener la risa ante las caras de asombro de los transeúntes a su paso, algunos, seguramente confusos y

⁵⁰⁶ Primer Encuentro Europeo de Cineastas Independientes.

⁵⁰⁷ Esta acción, en la que el accionista vienés orinaba y se untaba con heces mientras entonaba el himno austríaco le supuso el exilio de su país, puesto que la represión policial en la Austria de la época era considerable, como afirma Robert Fleck en "*L'actionnisme viennois*" en *Hors limites. L'art et la vie. 1952-1994*, París, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 196-207.

⁵⁰⁸ Para ampliar información, consúltese: Weibel, Peter; Ludwig Múzeum (Budapest, Hungary); Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen. *Beyond art: a third culture : a comparative study in cultures, art, and science in 20th century Austria and Hungary*, Springer Wien, New York, 2005, p. 150.

desconcertados, otros indignados ante lo que parecía una broma cruel en la que se denigraba al macho.



Valie Export (con Peter Weibel). *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968).

De esta forma, Export plantea un radical cambio de roles masculino-femenino con respecto a las prácticas del accionismo vienés en relación a la mujer y, en general, con respecto a la imagen de ella que seguía persistiendo en la sociedad en general⁵⁰⁹. Se revelaba, por ende, la relación entre los sexos como un juego de poder, en la que la mujer, liberada de la opresión masculina, se muestra en el extremo opuesto, como una especie de ‘ama dominadora’.

Aceptada o no por las feministas, Export provocaría con esta acción una gran polémica en la sociedad de la época y colaboró a dicha corriente de pensamiento con la aceptación de los nuevos conceptos de mujer, destruyendo parte de los preconceptos en un espacio público donde todos los viandantes, sin discriminación, ‘tuvieron’ que recibir el mensaje estupefactos.

Algunos verían en esta acción a esa Export lúdica y provocadora, que da la vuelta a los estereotipos de dominación heredados del patriarcado. No obstante, Export afirma que dicha *performance* no debe ser tomada como una medida de ‘represalia’: “La *performance From the Portfolio of Doggedness*⁵¹⁰ tenía más que ver con la pregunta: ¿Qué sucede cuando nos comportamos como animales, si no somos animales? Era un ensayo de variación del contexto que tenía poco que ver con el género, aunque las cuestiones de género estaban bien representadas y eran perceptibles”⁵¹¹.

De este modo, la artista aclara que no se trataba de la temática sádica o masoquista, sino de un intercambio de roles, de la relación entre los comportamientos humanos y animales, “del intercambio de materiales, de estatus: estamos hechos del mismo material, humano, intercambiamos los roles cuando somos como perros (...) Hoy por hoy, veo la *performance* en el contexto de un mundo-animal artificial y de un mundo-humano artificial”⁵¹².

Durante las décadas de los setenta y los ochenta, Export y Weibel colaborarán en muchos proyectos, no solo relacionados con el Cine Expandido. Llegarán a realizar largometrajes,

⁵⁰⁹ “Hastiada del comportamiento ultramachista de los accionistas vieneses, Valie Export concibió acciones imaginativas y sorprendentes (...) la titulada *Aus der Mappe der Hundigkeit (En el plano de lo canino)*, de 1969, Valie se paseaba por las calles del centro de Viena llevando a Weibel atado con una correa, como si fuera un perro obediente”. Extraído de: Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*, Editorial NEREA, San Sebastián, 2004, p. 70.

⁵¹⁰ Del archivo de lo canino.

⁵¹¹ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. cit., p. 147.

⁵¹² *Ibidem*, p. 148.

cuyas características abarcan desde las novedosas técnicas de montaje hasta la experimentación con el medio pictórico, pasando por el uso de secuencias oníricas, y el uso de declaraciones marcadamente feministas, algo realmente inusual hasta entonces en ese género artístico. Entre los más destacables se encuentran *Unsichtbare Gender* (Adversarios Invisibles⁵¹³, 1976/77) y *Die Praxis der Liebe* (La Práctica del Amor, 1984). En ambos filmes concurren escenas protagonizadas por parejas, en las que se comunican a través de monitores incluidos en el encuadre. Otros medios reproductivos, como la fotografía y el vídeo, se presentan en la película como parte de la acción, situando a los espectadores de la película en el papel de observadores, que observan, a su vez, a los observadores en la película, como si de un juego de muñecas rusas se tratase.

Además de sus ya referidas y *performances* callejeras del tipo *Aus der Mappe der Hundigkeit*, son destacables también *performances* multimedia como *Stimmen aus dem Innenraum* (Voces desde el Interior, 1988), en la que Susanne Widl vestía el atuendo de mujeres famosas de la historia de la talla de Unica Zürn, Mary Shelley, Mae West o Linda Lovelace, entre otras, imitando posturas y gestos que se presuponían propios de aquéllas. Textos de las mencionadas eran leídos o reproducidos en audio-cassette y demostraban hasta qué punto la oposición feminista era una consecuencia directa y, por tanto, aunque de forma negativa, también un espejo de las estructuras patriarcales que la habían conformado. Imágenes digitalizadas, vídeos y gráficos por ordenador que aludían a los personajes reales mencionados eran se iban entremezclando en una libre composición⁵¹⁴ de imágenes lanzadas desde varios proyectores y, otras, presentadas en una especie de pared multi-monitor⁵¹⁵.

Export y Weibel colaboraron durante años, como lo hicieran otras parejas artísticas y sentimentales como Frida Kahlo y Diego Rivera o Marina Abramović y Ulay. Curiosamente, y sin desvalorar a sus *parteneurs*, en los casos mencionados, las mujeres de la pareja han conseguido un mayor reconocimiento artístico a todos los niveles que ellos. En el caso de la pareja que nos ocupa, su separación artística y sentimental no estaría tan ligada ni sería tan dramática y poética como la de otros:

⁵¹³ Dirigido por Export, con guión de la misma y Weibel, y con la aparición de Susanne Widl, el propio Weibel y Josef Plavec, se trata de una visión inquietante y extraña de la Viena que habitaba la artista. Extraños sonidos y visiones impregnan este film experimental que combina una especie de sinfonía de ciencia-ficción de la ciudad con la crítica de corte feminista y la mezcla de erotismo y condena satírica acerca de la represión que aflige a la sociedad burguesa de la Austria de posguerra.

⁵¹⁴ “La *performance* *Stimmen aus dem Innenraum* reproduce el método de montaje vanguardista con medios teatrales y electrónicos”. En: Dreher, Thomas. Op. cit. (Traducción propia).

⁵¹⁵ *Ibidem*.

Cuando Marina Abramović y su compañero Ulay llegaron a la población china de Er Lang Shan, el 27 de junio de 1988, habían recorrido 2.000 kilómetros (toda la longitud de la Gran Muralla china) en 90 días para llegar a esta cita en el fin del mundo. Éste fue su último trabajo conjunto como pareja artística. Con esta *performance* titulada *The Lovers* (Los Amantes), Abramovic y Ulay transformaron la experiencia personal de haber llegado al final de su camino juntos en un simple acto representado en un lugar geográfico concreto. Caminaron el uno hacia el otro desde extremos opuestos de la Gran Muralla para después volver a separarse... para siempre. Esta puesta en escena de una geometría del amor hizo que la dolorosa separación de sus biografías individuales pareciera el inevitable resultado de las leyes de la vida⁵¹⁶.

Como ocurriera con acciones como *Aktionshose: Genitalpanik* (1969), también *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) tendría su futura *remake* de la mano del colectivo artístico vienés Super Nase & Co. Perteneciente a una serie de obras y vidas de artistas relevantes, estos creadores se inspiraron en la indignación que provocaron Export y Weibel en su época y decidieron hacer una reinterpretación de su acción en *This is not VALIE EXPORT?* (2011)⁵¹⁷, en la que invertían los roles mujer-hombre en una nueva imagen de subordinación cuarenta años después de la pieza original. Con las calles de Móstoles como escenario de la acción, los artistas contaban con la imprevisibilidad de los resultados. Tal como ocurrió con la *performance* original, los viandantes permanecieron por momentos estupefactos ante lo que veían, unos divertidos otros alarmados. En el blog del Festival de *Performance* Reciclada 'Reformance' lo explican así:

A los quince minutos de paseo un hombre indignado impedía, bajo ningún concepto, el paso de los artistas. Puesto el grito en el cielo no tardó en formarse una muchedumbre de curiosos y en llegar varios coches de la policía local, alertados por los vecinos de que "una mujer estaba siendo maltratada (...) los artistas permanecían serenos en su acción varada, él fumando y ella cabizbaja, aún a cuatro patas. Una vez alcanzado un punto de elevada tensión, intentamos explicar lo que sucedía a quienes quisieron escuchar, pero pasado un largo rato de discusión quedó claro que sería imposible continuar con el paseo: la pieza había terminado.

⁵¹⁶ Löffler, Petra. *Mujeres Artistas de Los Siglos XX y XXI*. Traducción del inglés: Mercè Bolló Puerta y Francesc Massana, TASCHEN, Barcelona, 2002, p. 16.

⁵¹⁷ *Reformance*, edición II, jueves 9 de junio, 2011, CA2M, Madrid (Picnic Sessions). Consultado el 11/07/2015 en: <<http://www.fernandezmiron.com/reformance/>>

Este colectivo, viene a denunciar que, tras todos esos años de lucha, la desigualdad entre hombres y mujeres sigue siendo más que patente, poniendo sobre el tapete el problema inicial: el sometimiento de la mujer al hombre.



This is not VALIE EXPORT (2011). Super Nase & Co.

5.4. Características principales. Su cuerpo en la obra: concepto, experimentación y radicalismo.

Como se ha podido observar, el contexto sociopolítico en el que se desarrolló la carrera artística de Export en los primeros años, influiría significativamente en su obra, conectándola en los inicios al Accionismo vienés por su tendencia a la ruptura de tabúes sociales, sexuales y culturales, así como por el uso del cuerpo humano como materia prima de sus trabajos. Aunque, en el caso de Valie, la anatomía femenina no será usada como mero objeto manejado y explotado por y para el beneficio propio del artista o actor masculino.

Partiendo de este punto en común y a la vez divergente con respecto a los Accionistas que es el uso del cuerpo (en el caso de nuestra creadora, el cuerpo propio), destacaremos, a continuación, una serie de características que recorren la producción artística de Valie Export:

1. **Transformación en el uso del cuerpo** (el propio) como medio principal en sus creaciones. El cuerpo se transforma con respecto al uso que le daban los Accionistas⁵¹⁸, pasando a convertirse en un elemento activo como canal de comunicación. Las mujeres pasan de ser el “objeto” o las musas pasivas del arte, a ser el “sujeto” que produce y propone acciones artísticas. Pero será mucho más que eso; el anteriormente citado Cano Rojas apunta respecto al empleo de la corporalidad en Valie Export:

Export comparte la misma ambigüedad que sus compañeros accionistas; su concepción del cuerpo es una intermitencia entre considerarlo como un mero material más, o bien como un agente activo. En trabajos como *Cutting* (1967-1968), *Tonfilm* (1969), y *Proselyte* (1969), Export, de acuerdo a las ideas de McLuhan, -el medio es el mensaje-, concibe el cuerpo como otro material fílmico más

⁵¹⁸ Gran número de acciones mostraban claros tintes machistas cercanos, en algunos casos, a la misoginia; el abuso sobre el cuerpo femenino se perfiló como una de las fantasías de destrucción preferidas por los Accionistas, en una época en que la mujer, de por sí, era vista como un objeto pasivo. Esto provocó la rebelión de muchas mujeres, que comenzaron a formular sus propias protestas (dirigidas, principalmente, a los miembros del citado grupo y a las prácticas que llevaban a cabo).

que es combinado con las pantallas y los proyectores (...) en otras acciones y filmaciones, Export hace del cuerpo un campo activo de las luchas de género⁵¹⁹.

En trabajos como *Configuration with Red Hand* (Configuración con mano roja, 1972) o *Figuration Variation A* (Figuración versión A, 1972) aparece la propia Export en variedad de posiciones e interactuando con elementos arquitectónicos o de la naturaleza, como columnas, muros o escaleras, como es el caso de *Stiegenbett* (Cama de escaleras, 1972). Las forzadas relaciones entre su cuerpo y las líneas arquitectónicas, las líneas geométricas impuestas en las fotografías o la propia curvatura del cuerpo aluden a los conflictos entre el individuo y los entornos construidos o ideológicos. Estas obras, en las que la artista adapta su cuerpo a la topografía del espacio, casi en un intento de mimetización, se podrían interpretar perfectamente dentro de la práctica del *body-art*.



Body Configuration Series(1972-76), Valie Export.

2. **Inclusión de la tecnología en sus trabajos.** Export combina esa utilización del cuerpo con elementos mediáticos o tecnológicos, ya sea adosándose cámaras para grabar su entorno (*Adjungierte Dislokationen*, 1973) o insertándolas en su orificio nasal (*The voice as performance, act and body*, 2007). Según Roswitha Mueller⁵²⁰, estas dos primeras características de la obra de Export es lo que la distingue del Accionismo y lo que hará que se acabe desligando de sus prácticas.

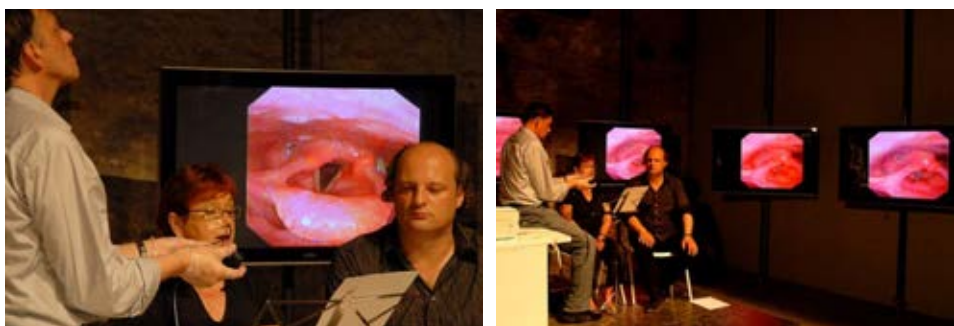


Figura superior: *Adjungierte Dislokationen* (1973). Foto: Hermann Hendrich.

Figuras inferiores: *The voice as a performance, act and body* (2007). © VALIE EXPORT.

⁵²⁰ Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Indiana university Press, 1994 , p. xix (introducción).

3. **Uso de diferentes técnicas artísticas para transmitir su mensaje.** Export se ha atrevido con la *performance*, el cine, los dibujos, las instalaciones, el vídeo, la fotografía analógica y, más tarde, la digital, de manera individualizada o combinado en numerosas ocasiones. Dado que nunca consideró la fotografía, la película o el vídeo como elementos neutrales o documentales, usará tanto estos y como los nuevos medios para llevar a cabo una crítica social, a la vez que explora y tematiza a los medios en sí mismos. Existe en Export una tendencia a profundizar en los cambios de las estructuras, la sensibilidad, las condiciones emocionales de la comunicación, una preocupación por recuperar algo que, para la artista, se va perdiendo: la percepción.
4. **Defensa de los postulados del arte feminista.** Como otras muchas mujeres en el ámbito de la creación, Export comenzaría pronto a formular sus propias protestas, entre las que estaba la ‘cosificación’ de la mujer y el abuso de sus cuerpos como meros objetos que promovía el Accionismo a través de su práctica artística. La mujer protagonista de su obra es una insurrecta. Las primeras *performances* de la artista junto a Peter Weibel pueden ser leídas, si no como una concepción explícitamente feminista, al menos como un salto en esa dirección en la medida en que se subvierten los enraizados roles asignados a la mujer. Se la muestra, por fin, como un ser activo e, incluso, dominante. Esto conecta con el feminismo de la diferencia y su concepción de que la mujer no debe ser igual al hombre, sino que lo que se debe conseguir es que el orden patriarcal no convierta esas diferencias en desigualdades. Las mujeres son diversas, ni idénticas entre ellas mismas ni en relación al hombre; de ahí la ironía de Export en algunas de sus obras cuando subvierte los roles de dominación entre hombres y mujeres (*Aus der Mappe der Hundigkeit*), mostrando lo ridículo que resulta tal encasillamiento, sea quien sea el que ostente el poder.
5. **Rechazo hacia la objetualización de la mujer y el voyerismo en el hombre.** Gran parte de su obra se centra en una política sexual empeñada en combatir ambos puntos: Acciones como *Tapp-und Tast-Kino* ilustran este hecho.
6. **Contraste entre el llamado ‘cine’ y las acciones de Export en dos sentidos:**
 - **Control femenino sobre el propio cuerpo:** en las *performances* de Export, el cuerpo femenino no es preparado, empaquetado y vendido por directores y

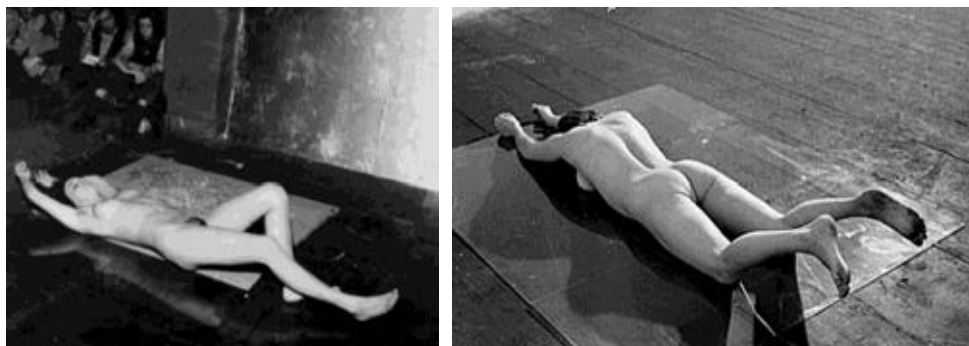
productores masculinos, sino que es controlado y ofrecido libremente por la mujer misma, desafiando, de entrada, la norma y los preceptos sociales tradicionales.

- **Contacto directo con la audiencia:** la experiencia estándar en el cine en cuanto al cuerpo femenino es esencialmente voyerística, mientras que en las *performances* de Export, el público tiene un contacto directo y táctil con la otra persona, en el caso de la mayor parte de las acciones de Export, con la propia artista, puesto que usa su propio cuerpo como material artístico y de comunicación.

7. **La identidad como tema.** Esta cuestión es una de las inquietudes básicas que late en toda la obra de Export y, más concretamente, lo relativo a la doble identidad. Export invita a reflexionar acerca de la identidad social, que todos los seres humanos tenemos asociada firmemente a la identidad personal, y a la manera en que ambas se conforman entre sí. Con la obra *VALIE EXPORT-Smart Export*, ella misma expone su nueva identidad como marca, en letras mayúsculas, y simultáneamente vende un "producto" y multiplica su "yo" a través de un proceso cultural de la transferencia y transformación, convirtiéndose en alguien más.
8. **Ansia por romper los límites.** Export trata de transgredir, con gran parte de su producción, los límites de lo sexual, social y culturalmente aceptable. Esta lucha por la abolición de tabúes era otro factor que la unía a los Accionistas vieneses, junto con la predilección por el cuerpo humano como herramienta de trabajo. Export se ha ganado la fama de agitadora y subversiva, incluso se ha hablado de ella en términos de "artista feminista agresiva", alterando, así, la hegemonía masculina en este campo. No resulta extraño que la elección de su poster de *Genital Panic* fuese la imagen elegida para su retrospectiva en el Austrian Gallery Belvedere (Viena) y en el Lentos Museum de su ciudad natal (Linz), titulada *Time and Countertime* (Zeit und Gegenzeit) y expuesta desde octubre de 2010 a enero de 2011⁵²¹. En ocasiones, la provocación va acompañada e un sutil toque de humor, no se sabe a ciencia cierta si buscado o no. Lo atestiguan acciones de calle ya descritas como 'Del archivo de la condición canina' o su 'Cine de palpar y

⁵²¹ Widrich, M. *Location and dislocation: The media performances of VALIE EXPORT*, PAJ, 33(3), 2011, p. 53. Consultado el 28/07/2015 en: < <http://search.proquest.com/docview/1036046181?accountid=14568>>

tantear'. Con la primera de ellas, Export muestra un agudo sentido para captar la atención del público, y radicaliza, de una forma lúdica (juego de poder) a la vez que provocadora, la relación entre los sexos, llevando a un extremo la liberación de la mujer de la opresión masculina.



Valie Export rodando sobre una superficie llena de cristales rotos en *Eros/sión* (1973).

9. **Presencia constante del sexo.** Ya se trate de sugerido como en *Tapp und Tastkino* (Cine de tacto) o explícito Como en *Genitalpanik* Pánico genital), el sexo está presente en la obra de Valie. En el caso de *Genitalpanik*, más abiertamente agresiva que el primer ejemplo, la artista transgrede irónicamente las fronteras entre arte y vida, al tiempo que pone en evidencia la noción de cine asociado a la proyección de las fantasías masculinas y, por extensión, la objetualización a la que es sometido el cuerpo femenino. Esta característica se relaciona también directamente con el punto anterior; se trata de incomodar y de sorprender. Por ello, en muchas piezas presenciamos un componente de dolor, e incluso asistimos al derramamiento de sangre, como en la perturbadora *Mann, Frau & Animal* (Hombre, Mujer, Animal, 1973), que se inicia con la búsqueda de un placer masturbatorio hasta llegar a un final sangriento, o en *Eros/sión* (1973) en la que se restriega contra cristales rotos o se quema con cera caliente, moviéndose en el filo de la navaja, a medio camino entre la violencia y el sexo.

Pero, ¿es realmente Valie Export una artista radical? ¿Dónde está el límite para este tipo de manifestaciones? Llegados a este punto, se hace necesario definir varios términos (tan solo citaremos sus principales acepciones y las que se ajustan más a la materia tratada):

Radicalismo⁵²².

1. m. Cualidad de radical.
2. m. Conjunto de ideas y doctrinas de quienes, en ciertos momentos de la vida social, pretenden reformar total o parcialmente el orden político, científico, moral y aun religioso.

Radical (Del lat. *radix*, *-īcis*, raíz)⁵²³.

1. adj. Perteneciente o relativo a la raíz.
2. adj. Fundamental, de raíz.
3. adj. Partidario de reformas extremas, especialmente en sentido democrático.
4. adj. Extremoso, tajante, intransigente.

Efectivamente, si nos ceñimos a algunas de estas acepciones, podríamos inferir que Valie Export aplicaba el radicalismo en su producción artística, puesto que, a través de él, pretendía alterar el orden social impuesto: la cosificación de la mujer en el arte, en particular, y la desigualdad que sufría con respecto al hombre en la sociedad, en general. Ella misma lo reconoce en una entrevista ofrecida a Elisabeth Lebovici:

Quando hice mis performances en público, en las calles, en el espacio urbano se desarrollaban nuevas formas de recepción, diferentes. En las calles, provoqué nuevas respuestas. Quería provocar, ser provocadora, y la agresión también era parte de mi intención. Quería provocar porque pensaba cambiar la manera de ver y pensar de la gente. Sin embargo, la provocación no era la única motivación de mi trabajo, pero sí una parte intrínseca de éste. Si no era provocadora no podía evidenciar lo que quería mostrar. Tenía que penetrar las cosas para sacarlas al exterior⁵²⁴.

Para entender este proceder, sería necesario retrotraernos a las vanguardias artísticas que surgieron durante las primeras décadas del siglo XX, y que supusieron una enorme influencia en un gran abanico de artistas posteriores. Los movimientos de vanguardia⁵²⁵ se caracterizaron por el énfasis puesto en la innovación y en la confrontación con las normas estéticas canonizadas, el arte se dio la mano con la polémica y muchos artistas, además de romper radicalmente con la tradición, asumieron como objetivos sorprender,

⁵²² Extraído de la RAE (versión digital): <<http://www.rae.es/rae.html>> (consultado el 28/07/2015).

⁵²³ *Ibíd.*

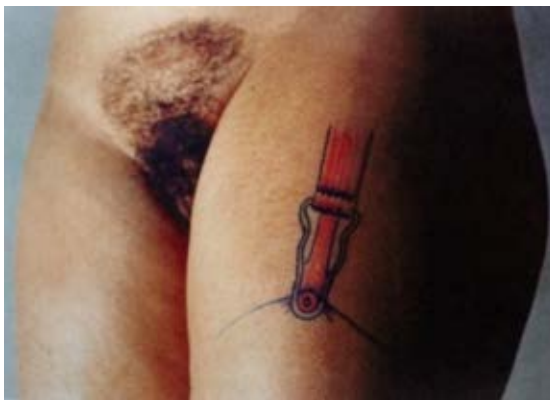
⁵²⁴ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. Cit., p. 149.

⁵²⁵ No olvidemos que la vanguardia es la línea más avanzada, aquella primera en entrar en contacto con el enemigo. Por tanto, uno de los objetivos principales de la vanguardia era crear escuela, iniciar una nueva tendencia separándose del pasado.

inquietar o escandalizar al público. Esta tendencia se va acentuando a lo largo de todo el siglo XX, pero en los 60 se acaba llegando a un punto alarmante. En esta década la locura, la violencia, el asco, lo abyecto y la autodestrucción se convertirían en la piedra angular temática para muchos artistas.

Export no iba a ser menos. La creadora toma buena nota de esto y se propone conmovir (para bien o para mal) con todo aquello que sale de su mente y que ha sido influido, a su vez, por un amalgama de elementos, como el entorno social y político, las vivencias personales, los miedos e intereses de la artista, etc.

En una de sus obras más conocidas, *Body Sign Action* (1970), documenta su primer tatuaje a través de una serie de fotografías: una liga sobre el muslo, el fetiche masculino hecho carne. Export, experimenta qué es una mujer marcada por un ornamento que ha aprisionado la imagen de la mujer reduciéndola a objeto sensual/sexual. Rechaza, así, el ideal de feminidad pasiva impuesto por el patriarcado. La artista es ella y ella es quien exhibe su cuerpo y quien lo marca, cuándo y en



Body Sign Action (1970), Valie Export.

el modo que quiere. Y, para documentar la acción y romper tabúes, no duda en mostrar impudicamente su vello púbico junto al muslo en el que aparece el tatuaje de la liga abrochada. Comenzaría la batalla por romper las concepciones tradicionales en cuanto a los órganos sexuales femeninos, inspiradores de miedos y deseos a partes iguales⁵²⁶.

En otras de sus fotografías, películas y *performances*, Export no solo mostrará a la mujer masturbándose, sino también el encuentro de su cuerpo desnudo con una valla eléctrica, con la intención de reflejar la situación de la mujer como artista en la represiva sociedad austriaca de la posguerra. O, simplemente, y a modo de ritual frente a un plano fijo con una música de tambor que suena obsesivamente de fondo, la creadora se corta metódicamente la piel de entre sus uñas (*Remote... Remote...*, 1973), como un modo de buscar y definir su propia identidad.

⁵²⁶ Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Op. cit., pp. 32-33.

Remote...Remote no es, como se ha dicho, una película sobre el sufrimiento. La actriz (la artista) no sufre. O no lo muestra. Se trata de una película sobre la *herida*. Entendiéndola primero en el sentido literal. Ya que la mujer se mutila, y aunque el daño sea menor, lo esencial es el resultado: la *sangre*. Estas repetidas mutilaciones producen finalmente un sangramiento continuo que ella seca chupando sus dedos enrojecidos (...) como el flujo persiste, los ahoga en un tarro de leche. El blanco y el rojo. Los fluidos mismos de la feminidad: lactescencia (maternidad) y menstruación (sexual). Pero estas nupcias bárbaras son más que una mezcla: son una metamorfosis. VALIE EXPORT cambia la leche en sangre. El cuerpo en tragedia⁵²⁷.



Remote... Remote... (1973), Valie Export.

Estas acciones tan duras implican violencia física y psicológica, que se traducen en lesiones corporales y dolor, que la artista inflige a su propio cuerpo para demostrar en carne propia el padecimiento del cuerpo femenino (aunque también su resistencia). Debemos entender esas primeras performance e Export, en las que se nos muestra sangrante o golpeada por cables eléctricos, como un proceso de autoconciencia que busca convertirse en autodeterminación. No se avista en estas prácticas ningún tipo de placer masoquista, como tampoco lo hay en las acciones de Marina Abramović, Gina Pane o Hannah Wilke.

⁵²⁷ Michel, Régis. *Soy una mujer*, Op. Cit., p. 49.

Pese a que, en el caso de Valie Export, el uso del propio cuerpo es el que está presente en la mayor parte de sus obras, también mostraría interés la videoartista por el cuerpo de otros. Lo podemos constatar en el film *Dead People Don't Cry*, que, como ella describe “muestra rostros y fragmentos de cuerpos destruidos por la violencia, la tortura y la agresión (...) Ese proyecto prolonga mis experiencias sobre el cuerpo, otorgándoles una nueva corporalidad”⁵²⁸.

Ya sea utilizando el cuerpo ajeno o el propio como canal de comunicación, queda patente que en su práctica artística, la *performance* se ha convertido para Export en un medio de investigación de los límites físicos y psicológicos. Esta necesidad exploratoria nos conduce hacia los trabajos experimentales que llevó a cabo a partir de la década de los sesenta, entre los que sobresalen especialmente sus ya referidas *Expanded Movies* (lo que se conoce como ‘Cine Expandido’), grupo de acciones o pequeños films que se caracterizan por su investigación de la película cinematográfica como material y proceso.

El Cine Expandido supone un paso más allá en lo que a ‘acción’ se refiere; se supera la representación pictórica e incluso la pintura de acción, ahora la acción está en el fotograma y va incluso más allá de la pantalla. Se trata de ampliar la conciencia del espectador, obligarle a pensar, una especie de revulsivo contra las construcciones de la realidad que los medios de comunicación inyectaban en una sociedad de creciente consumo⁵²⁹. En este sentido, el Cine Expandido considera al *film* como un material dentro de un proceso que, en la mayoría de los casos, será de corta duración. Valie Export describe así el nuevo modelo de comunicación que buscaba y lo que representaba para ella el Cine Expandido:

A mediados de los 60, produje las obras Expanded Cinema que eran la ampliación de la categorización tradicional del cine para abrir el escenario y es espacio, y romper así con la cadena convencional y comercial de producción de una película (...) Expanded Cinema es un collage, extendido en el tiempo, multiplicado en las distintas capas del espacio y del medio, para escaparse de la bidimensionalidad de la superficie (...). En los años sesenta,

⁵²⁸ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. Cit., p. 156.

⁵²⁹ Cano Rojas, Guillermo. *La relación entre la realidad y la conciencia: poesía procesual y percepción visual en el cine expandido*, Op. Cit. (Revista digital).

Expanded Cinema empezó la destrucción de la realidad dominante para hacer accesibles nuevas formas de comunicación y concretar nuevas maneras de comunicar (...) ⁵³⁰.

Estas concepciones no sólo se relacionan con la sección de cine independiente que despuntaba en los Estados Unidos y otros países, sino también con el gran desarrollo de las vanguardias artísticas. El término *Expanded Cinema* estaba muy vinculado al movimiento *Expanded Arts* ('Artes Expandidas'), que experimentaba con las acciones y los *happenings* multimedia, y dinamitaba el concepto de autor-audiencia como las palabras de Export dejan entrever:

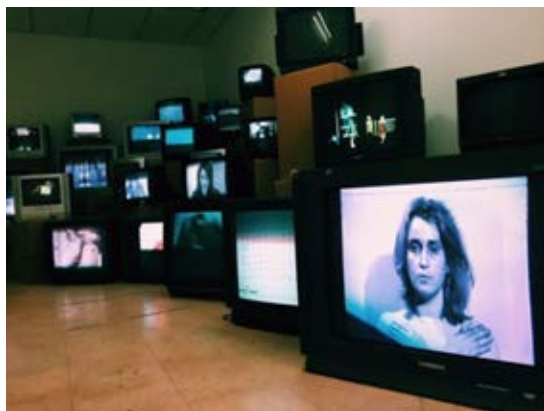


Imagen de la exposición *Metanoia. Film and Video works from 1968 to 2010*, comisariada por Mitra Khorasheh en la Tanja Grunert Gallery.

En general, se hacen copias de las películas que son proyectadas sin necesidad de mi presencia. La acción fílmica puede igualmente ser realizada por otros. Pero en el 'Expanded Cinema' las acciones y las performances requieren la presencia de una persona. En 1967, consideraba al 'Expanded Cinema' como una fuerte denuncia del concepto de autor. Era mi idea, mi huella, pero cualquier persona, en cualquier lugar del mundo, podía hacer *Abstract Film N°1* ⁵³¹.

Refiriéndose a su producción artística, Export declaraba en una entrevista:

Estuve desarrollando mi trabajo con varios medios –vídeo, videoinstalación, fotografía, films (incluyendo algunas películas de 16 milímetros, que eran expresión de estados psíquicos internos), y varias formas de 'cine expandido', cuestionando la idea de la realidad mediática; y ya he comenzado mi 'discusión' con el cine comercial, a través de la

⁵³⁰ Export, Valie. *Erweitertes Kino als Erweiterte Wirklichkeit*. Viena, s.f. (c.a. 1970), Guía de conferencia, Archivos V.E. (publicado en inglés por primera vez, Amsterdam, 1989). Y recogido en: Valie Export, editions de l'oeil, Op. cit., p. 61 (transcrito y traducido del alemán por Susanne Schwinghammer-Kogler, 2003).

⁵³¹ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. Cit., p. 145.

exploración de materiales cinematográficos y, en especial, de conceptos antagónicos como: ilusión/realidad, imagen/objeto(...)532.

Así, el concepto de *Expanded Cinema* se relaciona estrechamente con la percepción, en su intento por ir más allá de las limitaciones de la pantalla, así como por restablecer el papel del filme como medio, libre hoy día del lenguaje que fue asumiendo en el transcurso de su desarrollo. El Cine Expandido buscó, ante todo, neutralizar la linealidad de la narrativa fílmica y su preeminencia visual. Para esto, propuso la multiplicación de las pantallas de proyección, el uso de la luz como agente estético, la abolición de las fronteras entre las formas artísticas, la estimulación de la corporalidad de los espectadores y el libre juego con las técnicas cinematográficas.

En cuanto a las obras que componen su *Expanded Cinema*, declaraba Export:

A mediados de los 60, produje las obras *Expanded Cinema*, que eran la ampliación de la categorización tradicional del cine para abrir el escenario y el espacio, y romper así con la cadena convencional y comercial de producción de una película (...) *Expanded Cinema* es un *collage*, extendido en el tiempo, multiplicado en las distintas capas del espacio y del medio, para escaparse de la bidimensionalidad de la superficie. (...) En los años sesenta, *Expanded Cinema* empezó la destrucción de la realidad dominante para hacer accesibles nuevas formas de comunicación y concretar nuevas maneras de comunicar (...)533.

Entre los más destacables trabajos de Cine Expandido que la artista realizó, se cuentan los siguientes:

532 McDonald, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, 1998, p. 255.

533 Export, Valie: *Erweitertes Kino als Erweiterte Wirklichkeit*. Viena, s.f. (c.a. 1970), Guía de conferencia, Archivos V.E. (publicado en inglés por primera vez, Amsterdam, 1989). Transcrito y traducido del alemán por Susanne Schwinghammer-Kogler, para Edicione L'oeil, Montreuil, 2003.

- Abstract film nº1. Luz. Tierra. Agua. Acción Espejo (1967-1968): denominada por la propia Valie como su “primera obra artística”⁵³⁴, se trata de una instalación en la que la presencia de medios naturales, como los líquidos vertidos sobre la pantalla espejo, la luz, los reflejos y el punto de partida tecnológico de la pantalla y las proyecciones, dan lugar a conexiones inesperadas (a la vez que esclarecedoras) con el arte minimalista, el *land art* y el arte povera. La propia artista cuenta que fue inspirada por las películas de Duchamp y por las vanguardias Dada-surrealistas que sobrevenían en la cultura de aquellos años ⁵³⁵. Se construía, así, una obra abstracta que, como Export explica: “no se había creado con los medios tradicionales del cine, sin película, sin cámara, como una acción, como una performance frente a la pantalla de cine. De ese modo, creé un filme abstracto siempre distinto, siempre nuevo”⁵³⁶.
- Ars Lucis (1967-1968): se genera un ambiente visual recreado a través de espejos móviles y fragmentados, pantallas curvas y rotatorias, papel celuloide, y prismas cilíndricos. Todo ello nos sumerge en una atmósfera visual fragmentaria, discontinua y variable.
- S/T (1968): otro *environment film* (filmación ambiental) en la que situó, sobre un espacio dedicado a la proyección, grandes elementos que podrían rodearse caminando. Proyectadas sobre ellos, imágenes de la naturaleza y de las sociedades, entre la realidad y la naturaleza, entre los humanos y los objetos.



Arriba: *Abstract Film nº 1* (1967-1968).

Abajo: *Adjungierte Dislokationen* (1973).

⁵³⁴ Ibídem.

⁵³⁵ Herrschaft, Felicia. *Conversación con Valie Export*, Fehe magazine, abril 2004. En: <<http://www.fehe.org/index.php?id=572>>. Consultado el 29/06/2015.

⁵³⁶ Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*, Op. Cit., p. 147.

- Instant Film -Film instantáneo- (1968): ya mencionada anteriormente en el epígrafe sobre los primeros trabajos de la artista, se rompe aquí la diferenciación entre productor y consumidor. Se les daba a los asistentes un visor recortable para que pudiesen ir filmando su propia realidad. El visor aúna todos los medios de reproducción del film: proyector, pantalla, y celuloide. El film instantáneo se convierte en otro producto instantáneo más dentro de una sociedad de consumo, como pudiera serlo un refresco o una sopa.
- Auf+Ab+An+Zu -Arriba+abajo+encendido+apagado- (1968): tan participativo como el anterior, se componía de un dispositivo de proyección que se activaba cuando el espectador interactuaba en el espacio de la instalación fílmica. La proyección dejaba una huella visual sobre la pantalla de manera que era el propio espectador quien realizaba una obra pictórica efímera, puesto que duraría lo mismo que su interacción.
- Split Screen-Solipsismus -Pantalla dividida solipsista- (1968): también descrita en anteriormente, constituye una forma de exploración de mecanismos de percepción visual con los que expandir la conciencia sobre la realidad. Se proyecta sobre un espejo la filmación de un boxeador que, por dicho reflejo, aparece desdoblada. Puesto que el protagonista lanza golpes, parece estar luchando contra sí mismo. Se explora, así, las posibilidades de la tecnología fílmica para superponer o desdoblar imágenes.
- Ping Pong (1968): este film constituye, probablemente, uno de los experimentos más interesantes en cuanto a la inmersión activa del espectador en una pieza que critica, conscientemente, la pasividad del público. Un actor que representa a la audiencia permanece de espaldas a la cámara y frente a una proyección; en su mano, pelota de ping pong y pala. Se proyectan puntos en la pantalla que aparecen y desaparecen lentamente en diferentes lugares, indicando los objetivos a los que el jugador debe golpear. La relación entre la pantalla y la audiencia es, por tanto, de estímulo-reacción. El director toma decisiones que la audiencia sigue de forma pasiva. Este fue uno de los motivos por el que, como apunta Roswitha Mueller, esta pieza fue elegida como el “film más político” en el Vienesse Film Festival, celebrado en noviembre de 1968⁵³⁷. No es difícil comprenderlo si tenemos en cuenta el contexto revolucionario de los años

⁵³⁷ Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Op. cit., p. 9.

sesenta y los debates suscitados por el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (1898-1956) acerca de la subordinación del público ante el aparato gubernamental y las instituciones culturales manejadas por este.

- *Das magische auge -El ojo mágico-* (1969): de nuevo Export y Weibel consiguen romper la barrera entre el artista y el público. Evitan el rol pasivo de los consumidores visuales en pos de la interactividad. En comparación con *Instant Film*, observamos aquí un mayor refinamiento en el uso de tecnologías y dispositivos (pantallas electrónicas y células fotosensibles).

- *Adjungierte Dislokationen -Dislocaciones adjuntas-* (1973): el uso de dos cámaras atadas al cuerpo del artista y una tercera que documenta la *performance*, ofrecen un cine directo y físico a través de la interacción entre el material, el actor y los espectadores.



- *Syntagma* (1984): película donde el cuerpo, la imagen y el texto se dan la mano a través de la experiencia fílmica. Trata sobre lo objetivo y lo subjetivo, sobre la conciencia de uno mismo, y la percepción de otros y transmitida por otros. La multiplicidad de capas que ofrece la obra obliga a releer todo el trabajo anterior de Export para ubicarlo de nuevo, entendiendo la necesidad de lucha política activa desde el feminismo de finales de los 60 y principios de los 70 pero, al mismo tiempo, observando matices y elementos críticos que podían pasar desapercibidos. Como ella misma reconoce: "Para mí es una especie de cuaderno de notas que compila fragmentos para reagruparlos en imágenes en movimiento"⁵³⁸.



Arriba: *Adjungierte Dislokationen* (1973).

Abajo: *Syntagma* (1984).

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 155.

Otras *expanded movies* destacables aunque, quizá, menos conocidas son: *Adress-Redress* (1968) y *Frente a una Familia* (1971). La primera de ellas es descrita y analizada por Cano Rojas del siguiente modo:

El espectador interactuaba con la proyección sobre una pantalla de una muchedumbre humana mientras es arengada. La interacción consistía en la lectura de un texto con el que se iba sincronizando la arenga. La pieza tenía un talante tragicómico pues permitía cierto juego y uso lúdico del mecanismo pero al mismo tiempo evocaba una realidad histórica viva en la memoria. Por esta razón, en tanto que exploración psicológica sobre los comportamientos de las masas y su relación con la individualidad nos acerca mucho a una de las obras claves de la cultura centroeuropea que trataron de describir y comprender su propia historia: *La psicología de masas del fascismo* (1933)⁵³⁹.

Frente a una Familia (1971) también explorará el poder psicológico del medio; en el programa de televisión austríaca "Kontakte" fue emitido un vídeo que mostraba la escena de una familia prototípica de la clase media austríaca viendo la televisión mientras cenan. Como no podía ser de otra forma, la escena fue emitida en horarios de cena, de manera que los televidentes podían verse reflejados a sí mismos en una especie de función metalingüística televisiva. En este caso, el medio (la televisión), no construiría mediáticamente la realidad, sino que la reflejaba⁵⁴⁰.

Retomando el tema del radicalismo en la obra de la artista y, tras todos los ejemplos vistos, se puede concluir que, además de analizar en profundidad la relación emisor/receptor y criticar la pasividad que fomentan los medios tradicionales, Valie Export ha sido también una de las artistas pioneras en analizar las políticas de género a través de su obra. Obra de contenido eminentemente conceptual que durante más de 40 años ha abordado temas como la identidad, el sexo y el cuerpo como modo de expresión y lenguaje, y todo ello desde una óptica principalmente femenina⁵⁴¹. Cine, *performances*, fotografía, vídeos, instalaciones o dibujos, reflejan el imaginario particular de la artista.

⁵³⁹ Cano Rojas, Guillermo. *La relación entre la realidad y la conciencia: poesía procesual y percepción visual en el cine expandido*, Op. Cit.

⁵⁴⁰ *Ibídem*.

⁵⁴¹ El lenguaje del cuerpo intentaría hablar desde un punto de vista femenino en un espacio de represión, intentando crear una nueva óptica femenina que implicase una relación diferente con el espacio y el tiempo. Todo lo contrario a lo que, como se ha visto, experimentaron los Accionistas Vieneses, que en sus tácticas destructivas abusaban de las mujeres como una forma de liberación sexual (masculina). En España, unos años más tarde, se seguían los modelos estéticos de la Fura dels Baus, que los sectores más progresistas elogiaban sin tener en cuenta que estas prácticas misóginas tendían a hacer de las mujeres víctimas al mismo tiempo

A partir de la década de los sesenta, en que comienza a desarrollarse la obra de Export, así como la de otras artistas feministas y teóricas que estudian la situación de la mujer a nivel político, social e histórico, la construcción de la feminidad comenzaba a ser cuestionada, rompiéndose muchos de los esquemas lacanianos y tradicionalistas que pesaban sobre la mujer.

Como destaca el artículo *Valie Export: la mirada resistente*, que el diario El País dedicase a la artista con motivo de una exposición retrospectiva dedicada a ella en Sevilla (2014)⁵⁴², es posible afirmar que “gracias a la obra de Valie Export, los trabajos de Mona Hatoum, Gillian Wearing, Janine Antoni, Sam Taylor-Wood o Pipilotti Rist otorgan un sentido nuevo a la cuestión sobre lo que las mujeres pueden ofrecer al arte y lo que el arte puede a su vez darles, la creación de nuevas ideas que respondan a su sensibilidad y deseos”⁵⁴³.

consentidoras y resistentes. En cuanto comenzaron a darse este tipo de prácticas entre los accionistas vieneses, Valie Export, quien además no venía del mundo de la pintura, como los accionistas y otros *performers* (Allan Kaprow, Jim Dine, Rauschenberg), no tardó en distanciarse de las prácticas del grupo.

⁵⁴² Valie Export. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Del 22 de enero al 2 de mayo de 2004. Comisarios: Carolina Bourgeois y Juan Vicente Aliaga.

⁵⁴³ Molina, Ángela. *Valie Export: la mirada resistente*, Op. Cit.

5.5. Trabajos de madurez.

Durante décadas, el trabajo multimedia de Valie Export, una de las fundadoras *del media art* contemporáneo, ha incluido *performances*, películas, filmaciones de acciones en directo, experimentación con cámaras y cine expandido, fotografía, instalaciones y vídeos.

Para una artista que fue la única mujer en el grupo de los Accionistas Vieneses, la evolución ha sido considerable, pero siempre ha conservado la esencia de sus primeros trabajos. Como artista mujer bajo la influencia del pensamiento feminista

emergente de la década de 1960, usó su propio cuerpo y mostró abiertamente la sexualidad femenina con el fin de desafiar el orden público, las buenas costumbres y los estándares morales femeninos presentes. Export trató de cambiar la mirada masculina, mostrando al hombre su cuerpo de la manera que ella quería, a diferencia de cómo ellos estaban acostumbrados a verlo.

Entre sus primeras *performances* y films, que ponían el acento en experiencias dolorosas, abiertamente sexuales o prácticas de autoconocimiento del propio cuerpo desde un prisma radical, la artista va evolucionando hacia formas más sutiles de crítica y denuncia, aunque no menos impactantes e inteligentes.

Sin embargo, citando a Widrich, muchos se preguntarán: “¿cómo puede una artista que se ha hecho famosa por una o dos *performances* radicales en los sesenta engrosar una obra de más de cuarenta años que va desde acciones a *films*, pasando por instalaciones multimedia y, últimamente, monumentos?”⁵⁴⁴. La respuesta resulta clara cuando indagamos en la personalidad y en la obra de Export. Tenemos entre manos a una artista todoterreno que, con el paso de los años, ha sabido ‘subirse al carro’ de la tecnología y se ha actualizado constantemente, reciclándose pero manteniéndose fiel a su discurso, a los



Valie Export
Valie Export – Smart Export (1970).

⁵⁴⁴ Widrich, M. *Location and dislocation: The media performances of VALIE EXPORT*. PAJ, 33(3), 2011, p. 53. Consultado el 29/06/2015 en: <<http://search.proquest.com/docview/1036046181?accountid=14568>>

temas que recorren su producción y a un lenguaje propio que la ha hecho más que reconocible a nivel internacional.

Otras muchas artistas de su época trabajarían en la misma línea de crítica que Export, empleando sus personalidades y corporalidades de la manera más directa y sensual posible, con el objetivo de expresar ideas y principios políticos. Este tipo de arte, innovador y revolucionario tanto en forma como en contenido, ha supuesto uno de los puntos álgidos de la segunda ola feminista. Pese a ello, gran parte del trabajo de Export y de aquéllas ha sido insuficientemente analizado, el estudio de esta importante área de investigación ha sido descuidada entre los discursos artísticos dominantes de la época de posguerra. Kathleen Wentrack lo achaca a los conflictos que rodean el uso del cuerpo femenino en la producción cultural⁵⁴⁵ y manifiesta:

Hacia mediados de la década de 1970, la prevalencia del movimiento artístico feminista en los Estados Unidos contrastaba con el movimiento menos visible en muchos países europeos... En los Estados Unidos el movimiento de las mujeres se extendió fácilmente a las artes, pero en Europa la política y el arte tuvieron una relación más complicada. En algunos países europeos el arte era considerado por muchas feministas como una actividad privilegiada y no como un lugar para la agitación⁵⁴⁶.

A pesar de estas disparidades entre ambos países, las mujeres artistas europeas consiguieron crear un arte feminista de gran trascendencia durante dicha década. Valie Export se cuenta entre ellas y su producción artística no hizo sino crecer desde entonces hasta nuestros días. Ha seguido existiendo en ella una preocupación por cambiar las presiones, el abuso y la violencia hacia las mujeres en una sociedad caracterizada por una falsa igualdad de género. Del mismo modo, ha continuado concentrándose en el uso de su propio cuerpo como instrumento de trabajo y usando la *performance* como una forma de investigar los límites psicológicos y físicos y como un medio para desterrar ideologías sexistas.

⁵⁴⁵ Wentrack, Kathleen. *The female body in conflict. united states and european feminist performance art, 1963-1979: Carolee schneemann, VALIE EXPORT, and Ulrike Rosenbach*. City University of New York, 2006, p. 353. Consultado el 30/07/2015 en: <<http://search.proquest.com/docview/305355861?accountid=14568>. (305355861).>

⁵⁴⁶ Wentrack, Kathleen. *What's So Feminist about the Feministische Kunst International? Critical Directions in 1970s Feminist Art*, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 33, No. 2, Special Issue: 'Feminist Art and Social Movements: Beyond New York/Los Ángeles', 2012, pp. 76-110.

Del mismo modo, su obra revela un interés por el psicoanálisis y por los códigos semióticos, así como por la falta de referentes reales de los símbolos mediáticos. Como ella misma aclara: “Tanto el contexto como el concepto en los medios de comunicación son los puntos de partida de mi investigación artística, mientras que el foco principal radica en la interpretación, la transformación y la identidad de los signos”⁵⁴⁷. Con gran arrojo y sentido del humor en muchos casos, Export trata de demostrar lo absurdo de las identidades impuestas por la cultura en la que nos hayamos inmersos, bien bajo la excusa de la tradición o como mecanismos de control por parte de los mass media, terriblemente permeables en la población.

Desde aquel gesto de bautismo propio que fue su obra *Valie Export-Smart Export* (1970), su trabajo artístico ha estado en tensión entre dos polos muy claros: el cuerpo y su interacción con las nuevas tecnologías, incluyendo las videoinstalaciones, el cine expandido, las animaciones por ordenador, la fotografía, e incluso la escultura. Asimismo, ha hecho incursiones en el campo de la crítica ideológica y de la docencia, dado que desde mediados de los años noventa ejerce como profesora de arte multimedia en la Medien Kunsthochschule de Colonia, Alemania.

En cuanto al devenir de su obra en sus años de madurez, se aprecia un recorrido paralelo al movimiento feminista que en las últimas décadas se ha centrado en cuestiones más intelectuales como el análisis del sexismo contenido en el lenguaje. De la misma forma, Export se ha vuelto formalmente más elegante y sutil y trata de una forma más analítica sus temas tradicionales: cuerpo, identidad, lenguaje y semiótica como forma de poder, violencia física y psicológica... Un ejemplo de ello es *Salzburger cycle 01-12 1* (2001), una especie de revisión de sus *Körperkonfiguration*, donde pondrá, de nuevo, en relación el espacio y la arquitectura con las personas que los habitan, pero, en esta ocasión, incluye imágenes digitales y textos intercalados⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ Web oficial de la artista: <<http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/>>. Consultado el 14/07/2015.

⁵⁴⁸ Jardí, Pía. *VALIE EXPORT: Una aproximación a su larga trayectoria*, Lápiz, nº 67, verano 2001. Consultado el 30/07/2015 en: <<http://piajardi.com/index.php/en/articles/31-v-export-spanish>>

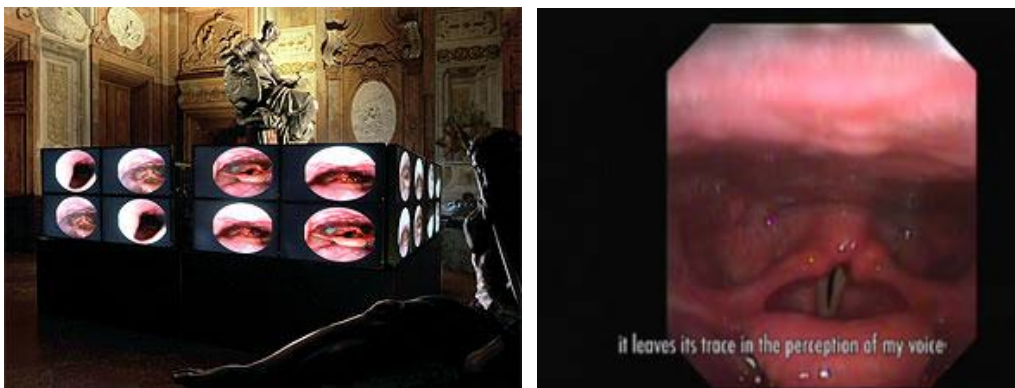


Imagen y fotograma de la videoinstalación *Glottis* (2007). Valie Export.

Unos años más tarde destacará por su espectacularidad la instalación *Glottis* (2007-2010), con motivo de su exposición *Time and Countertime* (octubre 2010-enero 2011) en el Belvedere de Viena. Compuesta por treinta monitores que reproducen orificios carnales⁵⁴⁹ de colores rojizos, la videoinstalación se situó en la zona central de la conocida como 'Sala de Mármol'. Los tonos granate y púrpura contrastan con la blancura de las paredes y se corresponden con imágenes tomadas a través de un laringoscopio en el interior de la glotis (desde donde se acciona lo que, al llegar a la garganta, será la voz). La creadora nos muestra la seductora simplicidad del mecanismo del órgano que produce el habla humana, traducida en un lenguaje y la complejidad que éste entraña.

En el Teatro de Viena se puede disfrutar de su instalación permanente *Anagrammatische Komposition mit Würfelspiel (nach W.A. Mozart, Klavier) für Sopransaxophon* (2010). De esa misma época destacan otras obras fuera del terreno de la *performance* y el videoarte, entre las que nos permitiremos resaltar por su originalidad y monumentalidad la escultura *Die Doppelgängerin* ('El Doppelganger', 2010), también para la exposición del Belvedere. Unas tijeras dobles de aluminio de 5 metros altura, instaladas al inicio de la avenida principal del jardín del palacio, se alzan entre la solemne arquitectura barroca de los alrededores. Una obra de cuidada estética y apabullante fuerza, casi agresiva, y simbolismo que recurre, en su título, al vocablo alemán para definir el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, que significa «doble», y *gänger*, traducida como «andante».

⁵⁴⁹ Esta obra recuerda a *Corps étranger* ('Cuerpo extraño', 1994), de Mona Hatoum, concebida en 1980 pero irrealizable hasta 1994, cuando la artista encontró el apoyo necesario en el Centre Georges Pompidou de París. Ver: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/mona-hatoum/obra/corps-etranger>> Consultado el 04/09/2015.



Valie Linz (Valie Export). Foto: Robert Jaeger via salzburg.com

Como se puede observar, aún hoy Valie Export sigue abriendo brecha y poniendo en su producción artística la valentía de quien no teme enfrentarse a nuevos retos, como el uso de todo tipo de medios de expresión más allá de sus dibujos, instalaciones, esculturas, fotografías y vídeos, ya que muchas de sus actuales instalaciones incorporan los últimos avances en tecnología informática y de videoproyección, como la mencionada *Glottis* (2007-2010). Por supuesto, continúa haciendo uso de su propio cuerpo como herramienta de comunicación artística, principalmente en espacios públicos no controlados.

Sus trabajos presentados a nivel internacional desde 1968 en exposiciones individuales y colectivas abarcan un amplio espectro de exposiciones, entre los que destacan los que siguen: Bienal de Venecia (Venecia), Ars electronica (Linz), The Institute of Contemporary Arts (London), The MUMOK (Viena), Shanghai Art Museum (Shanghai), The Palais des Beaux-Arts (Bruselas), The Metropolitan Museum of Art (Seúl), The Metropolitan Museum of Art (Nueva York), Tate Modern (Londres), Centre Georges Pompidou (París), Documenta (Kassel), The Generali Foundation (Viena), The Stedelijk Museum (Amsterdam), MoCA (Los Ángeles), P.S.1 Contemporary Art Center (Nueva York) y el MoMA (Nueva York).

También ha participado en un extenso número de festivales internacionales de cine y vídeo, como el International London Film Festival, Filmex (Los Ángeles), The Berlin International Film Festival, Cannes Film Festival, Women's International Film Festival (Montreal), The 6th International Film Festival Vancouver y en ciudades de todo el mundo (San Francisco, Locarno, Hong Kong o Sídney, entre otros).

Es autora, además, de numerosos trabajos teóricos sobre arte y feminismo. En los últimos tiempos la artista ha comisariado varias exposiciones de arte, como la del pabellón austríaco en la edición de la Biennale de Venecia 2009⁵⁵⁰. En otros festivales de videoarte que van adquiriendo reconocido prestigio, como el Loop-Barcelona (en su edición del año 2011)⁵⁵¹, se han exhibido numerosas obras suyas.

Desde el curso académico 1995/1996, Valie Export desarrolla, de forma paralela a su actividad artística y a conferencias por todo el mundo, su labor como profesora de *Performance multimedia* en el *Kunsthochschule für Medien*, en Colonia (Alemania). Previamente ya había ejercido su labor como docente en diferentes universidades: Braunschweig (1979), Munich (1983/84), Universidad de Wisconsin-Milwaukee (1983-91)⁵⁵², San Francisco Art Institute, San Francisco (1987-88).

No cabe duda que Valie Export ha contribuido, con su obra, a abrir camino a otras artistas femeninas en el terreno del videoarte y la *performance*. Más allá de su simpatía con las consignas feministas, debemos que el contexto histórico, político y social en el que surgen las primeras obras de esta artista, no era precisamente cómodo ni favorable hacia la expresión de ideales revolucionarios, y mucho menos si el discurso crítico salía de la producción artística de una mujer que mostraba su pubis bajo un pantalón cortado.. En este sentido, Valie fue rompedora, una pionera que, con el paso de los años, ha sabido adaptarse y evolucionar, siguiendo el curso del avance tecnológico pero sin traicionarse a sí misma, mostrando su visión del mundo y del universo femenino desde un punto de vista crítico y comprometido.

⁵⁵⁰ Consultado el 31/07/2015 en:
<http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/pavilions>

⁵⁵¹ Consultado el 31/07/2015 en:
<http://www.loop-barcelona.com/downloads/NOTA%20LOOP_SCREEN%20FROM%20BARCELONA%20CAST.pdf>

⁵⁵² En una entrevista concedida a Sibley Labandeira y Laura Doñate Export confiesa que sigue aprendiendo de sus estudiantes: "Sí, también aprendo. Siempre es muy gracioso ver toda esa obra artística joven. A veces me recuerda a las obras de los 60, pero otras veces es absolutamente nueva. Uno puede ver las raíces pero sale de otro comportamiento, de otra batalla. Debería ser otra batalla, los años pasan". Consultado el 31/07/2015 en:
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>>

Como homenaje a su trayectoria artística y para poner en valor su obra, en 2015 la ciudad austríaca de Linz, que la vio nacer, ha adquirido la finca de la artista, sentando las bases para la creación de un centro de medios audiovisuales y de *performance* que llevará su nombre: el Valie Export Center. De este modo, el centro no sólo mostrará las obras de la creadora, sino también servirá como punto de encuentro de investigadores, artistas y como un lugar para el discurso artístico y académico sobre la *performance* contemporánea⁵⁵³.

5.6. Cronología de su obra.

Dado que la presente investigación se centra en el videoarte y la *performance*, nos ceñiremos en este apartado a citar las obras⁵⁵⁴ que Valie Export desarrolló en dichos ámbitos:

VÍDEO Y VÍDEOINSTALACIÓN

1969

- *AUTOHYPNOSE*

1970

- *Touching. Body Poem*

- *Split Reality*

- *BODY TAPE*

1971

- *FACING A FAMILY*

- *Schnitte / Elemente der Anschauung*

1973

- *Hauchtext: Liebesgedicht*

- *Adjungierte Dislokationen II*

- *ZEIT und GEGENZEIT*

1974

- *Raumsehen und Raumhören*

- *IMPLEMENTATION*

1975

- *Split Video Mobile*

- *Inversion-Kreis-Linie*

⁵⁵⁴ Información extraída de la web oficial de la artista: <<http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/>>. Consultado el 15/07/2015.

1978

- *Adjungierte Dislokationen III*

1980

- *I (beat (it) II*

1982

- *split monument*

1982

- *Die Praxis des Lebens oder "tattooed tears"*

1986

- *Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut*

1988

- *Concrete Computer Display*

1989

- *Aktionskunst International. Dokumente zum Internationalen Aktionismus*

1990

- *Aura - walking feet*

1992

- *Das Unsagbare Sagen*

1998

- *The un -ending / -ique melody of cords*

2007

- *"...remote...remote...passagen"*

2010

- *Anagrammatische Komposition mit Würfelspiel (por W.A. Mozart, Piano) Saxofón
Soprano VALIE EXPORT*

EXPANDED CINEMA (selección)

1967

- *Cutting*
- *Abstract Film No. 1*

1968

- *auf + ab + an + zu*
- *PING PONG. EIN FILM ZUM SPIELEN - EIN SPIELFILM*
- *DER KUSS*
- *"Vorspann", ein Lesefilm*

1968

- *PROSELYT*
- *TONFILM*

FILM

1966

- *Selbstportrait mit Kamera*
- *AUS ALT MACHT NICHT NEU - ein versuch der sinnlosigkeit*

1968

- *EIN SPRACHFEST Wor(l)d Cinema (junto con Peter Weibel)*
- *INSTANT FILM (junto con Peter Weibel)*
- *Splitscreen - Solipsismus*

1971

- *INTERRUPTED LINE*

1973

- *...Remote...Remote...*
- *Mann & Frau & Animal*
- *Adjungierte Dislokationen*

1976

- *Unsichtbare Gegner*

1979

- *Menschenfrauen*

1983

- *Syntagma*

1984

- *Die Praxis der Liebe*

2008

- *I turn over the pictures of my voice in my head*

DVD

1968

- "glottis" (Instalación DVD como parte de la obra: *DER SCHMERZ DER UTOPIE (El dolor de la utopía)*, 2007.

PERFORMANCE

1968

- *Genitalpanik / Hose*
- *Aus der Mappe der Hundigkeit (junto con Peter Weibel)*
- *Sehtext: Fingergedicht*
- *TAPP und TASTKINO (junto con Peter Weibel)*
- *die süße nummer: ein friedliches konsumerlebnis*

1969

- "Underground Explosion" / "W.I.R. sind W.A.R.", dentro de la campaña denominada *KRIEGSKUNSTFELDZUG ('Martial Arts Campaign' – 'Campaña de Arte de Guerra')*
- *Genitalpanik*

1970

- *Body Sign Action*
- *Split Reality*
- *Kontext - Variationen: Zustandsveränderungen - Bedeutungsveränderungen*

1971

- *EROS/ION*

1973

- *Adjungierte Dislokationen II*
- *Blutwärme*
- *KAUSALGIE*
- *HYPERBULIE*
- *HOMOMETER*
- *MAIL ART*
- *I AM BEATEN*
- *SCHRIFTZEICHEN /SCHREIBVERSUCHE*
- *Metallene Gesten*
- *ASEMIE – die Unfähigkeit sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können*

1976

- *Diszission. Geteiltes Selbst*
- *DELTA. Ein Stück*
- *HOMO METER II*

1978

- *I (BEAT (IT))*

1979

- *Restringierter Code*

2007

- *The voice as Performance, Act and Body. Para la 52º Bienal de Venecia (Muestra Internacional de Arte).*

Capítulo 6. PIPILOTTI RIST. EVOCACIÓN DE LA IMAGEN FEMENINA.

*“Es una de esas chicas que no se pierde nada
sabe muy bien lo que es el tacto de una mano de terciopelo
como un lagarto en el cristal de la ventana
el hombre en la muchedumbre con lentejuelas multicolores
en sus botas claveteadas
miente con los ojos mientras sus manos andan ocupadas haciendo horas extras”.*

Lennon/McCartney. *Happiness is a warm gun.*

Del mismo modo que elegíamos a Valie Export como artista paradigmática de una época⁵⁵⁵, en el caso de Pipilotti Rist, nos encontramos ante una de las representantes más destacadas de una generación completamente diferente. Esta creadora no necesita ser subversiva para hacer visible su discurso. El contexto socio-político que la rodea es completamente distinto al de Export y, pese a que aún queda mucho por recorrer en cuanto a los derechos de las mujeres, una parte del camino ya lo despejaron inconformistas como Export. Rist podrá dedicarse, por tanto, a aspectos más formales, sin que ello redunde en un discurso acrítico. Y esta es, precisamente, una de sus peculiaridades y una de las principales razones que nos ha llevado a centrarnos en ella de entre muchas otras. Su edulcorado y colorista estilo no merma su malicia a la hora de criticar ciertos aspectos en relación al género y a la situación de la mujer, de una forma mucho menos evidente y menos agresiva, eso sí, que en el caso de Export.

⁵⁵⁵ Los años sesenta, en que la crítica feminista empieza a encontrar en el arte una forma de lucha, encontrando en artistas como Valie Export su expresión más radical.

6.1. Pipilotti Rist. La creación del personaje.

Como proclama la famosa canción de *The Beatles*, puede afirmarse, por su recorrido artístico, que Pipilotti es “una de esas chicas que no se pierde nada”, quizá por ello la artista se apropió y modificó este lema para su primer vídeo *I'm not the girl who misses much* (1986), en el que ya se sugerían los elementos característicos de su estilo audiovisual en posteriores trabajos.

Como hemos visto en anteriores epígrafes, desde los años sesenta comienza a proliferar en el arte una tendencia conceptual relacionada con muchos de los acontecimientos que tienen lugar en dicha época a nivel internacional (guerras, movimientos feministas, antirracistas y estudiantiles, revolución sexual, etc.). Pues bien, tras décadas de arte centrado en el concepto, en los años noventa surgió una generación de artistas que incorporaban a su obra la pura fantasía.



Pipilotti Rist, en Nueva York. Un video suyo se proyectó en la pantalla del fondo (2000).

Foto: MARKUS BERTSCHI.

Estos artistas usarán la propia estructura narrativa de sus creaciones como una forma de expresión en sí, resultando la obra final, en muchos casos, una escena o entorno concreto que el artista recrea para su cámara. Cada creador inventa libremente una especie de cosmología a sabiendas de que funciona como rasgo característico y diferenciador de su obra. Autores como Matthew Barney, Mariko Mori, Ana Gaskell, Sam Taylor-Wood y la propia Pipilotti Rist, crean su propio imaginario, compuesto por elementos tanto formales como conceptuales⁵⁵⁶. En el caso de Pipilotti Rist, un ejemplo de elemento característico a nivel formal sería la gran saturación que se aplica a las imágenes (con especial apego a

⁵⁵⁶ Consultado el 21/201/2010 en la web:
<http://www.subterfuge.com/es/ver_artista.aspx?id_artista=116&seccion=3>

los tonos rojizos). A nivel conceptual, como creadora que se desarrolla a caballo entre la tercera ola feminista y el postfeminismo, es reseñable el inconformismo y las ideas feministas que se desprenden de gran parte de sus obras.

Entre estos videoartistas, que formaron parte de la joven generación de los noventa, se observa especialmente entre las mujeres, un retorno al estilo *performativo* de baja tecnología de los años setenta. Rist se encontrará entre ellas, aunque con el avance de los años irá puliendo su estilo.

Elisabeth Charlotte Rist nace en 1962 en Reinthal (Suiza) y cursaría sus estudios de Artes Aplicadas en Viena. Apodada desde pequeña 'Lotti' por sus familiares, Rist no tardará mucho en hacerse con un seudónimo al mezclar este apodo con su amor por la pequeña heroína infantil de la escritora sueca Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump* (*Pippi Calzaslargas* en español), una niña imaginativa y rebelde ante todo convencionalismo⁵⁵⁷. Este bautismo artístico de Rist resultaba ser, como en el caso de Valie Export, más que casual o meramente anecdótico, una declaración de intenciones en toda regla (como su heroína, la artista se declararía una inconformista nata y reflejará



Open my Glade (Flatten), 2000.

Videoinstalación. Times Square, Nueva York.

Foto: Public Art Fund.



Pipilotti Rist

Open My Glade (2000) Fotograma.

⁵⁵⁷ El personaje de Lindgren es una niña de trenzas pelirrojas, dotada de una extraordinaria fuerza y una imaginación desbordante. Posee un caballo y un mono, reflejando el gran cariño de la escritora por los animales. Sus principales rasgos son la resolución, el optimismo, la independencia y el espíritu de contradicción ante todo lo establecido: suele cocinar crepes sobre el suelo, caminar hacia atrás, dormir con los pies sobre la almohada, vestir ropas hechas con retazos, zapatos demasiado grandes y calza medias, una de cada color, por encima de la rodilla, de donde le viene su apodo.

en su obra, con el mismo espíritu crítico y burlón, una especie de reino de fantasía y un optimismo heredado de la infancia).

Tras complementar su formación con estudios de ilustración, fotografía, publicidad y animación en la Escuela de Diseño de Basilea (Suiza), combinando la paciencia del animador con la irreverencia que comenzaba a caracterizar sus creaciones, empieza a realizar vídeos en Super-8 para algunas bandas musicales, aunque ya había empezado a trabajar con este formato durante sus estudios de Artes Aplicadas y de Diseño. Aparecen también los primeros trabajos experimentales, que solían durar un par de minutos y en los que se jugaba con la alternancia de colores, sonidos y velocidades. Se vislumbra ya en los temas la presencia del género (sobre todo acerca del papel de la mujer en la sociedad actual), la sexualidad y el cuerpo humano.

En un principio, su obra fue considerada dentro de la crítica feminista, pero, más tarde, a medida que se hacía más compleja y abstracta fue criticada por el abandono de estas premisas y por un optimismo que parece molestar a algunos sectores de la crítica. Ante esto, ella alega:

Decidí que mi trabajo debía dar esperanza, aunque sin ignorar el dolor, la melancolía y el miedo (...) Aprecio a colegas míos que hacen un arte donde el dolor y los problemas son centrales, pero yo decidí que mis obras debían tener aliento, y vuelo, y escapada. Mi trabajo debía ser una huida hacia adelante en forma de ritual⁵⁵⁸.

Esta forma de ver el mundo y de reflejarlo en su obra le ha acarreado, en ocasiones, algunos detractores, como en su vídeo *Herbstzeitlose* (2004), donde hace referencia al cólquico, una hierba de la familia de las Liliáceas que le recordaba a su infancia. En el vídeo, con el agua presente como símbolo de vida y frescura, evoca esa época a través de imágenes alpinas y cuerpos vestidos y desnudos de mujeres ordeñando vacas. Esta obra tan bucólica y de aparente dulzura, trajo consigo una dura reprobación por parte de Roberta Smith, conocida crítica de arte del New York Times, aludiendo a que le faltaba espíritu subversivo. Rist se defiende de sus opositores haciéndoles la pregunta por qué hemos de rehuir del placer y declara:

⁵⁵⁸ Fernández Rubio, Andrés. *La subversiva Pipilotti*, El País Digital, 18 de diciembre de 2005. Consultado el 31/07/2015 en la web: <http://elpais.com/diario/2005/12/18/eps/1134890818_850215.html>

Estoy muy interesada en la melancolía y en transmitir deseo o anhelo. Extremadamente interesada. Pero siempre quiero conservar algo de esperanza. Nunca podría mostrar una cosa triste y sin salida, sin esperanza, o sin una posible solución para superarlo o resolverlo⁵⁵⁹.

Mas no todo el sector crítico recrimina a Rist el que no toque determinados temas en la manera en que lo han hecho otras conocidas artistas abiertamente feministas. Como apunta la escritora Sylvia Martin:

Los trabajos de Rist son agradables, sugestivos, contienen alegres colores y música pegadiza; une la liviandad de las imágenes mediáticas con cuestiones fundamentales sobre la sexualidad, el cuerpo femenino y la diferencia entre sexos en la sociedad actual. Con una visión crítica, irónica y al mismo tiempo llena de humor, la artista sigue la pista de los sucesos inconscientes responsables, al fin y al cabo, de tantas normas de comportamiento e imágenes estereotipadas de la sociedad⁵⁶⁰.

En cierto modo, diríase que la propia artista, catalogada por algunos como un icono del videoarte a la manera en que Madonna lo es de la música *pop*, es una construcción humana de su propia obra. En su ropa colorista, estilosa a la vez que extravagante, acompañada de su expresivo rostro de ojos azules, y su forma desenfadada de proceder en algunas entrevistas se vislumbra mucho de lo que muestran sus obras.

Como apuntan quienes han podido conocerla, el aspecto aniñado y burlón no debe despistarnos acerca de la asombrosa inteligencia de que hace gala la creadora. Jane Harris afirmaba, con motivo de una entrevista que hizo a Rist, que se trata de una de esas artistas por cuyo trabajo y personalidad es fácil sentir un flechazo instantáneo⁵⁶¹.

Partiendo de que su mismo personaje artístico está basado en un icono de su infancia, hay mucho de esa niñez y de esa desinhibición en sus vídeos. Esa forma en la que ella, protagonista en la mayor parte de sus piezas, juega con su propio cuerpo desnudo, transmitiendo una espontaneidad que da la espalda a los miedos y las restricciones.

⁵⁵⁹ Harris, Jane. *Psychedelic, baby: An interview with Pipilotti Rist*, Art Journal, nº 4, New York, Winter 2000, pp. 68-79.

⁵⁶⁰ Martín, Sylvia. *Videoarte*, Op. cit., p. 80.

⁵⁶¹ Harris, Jane. Op. Cit.

A este respecto, la artista aporta un matiz importante. Para ella, que se considera una feminista, el hecho de que a una mujer que se siente cómoda con su cuerpo y no tiene miedo a salirse de las convenciones se la asocie con una actitud aniñada puede conllevar interpretaciones negativas. En este sentido afirma:

Quando vemos o representamos a una mujer que no se comporta como la sociedad espera que lo haga, debemos tener cuidado de no infantilizarla. Creo que es peligroso decir que mis imágenes son infantiles. Es cierto que me gusta dotarlas (a las mujeres) de una sensibilidad sana y lúdica en relación a su cuerpo, pero de ahí a decir que esa persona es como un niño... Es un trampa⁵⁶².

Rist creció en contacto con la naturaleza, en la Suiza rural, donde su padre trabajaba como médico. No es casual que la naturaleza y la vida, en general, tenga una presencia protagonista en su obra. Hay muchos elementos autobiográficos en sus trabajos, como ella misma confiesa: “Parto de experiencias muy personales, pero luego, durante el proceso, mis obras ganan significados sociales más amplios”⁵⁶³.

Un ejemplo de esta mezcla de significaciones lo encontramos en *Pipilotti's Mistakes* (1988). El título ya anuncia la narración personal. Protagoniza la pieza una joven de vestido rojo que permanece de pie en mitad de una especie de parque, en la hierba. De repente, se desploma abruptamente hacia el suelo. Este movimiento se repite una y otra vez, dinamizado por una edición desigual, con interrupciones constantes de barras de sincronización horizontal y estática de color que constantemente barre la imagen dificultando su visionado⁵⁶⁴. En una interpretación simple, podría entenderse que la artista pretende transmitirnos la idea de que debemos levantarnos testarudamente tras los tropiezos con los que nos encontremos en nuestro camino. Sin embargo, este trabajo, como la propia Rist afirma, versa sobre los defectos de su carácter, bajo un tratamiento más poético que documental.

Un carácter que, pese a la apariencia colorista y sensual de sus videoinstalaciones, oculta a una revolucionaria. Hoy en día, la imagen de “chica mala” o “chica enfadada con un arma” se nos antoja un cliché. Pero, como en el caso de Valie Export, debemos valorar el

⁵⁶² Ibídem (traducción propia).

⁵⁶³ Ibídem (traducción propia).

⁵⁶⁴ Kane, Carolyn L. *The synthetic color sense of Pipilotti Rist, or, Deleuzian color theory for electronic media art*, Visual Communication, nº 4, Sage Publications Ltd., United Kingdom, 2011, pp. 475-497.

contexto que rodeó el nacimiento videoartístico de Pipilotti Rist: entre las décadas de 1980 y 1990 empezaban a despuntar las *Riot Grrrls*⁵⁶⁵, las *Bikini Kill*⁵⁶⁶ o las mencionadas y mediáticas *Guerrilla Girls*, inmersas en la tercera ola feminista que se desarrollaba en plena era *post-punk*.

Se entiende, pues, esa actitud traviesa a la vez que peligrosa de la chica de vestido femenino y zapatos rojos que avanza rompiendo cristales de coches sin miramientos mientras sonríe socarrona. Esta violencia, aplicada por personas hiperfemeninas, resultaba tremendamente ‘rompedora’, valga la expresión, y abría nuevas posibilidades a un feminismo que anteriormente había estado plagado bien por la masculinización bien por la subordinación de la historia femenina a las doctrinas patriarcales. Supone una liberación de los clichés freudianos que, como señala Carolyn Kane, “ofrecía una refrescante perspectiva más allá de las leyes paterno-rationales de causalidad, normativa sexual y desarrollo de género”⁵⁶⁷. Y, en referencia al trabajo de Rist, añade: “trabajó la ruptura no solo a través de sus acciones y comportamientos personales, sino también a través de su uso de la tecnología: el procesamiento de la señal electrónica se convierte en una celebración del lenguaje histórico femenino y el de la máquina, y no el (tradicional) duelo feminista por la pérdida de poder para hablar”⁵⁶⁸.

Las mujeres se ven con la capacidad de poder expresarse a través de esas máquinas y de esa tecnología que había estado dominada por el hombre y con la que pueden erradicar estereotipos conductuales de género, pensamientos dominantes como que las mujeres no son buenas con la tecnología o que la ciencia se les da mejor a los hombres que a las mujeres...

Sin embargo, como en la mayoría de los campos que las mujeres han ido conquistando, al principio parece que existe la necesidad justificativa de demostrar que realmente “se es capaz”. Esa sensación de estar “mirada con lupa” debe sentirla Rist cuando admite:

Para mí, es muy importante que las cosas parezcan simples. Pero a mayor simplicidad, mayor trabajo, como, por ejemplo, encontrar la manera de colgar los proyectores. También

⁵⁶⁵ Movimiento musical feminista que alcanzó el pico de su fama en la década de 1990 pero continuó con una significativa influencia sobre la cultura musical alternativa del *grunge*.

⁵⁶⁶ Banda de *punk* estadounidense, formada por tres mujeres y un hombre. Fue encuadrada dentro del movimiento *Riot Grrrl*. Se fundó en Olympia en 1991 y desapareció en 1998.

⁵⁶⁷ Kane, Carolyn L. Op. Cit., p. 477. (Traducción propia).

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

está presente el hecho de que soy una mujer. Por supuesto, tengo el doble de presión para ser técnicamente buena⁵⁶⁹.

La artista, se refiere aquí al terreno de la instalación, pero la conminación es la misma en lo concerniente a la producción. En este terreno, Rist juega con ventaja, pertenece a una generación que ha crecido con una cámara de vídeo en la mano, que ha tenido un relativo fácil acceso a programas de edición de vídeo y música (primero analógicos y, más tarde, en soporte digital), y han asimilado por completo los ritmos de montaje a través del visionado de publicidad basada en las nuevas tecnologías, del cine y de formatos televisivos como la MTV, tema al que dedicamos un epígrafe en el presente capítulo.

Esta generación de artistas no solo conoce y usa la tecnología, sino que sabe cuándo no usarla, o cómo hacer que parezca que no la usa o que los efectos conseguidos parezcan estar más confeccionados de lo que realmente están para el ojo no experto. Rist lo explica así:

Mucha gente piensa que trabajo con máquinas más complicadas de lo que son, cuando, en realidad, trabajo de una forma muy *low-tech* –baja tecnología–, que es mucho más interesante. Por ejemplo, en las imágenes de las partes del cuerpo que vuelan, las manos y los pies, la gente piensa que esto es animado por ordenador. No es verdad. Lo hice en mi apartamento cerca de una ventana. Puse tela negra sobre las cosas, y llevaba ropa de color negro (excepto en esas áreas de mi cuerpo), entonces me acosté y me moví las piernas un poco mientras hacía girar la cámara en mi mano. Así que solo fue la luz del sol, tela negra y una cámara de consumo. Ni siquiera usé un estudio de luz. Por supuesto, después, en el ordenador, tuve que corregir los diferentes tonos de negro⁵⁷⁰.

Refiriéndose a su obra (1999)⁵⁷¹, la artista explica:

Por ejemplo, en las imágenes proyectadas aquí, detrás del sofá naranja, del reflejo de una mujer en una casa, la cámara hace un barrido de la parte exterior de la casa. Parece como si hubiera usado una máquina de cien mil dólares. Pero es solo un palo largo de aluminio con una especie de pulgar adherido a él, uno de esos micrófonos. Con eso puedo

⁵⁶⁹ Harris, Jane. Op. Cit. (Traducción propia).

⁵⁷⁰ *Ibíd.*

⁵⁷¹ Instalación de audio-vídeo compuesta de 13 videoproyectores, 11 reproductores, silla anaranjada, lámpara de mesa, repisa lateral, silla, mesa y bar (todas hechas con reproductores), lámparas, papel tapiz montado sobre madera, sistema de audio y 4 altoparlantes. Consultado el 31/07/2015 en la web: <<http://world.museumsprojekte.de/?p=2077&lang=es>>

conseguir movimientos extremadamente dinámicos si trabajo con gran angular. De nuevo, es muy baja tecnología⁵⁷².

Como veremos en las próximas páginas, con el transcurso del tiempo, las obras de Rist se han hecho cada vez más sofisticadas, fruto de un enriquecimiento personal unido a los avances tecnológicos. Ello ha dado lugar a cortos exquisitos e indiscutiblemente evocadores, que la artista adereza con montajes seductores y apabullantes, en muchos casos, por su puesta en escena y por sus dimensiones.



Pipilotti Rist
*Himalaya Goldstein's Stube – Himalaya
Goldstein's Living Room (1999).*

6.2. Trabajos de juventud. *I'm not the girl who misses much.*

La obra de Pipilotti Rist se mostraba visualmente impactante ya desde sus comienzos. En este sentido, Martín la describe como “la chica *glamourosa* entre las jóvenes videoartistas que, de un modo natural, experimentan con su femineidad desde la década de 1990”⁵⁷³. Y es bien cierto, puesto que Rist, en contraste con otros muchos artistas conceptuales, aporta a sus coloridos y musicales trabajos (muchos de ellos considerados obras de crítica feminista) una sensación de felicidad y sencillez, muy alejada de las prácticas del feminismo artístico de los años sesenta y setenta, mucho más radical.

La artista se queja de que, a menudo su obra es tratada como si perteneciese al ámbito de la moda:

Quizá es mi primer nombre. Es también una cuestión política y social. Hace cincuenta años, la palabra hablada reinaba, pero durante los últimos cincuenta años, el poder ha pasado a las imágenes. Todo el mundo está ahora bien educado visualmente, y sin embargo, todavía hay esta lucha de clases entre la ‘gente de la palabra’ y la ‘gente de la imagen’.

La conservadora de arte y comisaria americana Nancy Spector describió el trabajo de Rist como coqueto y rebelde al mismo tiempo, refiriéndose, específicamente a *I'm not the Girl Who Misses Much* (‘No soy la chica que se pierde demasiadas cosas’ -1986-), uno de sus primeros y más conocidos vídeos que, como curiosidad, fue un trabajo de clase, pero que ya dejaba entrever elementos esenciales de su trabajo. Esta obra puso a Rist en el punto de mira del mapa artístico. Muchos leyeron en él una crítica al mercantilizado erotismo de la MTV, pero Rist lo desmiente mientras bromea en la entrevista concedida a Harris: “De hecho, es el mejor trabajo que he hecho (...) Cuando hice esta pieza nunca había visto la MTV”.

Desde el punto de vista formal destaca en esta pieza que Rist, como en la mayoría de sus vídeos, toma el papel de *performer* y, delante de la cámara fija (como era tradicional en las *videoperformances* de la década de 1970), baila frenéticamente con un vestido negro,

⁵⁷³ Martín, Sylvia. Op. Cit.

el pecho al descubierto y los labios pintados de un rojo intenso, mientras repite una y otra vez las palabras de la canción pop que dan nombre al título de la pieza⁵⁷⁴.

La canción no ha sido comprimida, sino que, como ocurre con la imagen, se ha manipulado su velocidad, acelerando el ritmo en ocasiones y ralentizándolo en otras (con el consecuente tono agudo en la voz de la artista, o grave, dependiendo del efecto). La calidad de dicha imagen resulta de baja factura, teniendo en cuenta que en el año 1986 las posibilidades de modificación y retoque permitían conseguir ya resultados de mayor calidad⁵⁷⁵. Los enfoques también varían, aunque no por la posición de la cámara, que permanece estática durante todo el vídeo, sino por los movimientos de la artista, que, a veces, se sitúa lejos del objetivo y, otras veces, tan cerca que sólo nos muestra una boca sonriente en primer plano. Las imágenes, tendentes al monocromatismo y muy difusas en algunos momentos, nos permiten intuir a medias la silueta de la artista, dotando la desnudez de su pecho de cierta sutileza y captando rápidamente el interés del espectador, que intenta desentrañar las formas de un cuerpo que se intuye atractivo. A medida que avanza el vídeo, crece el desenfreno y sus movimientos se vuelven más y más grotescos. En un momento concreto el ritmo se ralentiza y la imagen se torna rojiza. Se da paso entonces a la versión original de la canción, interpretada por John Lennon. Hacia el final, aumentan las interferencias en la imagen, que acaba tornándose azul y más difusa. Finalmente, la imagen cierra a negro y poco después el sonido se detiene.

Esta obra es un claro ejemplo del uso que hace Rist de la estética de los videoclips, de los que toma parte los recursos visuales a los que nos tienen acostumbrados y elementos como la esencia rítmica de las piezas. No obstante, actualiza el discurso de aquéllos, dándoles una visión inquietante, llena de paradojas, de ideas poéticas y de sensaciones encontradas, ya sean positivas o negativas. De hecho, pese a que las obras de Rist están imbuidas del lenguaje difundido por los medios de comunicación de masas (vívido, directo, sugestivo y seductor) ella, al contrario que las grandes productoras, no tiene como objetivo prioritario satisfacer al público mayoritario o captar la máxima audiencia.

⁵⁷⁴ Rist canta 'I'm not the girl who misses much', su versión del estribillo ("She's not a girl who misses much") de la canción *Happiness Is a Warm Gun* ('La felicidad es un arma caliente'), de John Lennon.

⁵⁷⁵ La baja calidad de la imagen se puede atribuir a una escasez de medios, ya que se trata de uno de sus primeros trabajos en vídeo y se hizo para el ámbito académico en la época de estudiante de la artista. No obstante, la deformación y el ruido que posee la imagen, presente también en posteriores trabajos de Rist, puede ser intencionada, una especie de sello personal del que se desprende una crítica a la manipulación de la imagen llevada a cabo por los medios de comunicación de masas.



Pipilotti Rist. *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986).

Desde el punto de vista conceptual, la artista usa estas imágenes que nos son familiares como una los prejuicios y las nociones preconcebidas que plagan la televisión y la publicidad, que se presupone tan bien conoce por su formación académica. Nos está evidenciando hasta qué punto estas ideas estereotipadas determinan nuestra manera de concebir el mundo aunque no seamos del todo conscientes. Es, en gran parte, una crítica a la degradación del cuerpo femenino en la cultura popular. En palabras de Martín: “Rist, quien a finales de la década de 1980 formó parte de un grupo musical⁵⁷⁶, investiga en este trabajo los mecanismos de la industria del entretenimiento, en los que la producción en masa, el culto al cuerpo y el voyeurismo se unen en una alianza más que cuestionable. La artista se enfrenta a este mundo a través de su reflejo, es decir, a través del empleo de imágenes apetecibles e incluso hermosas y de diseños acústicos pegadizos”⁵⁷⁷.

El cuerpo que la artista muestra en esta temprana obra que es *I'm not the Girl Who Misses Much* y en otras posteriores, parece moverse entre la obsesión y el agotamiento, transmitiendo al espectador un efecto catártico, una especie de alivio, de liberación tras un ritmo frenético, como si de un orgasmo se tratase. La artista es una maestra del uso del tiempo en su obra: aceleraciones, ralentizaciones, cortes, interferencias; usa todo ello en su beneficio para capturar la atención del espectador y mantenerle enganchado hasta

⁵⁷⁶ Antes de convertirse en artista visual, Rist formaba parte de la banda femenina de rock y grupo para performances *Les Reines Prochaines*. Desde entonces no ha dejado de componer, de ahí la importancia de la música en su obra. Las canciones hipnotizantes que acompañan a los vídeos son creadas por la artista en colaboración con Anders Guggisberg, también artista, además de miembro del equipo de profesionales que trabajan con ella.

⁵⁷⁷ Martín, Sylvia. Op. cit., p. 80.

asestarle “el golpe final” y permitirle, por fin, descansar, como la protagonista de su pieza, en una empatía inusual entre audiencia y artista. Sobre este asunto, Rist comenta:

En *I'm not the Girl Who Misses Much*, toda la aceleración y el uso de diferentes velocidades es para mí una danza de exorcismo. Cuando presento las cosas a cámara lenta, diría que eso es "la realidad", porque nuestra percepción del tiempo es subjetiva. Cuando estamos nerviosos, media hora puede parecer una eternidad, y cuando te sientes contemplativo, pasa muy rápido. Así que el tiempo es muy relativo. Y trabajo con eso⁵⁷⁸.

Además del elemento temporal, Rist integra en esta obra la angustia y la belleza (o la ausencia de ella), como hará de nuevo en *Drink My Ocean* (1996)⁵⁷⁹, *Be Nice To Me* (2004)⁵⁸⁰ o *Butt Clip* (1993)⁵⁸¹. *I'm not the Girl Who Misses Much* tampoco es ajena a esta búsqueda de la incomodidad. Rist combina con maestría lo caricaturesco con ese estilo único producto de la sensual y más que efectiva relación entre la música y el videoarte, manteniéndonos atentos hasta el final.

⁵⁷⁸ Harris, Jane. Op. Cit. (Traducción propia).

⁵⁷⁹ Planos yuxtapuestos con extraños encuadres de las piernas y las pantorrillas se combinan con imágenes de una chica que viste un bikini nada sensual. Imágenes visualmente feas neutralizan poses convencionales y eróticas, es el anti-placer visual.

⁵⁸⁰ Una vez más, buscando la fealdad o lo grotesco, Rist presiona su cara contra una pantalla de plexiglás transparente. La cámara, situada en el lado opuesto, capta el rostro aplastado y el maquillaje corrido. Rist pretende parecer poco atractiva, y extiende convenciones de la belleza femenina.

⁵⁸¹ De nuevo, planos yuxtapuestos muestran el movimiento de una cámara que gira a 360° alrededor del cuerpo desnudo de la artista. La estética es pseudo-pornográfica y, a la vez, turbadora por los antieróticos planos de sangre que aparecen en determinadas zonas del cuerpo.

6.3. Los años 90. Influencias: MTV y estética del videoclip.

El estilo de Rist puede compararse a la estética pop del canal de televisión MTV (*Music Television*), sobre todo en las piezas realizadas en los años ochenta, en las que adopta un formato cercano al videoclip, con cortes bruscos en el montaje, alternados con rebobinados, uso de aceleraciones y de tomas ralentizadas. Pero no sólo se asocia a la artista con la MTV por el aspecto visual de su obra, sino también por la importancia que desempeña la música (que cobra el mismo grado de importancia que la imagen) en el grueso de su producción artística. Resulta evidente la influencia del medio televisivo en la obra de la artista, quien en uno de sus ensayos de 1989, titulado *Title*, Rist comentó: “Hacer vídeos... significa hacer terapia familiar; la televisión es un miembro de la familia que habla. Si mi trabajo es intenso, honesto y bueno, entonces su función terapéutica es también mi relevancia social”⁵⁸². Como se aprecia, para la artista, la televisión no tiene una aplicación meramente funcional sino un papel activo en la historia de la familia, como si se tratase de un miembro más. Esta creencia nos da una idea del ámbito de trabajo de Rist desde 1986 a 1996.

Como hemos podido apreciar, ya en obras tempranas como *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986) la estética del videoclip se antoja innegable: tan catártica como simpática en su planteamiento, esta pieza de vídeo posee los mejores ingredientes de un vídeo musical y el trasfondo crítico de un simple pero genialmente efectivo trabajo artístico. Es la prueba fehaciente de que, ya hace dos décadas, Rist, usando lo más parecido al vídeo musical como lanzadera, previó que un espacio como YouTube sería, algún día, un lugar de consumo de arte.

La propia Rist la definió en un catálogo como “invocadora de una positiva forma de histeria”⁵⁸³. En este sentido, la histeria asociada al sexo femenino bebe de una gran influencia freudiana, que relacionaba a la mujer con el caos en la tradición patriarcal hipermasculina. Quizá con esos espasmos, movimientos acelerados, visiones borrosas e imágenes inconexas, Rist nos intente revelar a una mujer incomprendida, frenética por la discordia cultural y ambiental en la que vive. Por otra parte, la pieza, como señala Heather

⁵⁸² Consultado en la web del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), el 23/01/2009: <<http://74.125.77.132/search?q=cache:TseljXjnKUIJ:musac.es/index.php%3Fref%3D5300+title+rist+1989&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>>

Wood, muestra una poderosa influencia de Nam June Paik y del legado de los postulados modernistas de vanguardia⁵⁸⁴.

Rist seguiría explotando el formato de videoclip, sin que ello implicase por su parte un seguimiento de los contenidos de la cadena musical de televisión. En su vídeo *You called me Jacky* (1990), la artista vuelve a actuar como *performer*, situándose delante de la cámara fija y en un plano americano canta una canción en inglés mientras mira a cámara y acompaña con gestos casi robóticos (acompañados de la forma en que modula la voz mientras canta llega a resultar cómico). Se usan capas de vídeo superpuestas con transparencias que dejan ver, sin perder nunca a Rist cantando a cámara, paisajes varios. Hacia el final del vídeo, se observa un plano más cercano de la artista, que aparece con ropa diferente, más sofisticada y con gafas de sol.



Pipilotti Rist. *Pickelporno* (1992).

La obra que daría fama a Rist sería *Pickelporno* (1992), un trabajo sobre el cuerpo femenino y la excitación sexual. El vídeo comienza con un plano del pie de la artista, de nuevo protagonista, que anda por una estructura metálica sorteando con serenidad, como si de un equilibrista se tratase, los huecos del metal para no quedar atrapada con sus tacones. Tras avanzar se produce el encuentro con un hombre oriental y ambos se saludan según

la tradición del país de origen de él, inclinando las cabezas en señal de respeto. Tras ofrecerle él una flor (otro elemento fetiche que aparecerá en muchos de los vídeos de Rist) ambos se tumban y se desnudan. Comienza a sonar una música tranquila, acompañada de sonidos relajantes como el canto de unos pájaros o voces tenues y la cámara, provista de un objetivo ojo de pez, se mueve próxima a los cuerpos de la pareja, que se acaricia lentamente.

⁵⁸⁴ Wood, Heather. *Body, mind, soul: Female agency in performance, 1960–present*, The University of Texas at Dallas, 2010, pp. 6-7 (introduction).

Rist usa un croma que le permite separar los cuerpos de la capas de vídeo que funciona como fondo, y en la que usa partes del propio cuerpo ampliadas hasta la abstracción, o bien elementos naturales como el fondo marino, nubes o frutas varias. Si de por sí la lente de la cámara deforma lo grabado cuando más cerca se aprecie, las imágenes se muestran, además, cargadas de colores intensos, para ser percibidas de una manera extraña, sensual y ambigua por el espectador. Hacia el final de la grabación, los elementos visuales se mezclan creando un conglomerado de planos y los sonidos se aceleran y superponen, hasta culminar en una especie de explosión que simula un orgasmo.



Pipilotti Rist. *Blue Bodily Love Letter* (1992). Fotogramas.

Joyas de colores sintéticos complementan las exuberantes tonalidades del entorno pseudo-natural.

En la instalación de audio y vídeo *Blauer Leibesbrief* ('Blue Bodily Love Letter', 1992), Rist usa de nuevo su propio cuerpo como lienzo. En este montaje surrealista, que roza la psicodelia, la cámara con la misma lente de ojo de pez nos lleva en un recorrido por el cuerpo de Rist, que se inicia en su cabeza, pasando por sus genitales hasta llegar a los pies. Durante dicho recorrido, la sangre menstrual de la artista se muestra de forma evidente y se va yuxtaponiendo con imágenes de piedras preciosas cayendo en picado, que contrastan con el verde del entorno, al igual que el cuerpo de ella (mezcla de lo sintético con lo natural). Una música muy pegadiza, con una voz femenina coreando "¡hey,

hey!”⁵⁸⁵ acompaña a imágenes de archivo de maniobras lunares y de la tierra vista desde el espacio, que son precedidas de los brazos y las piernas de Rist. Es una forma de denunciar la facilidad con que la cultura visual abstrae el cuerpo femenino convirtiéndolo en un fenómeno natural hermoso, pero ajeno, como esos viajes al espacio exterior.

De nuevo, y al igual que en *Pickelporno*, en *Mutaflor* (1996), la artista realiza un recorrido inédito y fascinante por la geografía del cuerpo humano, lejos de las nociones y prejuicios utilizados por la publicidad para encauzar el erotismo. Este video-loop, pensado en su concepción para ser proyectado en el suelo, muestra a la artista desnuda, siendo atravesada (aparentemente) por el dispositivo electrónico: la cámara se dirige a su boca para, a continuación, salir de su ano, registrar la habitación y volver a hacer el recorrido hacia su boca, reiniciando así el circuito en una acción que podría ser infinita. De nuevo, se aprecian los elementos presentes en la mayoría de las creaciones de Rist: la saturación del color, la levedad de los movimientos y la fusión de vídeo, música y *performance*, hacen de su obra un universo flotante donde el cuerpo femenino, el deseo y el placer son los elementos esenciales. Como en otros trabajos, la alegría y la espontaneidad que transmite la obra no le resta su visión crítica y, en casos como este, llena de humor e ironía. Esta es una de las grandes aportaciones de Pipilotti Rist a la cultura contemporánea: la renegociación en la relación entre arte y entretenimiento. El propio objeto de trabajo de la artista, la cámara, recorre su cuerpo (también herramienta de trabajo) y lo atraviesa; Rist tiene hambre de tecnología y la digiere continuamente, una vez tras otra, para volver a expulsarla e iniciar el proceso en un ciclo que parece no tener fin.

La mezcla entre lo natural y lo sintético volvería a aparecer en *Rainwoman (I Am Called a Plant)* (1999), casi un videopoema que comienza con una toma de una mujer tumbada en un cauce, en un lecho poco profundo de agua. La cámara realiza un recorrido por varias partes del cuerpo, ofreciendo primerísimos planos que ofrecen una visión fragmentada, para, finalmente, mostrarnos el cuerpo femenino desnudo e inmóvil, casi muerto. De fondo sonidos de agua y naturaleza, hasta que suena una voz femenina que canta suavemente pero suena alterada, sintética. Sus palabras aparecen en la pantalla: *Really on the ground I am called a plant ... don't you know ... rain washes away tears* (“Realmente en el suelo me llaman planta... no lo sabes... la lluvia lava las lágrimas”).

Es este un caso anómalo en Rist de leve acercamiento a la melancolía en el contenido, alejado de la excentricidad y gracia intrínseca de aquella *I'm not the Girl*, a más de una

⁵⁸⁵ La música usada para este vídeo es 'Yeah, Yeah, Yeah' de *Sophisticated Boom Boom/Netz Maeschi*.

década de distancia. Aquélla fue una senda que Rist nunca abandonaría, estando el humor y la gamberrada presente en su obra en más ocasiones. Estilo y humor al servicio del exceso.

Cabría preguntarse, ¿es esto arte, comedia o MTV? Pues bien, la cautivadora y fascinante videoartista suiza parece encarnar el balance perfecto entre el arte conceptual y la cultura pop. Y es que conoce bien esta última: miembro de una banda de rock experimental, *Les Reines Prochaines* ('Las Próximas Reinas'), Pipilotti se declara amante de la electrónica, el techno, la música ligera, y el *drum and bass*, así como una fanática del diseño gráfico de los años sesenta y de la moda. Teniendo en cuenta esta información, no resulta tan de extrañar que la artista muestre debilidad por los elementos psicodélicos en sus obras: colores saturadísimos, imágenes caleidoscópicas, ondulantes movimientos de cámara, cortes de plano e interferencias añadidas, formas mutantes y pistas de audio enormemente evocadoras. Rist ve el mundo de ese modo y quiere capturar ese colorido que parece haberse perdido en el vídeo:

"(...) yo diría que el mundo es psicodélico. Y creo que el mundo es aún más colorido de lo que lo he representado. Después de los años sesenta, se ha tratado de ignorar eso. Mira este objeto. Es totalmente rojo. Tenemos esta luz amarilla, que crea esta intensidad. Pero si yo fuera a fotografiarlo, el rojo no parecería tan intenso. Así que tendría que intensificarlo hasta traerlo de vuelta a la realidad"⁵⁸⁶.

Ya hemos hablado de esta inquietud de Rist por perfeccionar el uso de la tecnología en su favor. En lo concerniente a esto, la artista afirma tajante:

Nunca mostraré algo que no está muy meditado (...) No muestro imágenes basura. Ese es otro estilo. Las imágenes de la obra final que se ve son cuidadosamente seleccionadas de horas y horas de metraje. No quiero dar la impresión de que las elecciones de las imágenes son accidentales, o tan casual que esta imagen bien pudiera ser otra. No me gusta eso. Trato de ser precisa. Prefiero utilizar menos material y reducir la velocidad de presentar más en tiempo real (...) Esto es más un respeto por el espectador, ya que me concede un momento determinado de su vida, y no quiero estropearlo⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Harris, Jane. Op. Cit. (Traducción propia).

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

6.4. Trabajos recientes.

En el año 1997, Rist presentó un trabajo a la Bienal de Venecia con el que captó la atención internacional y, a partir del cual, se convirtió en una de las artistas favoritas en exposiciones y bienales. Se trata de *Ever is Over All*⁵⁸⁸, en el que una proyección de vídeo muestra, a cámara lenta, a una muchacha, sonriente y delicada en su vestido de gasa celeste, que camina por la acera de una calle rompiendo las ventanas de los automóviles estacionados, con lo que parece ser una flor tropical en forma de bate (de nuevo el símbolo de la flor) ante la mirada cómplice de los transeúntes (una policía llega a acercársele y a saludarla). La situación, que en principio parece absurda y salida de una ensoñación (aspecto que refuerza la cámara lenta), cobra un sentido radicalmente diferente si se tiene en cuenta que el país del que proviene la artista, Suiza, es un modelo máximo de civilización y de sociedad organizada, en la que el más mínimo disturbio puede transformarse en una catástrofe o una pequeña revolución. De este modo, Rist, partiendo de un discurso muy personal y, haciendo honor al personaje de Lindgren (del que toma su nombre) ejerce de niña rebelde planteando, de nuevo, un discurso crítico hacia la sociedad y el orden establecido y situando a la mujer en el desempeño de una acción que no resulta típica en ella (incluyamos aquí no sólo el destrozo de coches, sino la 'casualidad' de que la mujer que saluda, cómplice, a la protagonista, ejerce una profesión reservada al hombre hasta hace relativamente poco, la de policía).



Pipilotti Rist. *Ever is Over All* (1997). Imagen de la videoproyección (izquierda) y fotograma (derecha). Instalación de vídeo y audio en la que Rist mezcla violencia y feminidad.

⁵⁸⁸ Este clip fue comprado por el MOMA (*Museum of Modern Art*) de Nueva York.

Como vemos, la mirada de Pipilotti Rist es capaz de abrirse a los demás porque establece un punto de diálogo a partir de la identificación y las similitudes de un código visual que parte de los medios masivos y da una vuelta de tuerca a partir del uso que hace de este código. Se aprecia especialmente en esta última obra cómo, con el transcurso del tiempo, sus trabajos se van haciendo más sofisticados. El enriquecimiento personal de la artista, unido a los avances tecnológicos, han dado lugar a piezas tan bellas y envolventes como esta. Algunos factores, como el que ella siga siendo la protagonista, permanecen con respecto a los primeros vídeos, pero se produce un cambio sustancial cuando Pipilotti decide añadir una nueva dimensión a sus creaciones: deja atrás el formato plano y comienza a crear instalaciones en las cuales integra vídeos que proyecta directamente sobre muebles, bañeras o simplemente sobre suelos y paredes del museo. Las imágenes invitan al disfrute, como veremos, más adelante y respetando la cronología, en *Sip my Ocean* (1996-2007).

En *Aujourd'hui* (1999) se recrea una experiencia a simple vista banal (la visita a un supermercado), pero poco a poco se va transformando en un poema itinerante, una experiencia del tiempo y del espacio que gracias a la perfecta unión de música y vídeo, nos traslada por un recorrido que, aunque preveamos familiar, acaba resultando indefinido e inestable. La artista vuelve a incluir en su obra, junto a elementos como la fluidez en los movimientos de cámara o el uso del color, el humor, desde el mismo



Pipilotti Rist. *Aujourd'hui* (1999). Fotogramas.

instante en que graba conscientemente con la cámara virada hacia un lado para luego dejarnos un mensaje de advertencia al inicio de la pieza: “se ruega al espectador mirar la banda de vídeo inclinado sobre la oreja izquierda o dar vuelta al monitor 90 grados”⁵⁸⁹. La artista es una gran actriz y lo demuestra. De nuevo, Pipilotti juega a hacer de una situación cotidiana un seductor y sugestivo sueño, el mundo se torna escenario y área de juego y la vida pasa a ser una aventura que el espectador sigue, hipnotizado, sin saber a dónde le lleva. Ni tampoco le importa.

En *I Want to See How You See* (2003) la artista se inspira en la tensión entre un estudio de lo imperceptible y una apertura radical de la visión. Estudia la relación entre el concepto de ‘micro’ y de ‘macro’, pasando de planos de partes ínfimas del cuerpo (hasta la más pura abstracción, llegando a perder el espectador la noción de qué es exactamente lo que está viendo) hasta planos generales de un paisaje o una estancia. La artista propone una simultaneidad de tiempos y niveles de representación que, como en muchos de sus vídeos, nos llevan a situaciones encontradas y paradójicas.



Pipilotti Rist. *I Want to See How You See* (2003). Fotogramas.

Esta obra es una especie de cuento lírico, un canto al mundo en el que el cuerpo humano se representa como un mapa geográfico donde cada continente tiene su lugar: el cuerpo de la persona representa, simbólicamente, una parte del mundo (los pechos son Europa,

⁵⁸⁹ Esta frase de advertencia aparece en los títulos de crédito iniciales que dan paso al vídeo *Aujourd'hui*.

los dientes Asia, los dedos de los pies África). La elaborada banda sonora, se comporta como un ritual sonoro donde las imágenes fluyen y se entremezclan, inspirándose en un mundo onírico al que Pipilotti sigue dotando de esa dulzura que caracteriza la mayor parte de sus obras y que, como hemos visto, ha sido fuente de críticas por parte de algunos sectores del arte. Ella rehúsa huir del placer y afirma que el disfrute es mantenido al margen del arte, al ser considerado más propio de la cultura popular y no hay nada de malo en disfrutar del arte. Quizá por esta convicción, la videoartista toma variados elementos atractivos de la cultura circundante y los incorpora a sus piezas: desde la secuencia intermitente de imágenes psicodélicas y pop, hasta la utilización de las tomas fallidas de las grabaciones en vídeo, los cortes, las interferencias, la saturación de los colores o la música pegadiza, las imágenes de la autora son un licuado de instantáneas de un universo onírico, con reminiscencias del subconsciente y todo ello reconstruido bajo la regla de la libre asociación. Como ella misma afirma cuando se le pregunta acerca de las influencias en su obra y de si la música pop y la cultura es tan importante para ella como el propio arte:

Como cualquier otra persona, he visto muchas películas, sobre todo en televisión. No sé necesariamente sus títulos o sus directores y, sin embargo, me influyeron. Comencé haciendo películas Super-8 en Viena siguiendo el ejemplo de mis compañeras de las clases de animación (...) comencé trabajando con vídeo y música en Basel al mismo tiempo que la MTV se desarrollaba a mediados de los 80, y más tarde la gente vio una conexión ahí. En ese tiempo estaba más influenciada por films experimentales, como *Parallels* (1960), de Norman McLaren (...) hay una larga historia de films inspirados por la música y otros films experimentales que preceden a la MTV. La gente vio mi primer vídeo, *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986) como una reflexión crítica de la MTV, pero yo aún no había visto la MTV por entonces. Ese trabajo era una reflexión sobre la cultura pop contemporánea en general⁵⁹⁰.

En *Sip my ocean* (1996/2007), la obra vuelve a ocupar toda una sala: alfombra, almohadas y paredes azules, se muestran ante los espectadores, sentados o de pie, dos grandes proyecciones desdobladas que se encuentran en la esquina, mientras la música de Chris Isaac (una versión de *Wicked Game*) llena todo el espacio y nos transporta a través de relajantes imágenes subacuáticas. Casi se puede respirar el paisaje, tal es la envoltura.

⁵⁹⁰ Phelan, Peggy; Obrist, Hans-Ulrich; Rist, Pipilotti; Bronfen, Elisabeth. *Pipilotti Rist. Contemporary Artists*, Phaidon, London, 2001, p. 12.

Desde esta época, Rist se servirá en repetidas ocasiones (por no decir en la mayoría) de los medios audiovisuales para rodear al espectador en su total corporeidad. Peggy Phelan ha descrito la sensación que le provocan los trabajos videoartísticos de Pipilotti Rist como: “una especie de sensación hipnótica y onírica; es una emoción auditiva y visual melódicamente montada”⁵⁹¹. Para investigadora sueca Malin Hedlin, profesora en la Universidad de Estocolmo, “la sensación que se conserva tras este espectáculo es la de haber estado soñando junto a otros desconocidos”⁵⁹².

Le seguirían instalaciones como *Saffron Flower or Fall Time Less* (2004) y *Gravity, Be My Friend* (2007). En esta última, especialmente producida para Magasin III⁵⁹³, la audiencia se encuentra, una vez más, ante una experiencia inmersiva. En lugar de adaptar su trabajo a un ambiente más agradable, como hiciera para *Homo Sapiens Sapiens* (2005)⁵⁹⁴, aquí Rist construye su propio mundo. Suspendidas del techo, dos pantallas curvadas centran el interés en la oscura estancia. Bajo los parpadeantes vídeos, en el suelo, dos gigantescas islas de suaves alfombras invitan al público a tomar asiento y relajarse. Rist hace desaparecer el tiempo, el espectador se imbuje de la edulcorada y sensual atmósfera que la artista crea y se entrega al placer de los sentidos visuales y acústicos. Su trabajo vuelve a tener las cualidades de un sueño.



Tyngdkraft, var min vän ('Gravity, Be My Friend', 2007). Instalación audio-vídeo. Pipilotti Rist.

En 2009, Rist estrena su primer largometraje, *Pepperminta*. Su protagonista es una chica pelirroja que usa la fantasía y los colores en busca de un mundo más humano. Ambos nombres (Pepperminta y Pipilotti) se derivan del personaje de Astrid Lindgren: Pippi Langstrumpf, cuyo nombre completo, en realidad, es Pippilotta Viktualia Rollgardina Pepperminta Ephraims, hija de Efraim Brindacier. A ambas les une un pensamiento vital:

⁵⁹¹ Hedlin Hayden, Malin. *Pipilotti Rist. Gravity, Be My Friend*, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 77:3, 2008, pp. 200-207.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Web oficial: <<https://www.magasin3.com/en/exhibition/pipilotti-rist-gravity-be-my-friend/>>

⁵⁹⁴ Con *Homo Sapiens Sapiens* participó en la en la Biennale de Venecia de 2005.

debemos superar los miedos y libarnos de los convencionalismos que nos hostigan⁵⁹⁵. La protagonista del filme se erige, así, en un modelo a seguir, un utópico soplo de aire fresco.

De nuevo en esta obra de Rist repiten elementos formales ya tradicionales en sus obras: sobresaturación en los olores, efectos temporales como aceleración, ralentización y cortes, tiros de cámara imposibles. Conceptualmente también es reconocible aquí la mano de la austríaca; la sangre menstrual juega un papel central en la película, ya que la protagonista inventa una especie de ritual fraternal que consiste en beber sangre del ciclo menstrual... “Una gota de sangre del periodo en la mezcla de los colores de Pepperminta la hace a ella y a su equipo invulnerables”⁵⁹⁶. Rist lo explica: “Resulta interesante que se recurra a ese motivo durante toda la película. Muestra, creo yo, que los cambios centrales de la humanidad se producen con el paso de las generaciones”⁵⁹⁷.

Se trata de describir positivamente un aspecto negativo de la feminidad, que ha sido rechazado u ocultado por la sociedad en general, y, transmitido durante generaciones a las mujeres. Como Pipilotti se lamenta, no es habitual que una mujer vaya con un tampón



Vista de las videoinstalaciones *Layers Mama Layer*, 2010 (izquierda.) y *Yoghurt on Skin-Velvet on TV*, 2012 (derecha). Pipilotti Rist.

⁵⁹⁵ Para poner en práctica ese desvío de los convencionalismos, el personaje que presenta Rist en la película hace gimnasia sobre los coches, sirve espaguetis azules y también la típica torta de patatas suiza, pero adornada con piezas de juguetes infantiles y en un restaurante de lujo.

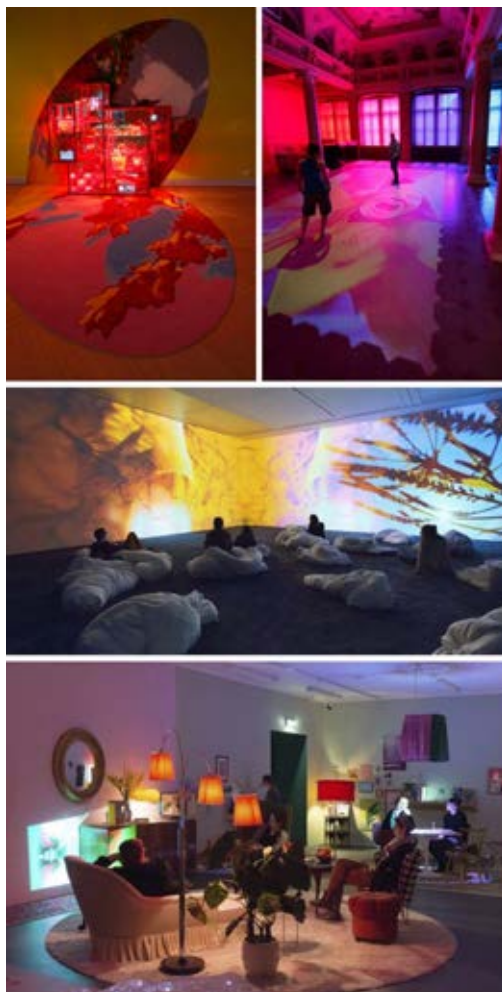
⁵⁹⁶ Entrevista a Pipilotti Rist: *Pepperminta, mi modelo a seguir*. Consultado el 01/08/2015 en: <<http://www.swissinfo.ch/spa/pipilotti-rist--pepperminta--mi-modelo-a-seguir-/801406>>

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

en la mano; en lugar de celebrar la menstruación como símbolo de feminidad se la estigmatiza, ocultándola como si fuese algo sucio y vergonzoso.

Pipilotti reivindica esos comportamientos, exalta la menstruación y lo hace de un modo bello y colorista. Ella pertenece a una generación que ya no necesita llevar su cuerpo al límite para reclamar los derechos de la mujer. Parte del camino ya está andado, de modo que, Rist, muy inteligentemente, se plantea recorrer nuevas vías, siempre a través del arte.

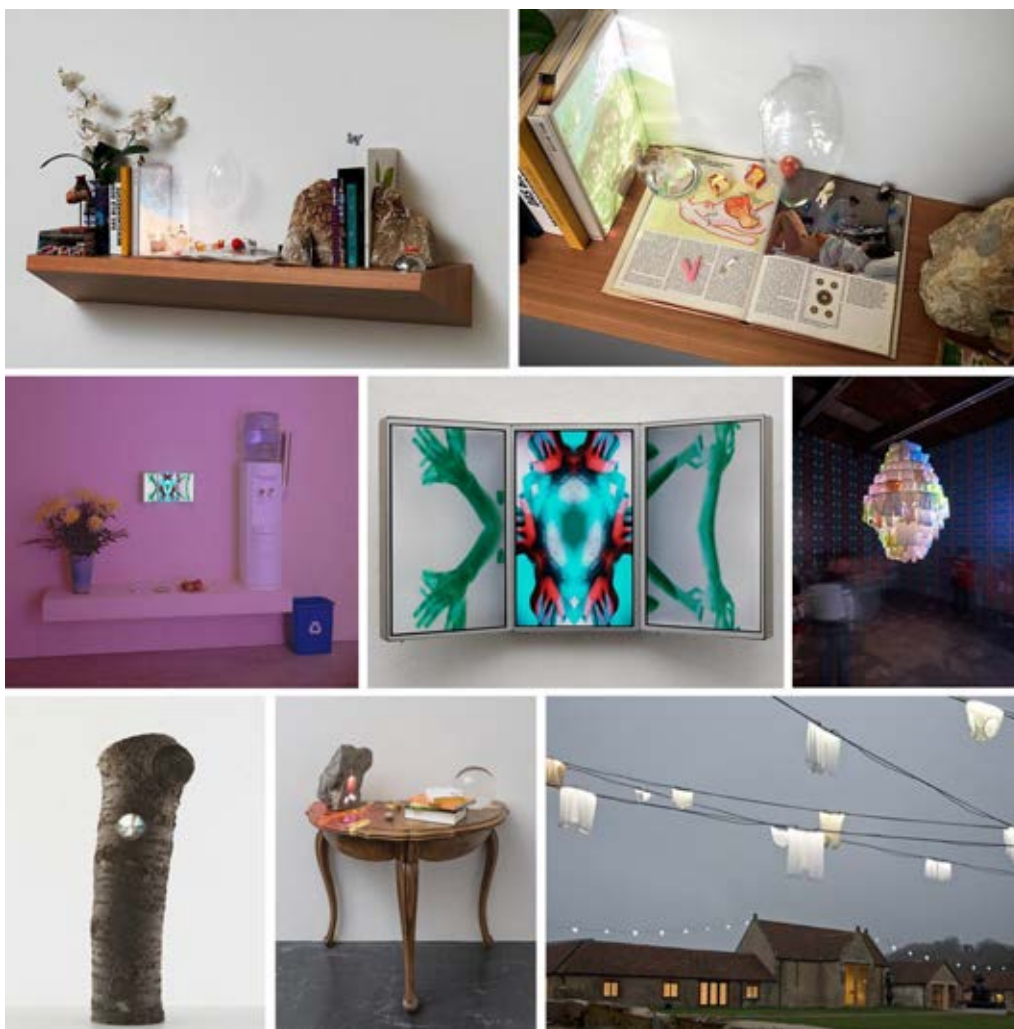
Desde 2010, su producción y reconocimiento internacional, tanto por el público como por parte de galerías y museos, no ha hecho sino aumentar, destacando la realización de un ingente número de videoinstalaciones como *Enlight My Space* (2008), *All or Nothing* (2010), *Massachusetts Chandelier* (2010), *Layers Mama Layers* (2010), *Yoghurt On Skin - Velvet On TV* (2012), *Lip Service* (2012), *A la belle étoile* ('Under The Sky', 2012), *Maske und Larve (Vater)* ('Mask and Larva [Father]', 2014), *Worry Will Vanish Horizon* (2014) o la más actual *Kremser Zimmer* (2015). En ocasiones, la artista ha realizado videoinstalaciones que responden a encargos específicos, como es el caso de *Parasimpatico* (2011), solicitada por la Fondazione Nicola Trussardi para el Cinema Manzoni, en Milán (Italia).



Vistas de las videoinstalaciones *Lip Service*, 2012 (arriba-izda.), *A la belle étoile*, 2012 (arriba-dcha.), *Worry Will Vanish Horizon*, 2014 (central) y *Kremser Zimmer*, 2015 (abajo). Pipilotti Rist.

Aunque en menor medida, Rist también ha experimentado con la videoescultura en casos como las recientes *Iris Log Little Cherry* (2014) y *Two-Stone (dark chalk grey)* (2015).

Incluso se aleja del video en la instalación lumínica *Hiplights* (o 'Enlighted Hips'), llevada a cabo en Somerset (Reino Unido) en el año 2014, y donde prendas de ropa interior femenina y masculina se adhieren a cables de la luz cubriendo bombillas e iluminándose a modo de extrañas lámparas colgantes, en un entorno rural idílico.



Arriba: imágenes de la videoinstalación *Enlight My Space* (2008);
centro: dos imágenes de la videoinstalación *All or Nothing* (2010) y *Massachusetts Chandelier* (2010);
abajo: *Iris Log Little Cherry* (2014), *Zweistein* (2015) y *Hiplights* (2014).

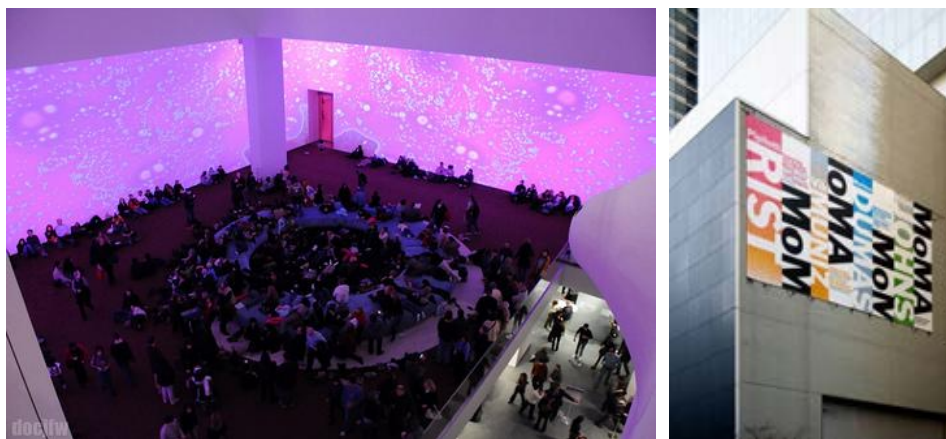
6.5. Características principales. Su cuerpo en la obra: concepto, efecto y sugestión.

Moderna y subversiva; feminista y femenina, Pipilotti Rist firma una obra vitalista y positiva, pero no por ello carente de crítica. La burla busca, en este caso, toques de humor sutiles, en una atmósfera de desenfreno generado por las bases rítmicas y por los colores saturados, preferentemente rojos, como el pelo de la niña de trenzas de la que toma prestado el nombre. Pipilotti piratea la cultura pop, la revisa, la deforma y la hace suya, pariendo un nuevo estilo videoartístico que la hace llamativamente inconfundible y llenando la historia del arte de vanguardia de oníricas creaciones que materializa en sus videoinstalaciones. Sus historias se alejan de la narración cinematográfica para contarnos aquello que fluye a través del tiempo, los deseos, las emociones y los recuerdos indefinidos aunque presentes.

A continuación, desgranaremos algunas de las características que hacen de su obra un producto reconocible allá donde se admire:

1. **Del monitor a la videoinstalación.** Con la aparición de las proyecciones con vídeo en los años noventa, se acentuó la ruptura con el 'fetiche' del monitor, que, desde sus inicios, con pioneros como Nam June Paik, había canalizado muchas ambiciones escultóricas de los artistas que utilizaban el vídeo como elemento de creación. Estos cambios estructurales han modificado definitivamente la actitud corporal del espectador siendo la videoinstalación el formato que más ha favorecido el cuestionamiento del objeto artístico y del espacio de exposición, poniendo en tela de juicio la actitud meramente contemplativa del espectador.
2. **Libre uso de la tecnología.** Pese a usar los medios de comunicación como fuente de inspiración, Rist no sigue ciertos parámetros dictados por éstos, por ejemplo, la artista (que rechaza hacer distinción entre *low-art* y *high-art*, sin negar la existencia de valores de calidad) muestra una gran libertad (esa de la que no goza el medio televisivo, por ejemplo) a la hora de experimentar en su producción artística, ya sea desde el punto de vista formal o desde el conceptual, sin traicionarse a sí misma en un intento por complacer al espectador y por controlar cada paso en la producción.

3. **Elaborada sencillez.** Aunque a primera vista los vídeos de Rist puedan resultar simples, su obra es rica en significados y más compleja en su ejecución de lo que puede parecer a primera vista, requiriendo de una planificación, sobre todo cuando la creadora da el salto a las videoinstalaciones⁵⁹⁸.
4. **Interactividad obra/audiencia.** Como si se tratase de piezas que forman parte de un juego para el esparcimiento, los videos de Rist unen los sentidos de la percepción y los hacen interactuar al ser colocados de diversas maneras en habitaciones para que la gente se siente en sillones agigantados o se acueste en el suelo para verlos y escucharlos.
5. **Inmersión del espectador en el entorno.** Rist también juega con las atmósferas exteriores manipulándolas, participa del principio de “como es adentro debe ser afuera” y coloca al espectador en un espacio donde su entorno corporal es afectado no nada más por lo que mira sino por lo que le rodea: los montajes a veces pueden obligar a estar medio acostado, en otras sentado; lo que se



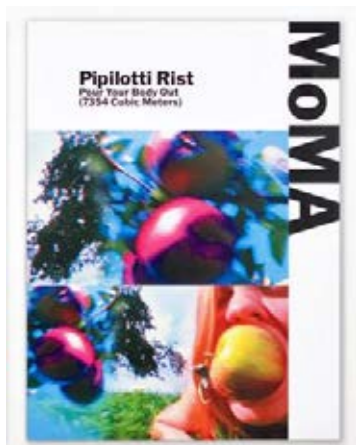
Izda.: Imagen de la instalación audiovisual *Pour Your Body Out* (2008), en el MOMA de Nueva York.

Foto: Frederick Charles. Dcha.: Publicidad externa en el edificio del MOMA de Nueva York, anunciando la instalación de Rist *Pour Your Body Out* , expuesta del 19 nov. 2008 al 2 feb. 2009.

⁵⁹⁸ Gran parte de las videoinstalaciones de Pipilotti Rist muestran a la artista atrapada en la pantalla, intentando escapar del entorno virtual que la retiene. En estas piezas, el espectador aparece implicado por la realizadora, quien lo convoca para que la libere de su encierro.

escucha, canciones de los ochenta intervenidas con gritos o sonidos guturales dan un contexto a mitad de camino entre lo *retro* y lo actual. Como vemos, el entorno se convierte en otro elemento definitorio en la obra de esta creadora. No juega ya únicamente con elementos formales (la música, el movimiento o la saturación de colores en sus vídeos –tendientes a los azules eléctricos y rojos–), con elementos de estilo (el humor) o temáticos (su obsesión por el cuerpo femenino –casi siempre el suyo propio–, el deseo, lo sexual, lo fluido), sino que también entra en juego un elemento espacial: las posibilidades que el entorno provoca sobre el espectador.

- 6. Elementos ‘fetiche’.** Además de este entorno concreto, la obra de Rist está inmersa en un mundo plagado de los estereotipos fomentados por los *mass media* contemporáneos en torno a la visión del cuerpo y la sensualidad femenina, incorporándose la dinámica visual mencionada y la música para terminar de conformar un escenario en el que se materializa cierta atmósfera fetichista (presencia continuada y repetida de ciertos elementos: flores, labios rojos, tacones, destacan entre los más repetidos).
- 7. Vivacidad del color.** Es uno de los grandes protagonistas de la producción artística de Rist. Siempre chillones, saturados en exceso y virados hacia tonos de gran intensidad, con una clara preferencia por algunos más que por otros (rojos, azules



Izda.: programa de mano de la exposición de Rist en el MoMA en 2008.

Dcha.: Imagen de la instalación audiovisual *Pour Your Body Out* (2008), en el MoMA de Nueva York.

Foto: Frederick Charles.

y verdes), los colores de Pipilotti añaden, si cabe, más belleza a sus atrayentes escenas. El personaje de Pepperminta, por ejemplo, lucha por un mundo más humano con la ayuda de los colores. Rist defiende este exceso de cromatismo afirmando:

Hay color en todo lo que vemos. No deberíamos subestimar los colores. En nuestra sociedad, más bien, vemos sobre todo la superficie, pero, en realidad, se trata de rayos que estimulan a los receptores en la retina. Los mismos colores pueden resultar diferentes de acuerdo con el momento del día, pero nuestro cerebro puede transmitirnos una constante imaginaria⁵⁹⁹.

8. **Secuencias rítmicas.** Cortes, interferencias, aceleraciones y ralentizaciones. Rist toma todos los efectos en su mano y aprovecha las posibilidades que le brinda la tecnología para expresar lo que desea y como lo desea. Este dinamismo resulta clave a la hora de captar la atención del espectador y mantenerle 'enganchado' hasta el final, como si se tratase de un spot de televisión o un videoclip, breve e intenso.
9. **Movimientos de cámara.** Principalmente rotatorios, Rist experimenta con la cámara y crea una especie de danza, guiando nuestra mirada hacia lo que quiere que veamos y jugando con la elipsis con aquello que no quiere mostrar, o solo en parte.
10. **Planos detalle.** Posibilitan a la artista centrar el interés del espectador en aquellos fragmentos que quiere mostrar con mayor particularidad. En ocasiones, las partes del cuerpo y los objetos, vistos muy de cerca, pueden llegar a parecer formas abstractas, intensificando esa sensación onírica de muchas de las piezas de Rist.
11. **Presencia del cuerpo (propio). Desnudez.** A menudo, las mujeres de la obra de Pipilotti juegan activamente con su sexualidad, disfrutando la vida y abrazando el los deseos de forma desinhibida, en mitad de la naturaleza, en una especie de vuelta al origen del ser humano, a su espontaneidad. No resulta casual que la mayor parte de las escenas en que los cuerpos aparecen desnudos se desarrollan en la naturaleza (o en una pseudo-naturaleza), teniendo ésta

⁵⁹⁹ Entrevista a Pipilotti Rist: *Pepperminta, mi modelo a seguir*, Op. Cit.

importante peso.

- 12. Obra de carácter feminista.** Si en sus obras tempranas Rist exhibía una acusada perspectiva feminista, sus trabajos más actuales presentan un posicionamiento más atenuado, más en la línea del post-feminismo que de la tercera ola, como ya hemos comentado; no obstante, el universo femenino aparece como una constante a lo largo de su producción. Como afirma Angélica Aguirre, se puede decir que la obra de Pipilotti “contiene la caracterización de una corporalidad femenina global, citadina, liberada, transgresora, marcadamente sexual, identificada con ciertos arquetipos de la moda, pero también con actitudes socialmente agresivas y desafiantes”. Y aventura:

Tal vez por esa razón, gran parte de la crítica la ha ubicado dentro de la corriente pop en el arte, pero más allá de las influencias del lenguaje televisivo (...) La presencia de lo femenino ocupa y desborda a lo público para transgredirlo. El personaje femenino que protagoniza sus obras -generalmente la propia Pipilotti- se concibe como una personalidad ingeniosa y positiva dotada de una clara sensualidad y un sugestivo manejo corporal que remite a ciertos aspectos de la cotidianeidad del personaje⁶⁰⁰.

Observamos también presentes cuestiones tradicionalmente asociadas a la mujer como la histeria; en *I Couldn't Agree With You More* (1999), una música lenta acompaña a la imagen de la cara de Rist, expresando una histeria apenas contenida. Se levanta de la cama, se pasea por una cocina, hace una pausa en la ventana (al fondo, un puente sobre la autopista), luego pasa a la calle, y entra en una tienda de comestibles. Rist conecta aquí con varias videoartistas contemporáneas que trabajan con la histeria y la feminidad, como Pilar Albarracín y su *Singing Prohibited* (2000) Sam Taylor-Woods y su silencioso vídeo *Hysteria* (1997).

La respuesta de Pipilotti en una entrevista para El País Digital acerca de si se considera ‘subversiva’ es sintomática de lo expuesto anteriormente:

Quiero ser subversiva-sutil (...) Si se demanda que mi trabajo sea subversivo, entonces deja de serlo (...) Nuestra realidad es tan compleja que ya no hay una

⁶⁰⁰ Aguirre, Angélica (Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario de Ciencias y Arte). *Las implicaciones de la imagen*, Taiyana Pimentel y UNAM, México, 2008, p. 1916.

manera fácil de ser subversivo. La guerrilla-publicidad no es lo mío. Creo que si haces una declaración pretendidamente dura e izquierdista en el arte, lo siento, eso no es subversivo porque el ochenta por ciento de la gente interesada en el arte piensa como tú. Si pretendo ser subversiva sólo para complacer a algunos comisarios de exposiciones, lo siento, eso no es subversión sino oportunismo. Y tampoco quiero hacer masturbaciones diciéndole a la gente de manera superficial cosas que la gente ya sabe. Por eso me interesa más aquello que es difícil expresar con palabras. Por ejemplo, nuestra vida cada vez más monitorizada: el conocimiento, la ciencia, los sentimientos. Por eso hice así mi trabajo en Times Square de Nueva York. Subversión de un modo sutil, sin eslóganes⁶⁰¹.

- 13. Sugestión.** La fantasía es una constante en la obra de Rist, una fantasía aderezada con elementos como los ya citados (color, sonido...) que, unidos, sumergen a la audiencia en una especie de trance hedonista.

Para fundamentar esta última característica de la obra de Pipilotti Rist y puesto que pensamos recorre toda su producción artística, se hace necesario analizar el significado del concepto de 'sugestión':

Sugestivo, va (Del lat. *suggestus*, acción de sugerir)⁶⁰².

1. adj. Que sugiere.
2. adj. Que suscita emoción.
3. adj. Que resulta atrayente.

Sugestión (Del lat. *suggestio*, -ōnis)⁶⁰³.

3. f. Acción y efecto de suggestionar.

Suggestionar (Del lat. *suggestus*, acción de sugerir)⁶⁰⁴.

1. tr. Dicho de una persona: Inspirar a otra hipnotizada palabras o actos involuntarios.
2. tr. Dominar la voluntad de alguien, llevándolo a obrar en determinado sentido.
3. tr. Fascinar a alguien, provocar su admiración o entusiasmo.

Apoyado en la definición que otorga la Real Academia de la Lengua Española y con el respaldo de numerosos críticos de arte, publicaciones y revistas

⁶⁰¹ Fernández Rubio, Andrés. *La subversiva Pipilotti*, Op. Cit.

⁶⁰² *Ibíd.*

⁶⁰³ *Ibíd.*

⁶⁰⁴ *Ibíd.*

especializadas que así la catalogan, podemos afirmar, por tanto, que la obra de Pipilotti Rist puede ser descrita, entre otros adjetivos, como 'sugestiva'. Como hemos podido percibir en el análisis de un gran número de sus videoocreaciones, la artista logra recrear una atmósfera que 'atrapa', fascina y entusiasma al espectador, transportándole, en una especie de en soñación y sin moverse de la sala, a lugares lejanos y placenteros.

La conjunción de todos estos factores da como resultado una obra poética, lúdica y profundamente contemporánea, donde se trastocan los sentidos de espacio y temporalidad y que le han supuesto a la artista que hoy en día sus trabajos se encuentren en las más importantes colecciones de arte de todo el mundo. Los magníficos colorees, los movimientos de cámara extasiantes, la música envolventemente hipnótica y un descaro entrañable hacen de piezas como *Sip My Ocean*, *Ever Is Over All* and *I Couldn't Agree With You More*, trabajos irresistibles para cualquier persona con los sentidos despiertos.

Puede afirmarse que Pipilotti Rist es una de las mujeres que mayor marca ha dejado en las prácticas artísticas de los años 90. Su trabajo, inscrito dentro de un arte narrativo y, en cierta forma, autobiográfico, está, no obstante, situado más allá de la mera anécdota personal con docenas de exposiciones internacionales a sus espaldas.

Asistimos a la reencarnación contemporánea de Pippi Calzaslargas, esa niña creativa e inconformista, que reinventa la cultura *pop* y la historia del arte de vanguardia recorriendo el mundo (su mundo) con su cámara y su imaginario particular, lleno de pequeños *leit motifs* que materializa en sus vídeo instalaciones. Evocando a la heroína infantil en innumerables entrevistas e intervenciones públicas, Rist mantendrá la historia de Pippi en el epicentro del sutil espíritu de su arte, donde el mundo se torna un escenario de colores donde poner en práctica el juego, y la vida, una aventura donde experimentar sensaciones.

No ha necesitado Rist la fuerza rompedora y la "violencia" de Valie Export, pues ha vivido una época en la que la situación de la mujer, pese a que queda mucho por hacer, ha mejorado ostensiblemente, y el ámbito del arte no ha sido una excepción en este avance. Rist ha volcado su fuerza en la evocación, sin dejar de lado por ello el sentido crítico en su obra. Como Valie, ha usado su propio cuerpo para transmitir ese compromiso con su sexo, para hablar sin tapujos de la libertad, del placer o del dolor (menos presente en ella este

último que en Export) a través de una obra colorista, dulce, sofisticada, dinámica y sugestiva; una obra de un estilo perfectamente identificable que ya la coloca como una de las creadoras actuales más reconocidas a nivel internacional.

6.6. Cronología de su obra.

A continuación, se citarán las obras⁶⁰⁵ que Pipilotti Rist desarrolló en los ámbitos del videoarte y la *performance*:

VÍDEOINSTALACIÓN, AUDIOINSTALACIÓN y VIDEOESCULTURAS

1992/1999

- Eine Spitze in den Westen – ein Blick in den Osten (bzw. N-S) (*A Peak Into The West - A Look Into The East*), instalación de audio y vídeo.

1993

- TV-Lüster (*TV Chandelier*), instalación de audio y vídeo.
- Schminktischlein mit Feedback (*Little Make-Up Table With Feedback*), instalación de audio y vídeo.
- Eindrücke verdauen (*Digesting Impressions*), videoinstalación.

1994

- Selbstlos im Lavabad (*Selfless In The Bath Of Lava*), videoinstalación.
- Yoghurt On Skin – Velvet On TV, instalación de audio y vídeo.
- Das Zimmer (*The Room*), videoinstalación (1994/2000/2007).
- Cintia, instalación de audio y vídeo (1994/99).

1995

- Fliegendes Zimmer (*Flying Room*), videoinstalación.
- Search Wolken / Such Clouds (elektronischer Heiratsantrag) (Search Wolken / Such Clouds (Electronic Marriage Proposal), instalación de audio y vídeo.

1996

- Sip My Ocean (Schlürfe meinen Ozean), instalación de audio y vídeo.
- Mutaflor, videoinstalación.
- Shooting Divas, instalación de audio y vídeo.

⁶⁰⁵ Información extraída de la web oficial de la artista: <<http://www.pipilottirist.net/>>. Consultado el 31/07/2015.

1997

- *Ever Is Over All*, instalación de audio y vídeo.
- *My Boy, My Horse, My Dog*, instalación de diapositivas de audio y vídeo.
- *Rote Bar <Red Bar>*, videoinstalación de Pipilotti Rist, © con Gabrielle Hächler (arquitectura).

1998

- *Zeittunnel*.
- *Atmosphäre & Instinkt <Atmosphere & Instinct>*, instalación de audio y vídeo.

1999

- *Extremitäten (weich, weich) <Extremities (smooth, smooth)>*, instalación de audio y vídeo.
- *Regenfrau (I Am Called A Plant) <Rain Woman (I Am Called A Plant)>*, instalación de audio y vídeo.
- *Vorstadthirn <Suburb Brain>*, instalación de audio y vídeo.
- *I Couldn't Agree With You More*, instalación de audio y vídeo.
- *Himalaya Goldsteins Stube <Himalaya Goldstein's Living Room>*, instalación de audio y vídeo.
- *Kleines Vorstadthirn <Small Suburb Brain>*, instalación de audio y vídeo (1999/2001 bzw. 2007 bzw. 2009).

2000

- *Himalaya's Sister's Living Room*, instalación de audio y vídeo.
- *Closet Circuit*, videoinstalación de Pipilotti Rist en colaboración con el visitante del aseo.
- *Open My Glade (Flatten) <Öffne meine Lichtung>*, videoinstalación.
- *Supersubjektiv <Super Subjective>*, instalación de audio y vídeo (2000/2001).

2001

- *Expecting* (Installation in/for Centraal Museum, Utrecht / Bovenkapel: When I Run I Use My Feet, Benedenkapel: One Jesus in Nature, One At The Doctor, One In The Hotel), instalación de audio y vídeo.
- *Related Legs (Yokohama Dandelions) <Verwandte Beine (Yokohama Löwenzahn)>*, instalación de audio y vídeo.

2002

- *The Cake is in Flames <Der Kuchen steht in Flammen>*, instalación de audio y vídeo.

2003

- *Apple Tree Innocent On Diamond Hill* <Apfelbaum unschuldig auf dem Diamantenhügel> <Manzano inocente en la colina de diamantes>, videoinstalación.

2004

- Herz aufwühlen Herz ausspülen <Stir Heart Rinse Heart>, instalación de audio y vídeo.
- Du erneuerst Dich (in Japanese) <You Renew You>, instalación de audio y vídeo como un instante del templo.
- Herbstzeitlose <Saffron Flower or Fall Time Less>, instalación de audio y vídeo.

2005

- *Homo Sapiens Sapiens*, instalación de audio y vídeo en la iglesia de San Stae (Venecia).
- Daggrystimer i naboens hus <Dawn Hours in Neighbour's House>, instalación de vídeo, luz y audio.
- *A Liberty Statue for Löndön* <Eine Freiheitsstatue für Löndön>, instalación de audio y vídeo.
- *Despierta* <Wach auf>, instalación de audio y vídeo (2001/2005).

2006

- *Celle selbst zu zweit*, instalación de audio y vídeo por Gutararist aka Gudrun Gut y Pipilotti Rist.
- *Deine Raumkapsel* <Your Space-Capsule>, instalación de audio y vídeo.

2007

- A la belle étoile <Under The Sky>, instalación de audio y vídeo.
- Tyngdkraft, var min vän <Schwerkraft, sei meine Freundin> <Gravity Be My Friend>, instalación de audio y vídeo.
- *Ginas Mobile* <Gina's Mobile>, videoinstalación.
- *Die gelbe Fee in der Allee* <The Yellow Fairy in the Avenue>, videoinstalación.
- *The Blue Fairy in the Valley*, videoinstalación.

2008

- *Enlight My Space* <Erleuchte (und kläre) meinen Raum>, videoinstalación.

2010

- *Layers Mama Layers*, instalación de audio y vídeo de dimensiones variables/adaptables.
- *All or Nothing* <alles oder nichts>, videoinstalación.
- *Massachusetts Chandelier*, videoinstalación.

2011

- *Parasimpatico*. Cinema Manzoni, para la Fondazione Nicola Trussardi, Milán (Italia).

2012

- *Yoghurt On Skin - Velvet On TV*, instalación de audio y vídeo.
- *Lip Service (Offering for the political prisoners in North Korea)*, videoinstalación.
- *A la belle étoile* <Under The Sky>, instalación de audio y vídeo.

2014

- *Maske und Larve (Vater)* <Mask and Larva (Father)>, instalación de audio y vídeo.
- *Worry Will Vanish Horizon*, instalación de audio y vídeo.
- *Iris Log Little Cherry* <Iris Ruggel kleine Kirsche>, videoescultura.

2015

- *Kremser Zimmer*, instalación de audio y vídeo. Krems (Austria).
- *Zweistein (dunkelkalkgrau)* <Two-Stone (dark chalk grey)>, videoescultura.

PELÍCULAS Y VÍDEOS

1986

- *I'm Not the Girl Who Misses Much* (Ich bin nicht das Mädchen, das viel vermisst), video, 5'02".

1987

- *Sexy Sad I* (Sexy traurig ich), video by Pipilotti Rist, sound with Lori Hersberger after the song "Sexy Sadie" by Lennon/Mc Cartney, 4'30".

1988

- (Entlastungen) Pipilottis Fehler / (Absolutions) Pipilotti's Mistakes, video by Pipilotti Rist. Multiple parts. Two pieces by Hans Feigenwinter, in one he plays a cover of "Lost In

Space”, one part “Bist Du klein (Are you small)” by Les Reines Prochaines inclusive Pipilotti Rist, rest by Pipilotti Rist, 12’24”.

1990

- *You Called Me Jacky* (Du nanntest mich Jacky), video by Pipilotti Rist, music “Edna & Jacky” by Kevin Coyne, 4’02”.

1992

- *Pickelporno* (Pimple Porno), video, 12’06”.

- *Als der Bruder meiner Mutter geboren wurde, duftete es nach wilden Birnenblüten vor dem braungebrannten Sims* (*When My Mother’s Brother Was Born It Smelled Like Wild Pear Blossom in Front of the Brown-burnt Sill*), video by Pipilotti Rist, sound by Heinz Rohrer & Pipilotti Rist, 3’48”.

1993

- *Blutclip* <Blood Clip>, video by Pipilotti Rist, music “Yeah Yeah Yeah” by Sophisticated Boom Boom/Netz Maeschi, 2’27”.

1995

- *I’m a Victim Of This Song* <Ich bin ein Opfer dieses Liedes>, video by Pipilotti Rist, music after “Wicked Games” written by Chris Isaak, interpreted & performed by Anders Guggisberg & Pipilotti Rist, 5’9”.

1999

- *Aujourd’hui* (I Couldn’t Agree With You More, version chaise longue), video, Edition bdv, Paris, 9’.

2003

- *To See How You See or a Portrait of Cornelia Providoli*, video by Pipilotti Rist, produced for the Video Anthology of Blick Productions NY, sound by Anders Guggisberg & Pipilotti Rist, 5’.

2009

- *Pepperminta*, largometraje. Directora: Pipilotti Rist; Guión: Chris Niemeyer, Pipilotti Rist. 80’ (Austria).

Capítulo 8. CONCLUSIONES.

La representación del cuerpo humano ha sido una de las principales fuentes de inspiración a lo largo de la historia para el artista. No obstante, dependiendo de la época y del contexto sociocultural en que los individuos se enmarcasen, éstos han encontrado mayores o menores trabas a la hora de llevar a cabo su producción artística o de tener acceso a los contenidos culturales que la conforman. Desde la antigüedad, en Grecia y Roma, hasta la época actual (de forma algo más encubierta) se ha intentado constituir modelos femeninos genéricos que resulten objeto de deseo (para el hombre) y con el que las mujeres 'debían' sentirse identificadas.

Pese a los avances alcanzados por la mujer en la lucha feminista, esta presión a la que es sometida se acrecienta en la sociedad actual, una sociedad mediática en la que existe una sobreabundancia de representaciones corporales en las que la mujer suele ser la protagonista.

La revolución tecnológica puede considerarse la última vanguardia artística del siglo XX. Se trata de un arte basado en la tecnología, que funciona por invenciones ajenas al mundo del arte y que van desde la fotografía a la realidad virtual, pasando, cómo no, por el vídeo o el cine mismo. Fruto del matrimonio entre arte y tecnología se hace necesario controlar elementos tan efímeros como el tiempo. No obstante, lejos de sentirse intimidados por los constantes cambios, muchos de los artistas de hoy se suman a la avanzadilla tecnológica y se actualizan constantemente. Quieren participar de estos cambios y se muestran entusiasmados por las aparentemente infinitas posibilidades de la tecnología.

En el caso de las mujeres artistas, que cobran conciencia del problema de la desigualdad sexual que están sufriendo y comienzan a rebelarse a partir de la década de 1960, se preocuparán de hacer manifiestos personales a través de sus creaciones. Exploran, invierten, sesgan y deforman las posibilidades de los nuevos medios en su obra (con una gran presencia del vídeo y la *performance*), resultando los productos derivados de ello de gran interés. Las artistas, como sus compañeros de profesión varones, usarán los nuevos medios para jugar con la manipulación del tiempo (con su ruptura, su captura, su ralentización, su aceleración), integrarán el espacio como un actor más en las

videoinstalaciones y darán la posibilidad al espectador de convertirse en un elemento activo y conformador de la propia obra.

Como se puede observar en la bibliografía consultada para esta investigación, se ha escrito ya sobre la historia de estos nuevos medios, y de su uso por esas mujeres, pero no en profundidad y teniendo en cuenta el aspecto que centra el presente estudio: el uso del cuerpo propio en estas artistas para comunicar y significar aquello que pretenden, y esto es lo que ha llevado a elaborar el primer acercamiento que aporta el presente trabajo. Cada vez proliferan más estudios que tratan la temática de los nuevos medios en el arte, ya que se trata de un ámbito en continuo movimiento, en constante cambio y mostrando un desarrollo que parece imparable. No obstante, son más escasas las investigaciones que estudian el papel de la mujer (como artista y como objeto de arte) en dicha materia.

Como se ha confirmado a través de la obra y de la biografía de las artistas mencionadas, el videoarte realizado por mujeres estuvo muy imbuido de las consignas feministas con las que creció (recordemos que el medio nació paralelo al resurgir de los movimientos feministas de los años 60 y 70 del pasado siglo XX). Los relatos audiovisuales de estas artistas difundieron de diferentes formas y, en mayor o menor medida dependiendo de cada caso particular, unos valores muy imbuidos de la lucha feminista, colaborando en la apertura progresiva del imaginario colectivo y en los estáticos roles y estereotipos que se asociaban a la mujer.

Se demuestra, a lo largo del recorrido por la historia reciente y del análisis de algunas de las obras más significativas, la importancia que tuvieron las prácticas videoartísticas hechas por mujeres desde su nacimiento.

A partir de su revisión y análisis, se pueden establecer las siguientes conclusiones:

1. A lo largo de la historia del arte un gran número de creadores han reflejado algún problema particular relacionado con el mapa artístico del cuerpo humano y su representación, ya sea a través de la pintura, la escultura, la fotografía, el *happening* o el videoarte, entre otras muchas manifestaciones artísticas.
2. La tecnología del vídeo surge íntimamente ligada a la televisión puesto que, en sus inicios, cuando todavía no había entrado a formar parte del ámbito artístico, el vídeo nació como auxiliar de aquella para evitar que la programación tuviera

que desarrollarse en directo. Habrá que esperar al período transcurrido desde mediados de los sesenta a finales de los setenta para apreciar la consolidación del vídeo como un medio singular, que puede abarcar ámbitos independientes de la producción televisiva, como es el artístico.

3. Las mujeres que desempeñaron su producción artística en el campo del videoarte colaboraron enormemente a iniciar el cambio en el imaginario colectivo de la sociedad respecto al papel que la mujer debía desempeñar en ésta.
4. Todas las artistas que hemos destacado a lo largo de la presente investigación, tanto a nivel nacional como internacional, crearon una gran consternación en la sociedad de la época, escandalizando a la mayoría, y, al mismo tiempo, reclamando la oportunidad de hacer con total libertad lo que ellas deseaban hacer con sus propios cuerpos, descomponiendo todas las reglas académicas impuestas hasta entonces y haciendo reflexionar acerca de lo efímero que el cuerpo es.
5. El cuerpo de las propias artistas se convirtió en el ‘Caballo de Troya’ de esta lucha, pues, aunque en apariencia frágil (se relacionaba tradicionalmente a la mujer con un ser pasivo y débil), para muchas artistas, ese cuerpo ocultaba muchas más significaciones de las que le había asociado el sector masculino. De este modo, lo mostraron una y otra vez sin pudor, lo pusieron a prueba, lo cortaron y mutilaron (no hay más que recordar las performances de Marina Abramović o de Gina Pane) como una forma de denuncia de ese dolor que la historia le había infligido a la mujer y que ella, ahora se autoimponía, demostrando que era capaz de resistirlo, pero que ella era quien tenía el poder de decisión.
6. En el caso de Valie Export, se concluye que ha sido y es una artista paradigmática para el campo de estudio que representa el feminismo y, más concretamente, siendo ella una de las más reconocidas representantes del feminismo de la tercera ola e incluso del feminismo radical.
7. La otra artista que centra nuestra investigación, Pipilotti Rist, se muestra más cercana al llamado post-feminismo, dado que pertenece a una generación de mujeres artistas cuyo contexto histórico y, por ende, cuyos intereses, formas de narración, tipo de discurso y de recursos estéticos, etc., resultan muy diferentes a

los de aquella pionera del videoarte y la *performance*. El discurso se dulcifica en forma, aunque no en contenido.

8. Como han demostrado los ejemplos analizados, las obras audiovisuales artísticas han servido como motor de resistencia a los estereotipos que siguen pesando sobre la mujer contemporánea y que otros medios que crecen paralelos al videoarte, como la televisión, siguen promoviendo. A través de las obras y las artistas recogidas en la presente investigación, se evidencia que las manifestaciones artísticas más utilizadas fueron el vídeo y todas las variantes del llamado 'arte corporal' recogidas por él: *happening*, *performance*, acciones, etc.
9. Así mismo, queda patente la interdisciplinariedad en la lucha por la igualdad para la mujer. Muchas de las mujeres artistas de los sesenta comienzan a conocer la teoría feminista, a redactar manifiestos y a estudiar la obra de pensadoras e intelectuales anteriores a su época, como Virginia Woolf o, la más actual, Simone de Beauvoir, paradigmas en la lucha por la igualdad de género.
10. Las artistas de los sesenta fueron las pioneras, abriendo el camino a generaciones posteriores. Por eso, tal y como se plantea en la hipótesis inicial de esta investigación, cuando comparamos la obra de artistas relacionadas con el feminismo como Valie Export y Pipilotti Rist, observamos marcadas diferencias en los planteamientos. Una vez investigado el contexto histórico y social que rodea a ambas (partiendo de la base de que cada artista es diferente y desarrolla una obra con aspiraciones e inquietudes particulares) se pueden comprender las diferencias en los planteamientos artísticos entre ellas. El radicalismo de las acciones de la mayoría de las artistas que llevan a cabo sus *performances* en los años sesenta, halla su justificación (y, de ahí también, se destila su valentía) en la gran represión que sufría la sociedad (no digamos ya la mujer) de la época. Si muchos críticos han justificado la barbarie de algunas manifestaciones del accionismo vienés en las consecuencias tras la guerra y hechos tan dramáticos como el exterminio llevado a cabo por el nazismo, queda más que justificado que una mujer se lance a la calle con el pantalón roto a la altura de los genitales para denunciar el abuso machista en la representación y el disfrute de la mujer como mero objeto pasivo (*Genitalpanik*, 1969 - Valie Export). Estas artistas abrirían la brecha a través de un radicalismo que era necesario, la sociedad de la época necesitaba una 'bofetada en la cara', no valía con pedir la igualdad en un tono cordial, sino que era necesario remover los cimientos de esas construcciones

sociales sobre la mujer que se arrastraban desde hacía siglos, y que otras mujeres artistas, escritoras, intelectuales, etc. venían denunciando desde muy atrás. Se entiende pues, que la forma de expresar su compromiso con la causa feminista, se haya dulcificado en artistas como Pipilotti Rist, ya que a día de hoy la situación ha mejorado ostensiblemente para la mujer, y reflejo de ello es la apertura del ámbito artístico (galerías, museos, etc.) a un cada vez mayor número de artistas femeninas, algo impensable a principios del siglo XX. Esta forma de suavizar el discurso, otorgándole mayor atención a aspectos estéticos y acercándolo a otras áreas como la publicitaria o los vídeos musicales, no implica un menor compromiso con los derechos de la mujer ni una ausencia de mensaje crítico. El mensaje sigue su curso, pero la forma de expresarlo es sustancialmente diferente. De aquí se extraen una serie de divergencias y convergencias entre Export y Rist que se reflejan en una tabla al final de este epígrafe.

Cuando Rist emergió en la escena del arte, la batalla por la libertad reproductiva, los derechos laborales y la legitimidad política ya había sido librada y ganada por feministas como Betty Friedan y Gloria Steinem, que establecieron la Organización Nacional de la Mujer en 1966. Rist ha podido desenvolverse exenta de cargas en este nuevo territorio, con un sentido de autonomía y libertad que le otorga el hecho de que las relaciones entre hombres y mujeres han cambiado mucho y, pese a que todavía queda un camino por andar, no pesa sobre las mujeres artistas actuales esa responsabilidad social para con la lucha feminista. No obstante, la propia Rist se describe a sí misma como subversiva a la vez que sutil⁶⁰⁶. Piezas de vídeo suyas como *Pickelporno* demuestran este hecho y apoyan una visión mutuamente simbiótica de las relaciones de género; los cuerpos masculinos y se funden entre sí, sumergidos en agua, proporcionando una sensación de armonía y seguridad.

11. Se concluye que resulta esencial la aportación realizada por el videoarte feminista, así como por las prácticas relacionadas con él, como un instrumento de crítica social y de resistencia cultural y como un eficiente creador de discursos contrarios a las tradicionales concepciones y significaciones asociadas al cuerpo y a la identidad femenina.

⁶⁰⁶ Fernández Rubio, Andrés. *La subversiva Pipilotti*, Op. Cit.

12. El feminismo se ha convertido en una fuerza necesaria y a tener en cuenta en el mundo en que vivimos. Una fuerza cada vez más compleja, ya que se trata de un feminismo perfeccionado y prolífico que, tras varias fases en su historia, ha seleccionado, fragmentado y despolitizado sus principios centrales. Se trata de los que muchos denominan ya como 'post-feminismo'.

Valie Export

Pionera en la experimentación tecnológica aplicada al arte. Uso del cine como medio de interacción real e incluso físico. Opuesto al discurso mediático y televisivo del espectador pasivo. Innovación en el uso no estático de cámaras y monitores adheridos al cuerpo.

Discurso sencillo, natural y directo. En sus obras iniciales no se observan elaboradas puestas en escena; con los años se complicará en el desarrollo de instalaciones.

Búsqueda de la interactividad obra/audiencia. Se busca una participación directa. Se hace participe al espectador, en ocasiones, de una forma casi agresiva, a través de la provocación y del elemento sorpresa. En sus actuaciones se aprecia el componente político de su lucha individual y feminista, haciendo formar parte de esta premeditación al público.

Entornos naturales, no creados. En la mayor parte de sus *performances* se aprovecha el entorno en el que se encuentra el espectador, ya sea un espacio público como la calle o una sala de cine.

El cuerpo como 'fetiche'. Referencia obligada para cualquier artista que tenga conciencia corporal y reconocida como una de las figuras más importantes en el arte performático, Valie usa su propio cuerpo como plataforma para hacer visibles los fetiches masculinos, como muestra la liga que tiene tatuada en su muslo. El uso de vestimenta masculina en alguna de sus obras puede ser considerado también dentro de esta categoría.

Espacio/tiempo. Conceptos especialmente destacables en su producción artística, en la que se aprecia un interés por el cambio constante, el movimiento y lo efímero. De ahí su interés por el vídeo como medio.

Abundancia de los planos secuencia y fijos e innovación en los soportes. Con el *Expanded Cinema*, Export rompió con el registro cinematográfico utilizando: proyecciones sobre papel, recorte de las superficies sobre las que se proyecta, decontextualización de objetos o construcción de otros nuevos usos como soporte; incluso el uso del cuerpo como pantalla viva.

Pipilotti Rist

Experimenta con la tecnología en su obra. Se inspira en los medios de comunicación pero no usa sus parámetros, rechazando hacer distinción entre *low-art* y *high-art*, sin negar la existencia de valores de calidad.

Elaborada sencillez. Sus videoocreaciones pueden resultar simples, pero su obra es más compleja en su ejecución de lo que parece. La planificación se acentuará cuando da el salto a las videoinstalaciones.

Menor interactividad obra/audiencia. Si bien se busca inbuir al público de una atmósfera concreta mientras se tumba en sillones a dejarse atrapar sensorialmente en muchas de sus instalaciones, la búsqueda de una interacción es menos directa e invasiva que en el caso de Export.

Inmersión del espectador en el entorno. Para ello juega con elementos formales (color, música...), temáticos (naturaleza, sexualidad, niñez...) y espaciales (grandes superficies para sus instalaciones envolventes...).

Elementos 'fetiche'. Estereotipos fomentados por los *mass media* contemporáneos en torno a la visión del cuerpo y la sensualidad femenina son usados irónicamente en las obras de Rist como elemento de crítica (mujer añorada, frágil...); la dinámica visual y musical los acompañan, camuflando, en cierta forma, el mensaje y haciéndolo más indoloro, aunque sigue estando presente el reproche feminista.

Vivacidad de los colores. Es una de las características principales de sus videoocreaciones. Siempre saturados en exceso y virados hacia tonos de gran intensidad.

Secuencias rítmicas. Si bien en alguna videoocreación como *Aujourd'hui* (1999), Rist usa el plano secuencia, en la mayor parte de su producción apreciamos cortes, interferencias, aceleraciones y ralentizaciones. Otorga a sus piezas el dinamismo y atracción de la publicidad o los videoclip. Brevedad e intensidad.

Movimientos de cámara simples.

A diferencia de Rist, Export no es dada al despliegue de movimientos con el objetivo. Excepto en videoocreaciones en las que adosa la cámara a su propio cuerpo o propone un recorrido por él (*video environments / videoinstalación inmersiva*), Valie suele crear un ritmo audiovisual más pausado y directo.

Movimientos de cámara complejos.

Principalmente rotatorios, crean una danza visual hipnótica y sugestiva (*Blauer Leibesbrief / Blue Bodily Letter*, 1992/1999). También, en ocasiones, se da el uso de la elipsis (el fuera de cámara), creando expectación en la audiencia y manteniendo el interés (un recurso frecuente en el medio publicitario).

Planos generales y primeros planos.

Dado que gran parte de su producción es performativa, algunas obras ni siquiera están bien documentadas o dependían de la captura de imágenes de terceros. En lo referente a sus piezas de videoarte, prima el uso de planos fijos, primeros planos y zooms que nos acercan lentamente a lo que Export nos quiere mostrar, como en *Remote...Remote...* (1973).

Planos detalle.

Ayudan a crear ese microuniverso tan particular de Rist. En ocasiones, parece que expone al microscopio a sus personajes y los elementos que les rodean, imbuyendo al espectador en un recorrido onírico por espacios diversos, incluyendo el propio cuerpo, como es el caso de *Pickelporno* (1992).

Presencia del cuerpo (propio). Desnudez.

Export hace un uso consciente del cuerpo como objeto de intervención para cambiar los roles de identidad cultural y social de la mujer. El concepto de cuerpo como sujeto y objeto abre un campo de posibilidades *performativas* alejado del improvisado *happening* para centrarse en un discurso concreto, elaborado y lleno de intencionalidad donde la atracción o el rechazo haga replantearse al espectador los convencionalismos asumidos culturalmente (por medio del ritual de la agresión del propio cuerpo, de la ruptura o de cualquier tipo de extremismo). El cuerpo como arma y el desnudo como munición.

Presencia del cuerpo (propio). Desnudez.

Rist, principal protagonista de sus piezas, muestra su cuerpo a la cámara sin pudor. En algunas de ellas, la artista enseña sin tapujos su desnudez en paisajes bucólicos, donde juega activamente con su sexualidad. Aunque transgresora debido a la presencia de elementos como la sangre menstrual o planos detalle de vello púbico y pezones, el desnudo de Rist no 'invade' al espectador. Si lo hace, es desde su proyección en una de sus instalaciones 360°, con música suave. No desde la interpelación directa y táctil con que Export usaba su cuerpo en relación a la audiencia.

Presencia de la naturaleza y de la maternidad.

Se observa en Valie una confrontación de la naturaleza privada de la sexualidad en lugares públicos. A este concepto de privacidad expuesta se le añade la inclusión del paisaje natural en la ciudad y su relación con el cuerpo, como en la serie fotográfica *Body configurations*, en la que figuras geométricas como círculos, líneas y cuadrados sirven a Valie como puntos de referencia para contraponer el cuerpo. También la maternidad, simbolizada en la leche, y la sangre, estarán presentes en obras como la mencionada *Remote...remote...* (1973).

Presencia de la naturaleza.

En relación a lo anterior, los cuerpos desnudos de Rist suelen aparecer en entornos bucólicos. Tanto el verde como el azul son colores resaltados especialmente. Hierba, árboles y elemento acuático son grandes protagonistas de algunos de sus videoartes; véase *Sip my Ocean* (1996) o la exposición *Pour your Body Out* (19 noviembre 2008-2 febrero 2009, MoMA Nueva York), donde tulipanes gigantes de color rosa inundan la estancia circular. El cuerpo también se convierte en paisaje por el que transitar a través de la cámara.

Valie Export

Obra de marcado carácter feminista.

Es una de las pioneras más importantes internacionales del feminismo, la *performance* y el medio conceptual. La época en la que se desarrolló su obra, los años sesenta, y el ambiente de revolución que se vivía en la época tuvieron un gran peso en el devenir de su obra y en su compromiso social con la lucha por los derechos de la mujer. Export habla desde el conocimiento: es mujer, artista y ha vivido en primera persona, dentro del accionismo, la objetualización de su sexo. A partir de entonces, la artista usará su arte como medio de crítica e instrumento de cambio, siempre desde la provocación y la búsqueda de una reacción intelectual en el espectador. Un espectador activo que debía construir el significado de lo que veía.

Radicalismo. Creadora de obras transgresoras y conceptuales, Export hace patente su versatilidad a través de los diversos medios de expresión de los que se vale (videoinstalaciones, *performances* corporales, cine expandido, animaciones por ordenador, fotografías, esculturas y publicaciones de arte contemporáneo). Sus *performances* tempranas de guerrilla han sido un icono en la historia del feminismo mundial. Ella provocó el pensamiento sobre el papel pasivo de la mujer en el cine y en el arte. En un tiempo en el que era necesario una reacción drástica, Export, al igual que otras, fue capaz de desobedecer a lo que se esperaba de una artista femenina, y reclamó su derecho de crear y de usar su propio cuerpo en su beneficio, para transmitir lo que quería y cómo quería, de una forma violenta y subyugadora.

Significaciones. La identidad, el sexo, la libertad creadora, la femineidad no autoimpuesta, la lacra de los estereotipos sociales... La lista es tan larga como lo es la obra de la artista que nos ocupa y su hereogeneidad. Export otorga un sentido nuevo a la cuestión sobre lo que las mujeres pueden ofrecer al arte y lo que el arte puede a su vez darles, la creación de nuevas ideas que respondan a su sensibilidad y deseos. Ella, a través de su obra, es la que decide qué hace con su cuerpo, a quién se ofrece y de qué manera como objeto de arte, desprendiéndose de ello que es su independencia sobre su cuerpo y como mujer la que prevalece.

Pipilotti Rist

Obra de marcado carácter feminista.

Es una constante en su producción, aunque más atenuada en sus últimos trabajos que en sus inicios. A veces, envuelta en una secuencia onírica, en sus interrelaciones femeninas, en ocasiones, está presente la violencia. Mas se trata de una violencia "dulce", añiñada y espontánea, como en *Ever is over all* (1997), en que una bella mujer con vestido y tacones golpea con una fállica flor las lunas de una fila de coches aparcados mientras sonríe inocentemente. Podríamos decir que se trata de una violencia hermosa.

Sugestión. La fantasía es una constante en su obra. Basado en la heroína inconformista de la serie infantil, la elección de su nombre artístico es ya toda una declaración de intenciones. Rist se contagia de la estética de su tiempo y la aplica en sus creaciones. La atmósfera de video musical colorista y desenfadado, algo *kitsch* e incluso frívolo, es una constante en sus obras. Pero tras esto subyace aún la crítica velada, la niña-mujer no conforme con los dictados sociales que el patriarcado sigue imponiendo a las mujeres actuales, si bien de una forma mucho más políticamente correcta que antaño. Rist no necesita ese 'puñetazo sobre la mesa' que dio Export. Las circunstancias han cambiado para la mujer, o eso nos han hecho creer. Y el discurso se ha visto afectado, siendo adaptado y suavizado.

Significaciones. Su obra también llega a tener diversas lecturas y es muy rica en cuanto a significados. Desde el retorno a la infancia, la simbología de la sangre menstrual, o la femineidad como fuente de violencia enmascarada de dulzura, como en *Ever is over all* (1997), las creaciones de Rist poseen más intencionalidad y reproche de lo que pudiera parecer en una primera lectura. Tras la sugestiva estética de sus creaciones artísticas, el espectador podrá inferir diferentes propuestas conceptuales. No trata la artista de imponer una línea de significado, sino que, en la mayor parte de los casos, la obra queda abierta a diferentes lecturas posibles o a ninguna en concreto, pudiendo disfrutarse su arte desde una perspectiva meramente sensorial.

Capítulo 9. FUENTES.

Las fuentes consultadas han sido agrupadas y estructuradas en los siguientes apartados (y ordenadas alfabéticamente en cada uno de ellos): en un primer lugar, las obras bibliográficas de carácter general; en segundo lugar, las fuentes hemerográficas, que incluyen los catálogos de las exposiciones mencionadas, así como las monografías sobre artistas; en tercer lugar, el material de carácter audiovisual analizado, un apartado dedicado a los recursos electrónicos utilizados y, por último, los diccionarios y las enciclopedias, quedando como sigue:

- Bibliográficas.
- Hemerográficas (catálogos y revistas especializadas).
- Videográficas.
- Recursos de internet.
- Seminarios, Congresos y Visitas a exposiciones.
- Diccionarios y enciclopedias.

Bibliográficas:

- Aguado, José Carlos. *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2004.
- Aguirre, Angélica. *Las implicaciones de la imagen*, Taiyana Pimentel y UNAM, México, 2008.
- Aitken, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2001.
- Alfaya Lamas, Elena y Villaverde Solar, M^a Dolores. *Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas* (trabajo de investigación), Universidad de A Coruña, 2009.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*, Editorial NEREA, San Sebastián, 2004.
- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal / Arte contemporáneo, Madrid, 2007.
- Almada, Adriana. *La ciudad como lugar del arte y objeto de reflexión: segundo Foro Internacional Paraguay 2002*, Faro para las Artes, Paraguay, 2003.
- Álvarez, Silvina: *Diferencia y teoría feminista*. En: Beltrán, Elena Y Maquieira, Virginia (Eds.): *Feminismos. Perspectivas feministas en teoría política. Debates teóricos contemporáneos*.
- Amorós, Celia. *El feminismo: senda no transitada de la Ilustración*, Isegoría, Universidad Complutense, 1990.
- Amorós, Celia. *Tiempo de Feminismo: Sobre Feminismo, Proyecto Ilustrado y Postmodernidad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

- Anderson, Joseph y Barbara. *The Myth of Persistence of Vision Revisited*, *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 1 (primavera 1993), Universidad de Wisconsin.

- André, María Claudia; Rubio de Lértora, Patricia. *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2005.

- Arenal, Concepción. *La emancipación de la mujer en España*, Ediciones Júcar, Gijón, 1974.

- Arriaga Flórez, M., Browne Sartori, R., Estévez Saá, J.M., y Silva Echeto, V. *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*, Archibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, Sevilla, 2004.

- Arriaga, Mercedes; Cruzado, Ángeles; Ortiz de Zárate, Amalia. *Feminismos e interculturalidad*, ArCiBel Editores, Sevilla, 2008.

- Astelarra, Judith. *¿Libres e iguales?: sociedad y política desde el feminismo*, Centro de Estudios de la Mujer (CEM), Santiago de Chile, 2003.

- Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de acción*, Nerea, Guipúzcoa, 2000.

- Badenes Salazar, Patricia. *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Universitat Jaume I, Castellón, 2006.

- Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 1997.

- Bal, Mieke. *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, University of Chicago Press, 2006, p. XIX (introducción).

- Balaguer, María Luisa. *Mujer y Constitución. La construcción jurídica del género*, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Madrid, Instituto de la Mujer, Colección Feminismos, 2005.

- Bartley, Paula. *Emmeline Pankhurst*, Routledge Historical Biographies: Taylor & Francis Ltd, Great Britain, 2002.
- Benhabib, Seyla. 'Feminismo y Posmodernidad: una difícil alianza'. En: Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*.
- Bernier, Ronald, R. *The Unspeakable Art of Bill Viola: A Visual Theology*, Pickwick Publications, 2014.
- Biesenbach, Klaus; London, Barbara; Eamon, Christopher. *Video acts: single channel works from the collections of Pamela and Richard Kranlich and New Art Trust*, P.S.1 Contemporary Art Center, Universidad de Michigan, 2002.
- Birulés y otros. *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Ed. Pamiela, Pamplona, 1992.
- Boix, Montserrat. *La comunicación como aliada. Tejiendo redes de mujeres*, en Boix, M., Fraga, C., Sendón, V., *El viaje de las internautas. Una mirada de género a las nuevas tecnologías*, Madrid, AMECO, 2001.
- Bosch, Esperanza; Ferrer Pérez, Victoria A.; Navarro Guzmán, Capilla. *Los feminismos como herramienta de cambio social (I): mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*, Treballs Feministes, Universidad de las Islas Baleares, 2006.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*, AH Adriana Hidalgo Editora S.A., Córdoba (Argentina), 2004.
- Brezina, Corona. *Sojourner Truth's "Ain't I a Woman?" Speech: A Primary Source Investigation Great historic debates and speeches*, The Rosen Publishing Group, New York, 2005.
- Broude, Norma & Garrard, Mary D. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1994.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

- Carlson, Marvin A. *Performance: a critical introduction*, Routledge, London, 2004.
- Castells, Carme (Comp.): *Perspectivas feministas en teoría política*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Catharine A. MacKinnon. *Hacia una teoría feminista del Estado*, Universidad de Valencia, 1995.
- Celaya Díez, Rosalía. *La mujer en el mundo*, Acento Editorial, Madrid, 1977.
- Crompton, Louis. *Homosexuality and Civilization*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. *Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI*, (Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras). En: Arriaga Flórez, Mercedes. *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel, Sevilla, 2004.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles. *Mujeres de Cine: Directoras y Nuevos Modelos de Femenidad en la gran pantalla* (Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras). En: Ramírez Almazán, M.D.; Martín Clavijo, M.; Aguilar González, J.; Cerrato, D. *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Arcibel, Sevilla, 2011.
- Cubitt, Sean. *Videography: video media as art and cultura*, Palgrave Macmillan, London, 1993.
- Cuevas Martín, José. *Fotografía y conocimiento. La fotografía y la ciencia: Desde los orígenes hasta 1927*, Editorial Complutense, Madrid, 2007.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, vol. I.
- Debord, Guy & Knabb, Ken. *Society of the spectacle*, Rebel Press, London, 1983.
- Deepwell, Katy. *New feminism and criticism: critical strategies*, Universitat de València, 1995.
- De León, Fray Luis. *La perfecta casada*, Taurus, Madrid, 1987. Recogido en: Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1994.

- De Miguel, Ana: *Los Feminismos*, en Amorós, Celia (Directora): *Diez palabras clave sobre la mujer*, Editorial Verbo Divino, 2000.

- De Torres Ramírez, Isabel. *Miradas desde la perspectiva de género: estudios de las mujeres*, Editorial Narcea, Madrid, 2005.

- De Torres Ramírez, Isabel: *Prólogo a la edición española* en Freedman, Jane: *Feminismo. ¿Unidad o conflicto?*, Narcea S.A. de Ediciones, Madrid, 2004.

- Dinan, Susan y Meyers, Debra. *Mujeres y religión en el Viejo y el Nuevo Mundo en la Edad Moderna*, Ed. Narcea, Madrid, 2002.

- Duffy , Mary. 'Disability, Differentness, Identity' (1987). En: Robinson, Hilary. *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000*, Wiley-Blackwell, Oxford (UK), 2001.

- Duhet, Paule-Marie. 1789: Cahiers de doléances des femmes: et autres textes Des Femmes; Nouv. ed. augm edition, 1989.

- Echevarría, Javier et al. *Arte, cuerpo, tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, Salamanca, 2003.

- Echeverri Correa, Ana María. *Arte y Cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Porrúa, México, 2003.

- Eisenstein, Zillah: *The radical Future of liberal Feminism*, Long Man, Nueva York y Londres, 1981.

- Elwes, Catherine, University of the Arts London. *Video art: a guided tour*, I.B. Tauris, London, 2005.

- Export, Valie: *Erweitertes Kino als Erweiterte Wirklichkeit*. Viena, s.f. (c.a. 1970), Guía de conferencia, Archivos V.E. (publicado en inglés por primera vez, Amsterdam, 1989). Transcrito y traducido del alemán por Susanne Schwinghammer-Kogler, para Edicione L'oeil, Montreuil, 2003.

- Export, Valie. *Valie Export: works from 1968-1975: a comprehension*, V. Export, Universidad de California, 1975.
- Facio, Alda. *Hacia otra Teoría Crítica del Derecho*, en Fries, Lorena y Facio, Alda (Comp.): *Género y Derecho*.
- Fandel, Jennifer. *George Eastman and the Kodak Camera*, Capstone Press, Mankato (Minn.), 2007.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*, Universidad de Antioquía, Medellín (Colombia), 2008.
- Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona, 1976.
- Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Taylor & Francis, London : Routledge, 2008.
- Fleck, Robert. *L'actionnisme viennois*, en *Hors limites. L'art et la vie. 1952-1994*, París, Centre Georges Pompidou, 1994.
- Fleming, John y Honour, Hugh. *Historia mundial del arte*, Ediciones AKAL, 2004.
- Flores, Ángel. *Borges como poeta. La creación literaria*, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Siglo XXI Editores, Cuenca, 1984.
- Foster, Hal; Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E.; Buchloh Benjamin H.D. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Ediciones Akal, Madrid, 2006.
- Freedman, Jane. *Feminismo. ¿Unidad o conflicto?* (Traducción de José López Ballester), Narcea, Colección Mujeres, 2004, Madrid.
- Frieden, Sandra G. *Gender and German cinema: feminist interventions. Vol. 1, Gender and representation in new German cinema*, Berg Publishers, Oxford, 1993.
- Friedman, Ken. *The Fluxus reader*, Academy Edition, Univesidad de Michigan, 1998.

- FUHEM (Fundación Hogar del Empleado). *Ecología política*, Icaria Editorial, Madrid, 1990.
- Galay, Gaspar y Milan Ivelic. *Chile, arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988.
- García Fernández, Emilio C., Sánchez González, Santiago. *Guía histórica del cine*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.
- Gernsheim, Helmut & Gernsheim, Alison. *L.J.M. Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*, Dover Publications & Michigan University, Dover, 1968.
- Gillis, Stacy; Howie, Gillian y Munford, Rebecca (eds), *Third wave feminism: a critical exploration*, Palgrave MacMillan, New York, 2004.
- Gobetti, Ada. *Partisan diary. A woman's life in the Italian resistance*, Oxford University Press, 2014.
- Goldberg, RoseLee. *Performa: new visual art performance*, Performa, New York, 2007.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
- Graham, Dan & Alberro, Alexander. *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*, MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge (Massachusetts), 1999.
- Grosenick, Uta. *Women artists in the 20th and 21st century*, Taschen Special Series (Taschen), Köln, 2001.
- Grundmann, Roy. *Andy Warhol's Blow job*, Temple University Press, Temple, Philadelphia, 2003.
- Gunning, Tom. 'Animated Pictures: tales of cinema's forgotten future, after 100 years of film, Reinventing Film Studies'. En: Schwartz, Vanessa R., Przyblyski, Jeannene M., *The nineteenth-century visual culture reader*, Routledge, 2004.

- Hall, Doug, Fifer, Sally Jo. *Illuminating video: an essential guide to videoart*, Bay Area Video Coalition, Michigan, 2007.
- Heywood, Leslie y Drake, Jennifer (eds.). *Third Wave Agenda. Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis y London, University of Minnesota Press, 1997.
- Hidalgo Rodríguez, David; Cubas Martín, Noemí; Martínez Quinteiro, M^a Esther (eds.). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, Aquilafuente: Ediciones Universidad Salamanca, y los autores, Salamanca, 2011.
- Hill, Gary & Morgan, Robert, C. *Gary Hill. Art+Performance*, JHU Press (Johns Hopkins University Press), Baltimore, 2000.
- Holland-Cunz, Barbara. *Ecofeminismos*, Ediciones Cátedra, 1996, Madrid.
- H. Puleo, Alicia. *El quehacer filosófico feminista*, en *Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía* / coord. por López Pardina, Teresa y Oliva Portolés, Asunción, 2003.
- Hyde, Janet Shibley. *Psicología de la mujer. La otra mitad de la experiencia humana*, Ediciones Morata, Madrid, 1995.
- Iles, Chrissie. 'VALIE EXPORT: Body, Space, Splitting, Projection' en *Valie Export. Ob/de + Con(Structure)*, Goldie Paley Gallery/Moore College of Art and Design, Philadelphia, 1999.
- Informe sobre la salud en el mundo 2005. *¡Cada madre y cada niño contarán!*, Ginebra, Organización Mundial de la Salud, 2005.
- Isaak, Jo Anna. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*, Routledge, London, 1996.
- Izaguirre, Rodolfo. *Acechos de la imaginación*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1993.
- Jones, Amelia. *Body art/performing the subject*, University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia. *The feminism and the visual cultura reader*, Routledge, London, 2003.

- J. Torres, Diana. *Pornoterrorismo*, Editorial Txalaparta, S.L., Navarra, 2011.
- Kaplan, Fred. 1959: *The Year Everything Changed*, John Wiley and Sons, Hoboken New Jersey, 2009.
- Kavin, Bruce. *How Movies Work*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- Kaye, Nick. *Art Into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Routledge, London, 1996.
- Korte; Faulstich; Hemult (eds.). *Cien años de cine: 1895-1924, desde sus orígenes hasta su establecimiento como medio*, Volumen 1, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- Korte, Helmut y Faulstich, Werner. *Cien años de cine: 1925-1944: el cine como fuerza social*, Siglo XXI, Madrid, 1995.
- Kuspit, D.; Van Proyen; M., Ganis; W.V., Duque, F. *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Área de Edición y Producciones Audiovisuales del CBA, Madrid, 2006.
- Labarrère, André Z. *Atlas del cine*, ediciones Akal, Madrid, 2009.
- Laqueur, Thomas W. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, 1990.
- Lemarroy González, M. S. *El cuerpo efímero*, Tesis licenciatura Artes Plásticas, Departamento de Artes Plásticas y teatro, Escuela de artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, México, 2004.
- Lépicouché, Michel H. *Entrevista a Wolf Vostell (1988)*. En: Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 1997.
- Lewallen, Constance y Fundació Antoni Tàpies. *Sueño del público*, Generali Foundation, Barcelona, 2005.

- Lindberg, David C. *Theory of vision from al-Kindi to Kepler*, University of Chicago, Press, Chicago, 1981.
- Lippard, Lucy. *Catalysis. An interview with Adrian Piper (1972)*. En: Bean, Annemarie. *A sourcebook of African-American performance: plays, people, movements*, London: Routledge, 1999.
- Lister, Ruth. *Being Feminist (Politics of Identity – VIII)*. Government and Opposition, 2005.
- Löffler, Petra. *Mujeres Artistas de Los Siglos XX y XXI*. Traducción del inglés: Mercè Bolló Puerta y Francesc Massana, TASCHEN, Barcelona, 2002.
- López Anaya, Jorge. *El arte en un tiempo sin dioses: un debate de fin de siglo*, Editorial Almagesto, Universidad de Texas, 1995.
- Martín, Sylvia. *Videoarte*, Taschen, Colonia, 2006.
- Martínez Muñoz, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Ed. Univ. Politécnica de Valencia, Valencia, 2000.
- Marzona, Daniel. *Arte conceptual*, Taschen. *El País*, Madrid, 2008.
- Masó, Joana. *Escrituras de la sexualidad*, Icaria Editorial, Barcelona, 2008.
- McCorquodale, Duncan & Wilson, Sara. *Orlan: this is my body, this is my software*, Black Dog Publishing, Universidad de Michigan, 2006.
- McDonald, Scott. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, 1998.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*, Ediciones Cátedra, 2000, Madrid.
- McMahan, Alison, *Alice Guy Blaché*, Madrid, Plot Ediciones, 2006.
- Meecham, Pam; Sheldon, Julie. *Modern art: a critical introduction*, Routledge, London, 2004.

- Mey, Kerstin. *Art and obscenity*, I.B. Tauris, London, 2007.

- Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, New York, 2002.

- Molina Petit, Cristina: 'El feminismo socialista estadounidense desde la *Nueva Izquierda*. Las teorías del sistema dual (Capitalismo + Patriarcado)'. En Amorós, Celia Y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*.

- Morgan, Marabel. *The Total Woman*, Old Tappan, N.J.: F. H. Revell, 1973.

- Morgan, Robert, C. *Bruce Nauman*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 2002.
- Hoffman, Fred. *Chris Burden*, Thames & Hudson, Universidad de California, 2007.

- Mossé, Claude. *La mujer en la Gracia Clásica*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.

- Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Indiana University Press, 1994.

- Munt, Sally R. *Queer attachments: the cultural politics of shame*, Ashgate Publishing, Ltd., University of Sussex, UK, 2008.

- Narváez Torregrosa, Daniel C. *Los inicios del cine* (Volumen 7 de Colección Polifonía), Ed. Plaza y Valdes, Zacatecas, México, 2004.

- Neuburger, Susanne. *Ausstellung u.d.T.: Nam June Paik : music for all senses*, Distributed Art Pub Incorporated, Universidad de California, 2009.

- Nochlin, Linda. *Why have there been no great women artists?* En: Alario Trigueros, M^a Teresa. *Arte y Feminismo*, Editorial Nerea, Madrid, 2009.

- Nusenovich, Marcelo. *Introducción a la historia de las Artes*, Editorial Brujas, Córdoba (Argentina), 2007.

- Olhagaray Llanos, Néstor. *Del Video-arte al Net-art*, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2002.
- Olsen, Frances. *El sexo del Derecho*, en Kairys, Davis: *The Politics of Law*, Panteón, 1990.
- Paik, Nam June. *Nam June Paik Video Sculptures: Electronic Undercurrents*, Statens Museum for Kunst, Denmark, 1996.
- Paik, Nam June; Stoos, Tony; Kellein, Thomas. *Nam June Paik: video time, video space*, H.N. Abrams, Michigan University, 1993.
- Palazón Mayoral, María Rosa. *Antología de la estética en México, siglo XX*, UNAM, México, 2006.
- Patterson, James, T. *Grand expectations: the United States, 1945-1974. Volume 10 of The Oxford history of the United States*, Oxford University Press US, Oxford, 1998.
- Paulinelli, María Elena. *Las imágenes de la violencia: la violencia de las imágenes*, Comunic-Arte, Universidad de Texas, 2001.
- Pérez Gauli, Juan Carlos. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Perona, Ángeles, J. 'El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal'. En Amorós, Celia Y De Miguel, Ana (Eds.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*, Minerva Ediciones, Madrid, 2005, Vol. II.
- Phelan, Peggy; Obrist, Hans-Ulrich; Rist, Pipillotti; Bronfen, Elisabeth. *Pipilotti Rist. Contemporary Artists*, Phaïdon, London, 2001.
- Platón. *La República*, libro VII, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- Porqueres, Beatriu. *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Horas y Horas, 1994.

- Posada Kubissa, Luisa: 'El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y el orden simbólico de la madre'. En Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.) *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, Vol.2. Editorial Minerva, 2005.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contrasexual*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001.
- Puleo, Alicia H. *El hilo de Ariadna: ecofeminismo, animales y crítica al androcenrismo*. En Velayos, Carmen y Barrios, Olga. *Feminismo ecológico: Estudios multidisciplinares de género*. Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, Salamanca, 2007.
- Rambla Zaragoza, Wenceslao. *Principales itinerarios artísticos del siglo XX: una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*, Universitat Jaume I, Castellón, 2000.
- Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- Raven, Arlene. 'We Did Not Move from Theory / We Moved to the Sorest Wounds' (dedicado a la memoria de Ana Mendieta), en *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*, UMI Research Press, Londres, 1988. Recogido en: Deepwell, Katy. *New feminism and criticism: critical strategies*, Universitat de València, 1995.
- Reed, Christopher. *Conceptos del arte moderno*, Destino, Barcelona, 2000.
- Richier, Paul. *Nouvelle anatomie artistique*, Ed. Plon, 1908.
- Rincón, Omar. *Televisión, vídeo y subjetividad*, Editorial Norma, Madrid, 2003.
- Ruhrberg, Karl; Honnef, Klaus; Walther, Ingo F., Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane. *Art of the 20th century. Art series*, Ingo F. Walther, Taschen, Köln, 2000.
- Ruido, María. *Ana Mendieta* (Volumen 13 de 'Arte Hoy'), Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2008.
- Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002.

- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, Siglo XXI, Madrid, 1994.
- Saehrendt, C; Kittl, S.T. *Yo también sabría hacerlo*, Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, 2009.
- Saletti Cuesta, Lorena. *Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad*, Revista Clepsydra, Universidad de Granada, 2008.
- Sanahuja Yll, María Encarna. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.
- Sánchez Muñoz, Cristina. *Feminismo socialista*. En: Beltrán, Elena Y Maquieira, Virginia (Eds.): *Feminismos. Perspectivas feministas en teoría política. Debates teóricos contemporáneos*.
- Sánchez Muñoz, Cristina. 'Genealogía de la vindicación'. En Beltrán, Elena y Maquieira, Virginia (Eds.): *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.; Vid., Amorós, Celia: *Tiempo de feminismo*, Cátedra, Feminismos, Madrid, 1997.
- Saslow, James M. *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Nerea, Madrid, 1989.
- Sedeño Valdellós, Ana (coordinadora). *Historia y estética del videoarte en España*, Comunicación Social ediciones y publicaciones, Zamora, 2011.
- Serrano Barquín, Héctor et al. *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana*, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México, 2005.
- Sherman, Cindy & Coleman Danto, Arthur. *Untitled film stills*, Schirmer Art Books, 1998.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia. *Interfaces: women, autobiography, image, performance*, University of Michigan Press, Michigan, 2002.
- Simó Mulet, Toni; Segura Cabañero, Jesús. *Videoperformance e Inmersión: El Arte y La Vida en la Utopía Democrática y la Comunicación*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia, 2008.

- Sinués de Marco, María del Pilar. *El Ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*, Impr. Española de Nieto y Comp., Madrid, 1862.
- Soláns, Piedad. *Accionismo vienés* (Volumen 5 de *Arte hoy*), Editorial Nerea, Madrid, 2000.
- Söll, Anne y Rist, Pipilotti. *Pipilotti Rist*, DuMont, Universidad de Michigan, 2005.
- Sperlinger, Mike. *Afterthought: new writing on conceptual art*, Rachmaninoff's, London, 2005.
- Stacey, Jackie. *Feminist Theory: Capital F, Capital T*, in Victoria Robinson and Diane Richardson (eds), *Introducing Women's Studies*, Basingstoke, Macmillan, 1997.
- Switzer, Kathrine. *Marathon Woman: Running the Race to Revolutionize Women's Sports*, Carroll & Graf, New York, 2007.
- Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl: A Life*, Macmillan, 2007.
- Valcárcel, Amelia. 'La memoria colectiva y los retos del feminismo'. En: *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. Coordinado por Amelia Valcárcel y otras. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2000.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994.
- Velasco, Arnulfo Eduardo. *El placer de las imágenes: estudios sobre algunas formas de comunicación visual*, Universidad de Guadalajara, México, 2001.
- Vidal Claramonte, África. *Intervenciones de mujeres*, en Muniello, Óscar (Coord.), *Los últimos 30 años. Panorama del Arte Contemporáneo. 1960-1990*, Oviedo, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, 1995.

- Villalobos Herrera, Álvaro. *Presentación y representación en el arte contemporáneo: ambientaciones, instalaciones, happening y performance*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- Wade Labarge, Margaret. *La mujer en la Edad Media*, Ed. Nerea, San Sebastián, 1988.
- Weibel, Peter; Ludwig Múzeum (Budapest, Hungary); Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen. *Beyond art: a third culture : a comparative study in cultures, art, and science in 20th century Austria and Hungary*, Springer Wien, New York, 2005.
- Wentrack, Kathleen. *The female body in conflict. united states and european feminist performance art, 1963-1979: Carolee schneemann, VALIE EXPORT, and Ulrike Rosenbach*. City University of New York, 2006.
- Wentrack, Kathleen. *What's So Feminist about the Feministische Kunst International? Critical Directions in 1970s Feminist Art*, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 33, No. 2, Special Issue: 'Feminist Art and Social Movements: Beyond New York/Los Ángeles', 2012.
- William A. Henry, III. *In Defense of Elitism*, Anchor Books, New York, 1994, 224 páginas (no numeradas).
- Willson, Jacki. *The happy stripper: pleasures and politics of the new burlesque*, I.B. Tauris, London, 2008.
- Wood, Heather. *Body, mind, soul: Female agency in performance, 1960--present*. The University of Texas at Dallas), 2010.
- Zippay, Lori. *Artists' video: an international guide*, Cross River Press, New York, 1991.

Hemerográficas (catálogos y revistas especializadas):

- Alario, M^a Teresa. *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 7, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Alfageme, Ana. *Violencia contra las mujeres: la condena más injusta*. *El País Semanal*. 12 diciembre 2014.
- Aliaga, Juan Vicente. *La vida está en nuestras manos*. En: *Valie Export*. [Catálogo de exposición].
- Amar y Borbón, Josefa. *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres (1790)*. En: *Movimento: revista da Escola de Educação Física*, Vol. 20, N.º. 2, 2014.
- Amber E. Kinser lo dejaba patente en su artículo *Negotiating Spaces For/Through Third-Wave Feminism* (*NWSA Journal*, Volume 16, Number 3, Fall 2004).
- Amorós, Celia. *Feminismo y Ética*, Número monográfico de Isegoría. *Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 6, 1992.
- Bailey, Cathryn. *Making waves and drawing lines: the politics of defining the vicissitudes of feminism*. *Hypathia: a journal of feminist philosophy* vol. 12, no. 3, 1997.
- Belting, Hans y Viola, Bill. *Conversación en 'Las Pasiones'*, Catálogo de la exposición, Fundación 'La Caixa', Madrid, 2004.
- Bernaldez, Carmen. *Joseph Beuys* (Volumen 4 de *Arte Hoy*), Editorial NEREA, Guipúzcoa, 1999.
- Brea, José Luis. *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, *Arte: Proyectos e ideas*, nº 4, mayo 1996, Ed. UPV, Valencia.

- Cano Rojas, Guillermo. *La relación entre la realidad y la conciencia: poesía procesual y percepción visual en el cine expandido*, Metakinema. Revista de Cine e Historia, Valencia, nº6, abril 2010.
- Cantz, Hatje. *Into Me / Out of Me*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Roma, 2007. [Catálogo de exposición].
- Crego, Juan. *Miradas al videoarte*, Murcia, 2008. [Catálogo de exposición].
- Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (volumen 47 de *Feminismos Series*), Universitat de València, 1998.
- De las Heras Aguilera, Samara. *Una aproximación a las teorías feministas*. Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política, nº9, enero 2009.
- Delphy, Christine. *El enemigo principal* (artículo), revista Partisans, 1970.
- De Miguel, Ana. *Los feminismos a través de la historia*. Capítulo III. *Neofeminismo: los años 60 y 70*, Mujeres en red. El periódico feminista, 27 de enero de 2007.
- *Dossiers Feministes* (publicación anual): VI Jornadas del *Seminari d'Investigació Feminista*, Universitat Jaume I, Castelló, mayo de 2002.
- Dreher, Thomas. *Valie Export and Peter Weibel: Multimedial Feminist Art*, Artefactum, nº 46, diciembre 1992 - febrero 1993.
- Entrevista a Esther Ferrer. En: *Desacuerdos*, nº 1, Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2004.
- Export, Valie. 'Women's Art: A Manifesto' (March 1972), *Neues Forum* 228 (January 1973).
- Fournier, Martine: *Combats et débats*, en Sciences Humaines, Spécial nº 4: *Femmes*, Novembre-Décembre 2005.

- Guerrero–Diputación de Granada, MACBA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA, nº 7, 2012.

- *Hannah Wilke. Exchange values*, celebrada en el Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), en Vitoria, del 5 de octubre de 2006 al 14 de enero de 2007.

- Harris, Jane. *Psychedelic, baby: An interview with Pipilotti Rist*, Art Journal, nº 4, New York, Winter 2000.

- Hedlin Hayden, Malin. *Pipilotti Rist. Gravity, Be My Friend*, Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History, 77:3, 2008.

- Herrschaft, Felicia. *Conversación con Valie Export*, Fehe magazine, abril 2004.

- Hinojosa Martínez, Lola; Tejeda, Martín, Isabel. *Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70*, Artigrama, núm. 26, 2011.

- Izquierdo, José María. *Entrevista a Amelia Valcárcel*. El País Semanal, nº 2022. (28/06/2015).

- Jardí, Pía. *VALIE EXPORT: Una aproximación a su larga trayectoria*, Lápiz, nº 67, verano 2001.

- JLM, *El triunfo de la ¿nueva? pintura española de los 80*, Toma de partido. Desplazamientos , Libros de la QUAM (Quinzena d'Art de Montesquieu), nº6, Barcelona, 1995.

- Kane, Carolyn L. *The synthetic color sense of Pipilotti Rist, or, Deleuzian color theory for electronic media art*, Visual Communication, nº 4, Sage Publications Ltd., United Kingdom, 2011.

- Kinser, Amber E. *Negotiating Spaces For/Through Third-Wave Feminism*, NWSA Journal, Volume 16, Number 3, Fall 2004.

- Lebovici, Elisabeth. *Entrevista con VALIE EXPORT*. En: *Valie Export*. (catálogo de exposición).

- Lippard, Lucy. *Catalysis. An interview With Adrian Piper*, NYU Drama Review, (March 1972).
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Wolf Vostell: (1932-1998)*, Arte hoy, Vol. 6, Editorial NEREA; Madrid, 2000.
- Martínez González, María. *Jóvenes y Feminismo: ¿hacia un feminismo de la "subversión"?*, Inguruak: Revista Vasca de Sociología y Ciencia Política, n. 43, julio 2007.
- Michel, Régis. *Soy una mujer*. En: *Valie Export*, editions de l'oeil, 2005. [Catálogo de exposición].
- Miyares, Alicia. 1848: *El Manifiesto de Seneca Falls*. En: *Leviatán*, nº75, primavera 1999, Madrid.
- Molins, Patricia. *La heterogeneidad como estrategia de afirmación*. En: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla: Centro José -
- M. Selwin, *Entrevista a John Baldessari*, *Flash Art*, nº 135, summer 1987.
- Mueller, Roswitha. *Valie Export: fragments of the imagination*, Indiana University Press, 1994.
- Noé, Luis Felipe. Texto catálogo exposición *Alberto Greco a cinco años de su muerte*, Ed. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970. Versión corregida para el catálogo Greco-Santantonin, Fund. San Telmo, Buenos Aires, 1987.
- Popelka, Roxana. 'Mujeres artistas en los años sesenta', *Heterogénesis. Revista de Cultura y Arte*, nº 40, julio 2002, Asociación de Arte Mulato Gil, Lund (Suecia).
- R. Askey. *Ein Interview mit VALIE EXPORT*, *High Performance*, vol. 4 nº 1, Frühjahr, 1981.
- Rivera, Sara. 'Barbara Kruger: You are not yourself', *Biblioteca babab.com*, nº 8, mayo 2001.

- Stiles, Kristine. *Uncorrupted Joy: International Art Actions*. En: *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames and Hudson, London, 1998. [Catálogo de exposición].

- Tracey Emin. *20 años*. Exposición en el CAC Málaga, celebrada del 28 de noviembre de 2008 al 22 de febrero de 2009 (visita).

- VV.AA. *EN FEMENINO. Voces, miradas, territorios*, SEMATA. Ciencias Sociais e Humanidades, Universidad de Santiago de Compostela, nº 20.

- VV.AA. Exposición *No lo llames performance/Don't call it performance*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Sevilla, 2004. [Hoja de sala / Catálogo de exposición].

- VV.AA. *Poder y libertad: revista teórica del Partido Feminista de España*, Números 17-26, Partit Feminista de Catalunya, 1991.

- VV.AA. *Reformance*, edición II, jueves 9 de junio, 2011, CA2M, Madrid (Picnic Sessions).

- VV.AA. *Valie Export*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Del 22 de enero al 2 de mayo de 2004. Comisarios: Carolina Bourgeois y Juan Vicente Aliaga.

Videográficas:

- Akerman, C., Cohen, M., Export, V., Gavron, L. Gordon, B., Ottinger, U. y Sander, H. *Sieben Frauen - Sieben Sunden (Seven Women, Seven Sins)*, (1986). 89 min. [DVD].
- Akers, Matthew & Dupre, Jeff. *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012). 99 min. | Documental [BluRay].
- Aronofsky, Darren. *Réquiem por un sueño* (2000). 102 min. [DVD].
- Baldessari, John. *Films transferred to video 1972-1977* (2006). 58 min. [DVD].
- Berkenbosch, Caroline. *Pipilotti Rist.(Au.) SCPF. Loud & Clear* (2002) 4m. [DVD].
- Bernier, Rosamond & M. Museum Art. *Louise Bourgeois at close quarters*. [DVD].
- Böckler, Gram. *Loop Pool on ice.69 video loops 77 artists*. Oberhausen (2007). [DVD].
- Colagrande, Giada. *Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramovic* (2012). 57 min. | Documental. [DVD].
- Donahue, Tom & Hasegawa-Overacker, Paul. *Guest of Cindy Sherman* (2008). 88 m. [DVD].
- Emin, Tracey. *Illuminations* (2005). 26 min. [DVD].
- EXPORT, VALIE. *Die Praxis der Liebe (The Practice of Love)*, (1985). 90 min. [Vídeo].
Fragmento disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=huhEJSBC8TE>
- EXPORT, VALIE & Weibel, Peter (cooperation). *Invisible Adversaries* (1976). 104 min. [DVD].
- Ford Coppola, Francis. *Bram Stoker's Dracula* (1992). 130 min. [DVD].
- Hatoum, Mona. *Illuminations* (2001, 2005). London. 26 min. [DVD].

- Hegglin, Michael. *The Colour of Your Socks: A Year with Pipilotti Rist* (2009). 52 min. | Documental. [DVD].
- Heinzerling, Zachary. *Cutie & The Boxer* (2013). 82 min. | Documental. [DVD].
- Holzer, Jenny. *Xenon for Duisburg*. Instalaciones. 2006 [DVD].
- Kidel, Mark. *Bill Viola. The Eye of the Heart* (2003). 59 min. | Documental [DVD].
- Lennon, John & Ono, Yoko. *Rape (TV)* (1969). 74 min. [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ax9s09F3i-4>
- Lieser, Wolf. *Arte Digital. Nuevos caminos en el arte*. 2010. [DVD].
- Mangolte, Babette. *Seven Easy Pieces* (2007). 93 min. | Documental [DVD].
- Mekas, Jonas. *Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections* (1982). 38 min. [DVD].
- Mekas, Jonas. *Sleepless Nights Stories* (2011). 114 min. [DVD].
- Peter, Luc. *La Ribot distinguida* (2004). 63 min. | Performance - Documental [DVD].
- Ray, Man (Dir.) & Centre Pompidou. *Les Films de Man Ray* (2007). 112 min. [DVD].
- Rist, Pipilotti. (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler (C)* (1988). 11 min. [DVD].
- Rist, Pipilotti. *Pepperminta* (2009). 84 min. [DVD].
- Saemann, Andrea & Grögel, Katrin. *Performance Saga. Interview 02. VALIE EXPORT* (2007). 39 min. [DVD].
- Saemann, Andrea & Grögel, Katrin. *Performance Saga. Interview 06. Joan Jonas* (2008). 51 min. [DVD].
- Saemann, Andrea & Grögel, Katrin. *Performance Saga. Interview 07. Martha Rosler* (2008). 57 min. [DVD].
- Taylor Wood, Sam. *Illuminations* (2005). 26 min. [DVD].

- Ulto, Melissa & Spinrad, Paul. *Performance Visual*. (2005). [DVD].

- Wenders, Wim. *Pina. Homenaje a Pina Bausch* (2011). 99 min. | Documental [DVD].

Recursos de internet:

Ordenados cronológicamente según fecha de consulta:

<http://www.revistaopcion.com/web/2009/01/15/40-anos-de-lennon-y-yoko-ono-en-la-cama-por-la-paz/>
[Consulta: 22 de enero de 2009].

<http://www.sindominio.net>
[Consulta: 22 de enero de 2009].

<http://74.125.77.132/search?q=cache:TseljXjnKUIJ:musac.es/index.php%3Fref%3D5300+title+rist+1989&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>
[Consulta: 23 de enero de 2009].

<http://www.espacioluke.com/2006/Octubre2006/artium.html>
[Consulta: 26 de enero de 2009].

http://www.elconfidencial.com/cache/2007/06/11/10_celebre_conservas_manzoni_con_tiene.html
[Consulta: 16 de febrero de 2009].

<http://www.artium.org/biblioteca/Vapv3.pdf>
[Consulta: 7 de marzo de 2009].

http://209.85.229.132/search?q=cache:4P6bd2FsfDJ:www.clarin.com/diario/2000/03/09/e-04401d.htm+%22racismo+en+el+arte%22&cd=5&hl=es&ct=clnk&gl=es&lr=lang_es
[Consulta: 8 de marzo de 2009]. Incluido en los ANEXOS.

<http://www.webislam.com/?idt=11898>
[Consulta: 26 de marzo de 2009].

<http://www.gara.net/idatzia/20061005/art183175.php>
[Consulta: 27 de marzo de 2009].

www.ub.es/smzambrano
[Consulta: 11 de abril de 2009].

http://209.85.229.132/search?q=cache:q76kjSCSdq4J:www.elpais.com/articulo/cultura/Tracey/Emin/genio/solo/provocadora/vocacional/elpepucul/20080812elpepucul_5/Tes+emin+munch&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es
[Consulta: 5 de mayo de 2009].

http://www.elpais.com/articulo/arte/Valie/Export/mirada/resistente/elpbabart/20040117elpbabart_1/Tes
[Consulta: 22 de mayo de 2009].

<http://www.nodo50.org/mujeresred/>
[Consulta: 8 de junio de 2009].

http://209.85.229.132/search?q=cache:dWHzYBIADRIJ:www.elpais.com/articulo/espana/buscan/300/personas/dispuestas/desnudarse/elpepucul/20070622elpepunac_17/Tes+%22Jos%C3%A9+Abajo+Izquierdo%22+el+pais&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es
[Consulta: 14 de junio de 2009]. Incluido en los ANEXOS.

http://209.85.229.132/search?q=cache:dC_fJ9TmuiQJ:ecosofia.org/2007/03/la_arquitectura_ecologica_10_principios.html+arquitectura+ecologica&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es
[Consulta: 24 de junio de 2009].

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tracey/Emin/genio/solo/provocadora/vocacional/elpepucul/20080812elpepucul_5/Tes
[Consulta: 27 de junio de 2009].

http://209.85.229.132/search?q=cache:KL_7nctsPvUJ:museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/04-MT-TISAC-Aznar.pdf+%22lygia+clark%22+de+vestimenta&cd=6&hl=es&ct=clnk&gl=es
[Consulta: 8 de julio de 2009].

<http://www.hamacaonline.net>
[Consulta: 11 de julio de 2009].

<http://209.85.229.132/search?q=cache:Q5ef6D8aJogJ:noticias.terra.es/genteycultura/2009/0715/actualidad/videoarte-claves-al-descubierto.aspx+Schum+Newmann+%22radical+software%22&cd=2&hl=es&ct=clnk>
[Consulta: 16 de julio de 2009].

<http://209.85.229.132/search?q=cache:tzWxgnsP464J:corrientedetransito.wordpress.com/2009/04/15/videoarte/+%22todavia+hay+alguien+mas+desconocido+que+el+soldado%22&cd=2&hl=es&ct=clnk>
[Consulta: 1 de agosto de 2009].

<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=625>
[Consulta: 14 de agosto de 2009].

www.desacuerdos.org
[Consulta: 12 de octubre de 2009].

<http://209.85.229.132/search?q=cache:kdHS2Fo0z48J:hvideoarte.wordpress.com/2008/10/19/definicion-de-videoarte/+%22formas+expandidas%22+video&cd=6&hl=es&ct=clnk>
[Consulta: 12 de octubre de 2009].

<http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html>
[Consulta: 2 de noviembre de 2009].

http://www.accionmad.org/2009/prensa/textos/09_15_09_NP_esther_ferrer.pdf
[Consulta: 10 de noviembre de 2009].

<http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidad.html>
[Consulta: 2 de diciembre de 2009].

<http://www.oem.com.mx/esto/notas/n682726.htm>
[Consulta: 7 de diciembre de 2009].

http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=48
[Consulta: 9 de diciembre de 2009].

<http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/CensuraHomosexualidad.html>
[Consulta: 12 de diciembre de 2009].

http://209.85.229.132/search?q=cache:CsfTkXEew0J:www.elmundo.es/ariadna/2004/192/1087993918.html+sony+portapak&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&lr=lang_es
[Consulta: 22 de diciembre de 2009].

http://www.subterfuge.com/es/ver_artista.aspx?id_artista=116&seccion=3
[Consulta: 21 de enero de 2010].

<http://soymenos.net/performance.pdf>
[Consulta: 21 de enero de 2010].

<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos10/vindel.pdf>
[Consulta: 22 de enero de 2010].

<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/INDEX.HTM>
[Consulta: 8 de febrero de 2010].

<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>
[Consulta: 8 de febrero de 2010].

<http://www.fundacion.telefonica.com/at/cterre/paginas/09.html>

[Consulta: 17 de febrero de 2010].

<http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/issue/view/RESF050512/showToc>

[Consulta: 14 de junio de 2012].

http://www.expcinema.com/wikies/VALIE_EXPORT

[Consulta: 26 de marzo de 2013].

<http://www.blogarte.com/2012/04/naumanabramovic-lo-que-puede-un-cuerpo.html>

[Consulta: 26 de marzo de 2013].

<http://www.rae.es/rae.html>

[Consulta: 27 de marzo de 2013].

www.eumed.net/rev/cccss/10/

[Consulta: 27 de marzo de 2013].

<http://agenciajoyce.blogspot.com.es/2013/02/hay-otros-mundos-pero-estan-en-este.html>

[Consulta: 27 de marzo de 2013].

<http://www.reginajosegalindo.com/>

[Consulta: 27 de marzo de 2013].

<http://www.mutante.mx/la-mujer-permanece-ahi-performance-de-regina-jose-galindo/>

[Consulta: 27 de marzo de 2013].

http://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277554_850215.html

[Consulta: 12 de mayo de 2013].

<http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html>

[Consulta: 7 de noviembre de 2013].

<http://www.zenit.org/article-22938?l=spanish>

[Consulta: 13 de abril de 2014].

<http://www.europapress.es/desconecta/lifestyle/noticia-emma-watson-dio-contundente-discurso-igualdad-genero-20140923100327.html>

[Consulta: 14 de octubre de 2014].

<http://www.univ.micinn.fecyt.es/univ/ccuniv/html/estadistica/curso2003-2004/>

[Consulta: 21 de diciembre de 2014].

http://www.mujeresenred.net/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html

[Consulta: 26 de diciembre de 2014].

<http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/Filosofia/Valcarcel.htm>

[Consulta: 2 de enero de 2015].

http://institutoasturianodelamujer.com/iam/wp-content/uploads/2010/02/Mujeres_en_la_Historia.pdf
[Consulta: 2 de enero de 2015].

http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-2005-25-F9DB3A11-C078-AB0D-74AF-21ECF9ECC717/dimensiones_poder.pdf
[Consulta: 6 de enero de 2015].

https://sites.google.com/a/lakewoodcityschools.org/womensrights_1960/home/women-s-protests
[Consulta: 20 de marzo de 2015].

<http://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>
[Consulta: 26 de marzo de 2015].

<http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html>
[Consulta: 31 de marzo de 2015].

http://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf
[Consulta: 31 de marzo de 2015].

<http://www.hislibris.com/la-mujer-en-la-grecia-clasica-claude-mosse/>
[Consulta: 31 de marzo de 2015].

http://www.ub.edu/demoment/jornadasfp2010/comunicaciones_pdf/leonhernandez-luzstella_poullaindelabarre_73.pdf
[Consulta: 9 de abril de 2015].

<http://feminismo.about.com/od/historia/a/las-tres-olas-del-feminismo.htm>
[Consulta: 12 de mayo de 2015].

<http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html>
[Consulta: 16 de mayo de 2015].

<http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html>
[Consulta: 16 de mayo de 2015].

<http://silviamaafalda.blogspot.com.es/2010/12/lo-personal-es-politico-el-surgimiento.html>
[Consulta: 21 de mayo de 2015].

<http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html>
[Consulta: 21 de mayo de 2015].

<http://www.proyectopatriarcado.com>

[Consulta: 23 de mayo de 2015].

http://www.nodo50.org/mujeresred/betty_friedan.html

[Consulta: 23 de mayo de 2015].

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/business/barometro_economico/newsid_4754000/4754380.stm

[Consulta: 25 de mayo de 2015].

<http://www.bancomundial.org/es/news/feature/2013/04/19/New-World-Bank-Study-Finds-Large-Gender-Gaps-in-Access-to-Formal-Banking>

[Consulta: 25 de mayo de 2015].

http://institutoasturianodelamujer.com/iam/wp-content/uploads/2010/02/Mujeres_en_la_Historia.pdf

[Consulta: 27 de mayo de 2015].

<http://www.amberkinser.com/>

[Consulta: 27 de mayo de 2015].

<https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/transfeminismo-callejero-medea.html>

[Consulta: 3 de junio de 2015].

<http://www.abc.es/20111025/cultura-libros/abci-sexo-nueva-york-machista-201110251141.html>

[Consulta: 3 de junio de 2015].

<http://www.caja-pdf.es/2015/02/22/la-teoria-politica-del-genero-el-feminismo/preview/page/6/>

[Consulta: 6 de junio de 2015].

http://www.huffingtonpost.es/antonio-aramayona/el-algodon-de-la-infanta_b_6141898.html

[Consulta: 7 de junio de 2015].

<https://www.youtube.com/watch?v=maQCCacL08c>

[Consulta: 8 de junio de 2015].

<http://es.scribd.com/doc/13425500/La-Mujer-en-El-Ciberespacio>

[Consulta: 9 de junio de 2015].

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/valliexport.htm>

[Consulta: 16 de junio de 2015].

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>
[Consulta: 17 de junio de 2015].

http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875
[Consulta: 25 de junio de 2015].

<http://www.e-flux.com/announcements/on-the-detention-of-cuban-artist-tania-bruguera-by-coco-fusco/>
[Consulta: 25 de junio de 2015].

<http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/>
[Consulta: 14 de julio de 2015].

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/21/cultura/1227276663.html>
[Consulta: 16 de julio de 2015].

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>
[Consulta: 17 de julio de 2015].

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/715492/las/heridas/louise/bourgeois.html>
[Consulta: 19 de julio de 2015].

<http://www.mav.org.es/index.php/component/content/article?id=508:informe-6-mav>
[Consulta: 21 de julio de 2015].

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20110527/54161600184/i-jornades-de-la-dona-catalana.html>
[Consulta: 21 de julio de 2015].

<http://blogs.elpais.com/mujeres/2014/02/donde-estan-las-artistas-espanolas-en-arcomadrid-2014.html/>
[Consulta: 24 de julio de 2015].

<http://www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/download/108/106>
[Consulta: 24 de julio de 2015].

<https://www.magasin3.com/en/exhibition/pipilotti-rist-gravity-be-my-friend/>
[Consulta: 28 de julio de 2015].

<http://search.proquest.com/docview/1036046181?accountid=14568>
[Consulta: 28 de julio de 2015].

http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/pavilions
[Consulta: 31 de julio de 2015].

http://www.loop-barcelona.com/downloads/NOTA%20LOOP_SCREEN%20FROM%20BARCELONA%20CAST.pdf
[Consulta: 31 de julio de 2015].

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/valliexport.htm>
[Consulta: 31 de julio de 2015].

http://elpais.com/diario/2005/12/18/eps/1134890818_850215.html
[Consulta: 31 de julio de 2015].

<http://world.museumsprojekte.de/?p=2077&lang=es>
[Consulta: 31 de julio de 2015].

<http://www.pipilottirist.net/>
[Consulta: 31 de julio de 2015].

<http://www.swissinfo.ch/spa/pipilotti-rist--pepperminta--mi-modelo-a-seguir-/801406>
[Consulta: 1 de agosto de 2015].

<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/mona-hatoum/obra/corps-etranger>
[Consulta: 4 de septiembre de 2015].

<http://www.diariosur.es/culturas/201510/14/george-melies-empiece-espectaculo-20151014143211.html>
[Consulta: 21 de octubre de 2015].

<https://news.artnet.com/art-world/linz-austria-valie-export-center-293419>
[Consulta: 23 de octubre de 2015].

Seminarios, Congresos y Visitas a exposiciones:

- De la Villa, Rocío. *Pasajes discontinuos. Mujeres en el sistema del arte en España*. En: *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto* (Seminario), Museo Picasso Málaga (Málaga), 12 de junio de 2015. (Seminario).
- *Empieza el espectáculo. George Méliès y el cine de 1900*, Obra Social La Caixa, Plaza de la Marina (Málaga). Del 14 de octubre al 19 de noviembre de 2015. (Exposición).
- Hurley, Isabel. *La artista y su papel en el mercado del arte a partir de 1950 en España*. En: *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto* (Seminario), Museo Picasso Málaga (Málaga), 12 de junio de 2015. (Seminario).
- *Tracey Emin. 20 AÑOS*, CAC Málaga (Málaga), del 28 de noviembre de 2008 al 22 de febrero de 2009. (Exposición).
- *VALIE EXPORT. Un día en 1967*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), del 22 de enero al 2 de mayo de 2004. (Exposición).
- *Why Not Judy Chicago?* ('¿Por qué no Judy Chicago?'), Atkuna Centroa Bilbao), del 8 de octubre de 2015 al 10 de enero de 2016. (Exposición).
- *YOUNIVERSE*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), dentro de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, del 2 de octubre de 2008 al 11 de enero de 2009. (Exposición).

Diccionarios y enciclopedias:

- Pabón de Urbina, José María Diccionario Manual Griego. Griego Clásico-Español (Vox - Lenguas Clásicas), 2014.
- Sundholm, John, et al. *Historical dictionary of Scandinavian cinema*, Scarecrow Press, 2012.
- Ward, Gerald W.R. *The Grove encyclopedia of materials and techniques in art*, Oxford University Press US, New York, 2008.
- Warren, Lynne. *Encyclopedia of twentieth-century photography* (Volume 1), CRC Press, New York, 2006.

Capítulo 10. ANEXOS.

ANEXO PRIMERO:

En este primer anexo hablaré brevemente de nuestra producción artística, relacionada con las dos artistas analizadas en la presente investigación en el sentido de ausencia/presencia del propio cuerpo, acompañando cada trabajo de su correspondiente análisis formal y conceptual.

AD CORPORE 24

Vídeo digital / Instalación de vídeo multicanal

24 horas

2008



Ana Ferrer. *Ad corpore 24* (2008). Fotogramas.

Una persona es seguida y grabada en vídeo durante 24 horas seguidas. No hay postproducción, no hay música, los movimientos de cámara no obedecen a una planificación sino a la necesidad de plasmar cada momento. El cuerpo no debe salir desaparecido del encuadre en ningún momento; incluso cuando la luz se apaga, la cámara seguirá apuntando a la cama, hasta que el cuerpo vuelva a ponerse en movimiento por alguna razón. El registro comienza a las 23:00 horas de un lunes, y acaba a la misma hora del día siguiente, completando, así, una franja temporal de 24 horas exactas, un ciclo en el que se hizo un seguimiento continuo de la persona

grabada, desde actividades cotidianas (comer, dormir, entrar al baño, cocinar, ir de compras, conducir) a otras más concretas relacionadas con su actividad (acompañarla en su actividad profesional, por ejemplo). Este esfuerzo, tanto para quien graba como para quien es grabado, deja como resultado el testimonio real del mundo particular que suponen 24 horas junto a un cuerpo cualquiera.

Tras analizar algunos de mis primeros trabajos artísticos, comprendí que, por alguna razón, buscaba contar historias ajenas, o sugerirlas. A través de ese 'mostrar al otro' evitaba mostrarme a mí misma. No obstante, ello resulta inevitable, pues el creador siempre deja su impronta en su obra, y la mera decisión de enfocar de una determinada forma (en este caso al cuerpo en movimiento) ya está expresando de un modo y no de otro.

Así pues, experimenté con esta línea de seguimiento consentido, lejos del *voyerismo* de artistas como la francesa Sophie Calle⁶⁰⁷ (n. 1953), que tienen la cualidad de volver evanescente el límite en sus obras.

En el caso de *Ad corpore 24*, no se cuenta con una actriz, con lo que realidad invasiva de lo grabado es aún mayor, apreciándose en determinados momentos de la grabación la incomodidad de la protagonista. La elección de un lapso de tiempo de 24 horas está determinada por el concepto mismo de 'día'. Hemos conformado sociedades en las que, cada día, a lo largo y ancho del mundo, las personas repiten comportamientos en cuanto a trabajo, higiene u ocio; tránsitos, individuos con los que nos cruzamos, con los que hablamos, medios de transporte, lugares que habitamos... repetimos mecánicamente y por costumbre determinadas prácticas, usando nuestro cuerpo como medio para ello, tanto en la emisión de acción como en su recepción. Por otra parte, 24 horas resultaba un tiempo lo suficientemente largo como para conseguir, pasadas las primeras horas, la naturalidad del sujeto a seguir, una delgada línea entre lo premeditado y lo espontáneo. Y todo ello, desarrollándose en ámbitos cercanos al sujeto y no al creador: SU casa, SU trabajo, SU garaje, SU coche, SU despacho... Si ya hubiese resultado interesante la observación de un sujeto en 'nuestro terreno', cabe imaginar la fascinación que puede producir ese paso más allá.

En relación a esto cabe citar lo que dice Sophie Calle respecto a su obra *Les Dourmeurs* (1979):

"Lo que me gustaba era tener en mi cama gente que no conocía, de la calle, que no sabía lo que hacían, pero que a mí me daban su parte más íntima, (...) ver como dormían ocho

⁶⁰⁷ La obra de Sophie Calle tiene como principal objeto la intimidad y de modo particular la suya propia, utilizando para ello una gran diversidad de medios de registro como libros, fotografías, vídeos, películas o *performances*. Su obra, muy vinculada a las corrientes conceptuales surgidas a partir de los años sesenta, reflexiona sobre el papel del azar en el terreno de la creación artística. En sus primeros trabajos de finales de los 70, como *Les Dourmeurs* ('Los durmientes', 1979) o *Suite Vénitienne* ('Suite veneciana', 1980) se vislumbra esa necesidad de observar y seguir 'al otro'.

horas por la noche, como se movían, si hablaban, sonreían. Esta gente no sabía quién era ni qué hacía (...) Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante ocho días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares (...) Algunos se cruzaron(...) un juego de cama limpio estaba a su disposición (...) no trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo”⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Revista Poética Almacén, *Las Fotógrafas*.

Disponible en: <<http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html#003320>, 2006> [Fecha de consulta: 12 septiembre 2015].

EX CORPORIBUS

Vídeo digital / DVD

6 minutos

2008



Ana Ferrer. *Ex corporibus* (2008). Fotogramas.

Siguiendo con la línea de investigación tomada, para esta segunda pieza conté con la misma protagonista para crear un nexo de unión con el anterior trabajo. En este caso, la presencia del cuerpo principal es mucho más breve, apareciendo únicamente durante los últimos segundos. La grabación se desarrolla en el centro de una ciudad, puesto que buscaba jugar con la ausencia/presencia de personas en los planos fijos del principio del vídeo. Grabado en una sola tarde y con una sola cámara, cada plano corresponde a un momento de tiempo diferente, situados cronológicamente desde el primer vídeo (atardecer) hasta el último vídeo que cierra la serie (anochecer). Tras un primer minuto de plano fijo, la grabación de desarrolla cámara al hombro hasta llegar a un punto único donde se sitúa el objeto final del vídeo: todos los caminos de la ciudad confluyen en la protagonista, que es, al mismo tiempo, mera anécdota final.

Está presente en esta obra el concepto situacionista de 'deriva', en relación a la forma de experimentar la vida urbana que proponía Guy Debord. En este caso, es la propia creadora quien, tras la cámara, lleva a cabo esa supuesta deriva urbana que se descubre, finalmente como una búsqueda. No se recorren caminos aleatorios sino intencionales., tienen un objetivo: el cuerpo, el encuentro con una protagonista que espera, a su vez, a otro cuerpo que no llega.

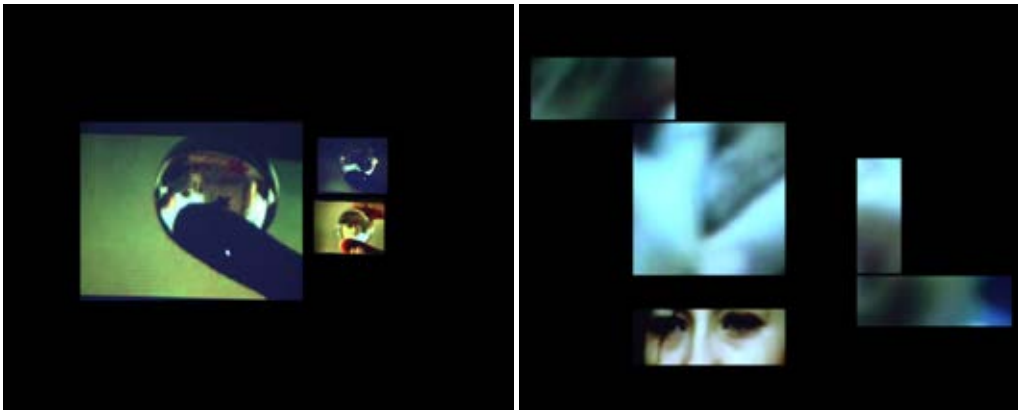
ESSERE

Vídeo digital / DVD

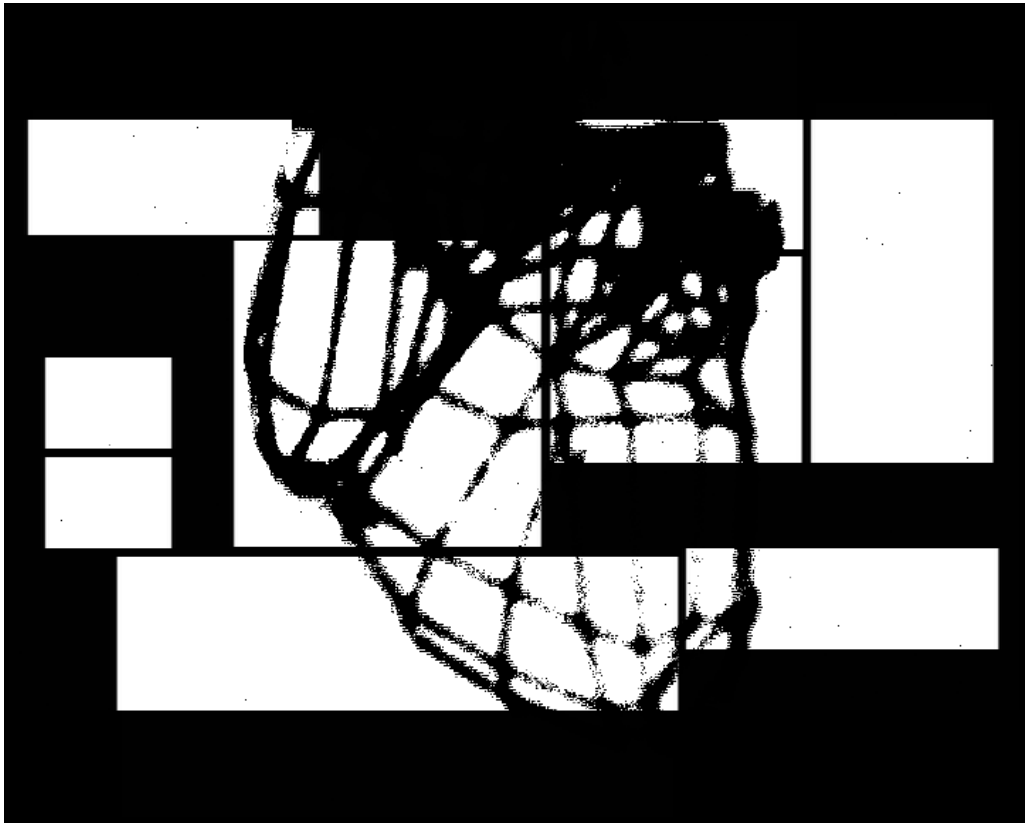
7 minutos 17 segundos

2008

Se trata del vídeo más complejo, desde el punto de vista técnico y conceptual, de los desarrollados hasta ahora. A través de una serie de imágenes tratadas, dotadas de movimiento, sesgadas en muchos casos, y compuestas de manera caótica, se pretende sugerir una serie de momentos vitales en el existir de un individuo: recuerdos, vivencias, miedos... Todo ello a través de elementos como la elipsis, la repetición, la metáfora o el símbolo, sirviendo los efectos sonoros como apoyo para lograr un extrañamiento que obligue a la implicación activa del espectador en lo que está percibiendo.



Ana Ferrer. *Essere* (2008). Fotogramas.



Ana Ferrer. *Essere* (2008). Fotograma.

S/T

Intervención urbana / Videoproyección

3 minutos 58 segundos

2009

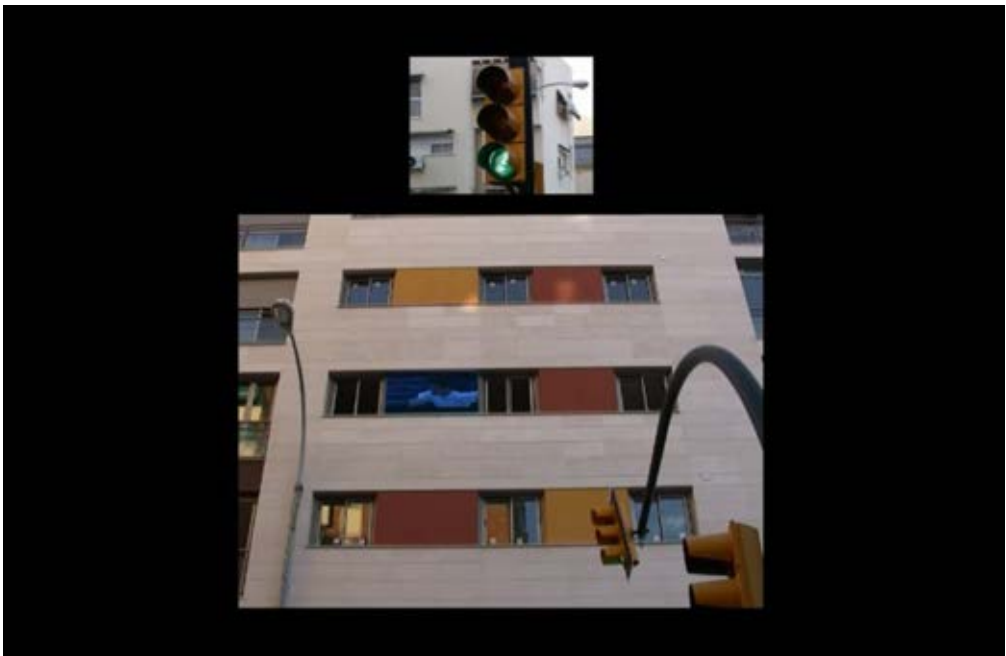
Para esta intervención, se eligió un espacio urbano determinado que puede ser variable (edificio, monumento, calle, comercio, etc.). Me inspiró bastante la obra de Jenny Holzer; en ella, esta artista no suele ofrecer respuestas ni imponer dictámenes, sino que simplemente plantea inquietantes interrogantes que tienen múltiples soluciones posibles, tantas como espectadores-lectores, en función de las opiniones y vivencias de cada uno de nosotros. La brevedad de sus mensajes proyectados en edificios y otros espacios urbanos ocultan, sin embargo, significados profundos que se plantean como una suerte de interrogatorio que obliga al espectador a pararse, leer, comprender y reflexionar en la propia calle.

Esta era la idea de mi trabajo. Tomando como protagonista un edificio y un elemento situado delante de él y usado a modo simbólico (semáforo: luz verde=avance, luz ámbar=período de transición, luz roja=parada), se interviene el edificio proyectando sobre determinadas partes de cemento pintado una serie de imágenes procedentes de un film.

Las escenas pertenecen al film *Chungking Express* (1994)⁶⁰⁹, del aclamado director chino Wong Kar-Wai, también creador de *In the Mood for Love* (2000) o *2046* (2004). La película se centra en dos historias de amor independientes que se desarrollan en el popular barrio turístico de Tsimhatsui, en Hong Kong. En ambas, está presente el concepto de tránsito, de avance y de estancamiento, el tiempo ligado al deseo y a la situación amorosa por la que atraviesan los protagonistas. Otros conceptos como la representación y la identidad también tienen cabida en esta sugerente cinta.

La valoración de la intimidad en una sociedad tan mediatizada como la actual, en la que las redes sociales, la inmediatez de la transmisión y la necesidad de contar lo que se vive para demostrar que 'se vive' concurre en la intervención urbana que se plantea. El viajante, espectador casual, se encuentra con una serie de imágenes que bien pudieran pertenecer a la vida privada de quienes habitan ese edificio.

⁶⁰⁹ Redmond, Sean. *Studying Chungking Express*, Columbia University Press, 2008.



Ana Ferrer. *S/T* (2008). Fotomontaje que simula la videoproyección real sobre la fachada del edificio.

S/T
Vídeo digital / DVD
3 minutos
2009



Ana Ferrer. *S/T* (2009). Fotogramas.

El encuadre se cierra enmarcando una boca femenina. En principio, aparece cerrada, inmóvil, y una música suena de fondo. De repente, justo a la vez en que comienza a sonar la letra de la canción (en la voz del cantante original) la boca comienza a moverse sin emitir sonido alguno, pero vocalizando con sus movimientos cada uno de los vocablos de la canción que suena, en una especie de *playblack* que juega con el extrañamiento del espectador, que duda si es la boca que se muestra ante sus ojos la que canta y, si no lo es, por qué.

El primer plano de la boca logra captar la atención con su silenciosa pero hipnotizante cadencia de movimientos. La provocación consiste en crear una expectativa en la audiencia que se rompe de inmediato; esta duda, este extrañamiento que no llega a entender, se ve reforzado por lo limitado del encuadre que se muestra. Se trata de tomar la parte por el todo, de imaginar qué circunstancias rodean tal acción, de mostrar sin mostrar realmente.

Al finalizar el vídeo, la canción que suena se para en un punto concreto, rompiendo de nuevo con lo esperado, repitiéndose de modo incesante, como un disco rayado, mientras la boca muestra el gesto de querer continuar, pero queda acallada, mientras el martilleante sonido sigue resonando de fondo sin cesar.

Sin estar inspirado en videocreaciones de Pipilotti Rist como *I'm not the girl who misses much* (1986) o *You called me Jacky* (1990), la presente obra tiene ciertos aspectos en común. En cuanto a los aspectos formales, en las tres piezas de vídeo el plano es fijo y es el sujeto el que permanece frente a la cámara, bien agitándose con determinados movimientos, como en *I'm not the girl who misses much*, o quedando prácticamente inmóvil, como en los otros dos ejemplos. En todas ellas el objeto de interés es central y lleva a cabo una acción que atrae y mantiene la atención del espectador: cantar. En el caso de Rist, es ella misma quien canta, en ambas piezas versionando temas de otros autores, aunque en *I'm not the girl who misses much*, sea John Lennon quien acabe sonando de fondo hacia el final del vídeo. En mi pieza, la música suena de fondo sin que mi boca emita sonido alguno, no hay versión, solo el movimiento de la boca en primer término que se acciona con la música y que acompaña a la letra.



Pipilotti Rist. *You called me Jacky* (1990).



Pipilotti Rist. *Im not the girl who misses much* (1990).

Por último, las tres obras poseen gran herencia de la estética del vídeo musical de los años 80. En *You called me Jacky*, el final es más tradicional, mientras que en los otros dos ejemplos, se usan recursos de extrañamiento, como la aceleración/desaceleración y las interferencias de *I'm not the girl who misses much* o el corte brusco de la melodía y la repetición de un mismo corte en S/T.

En materia conceptual, podemos afirmar que el cuerpo presente en estas tres obras deviene en sostén privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado e incluso lo agresivo o esperpéntico; todos ellos aspectos dominantes en una sociedad determinada por la industria de las imágenes, la informática y la genética. Se busca un acercamiento del cuerpo al espectador de un modo ilusorio, dado que no es un cuerpo que actúe con naturalidad en ninguno de los modelos planteados; si bien hay un uso de temas cotidianos (ver a alguien cantando), están tratados para provocar extrañamiento, en una especie de aproximación ilusionista a lo real que se desliza hacia un cierto surrealismo codificado. La lectura aquí, es, por tanto, completamente abierta, ofreciendo muchas lecturas posibles a la audiencia.

Yo no soy yo
Performance
2009



Ana Ferrer. *Yo no soy yo* (2009). Fotografías.

Esta *performance* surgió como antesala a un proyecto mayor producido en el mismo año, *Habeas corpus*, que gira en torno a la idea del estrés, a la incapacidad de usar la asertividad para decir NO a los compromisos que hacen que nuestro TIEMPO y nuestro CUERPO no sean de nuestra propiedad.

En una evolución desde mis primeros trabajos, en que se tomaba el cuerpo de otros como objeto de observación, se observa, cada vez más, una presencia de mi propio cuerpo. No obstante, nunca es mostrado al completo; del mismo modo que en *S/T* (2009) la boca en primer plano era el objeto de interés, en *Yo no soy yo* (2009), es el cuerpo y no la cara el

que expresa la necesidad de desprenderse de esa máscara cambiante con rostros de conocidos que ocupan nuestro cuerpo/tiempo. El cuerpo se retuerce y sufre ante la asfixia que le provoca el verse ligado a un rostro que no es el suyo propio. El simbolismo es algo más claro en esta obra y, por tanto, también lo es el mensaje. No obstante, sigue habiendo cierta ambigüedad en el discurso al usarse caretas de personas diferentes. La interpretación por parte del espectador sigue estando abierta a diferentes significados posibles.

Hábeas corpus

Bis (2009).

2 Piezas de vídeo reproducidas en dos pantallas TFT fijadas a pared en esquina.

In itinere (*En el trayecto*, 2009).

Dum spiro, spero (*Mientras respiro, espero*, 2009).

Ridicule no time (*Ridículo no-tiempo*, 2009).

Adversante natura (*Contra su natural inclinación*, 2009).

Proyección multicanal compuesta por 4 vídeos.

Como adelantaba en *Yo no soy yo* (2009), partí de la experiencia vital para este proyecto, de una situación de ‘ocupación’, de ‘robo’ consentido de mi tiempo y de mi propio cuerpo por otros, que lo usan en su beneficio. Este trabajo es fruto de un estado mental y físico de agotamiento continuado y, por ello, tiene un afán terapéutico e instrospectivo, de desahogo personal.

Lo que en un principio comenzó siendo una nueva autoimposición: abandonar la condición voyerista de hablar de otros para hablar mí misma, acabó convirtiéndose en una válvula de escape, caldo de cultivo para una multitud de ideas que fructificaron y que sirvieron de columna a este proyecto.

Su título, *Hábeas Corpus*⁶¹⁰ (‘habeas’ = que tu tengas, subjuntivo de *habeo* = tener; y ‘corpus’ = (tu) cuerpo) parte del principio establecido en la ley inglesa por la Carta Magna (1215), según el cual se da al acusado mediante caución, el derecho de “tener su cuerpo” es decir, de disponer libremente de su persona, mientras aguarda el juicio, sin pasar por la prisión preventiva, o a todo ciudadano detenido o preso a comparecer ante un juez o tribunal para que decida si su detención es o no legal.

⁶¹⁰ En latín clásico sin tilde, usaremos la tilde al someternos a los dictámenes de la RAE:

-hábeas corpus-

(Del lat. *habeas corpus [ad subiiciendum]*, que tengas tu cuerpo [para exponer], primeras palabras del auto de comparecencia).

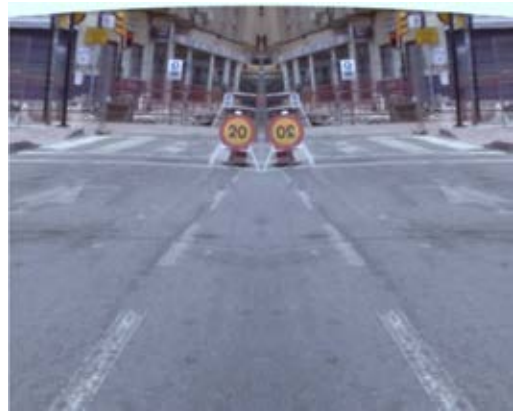
1. m. *Der.* Derecho del ciudadano detenido o preso a comparecer inmediata y públicamente ante un juez o tribunal para que, oyéndolo, resuelva si su arresto fue o no legal, y si debe alzarse o mantenerse. Es término del derecho de Inglaterra, que se ha generalizado.

En: <<http://www.rae.es>>

Conforman la totalidad del proyecto dos piezas de vídeo de título *Bis* ('repetido'), pensadas para ser proyectadas sobre pared en esquina o a través de dos pantallas TFT, cada una a un lado de dos uniones de la pared, de manera que sus lados interiores se toquen y las manos que aparecen en el contenido de los vídeos parezcan a punto de tocarse cuando se reproduzcan. Se trata, en este caso, no de mostrar cómo los demás ocupan mi tiempo/cuerpo (causa), sino de representar el efecto que tiene en mí, buscando la metáfora a través de un desdoblamiento, en el que la protagonista se muestra incapaz de llegar a alcanzar su propia mano (extendida hacia la esquina: punto que agudiza la tensión) mientras ella misma va desvaneciéndose poco a poco, volviéndose su imagen cada vez más y más borrosa hasta difuminarse.

La tercera y última parte del proyecto consiste en una proyección multicanal que consta de 4 vídeos reproducidos de forma consecutiva y en *loop*:

Vídeo nº 1. *In itinere* ('En el trayecto'). Muestra un recorrido en bici, un trayecto diario que, lejos de ser monótono, cobra un nuevo sentido al desdoblarse con un grado de rotación que crea una tensión patente. El centro de la composición, no muestra el camino o vía, como sería natural, sino un continuo aparecer y desaparecer de obstáculos, que se rompen y fusionan. A ello se une un movimiento inestable que agudiza la tensión, la sensación de angustia o mareo en ese viaje kaleidoscópico a alguna parte, como si se tratase del ciego vuelo del murciélago que da nombre al Vals de Johann Strauss que suena de fondo.

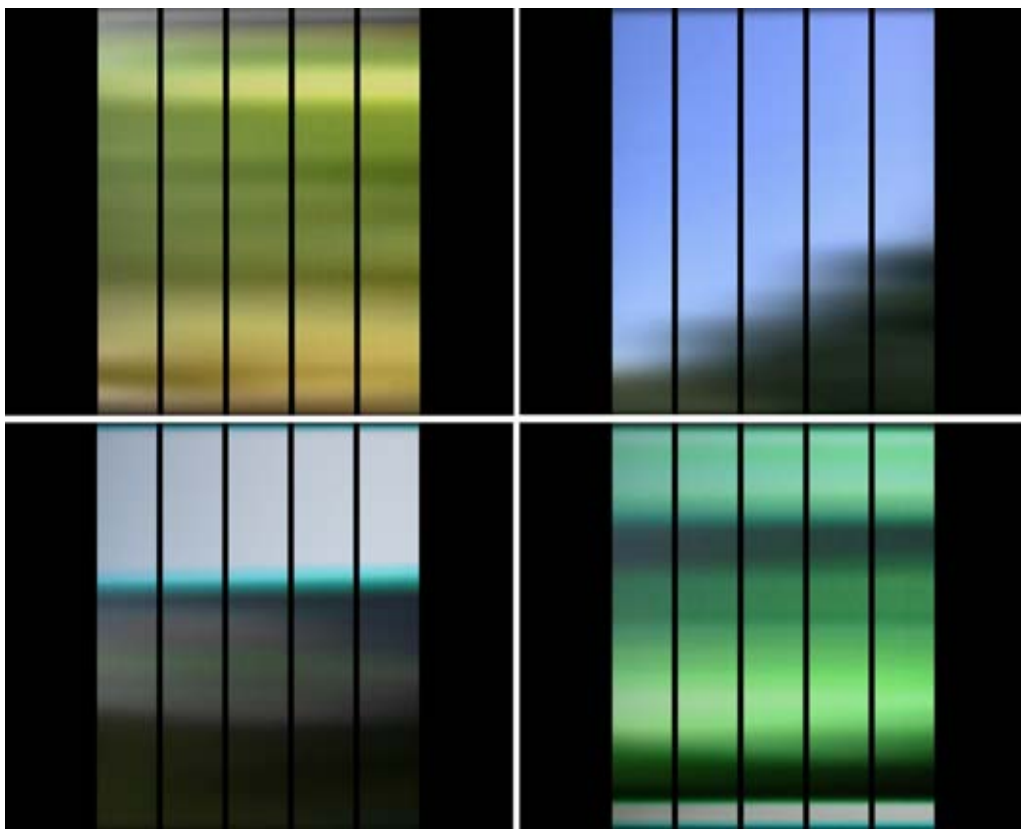


Ana Ferrer. *In itinere* (2009). Fotogramas.

Vídeo nº 2. *Dum spiro, spero* ('Mientras respiro, espero'). A través del apropiacionismo, tan en boga hoy en día en muchos videoartistas contemporáneos, desde Douglas Gordon (*24 hours Psycho*, 1993) a María Cañas (*The Toro's Revenge*, 2005), se parte de una escena de una película significativa, *Le fabuleux destin de Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) para transformarla. La falta de tiempo que vertebra este proyecto no deja ya al espectador ni siquiera asistir al momento culmen de este tipo de películas; el chico y la chica, protagonistas de un acercamiento progresivo a lo largo del *film*, no llegarán nunca a consumir el esperado beso. Pese al esteticismo, todo molesta, incluso la música, que acompaña a las aceleraciones y a los ralentís que sufre la imagen.

Vídeo nº 3. *Ridicule no-time* ('Ridículo no-tiempo'). Un viaje a un municipio malagueño por motivos de trabajo en un día de fiesta (1 de mayo) sirve como excusa para grabar el trayecto de ida y vuelta, deformándolo hasta crear una paleta de colores generada por la

velocidad de la conducción. Su división en cinco franjas verticales agudiza la tensión y sirve a modo de filtro; una suerte de cortinillas muestra un viaje hacia un futuro deformado. A lo largo de ese tránsito, se van perdiendo experiencias por el camino.



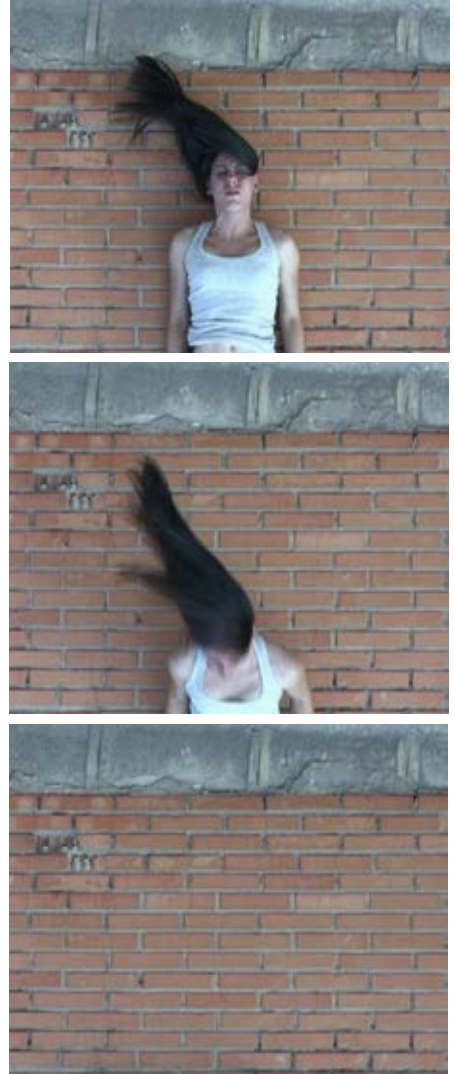
Ana Ferrer. *Ridicule no-time*(2009). Fotogramas.

Vídeo nº 4. *Adversante natura* ('Contra su natural inclinación').

Pieza menos efectista que las anteriores que componen el proyecto *Hábeas corpus*. En un plano secuencia, la protagonista, colgada de un muro que se muestra solo en parte (la omisión de información acrecienta la sorpresa y la sensación de agobio) ocupa un lugar central frente a la cámara, con gesto contraído por el esfuerzo y el malestar que le provoca la posición. La postura provoca desconcierto por inusual, dado que se ha dado la vuelta a la imagen en 180° para conseguir ese extrañamiento, colocándola al derecho en lugar de boca-abajo. Esto induce al espectador a escrutarse el gesto del rostro y la postura, así como el pelo, único elemento en movimiento.

Se muestra, una vez más, una situación de tensión, alusión al estrés acumulado, a ese conjunto de situaciones de diarias que nos obligan a adoptar posturas incómodas y de las que no solemos escapar.

Esta última pieza se proyectaría de forma simultánea a las tres anteriores, ocupado todas ellas el alto total de la pared de la sala y dispuestas de forma que rodeen al visitante, ya sea en formato circular (preferiblemente) o cuadrado, dependiendo de las posibilidades que ofrezca el espacio expositivo.



Ana Ferrer. *Adversante natura* (2009).

Fotogramas.

Concluyendo, respecto al uso del cuerpo en estas creaciones se puede percibir una transformación: de un primer estadio de observación y seguimiento de cuerpos ajenos (el 'otro') se tiende al autoanálisis gracias al uso del cuerpo propio (el 'yo'). Un cuerpo (o falta de él por su ausencia), que sirve para expresar,

en este caso, la imposibilidad de poseerlo, de ser dueño de un cuerpo, femenino, que se ocupa en llevar a cabo diversas actividades. De aquí, se puede desprender una lectura que conecta con el feminismo en relación a la “falsa” igualdad que se ha vendido a la mujer contemporánea, que ya puede desempeñar los roles del hombre, incorporándose al mercado laboral (con menor salario es igual de productiva, aunque inservible durante unos meses si se plantea tener descendencia) y siendo independiente económicamente, pero que, a la vez, debe atender el cuidado de los hijos, ser segura y luchadora pero a la vez sumisa, informal pero femenina, dulce pero independiente, etc. Se critica, por tanto, esa disfunción social que existe en cuanto al ideal de mujer.

El cuerpo, usado a lo largo de la historia del arte como elemento estético y, principalmente a partir de la década de los sesenta, como instrumento de denuncia con carácter social, político o cultural, ha pasado por diferentes fases.

Hemos comprobado cómo en una primera época más radical allá por los años 60 y 70 la tendencia artística perseguía el rechazo del ilusionismo y la sublimación para evocar destructivamente lo real en sí mismo. El cuerpo padeció la violación y fue objetivo de lo abyecto, blanco de heridas físicas y dramas psíquicos (véanse las obras de Cindy Sherman, Kiki Smith, Nan Goldin, Robert Gober o Paul McCarthy, entre otros). Fue, en definitiva, un vehículo para mostrar la insatisfacción con respecto al modelo establecido de cultura.

En los años 90, se abrió el debate respecto a la frontera entre lo íntimo y lo público, y entrarían en juego binomios como la masculinidad/la feminidad, el cuerpo artificial/el cuerpo asexuado y lo natural/lo artificial, además de conceptos la biología, al paso del tiempo, la enfermedad, la muerte, el cuerpo fragmentado, distorsionado (física, y psicológica y simbólicamente), la identidad sexual y el otro diverso (sexual, étnico y racial) la revisión histórica feminista o la noción de género según diferentes teóricos (Jacques Lacan, Michel Foucault, Simone de Beauvoir, entre los más destacables).

Asistimos, así, a una triple escisión del cuerpo en el pensamiento occidental:

- Separación entre lo físico y lo espiritual (cuerpo y alma).
- Paso de una estructura social comunitaria a una individualista.
- Visión moderna del cuerpo como parte maldita de la condición humana que se deteriora, y que la ciencia y la tecnología tratarán de remodelar para liberar al

hombre de su relación con la carne (búsqueda de la eterna juventud y de la salud inquebrantable).

Tras esta evolución constante a través de los siglos, resulta obvio que el concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor fabricado tanto por la historia personal de cada individuo como por la presencia del entorno físico y cultural que le rodea y en el que se desarrolla su existencia.

El cuerpo, como objeto natural, sujeto de sexualidad, motivador de pulsiones, campo de transformación, invención y representación de la noción del mundo, ha sido, es y continuará siendo una construcción simbólica y no una realidad en sí misma, adaptada a los tiempos y a los intereses del hombre y, cada vez más, artista o no, también de la mujer.

ANEXO SEGUNDO:

VALIE EXPORT (on Invisible Adversaries). Entrevista.

En: MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, 1998.

Valie Export

(on *Invisible Adversaries*)

Perhaps the most significant film-critical development of the 1970s and early 1980s was a function of the developing feminist awareness of the explicit and implicit sexism of mainstream cinema. This awareness led a number of women who had been identified primarily with avant-garde art not only into film production but into making feature-length melodramas that were conceived as potential alternatives to the commercial cinema's ways of telling stories about women and men. Particularly noteworthy in this development were Yvonne Rainer (*Lives of Performers*, 1972; *Film About a Woman Who . . .*, 1974; *Kristina Talking Pictures*, 1976; *Journeys from Berlin/1971*, 1980; *The Man Who Envied Women*, 1985); Laura Mulvey, in collaboration with Peter Wollen (*Penthesilea*, 1974; *Riddles of the Sphinx*, 1977; *Amy!* 1979); Sally Potter (*Thriller*, 1979; *The Gold Diggers*, 1983); and the Austrian Valie Export, whose early features—*Unsichtbare Gegner* ("Invisible Adversaries," 1976), *Menschenfrauen* (a rough translation would be "Human Women," 1979), and *Die Praxis der Liebe* ("The Practice of Love," 1984)—seemed worlds away from the films of Peter Kubelka, Kurt Kren, and Otto Mühl, which, at least in the United States, had come to represent Austrian independent film.

By the time she made *Invisible Adversaries*, Export had become a widely known avant-garde artist working in performance, multimedia, photography, and film (the best source of information on Export's career is Roswitha Mueller's copiously illustrated *Valie Export: Fragments of the Imagination* [Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994]). Export's early films, many of them made as collaborations with Peter Weibel, were often defiantly confrontational. In *Remote . . . Remote . . .* (1973), for example, Export sits in front of a photograph of two children, removed from their parents

because of abuse, and with an Exacto knife cuts into her cuticles until they bleed, periodically washing the blood off in a bowl of milk she holds between her knees. In *Mann & Frau & Animal* ("Man & Woman & Animal," 1973) Export reveals her genitals as she masturbates and orgasms using a jet of water, and as she is menstruating. And for the earlier *Tapp und Tast Kino* ("Touch Cinema," 1968) Export built a mini movie theater, which she wore over her bare chest. Accompanied by Weibel, she would venture onto crowded city streets, where passers-by would be invited to reach through the doors into the mini theater and feel her breasts. For Export, women's liberation was inconceivable without a freeing of the female body from the hypocritical social and artistic constrictions of its conventional representation.

While *Invisible Adversaries* maintains the spirit of defiance and self-exposure of the earlier films, it focuses more directly on relationships. Anna (Susanne Widl), who makes a living as a photographer, has grown alienated from the emotional/spiritual emptiness of the society around her and from the cynicism and sexism of her partner Peter (Peter Weibel), and is working to find a new psychologically healthy space. Structurally, Export's first feature lies somewhere between a history of her experiments in various art forms, including a variety of new experiments performed specifically for the film; and a feature melodrama with a plot focused on the disintegrating relationship of the two lovers, a bit reminiscent of Frank Perry's *Diary of a Mad Housewife* (1970). While *Invisible Adversaries* (the title refers to Anna's fear that alien beings, "Hyksos," have been taking over the psyches of the people around her) provides no clear, positive resolution, by the conclusion of the film, it is apparent that Anna's struggle is part of a larger social movement in which many women, including other filmmakers (Helke Sander is interviewed by Anna during the film), are struggling toward more liberating, fulfilling lives. This struggle continues in Export's second feature, *Menschenfrauen*, where Anna (again played by Widl) continues to explore new possibilities, including a lesbian relationship.

In August 1995, I sent Export a series of questions about *Invisible Adversaries*. These questions were translated into German by Hermann J. Hendrich, who was also kind enough to translate Export's responses into English. I constructed a conversation from the questions and responses.

MacDonald: Before making *Invisible Adversaries*, you had made several films and you'd worked in a variety of forms of "expanded cinema," as well as in other media. What led to the decision to make a feature film, which is always a considerable undertaking?

Export: For a number of years before I made *Invisible Adversaries* I had done body performances, or body-material interactions, that analyzed the posi-

tion of women in our society. In these performances and in my photo work of the sixties and seventies, I used a female body, generally my own, as a bearer of signs and symbols—individual, sexual, cultural—that could function within an artistic environment.

I was also developing my media work—video, video installation, photography, film (including several 16mm films that were expressions of inner psychic situations), and various forms of “expanded cinema,” questioning the idea of media reality; and I had already begun my “discussion” with the commercial cinema, through explorations of cinematic materials and especially of the antagonistic terms: illusion/reality, image/object, recording/manipulating.

I wanted to unite my various explorations in a “larger,” longer message—and in a form that could go out without me. A feature film seemed the answer.

MacDonald: How did you find funding for such an unusual project?

Export: *Invisible Adversaries* was one of the first projects to be funded by the Ministry for Education, Arts, and Sports. The original funding was 600,000 Austrian shillings [at the time, about \$35,000], followed by another 150,000 shillings, and supplemented by 120,000 shillings that I borrowed on credit. It took me a long time to pay the loan back.

MacDonald: I want to situate *Invisible Adversaries* with regard to several film histories. First, during *Invisible Adversaries*, the narrator says (I’m using the subtitle translation), “From 1939 to 1945 Austria produced revoltingly sickly, dishonest films, known typically as ‘Viennese film,’ and the elite of the Berg Theater acted in them. The same crew produced after the war the popular country and folklore films. The smooth transition from Nazi Austria to the Second Republic is typical of the hypocritical mentality of the country.” Did you see yourself attempting to defy and critique this “revolting” history by reinventing Austrian commercial cinema?

Export: All the critical texts spoken in *Invisible Adversaries* should be recognized as part of a long history of intellectual criticism of the cultural and political development in Austria after the Second World War. I was not ambitious at all to start a new era of Austrian commercial film, but *Invisible Adversaries* did become the first Austrian avant-garde feature film to find its way into cinemas and to get international appreciation for its cinematic and aesthetic values. Looking back now, it can be said that the film was a milestone in Austrian film history.

MacDonald: In the United States, Austrian avant-garde filmmaking tends to mean two things: first, the formal experiments of Peter Kubelka and Kurt Kren and others; and second (and to a lesser degree), the “materialactionfilms” of Mühl/Kren and the Actionist group [in the “materialactions,” artists released theoretically debilitating inhibitions through often-extravagant immersions in such materials as paint, mud, feathers, blood, shit, piss; the “materialactionfilms,” which document some of these performances, remain among the most shocking films in distribution (in the US through Film-makers’ Cooperative in

New York City)). What connection did you have with the formalism of Kubelka, Kren, Marc Adrian, and with the materialactions?

Export: I believe that my films are different from all those you mention. I never engaged in purely formal examinations of the film material, but always considered the content of the image, which is very important for me. To some extent the films of Kubelka showed some leaning toward the tradition of the New American Cinema, whereas Marc Adrian and Kurt Kren were influenced by earlier developments in Austria in music and poetry, the Wiener Dichterguppe, for example. The methodical inventionism of Gerhard Rühm also became a source for their cinematic approaches. When I started to make films, all this was already history.

MacDonald: In her book, Roswitha Mueller indicates that you were reacting, in part, against the sexism of the materialactions and the materialactionfilms, which tended to present the women as passive and men as active. But in the materialactionfilms in distribution in the United States, both women and men seem reasonably active in the assault on convention and taboo. So I'm a bit confused. Early in *Invisible Adversaries*, there's a brief, startling shot of a close-up of Anna's hair being pissed on, followed immediately by a shot of the faucet running water on her head. When I first saw *Invisible Adversaries*, I took that as a reference to the materialactions. Is it such a reference? To what extent was your body work, and *Invisible Adversaries* in particular, a gender critique of the materialactions?

Export: I criticized the women's roles in the materialactions, which had been dictated by a male artist. (Being a feminist, I did not care about the male roles.) In my body performances, body-material interactions, I felt much closer to the body performance scene as represented by Chris Burden or Vito Acconci.

The "pissed on" scene visualizes and expands a quotation by Claude Lévi-Strauss about certain native societies where urine is used to wash someone's hair or in ritual cleaning of the body, to demonstrate friendly relations. In *Invisible Adversaries* a number of other "quotations" have been included, from Klara Zetkin, Friedrich Hölderlin, Franz Blei, et cetera.

My work should not be understood as a critique of the materialactions, but as another artistic answer to the concept of "material action." The atmosphere of the sixties in Vienna was a progressive one, started and led by the members of the Wiener Dichterguppe (Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Rühm, Oswald Wiener). The Viennese Actionists, the media artists, some painters, and I—we were all part of this atmosphere. Naturally, I was influenced by many things happening then.

MacDonald: Is it true that you hadn't seen Don Siegel's *Invasion of the Body Snatchers* [1956] when you made *Invisible Adversaries*? What is the background of the Hyksos?

Export: I had not seen *Invasion of the Body Snatchers*, and had not heard about it. I learned about the Hyksos in my History of Art class in the early sixties. The Hyksos were an Asiatic tribe that moved into the Egyptian empire and usurped the southern part of Egypt. After some time they moved away—with-

out a trace. This unexpected and massive overpowering without a longer historical consequence fascinated me. Where did they go? The only thing lasting about their presence was the “petrified” memory. So the basic idea in *Invisible Adversaries* was, “Are the Hyksos still here? Are they perhaps inside us? Did they invade us in order to create a degraded human being?”

MacDonald: As I remember, during the question and answer session at MoMA [in June 1995, Export presented several films as part of a retrospective of Austrian avant-garde cinema, curated by Steve Anker, and accompanied by the catalogue *Austrian Avant-Garde Cinema 1955–1993* (San Francisco, Vienna: San Francisco Cinematheque/SIXPACK, 1994)] you mentioned Michael Snow as an artist who was important to you. You and he were certainly on the same wavelength (no pun intended) in the early seventies, especially in your photographic work—the parallels are evident in his *Of a Ladder* [1971] and *Glazes* [1973] and your *Ladder* [1972]. In what ways were Snow’s photographs, installations, and films important to you?

Export: I learned about Michael Snow’s *Of a Ladder* the same year I photographed my *Ladder*. Snow’s work became very important to me because I had the feeling I had found in it my own photographic and cinematic attitudes about space and time. I would compare Snow’s *La Région Centrale* with my three-projector film *Adjungierte Dislokationen* [“Adjoined Dislocations,” 1973] where my body carried the documenting apparatus—two Super-8 cameras mounted so that one points in front of me and the other, to the rear—to show the movements of my body and the changes in the surrounding area, simultaneously.

One Snow work I admire very much is his book *Cover to Cover* [New York/Halifax: NYU Press/Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975].

I got to know a lot of North American avant-garde films and also had information about the Happening and Performance Art scene. I saw many films when I was invited to the Underground Film Festival in London in 1970. Before that, Karl-Heinz Hein had organized a meeting of independent filmmakers in Munich, where I demonstrated my *Touch Cinema* for the second time, and showed some other films. In 1973, I was invited to the Festival of Independent Avant-Garde Film in London, where many American avant-garde films were shown.

MacDonald: Helke Sander appears in *Invisible Adversaries*. Why did you choose her in particular from among European filmmakers?

Export: I interviewed Helke Sander for my video *Wann Ist der Mensch eine Frau?* [“When Is a Human Being a Woman?” 1976], in which a number of other people appear. I took her interview into *Invisible Adversaries*, since I appreciated Helke Sander’s political work very much, and I did see *Invisible Adversaries* as a political film.

MacDonald: As a woman entering the “institution” of feature filmmaking, you needed to find your way; and you reflect this in your editing experiments, which declare themselves as experiments, and at other moments as well. For

MacDonald: A technical question: the shot that moves out from the window of Anna's apartment and pans across Vienna, with which the film begins and ends, is mysterious (and may imply the mysterious movement of the Hyksos). It seems too slow to have been made from a helicopter; how was it shot?

Export: Those shots were taken from a mobile crane. Camera, cameraman, and myself just fit into a small gondola swaying in the light wind. The crane had to be stationed on a small street in the inner city of Vienna, directly in front of the apartment building where my apartment was. The shot into my room with Anna on my bed was into my living room. Since the crane blocked car traffic, it was only allowed there from one late afternoon to the early morning of the next day, so each of the two pans could be filmed only once.

MacDonald: Peter Weibel wrote the screenplay with your assistance. To what degree are the conversations and incidents in *Invisible Adversaries* based on his and your personal experiences? Is the film personal enough to be thought of as a "new version" of *Touch Cinema*—a new, public openness not only about the body but about personal relationships?

Export: Peter Weibel wrote the script based on my concept and with me as co-writer. My ideas for this film were already established in 1972, but financing was not available until 1975. Some situations from the time he and I lived together were used in the film. In the dialogue you will sometimes find his view of things that happened between us, and sometimes mine. But I would say that such dialogue can be found in common, everyday practice. There's nothing special about our version of it.

Invisible Adversaries has become a very personal film for me, since many of my own emotions, my psychic situations, went into the film; but it is not a film about my personal relationship with Peter, since we had been separated as lovers for years.

MacDonald: Anna seems engaged in at least three levels of rebellion. First, she's rebelling against the rigidity and conformity of conventional Viennese society. Second, she's rebelling against the intellectual cynicism and lack of romance represented by Peter (she's rebelling against his form of rebellion). And third, she's rebelling against his sexism. At the same time, however, Anna is also optimistic: she is finding other women who share her desire to make a creative space for herself (and in some instances have been successful), and she looks forward, at least at times, to a full life. She doesn't find it during *Invisible Adversaries*, but by the time of *Menschenfrauen* the option of a lesbian relationship seems to offer one potential avenue toward fulfillment.

Export: Anna is not only reflecting the rigidity of bourgeois mentality, she confronts it in her behavior. I used Anna in order to present my critique of Viennese, or Austrian, society—especially its cultural politics.

In *Menschenfrauen* diverse models of personal relations are sketched, one of which could be a lesbian relationship. I do not see it as a fulfillment, but as a possibility of a way of life.



Valie Export on the street, presenting *Tapp und Tast Kino* ("Touch Cinema," 1968).

MacDonald: When I first saw *Invisible Adversaries*, I was fascinated and confused—confused because I couldn't separate what was *radical* from what was *Austrian*. The seemingly nonchalant, unromantic openness about the body seemed pretty shocking to me and a confrontation of the traditional romanticizing of the female body in American (and French, and Swedish . . .) commercial films. But I wasn't sure how radical this aspect of the film seemed in Austria. We Americans often hear about "sophisticated European attitudes" about the body and sexuality—and at the time of *Invisible Adversaries*, I thought that perhaps you were simply reflecting standard Austrian mores about the body. How radical did the depiction of the body in *Invisible Adversaries* seem in Austria?

Export: The openness about the body did not shock the audience very much, but the social and cultural statements in my film provoked considerable aggression. I was pursued by the mass media, by the Austrian courts; and to some extent I was outlawed.

MacDonald: The shots of the men flashing and masturbating (with generally limp penises!) must have seemed outrageous, especially since each of the

masturbators is connected with a major institution (and, of course, a male institution): the Church, the Police . . .

Export: Those scenes were designed to provoke the institutions of the State and the Church. I had some fun directing these expressions, but there was hardly any notice in the press about them, though German television (ZDF) asked me to cut out the scene with the masturbating priest.

MacDonald: How popular was *Invisible Adversaries* in Austria and elsewhere? Was it a successful film from your point of view?

Export: *Invisible Adversaries* was shown for thirteen consecutive weeks in a regular Viennese cinema. It achieved some international festival prizes and has been shown in many international film festivals. It has been a successful film for me, since I was able to communicate my ideas with the audience. On the other hand, since the reactions were not always friendly, I had to live through all kinds of attacks, even death threats. I have boxes full of menacing letters and cassette tapes from that time. In parliament the opposition of that time raised questions about the government money spent on the film. The oppositional press asked for the resignation of the State Secretary for Education and Culture.

One of the really high points in the press was the naming of myself and Peter Weibel as the "Terrorist Pair." Ironically, in 1978 a very esteemed jury named me for the Austrian State Award on the basis of *Invisible Adversaries*. The State Secretary, however, did not dare to sign the paper, so I never received the award.

ANEXO TERCERO:

En: <http://agencianan.blogspot.com.es/2008/06/mujeres-pblicas-hacemos-arte-feminista.html>

Consultado el 07/08/2013

Mujeres Públicas: "Hacemos arte feminista político, urbano, callejero y público".-



Es la primera organización feminista que trabaja problemáticas de género a través de obras de arte emplazadas en la vía pública. Activismo, arte, creatividad, humor y comunicación son los elementos que conforman la pócima del colectivo, según le explicó Magdalena Pagano, una de las creadoras, a **Agencia NAN**. "Somos un grupo artístico y político que trabaja problemáticas de género desde una perspectiva feminista general y preferentemente en el espacio público, mezclando el activismo, el arte, la creatividad, el humor y la comunicación." Recientemente, editaron un libro al estilo *Elige tu propia aventura*, con un concepto que enfrenta a la "sociedad machista-capitalista".

Por Ailin Bullentini.

Buenos Aires, junio 13 (Agencia NAN).- Primero fueron afiches diseminados por las calles de Buenos Aires. Luego, stencils y pequeñas intervenciones artísticas sobre las publicidades que suelen empapelar las veredas de Buenos Aires. Le siguieron panfletos, cajas de fósforos y llaveros. Así, de la misma forma en que se cruzan miles y miles de personas en su tránsito diario por la urbe porteña, el mensaje de Mujeres Públicas comenzó a circular: caótica, azarosa, expansivamente. Se trata de obras que abordan, desde el humor, problemáticas de género como el aborto, el modelo de belleza y la elección sexual. "A partir de la organización armónica y estética de elementos en un espacio, armamos cosas divertidas que seducen, para decir algo sumamente pesado, comprometido", sostuvo Magdalena Pagano, una de las militantes feministas que crearon el colectivo, en 2003. En diálogo con **Agencia NAN**, explicó cómo nació y funciona el grupo y habló sobre su último trabajo: el libro *Elige tu propia aventura*; la increíble historia de una cualquiera de nosotras.

Contacto

Agencia NAN

Fundada el 14 de

Provincia de Bue

Correo de lectores: lector

Gacetillas y notas: agend

Suscripciones: mailing@a

Agencia NAN (2

Staff de Agencia NAN

[Adrián Pérez](#)

[Ailin Bullentini](#)

[Carolina Sánchez It](#)

[Esteban Vera](#)

[Facundo Gari](#)

[Guillermina Watkin](#)

[Luis Paz](#)

[Nahuel Lag](#)

[Nicolás Saqasian](#)

[Sergio Sánchez](#)

[Valeria Tentoni](#)

Colaboraciones Perio

[Adrián Figueroa Die](#)

[Daniela Bonamino](#)

Colaboraciones Foton

[Carolina Gómez](#)

[Daniel Ayala](#)

[Daniel Villalba](#)

[Mariana Seghezze](#)

Buscar en Agen

Buscar en Agencia NAN

Archivo de Age

▶ 2009 (116)

▼ 2008 (108)

▶ diciembre (9)

▶ noviembre (13)

▶ octubre (17)

▶ septiembre (16)

▶ agosto (10)

- ¿Cómo nació Mujeres Públicas?

- Antes de formar Mujeres, participábamos en grupos que hacían arte callejero e intervención urbana desde una perspectiva política. Cada una, en su camino, fue interiorizándose en las ideas del feminismo y se fue dando cuenta de que los grupos a los que pertenecíamos no abordaban problemáticas de género o lo integraban en temáticas donde quedaba perdido. Al mismo tiempo, nos fuimos dando cuenta de lo cerrado del discurso feminista, que tenía muy poco contacto con las mujeres no militantes, digamos. Y que, además, no había una relación fluida entre el arte y el feminismo. Ahí vimos el agujero que comenzamos a trabajar: aportar al feminismo estas nuevas maneras de expresión que tienen que ver con "ganar las calles" con un discurso mucho más directo. Así nacimos, con una forma de pensar y de actuar en la militancia despojada de la mirada del varón y con una iniciativa completamente distinta al diálogo con la sociedad.

- ¿Mujeres Públicas es un grupo de militancia feminista o un grupo de mujeres artistas que trabajan la temática de género?

- Laburamos desde el feminismo. Somos mujeres artistas visuales que vivimos y pensamos la cotidianidad desde la cuestión de género. Nuestro arte trabaja la defensa de los derechos de la mujer. Desde el humor: no hacemos teoría, no somos escritoras. Si bien nos despegamos de las organizaciones en las que nacimos como militantes y nos movemos con nuestra propia ley, no perdimos el basamento político. Somos activistas del feminismo. Sin el elemento político no podríamos hacer lo que hacemos, porque nuestra esencia proviene de preguntas políticas acerca de las situaciones cotidianas que atravesamos las mujeres. Si nos tengo que definir como algo, podría decir que somos un grupo artístico político que trabaja problemáticas de género desde una perspectiva feminista general y preferentemente en el espacio público, y en donde se mezclan elementos como el activismo, el arte, la creatividad, el humor y la comunicación.

Magdalena trabaja junto a cuatro amigas: Fernanda Carrizo, Lorena Bossi, Verónica Fulco y Cecilia Marín. Tres de ellas dividen su vida entre Mujeres Públicas y las artes plásticas, o combinan ambas cosas, que vendría a ser lo mismo. Otra es licenciada en Ciencias de la Comunicación y aporta esa veta al grupo. La restante es médica y sólo colabora con el grupo "en condición de feminista". "La conjunción entre las miradas estéticas, la de la comunicación y la que es totalmente ajena a todo, y a la vez tan miembro como las otras, da como resultado un combo de una llegada muy potente. Esa es nuestra fortaleza", consideró Magdalena. Impacto y llegada clara a todos.

- ¿Cuál fue su primer trabajo?

- Fue un afiche bastante controversial que trataba sobre el aborto clandestino. Es un dibujo simple de una aguja de tejer y un ovillo de lana en la punta. Debajo de cada extremo de la aguja dos palabras, "escarpines" y "aborto", y habla de eso que hacen algunas de introducirse la aguja para abortar. Lo pegamos durante una marcha que se hizo en marzo de 2003, en los actos del Día Internacional de la Mujer, en Montevideo y Corrientes. Fue toda una situación, porque nadie de ese mundillo feminista nos conocía y aparecimos ahí y empezamos a pegar los afiches como si nada. No llevaban la firma de Mujeres Públicas, como ninguna de nuestras obras, y eso dentro de lo político tradicional es algo que genera problemas porque la firma sirve para hacer responsable a alguien de un discurso. Nosotras entendemos que no necesitamos firmar para hacernos responsable de lo que decimos, tenemos muchas otras maneras. En ese momento, al no ser conocidas, golpeó fuerte. Incluso una persona de la marcha nos arrancó el afiche, discutimos y todo. Aunque después estuvo todo bien.

- ▶ noviembre (13)
- ▶ octubre (17)
- ▶ septiembre (16)
- ▶ agosto (10)
- ▶ julio (14)
- ▼ junio (9)
 - [Marco Muscolino subterráneos](#)
 - [Libros: "La ruta de Gorodischer, J](#)
 - [RedPana: "Una c reinas"-](#)
 - [Recitales: Gondw](#)
 - [Mujeres Públicas feminista polít](#)
 - [Koreagod: "Hacer descansar en](#)
 - [Discos: "Down a r \(Koreagod, 200](#)
 - [Recitales: Un Kua](#)
 - [Relatos: "El niño Lamborghini...](#)
- ▶ mayo (7)
- ▶ abril (3)
- ▶ marzo (5)
- ▶ febrero (8)
- ▶ 2007 (19)
- ▶ 2006 (3)

➡➡➡ Recomendados

[TEATRO] Obras Cortas:
Domingo 30 a las 20 en el Pasaje Dardo Rocha, 50

Se presentarán *El evento Hombres gigantes, Valet Navidad*, cinco obras cortas por el reconocido actor, dramaturgo.

[MÚSICA] Brote
Domingo 30 a las 21 en El Ensemble, Larrea 350, L

En el marco del III Festival cuarteto presentará su programa de jazz y música contemporánea.

- ¿Por qué no firman sus trabajos?

- Sentimos que la firma molesta a la lectura. Y nos interesa que cualquier persona que camina por la calle se encuentre con el afiche y no sepa si está viendo una obra de arte, un afiche político o qué es lo que está pasando ahí. Queremos generar una incógnita y, al mismo tiempo, una relación de cercanía entre la persona y el trabajo, nadie te está diciendo "esto es mío". Buscamos poner en funcionamiento la dinámica de reapropiación, por lo que no queremos marcar territorio como organización en lo que hacemos. Poner nuestra firma en los afiches, por ejemplo, sería absurdo. Además, sentimos que la relación que se genera con el objeto es mucho más profunda si no está la firma de por medio. En su lugar hemos logrado una estética, conformada por un discurso gráfico muy claro, blanco y negro, con mucha presencia de lo iconográfico, elaborado con materiales baratos, que es lo que nos representa. Eso es un gran logro.

La función artística de Mujeres Públicas es poner en escena algo que no necesariamente es lo que piensan en lo profundo, sino lo que sienten que es "necesario poner en la escena del discurso", confesó la joven artista. El objetivo que persigue el grupo es que pasen cosas y que se suceda la transformación. "Es buscar el cambio de miradas, en mujeres y en

jazz y música contempor

[CINE] Bolivia, entre ric
Lunes 31 a las 20 en Esp
461, Buenos Aires. Grat

El documental de Jorge y
25') retrata el sangriento
contra el gobierno popula
proyectado en el marco d
presentación de los taller

[CINE] Festival de Cine
Encierro y Derechos Hi
Abierta la inscripción ha

Convocatoria a cortos do
de animación, experiment

ANEXO CUARTO:

Artículo de El País Digital.

En: http://elpais.com/diario/2008/03/29/babelia/1206749168_850215.html

Consultado el 17/10/2014

CRÍTICA: Exposiciones

El otro rostro de Viena

JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA 29/03/2008

Vota ☆☆☆☆☆ | Resultado ★★★★★ 1 votos

Viena, 1963: en su estudio, Otto Muehl con Hermann Nitsch protagonizan una acción por la que ambos acabarían detenidos. El mismo año, en Berlín, la policía retira de la primera exposición de Baselitz dos lienzos (*Hombre desnudo*, *La gran noche en el cubo*) considerados inmorales. La acusación contra los vieneses es más leve, *desorden público*. La acción, titulada *Naturalismo psicofísico*, es típica del accionismo: en el recinto lleno de chatarra, un cordero desollado cuelga del techo. Nitsch golpea al animal y la sangre mancha en oleadas un lienzo blanco, después trocea y manipula las vísceras. La iniciativa, salvo por su dureza, no es novedosa. En 1957, el grupo japonés Gutai une pintura y performance; en 1959, Kaprow organiza 18 happenings, y en 1960, Yves Klein realiza en París sus *Antropometrías*. En 1961, Manzoni firma sus *Esculturas vivas*, en 1962 se celebra en Wiesbaden el I Festival Fluxus. En 1963, *Pelicano*, de Rauschenberg y Cunningham, conecta la danza y las artes visuales.



Accionismo vienés: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler

Obras de la colección Hummel

Instinto y moral: Goya, Picasso y Dalí

Obra gráfica. Centro Andaluz de Arte

Contemporáneo. Avenida de Américo

Vespucci, s/n. Isla de la Cartuja. Sevilla

Hasta el 25 de mayo

La noticia en otros webs

- webs en español
- en otros idiomas

Tales propuestas intentaban liberar al arte de las redes de la ya potente industria cultural y del hechizo de la imagen de masas: evitan los espacios y soportes acostumbrados, e impulsan una vía más comunicacional que expositiva, potenciando la intervención del espectador. La expresión espontánea del cuerpo, al ser liberadora y difícil de racionalizar, se distanciaba de la integración en el arte-espectáculo del Estado llamado *del bienestar*.

El accionismo vienés exagera, sin embargo, esas tensiones. El malestar en la cultura austriaca era más hondo. Las contradicciones acumuladas desde 1934 (golpe de Dollfuss, *Anschluss*, participación en la guerra junto a Alemania, ocupación posterior por los aliados), se habían cubierto con una

respetable democracia, pero no se habían resuelto. Las heridas estaban abiertas y el duelo pendiente.

Nitsch (Viena, 1938) lleva la tradición católica del país a límites insospechados. Emplea sus estudios de anatomía para trazar una *Última Cena*, donde las figuras muestran sus vísceras. Con una camilla y un travesaño construye una *Cruz* y elabora sus pinturas de acción con un significativo pigmento rojo. Su trabajo se orientará sobre todo al *Teatro místico orgiástico*: animales sacrificados y cuerpos humanos desnudos sobre una cruz crean un ritual patético y sensual.

Muehl (Grodnau, 1925), alistado en la Wehrmacht en 1943, elabora sus cuadros con materiales no pictóricos, incluidos desperdicios. En sus acciones, menos teatrales y más duras que las de Nitsch, envuelve los cuerpos con pintura, vendas o simplemente *los reboza*. Evoca con ironía antiguos mitos (*Leda y el cisne*) o la escultura clásica en una serie que señala el orgullo del cuerpo: *Bodybuilding*. Más tarde, promueve una comuna: invocando las ideas de Wilhelm Reich, apoya el amor libre y la educación de los niños por el colectivo.

Brus (Ardning, 1938), autor de bellas pinturas en blanco y negro, huyó a Berlín para evitar la prisión. Lo condenaron por una acción en la universidad, en 1968, en la que defecó sobre la bandera austriaca mientras cantaba el himno nacional. Un informe forense lo tachó de loco (después se supo que el médico había sido un eutanasta nazi). Pese a ello y a las acciones en las que se autolesionaba, su obra es quizá la más lírica. En 1965 paseó por Viena como escultura viviente: el vestido cubierto totalmente de blanco y una línea negra que parecía partirlo en dos, una evocación de la condición de Europa Central, entre Oriente y Occidente. También en esa ocasión terminó detenido.

Schwarzkogler (Viena, 1940), fallecido en 1969 al arrojar al vacío, parece el autor más reflexivo. En una larga acción, cuyas filmaciones se conservan, contrasta la cabeza humana con diversos objetos, con la escultura y con un pequeño y excelente cuadro realizado como parte de ese trabajo. Esta obra y la titulada *Boda* señalan su preocupación por la *imagen*, artística o no, y por las condiciones en que se produce y se recibe, dentro y fuera del ámbito artístico.

La muestra agrupa cuadros, fotos y películas de las acciones, y documentos pertenecientes todos a la colección Hummel. El abundante material permite entrar en un mundo difícil, incluso repelente, pero que posee dos valores decisivos. Muestra, en primer lugar, que un arte, directo y a veces cruel, quebranta las falsas sublimaciones de una sociedad que quiere enterrar sin más su pasado. Los accionistas lo hicieron tomando elementos de su propia cultura. Viena no es sólo la ciudad del mejor diseño. También supo que la pasión bulle bajo la conciencia más respetable. Así lo dijeron Klimt (en los polémicos frescos para la universidad), Schiele, Mauthner, los monólogos teatrales de Kraus y especialmente Freud. El otro valor es sencillamente *el del cuerpo*: frente a la vigente sensualidad de consumo y al sufrimiento de un pasado entonces no tan lejano, los ritos de Nitsch, el cruel humor de Muehl, la heroica elegancia de Brus y la reflexión de Schwarzkogler devuelven la dignidad al gran *olvidado* de la cultura occidental.

La exposición es así a la vez epocal y artística. Que el accionismo vienés tuvo *su tiempo* se advierte en las obras (fechadas en 2005) que cierran la muestra: una filmación de un rito de Nitsch y una animación de Muehl. La perfección formal de la primera resulta amanerada y vacía. La segunda, brutal y divertida, sugiere que los tiempos son otros.

Pese a ello, la fuerza de los cuerpos, la evocación del dolor, el vigor de la pasión revelan el valor artístico del accionismo. Algo que refuerza el contexto dado a la muestra. De un lado, piezas de la colección Hummel (Duchamp, Cage, Beuys, Warhol, Nauman, entre otros) relacionadas con los temas citados. De otro, las ilustraciones de Dalí para los *Cantos de Maldoror*, piezas de la *Suite Vollard* de Picasso y de los *Desastres de la guerra* de Goya. Estas últimas editadas en 1937. La carpeta lleva un mapa del entorno de la Academia que registra las bombas arrojadas allí por la aviación franquista. -

Vota ☆☆☆☆☆ | Resultado ★★★★★ 1 votos



Imprimir



Estadística



Enviar

Compartir:

[¿Qué es esto?](#)

Puedes utilizar el teclado:

ANEXO QUINTO:

ADRIAN PIPER. Entrevista.

En: Berger; Maurice et al. *Adrian Piper: A Retrospective*, Fine Arts Gallery, University of Maryland, Baltimore, MD, 1999.

Maurice Berger

Interview with Adrian Piper

For more than twenty years **Adrian Piper** has used philosophy and art to interrogate the categories of self and other. Her academic studies and writings explore the theoretical implications of such categories, while her artwork forces her audience to recognize how xenophobia distorts them.

Piper sometimes uses her own experience as a catalyst for this critical process. In the “Mythic Being” series (1973–75), Piper confounded her own racial, gender, and class identity, becoming, for example, a working-class black man in *The Mythic Being: Cruising White Women* (1975). Other works mimic audiences’ stereotypical reactions to situations involving race. The installation *Four Intruders plus Alarm Systems* (1980) places the viewer in a black-walled booth with four photographs of angry-looking young black men, while Piper’s voice recites responses to the work by “whites,” from hostile redneck to whiny, well-meaning liberal to politics-has-no-place-in-art conservative. The well-known *My Calling (Card) #1* (1986) is a business card that confronts people who, not realizing that Piper (or whoever uses the card) is black, make racist remarks. The desire to help people learn, which animates all Piper’s work, is overt in the 1983 *Funk Lessons*. In this performance Piper invited her audience to participate in an evening of funk dancing, coaching them in the basic movements and giving a short history of the black American musicians who laid the groundwork for white rock ‘n’ roll.

While studying philosophy at the City College of New York, Harvard, and the University of Heidelberg, Piper participated in the conceptual art movement of the late ‘60s and early ‘70s. She has taught philosophy at the University of Michigan, Georgetown University, Harvard, Stanford, the University of California at San Diego, and Wellesley College, where she is now a full professor of philosophy, while continuing to publish, exhibit, and perform internationally. She has received two fellowships from the National Endowment for the Arts and, most recently, a Guggenheim Fellowship. Her retrospective curated by the

Alternative Museum in New York City, *Adrian Piper: Reflections 1967–1987*, has been touring the United States and will be at the College of Wooster Art Museum in Wooster, Ohio, this October. She also had a solo exhibition at John Weber Gallery in New York this September and at Exit Art in New York this October. Her video installation *Out of the Corner* (1990) will be at the Whitney Museum of American Art from October 9 to November 11.—Laura U. Marks

This interview was conducted in Washington, D.C., in May 1990 and subsequently expanded.

ANEXO SEXTO:

Artículo de El País Digital.

En:

http://cultura.elpais.com/cultura/2008/08/12/actualidad/1218492005_850215.html

Consultado el 21/12/2011

ELPAÍS.COM > Cultura

¿Es Tracey Emin un genio o sólo una provocadora vocacional?

Edimburgo dedica una retrospectiva a la obra de la controvertida artista británica, premio Turner 1998 y tildada de egocéntrica, obsesa del sexo y victimista

EFE - Edimburgo - 12/08/2008

Vota ☆☆☆☆☆ | Resultado ★★★★★ 15 votos

La capital escocesa dedica una retrospectiva a **Tracey Emin**, la polémica artista que representó al Reino Unido en la última Bienal de Venecia y a la que muchos acusan de egocéntrica, obsesa del sexo y victimista. De origen turcochipriota por parte de padre y nacida en Londres en 1963, Emin tuvo una difícil adolescencia, fue violada con sólo trece años en un callejón y sufrió dos abortos, experiencias traumáticas a las que vuelve una y otra vez en su obra.

En la cama con Tracey Emin



Reino Unido

A FONDO

Capital: Londres

Gobierno: Monarquía

Constitucional

Población: 60.943.912 (est.

2008)



Tracey Emin, ¿genio o provocadora?

FOTOS - NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND - 12-08-2008

Hotel Internacional (1993). La artista británica **Tracey Emin** protagoniza una exposición en la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo. La muestra repasa la trayectoria de Emin, que consiguió el prestigio internacional al recibir el premio Turner en 1998. Ese mismo año había realizado una de sus obras más conocidas, *My bed*, en la que fotografía su cama, con las sábanas revueltas junto a tampones y preservativos. En la imagen, Hotel Internacional (1993), una de sus primeras obras - NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND



Otras fotografías 1 de 5

La noticia en otros webs

- webs en español
- en otros idiomas

La exposición, en la Scottish National Gallery of Modern Art, incluye sus trabajos en distintos medios, dibujos, monogramados, mantas con textos bordados, páginas de diarios, pequeñas fotografías familiares o personales y la instalación que la hizo famosa: *My Bed* (Mi Cama), con la que compitió por el premio Turner en 1998. Para algunos críticos, Emin es una artista que refleja la cultura hoy predominante en el Reino Unido: la admiración por los famosos, aunque sea sólo por haber salido en el programa *Gran Hermano*, la afición desmedida al alcohol, la promiscuidad sexual, el voyeurismo, la auto-promoción descarada.

El egotismo artístico de un icono

Los aficionados a su obra, según ha admitido ella misma, son en su mayoría mujeres de menos de veinticinco años que se identifican con sus experiencias y que, a juzgar por la actitud reverencial de quienes visitan la exposición de Edimburgo, la tienen como una especie de icono. Toda la producción de **Tracey Emin** gira en torno a su persona: el mundo exterior parece no interesarle salvo en lo que la afecta, siempre como víctima, y su exhibicionismo emocional no tiene límite.

El historiador del arte Julian Stallabrass, autor de un libro tremendamente crítico sobre el llamado Joven Arte Británico, la ha acusado de "comercializar sus traumas" juveniles aunque el pintor estadounidense Julian Schnabel le profesa gran admiración, como acredita en la introducción del catálogo. La propia Emin reconoce abiertamente que su arte gira siempre en torno a su propia persona y sus experiencias más íntimas.

Una obra sobre más de 100 relaciones sexuales

Así, por ejemplo, una de sus instalaciones más famosas, destruida en el 2004 en un incendio en un depósito de obras de arte, era una tienda de campaña en cuyo interior había escrito los



Hotel Internacional, de Tracey Emin (1993).



publicidad
 tienda EL PAÍS.COM

Despertador Crazy clocky

Precio 43,5 €

Lo más visto ...valorado ...enviado

1. "He estado encerrado en mí mismo"
2. Hacienda destapa contratos ilegales de Gobiernos del PP con la trama Gürtel
3. Uribe contrae la gripe A
4. Detenido el ex novio de Laura Alonso, la joven hallada muerta en Ourense
5. Los besos ganarán a la gripe A
6. La Guardia Civil detiene al ex novio de la joven Laura Alonso
7. Alonso no correrá en Ferrari para el GP de Italia
8. Sanidad excluye de los grupos de riesgo a los menores de 14 años
9. La FIA investiga la victoria de Alonso de Singapur en 2008
10. La oposición obtiene una victoria histórica en Japón

costo
 MARCA 3% IVA

Listado completo

publicidad

MAÑANA ES EL SORTEO

Euromillones

28.000.000 €

nombres del más de centenar de hombres con los que se había acostado hasta la creación de esa obra en 1995. Los que por morbosa curiosidad deseasen conocer esos nombres no tenían más remedio que entrar a rastras en la tienda.

Aún más polémica fue en su momento la titulada *Mi cama*, exhibida ahora en Edimburgo, con sus sábanas sucias, tampones y preservativos usados, paquetes de cigarrillos, una botella vacía de vodka y otros objetos que atestiguan de noches de alcohol y de amor. Ella misma ha descrito cómo tuvo una especie de visión y decidió convertir en obra de arte su propia cama -al igual que hizo Marcel Duchamp con su famoso urinario- después de varias noches interminables de borrachera.

Un genio que no sabe pintar

Emin, que parece convencida de su genio y se declara admiradora del noruego Edvard Munch, pero también del alemán Joseph Beuys, ha calificado esa instalación de "seminal" y "fantástica". En cierta ocasión, en 1996, imitando sin duda a Beuys, se encerró durante varios días y noches en una galería de Estocolmo, donde la gente podía verla intentar pintar -ella misma ha reconocido no saber pintar- a través de un cristal en forma de ojo de pez.

En Edimburgo se exponen también la serie de mongrabados en los que refleja la experiencia traumática de sus abortos, realizados con trazos torpes como si fuera un dibujo infantil y en los que se representa siempre a sí misma tendida en una cama con las piernas abiertas. Exhibicionista donde las haya, Emin se ha fotografiado varias veces pintando totalmente desnuda en su estudio, con una pierna escayolada o mostrándonos sin ningún rubor sus partes pudendas en imágenes captadas con Polaroid.

Otras salas muestran sus últimas obras en neón y sus mantas acolchadas, en las que ha bordado frases como ésta: "Ven conmigo. Cada vez que siento amor, pienso, Cristo, me van a crucificar, así que cierro los ojos y me convierto en la cruz, algo tan hermoso".

ANEXO SÉPTIMO:

Entrevista a VALIE EXPORT en 2014.

En: <http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export#>

Consultado el 11/04/2015



Valie Export
By Devin Fore
Photography Sebastian Kim
Published 09/10/12

When she changed her name in 1967 to VALIE EXPORT, the Austrian artist Waltraud Höllinger (née Lehner) renounced the names of her father and her former husband—tokens of patriarchal ownership—and transformed herself into a brand identity. Almost immediately after this break, EXPORT, then 27, began to develop a body of the most important experimental feminist art of the postwar period, exploring the nexus of relationships among politics, experience, and personal identity. Like her Actionist confreres who challenged the norms of an anxious and repressive Viennese society, EXPORT pushed her radicalism towards forms that were confrontational, aggressive, and, at times, shocking. In her iconic *TOUCH CINEMA* from 1968—the first genuine women’s film,” as she put it—EXPORT stood on a street with a Styrofoam case over her bare chest inviting passersby to part the curtains with their bare hands and feel its contents: her breasts. The following year, *Genital Panic* took her into a Munich movie theater wearing a pair of pants with the crotch cut out. There, she presented the surprised audience not with the image of the female body they were expecting on screen but with real live flesh. Then, in *Facing a Family* (1971), EXPORT broadcast on Austrian national television five minutes of a family staring quietly into their TV set, mirroring the viewing audience at home by filming a family looking back at them.

While the feminist and sociological dimensions of such works are plain to see, EXPORT insists that they are also about exploring the frameworks of the media themselves. Staging an experience of film that was tactile rather than optical, *TOUCH CINEMA* set up a direct analogy between the movie screen and human skin, challenging the moviegoer to establish a relationship with the body based on proximity and intimacy rather than visual mastery and voyeurism. This interaction between the human figure and its media image motivates much of EXPORT’s art. In some works, like *TOUCH CINEMA*, the media are humanized and given a

bodily aspect, while in others, conversely, the body is forced to conform to alien formats. Her important series of photographs *Body Configurations* from the 1970s showed the artist contorting herself to accommodate a variety of environments, from urban architecture to natural landscape. She was becoming part of the architecture.

Since these influential works, EXPORT has continued over the past several decades to develop means of artistic expression that are both exhilaratingly direct and utterly mediated. Now, as she moves increasingly into the new aesthetic territories opened by digital media, she is once again, at age 72, influencing a new generation of artists interested in the connections among live performance, body art, and contemporary technology. This May, I sat down with EXPORT, who was in New York briefly to meet with curators at the Museum of Modern Art, which recently acquired a substantial body of her work. This interview was conducted in German over coffee.

DEVIN FORE: I recently read that you no longer do live performances, but are instead focusing on video, photography, and media installations. I was surprised because so much of your early work was about the body as a presence and a force, and live performance is such a powerful theater for that.

VALIE EXPORT: It's not true that I don't do performance art anymore. At the 2007 Venice Biennale, I did a 12-minute performance in the Arsenale that showed the vocal folds of my throat while I was speaking. It was called *the voice as performance, act and body*. After a camera was inserted through my nose, the image was shown on large monitors so that you could see my vocal folds in the process of speaking. It was my own text that I read in German, a poetic text about the origin of language. "What is the anatomy of language?" I asked. My answer was just as much a body performance as any of my earlier works. Whenever we think of the body as a vessel for artistic ideas, we somehow always focus on the surface of the body. But the truth is that there is no surface of the body independent of its interior. It's obvious that the outside of the body is always connected to the inside, to thought processes and to an internal anatomy.

FORE: An important claim of your early work was that the female body speaks the language of objects. For most of written history, men have been the authors of texts about the bodies of women.

EXPORT: In the 1960s, our attempts to cultivate a direct and uncontrolled language in art were based upon the idea that the dominant language was a form of manipulation. The plan was to circumvent these forms of social control and to develop other forms of language outside of the system dominated by men. This was the strength of the female body: to be able to express

directly and without mediation. Much of the art of the time, from body art to video and direct performance, was concerned with similar issues. And then there was media art, which made it possible to express things directly, without having to rely on the written word, which as you said, was manipulated by men.

FORE: Your experimental film *Syntagma* [1983], parsed up and reframed the body through a variety of cinematic montage techniques—doubling the body through overlays, for example. After that film, it's difficult to see the female body as something other than a constructed code. It's hard to see it as something natural.

EXPORT: The female body has always been a construction. Even feminist art of the 1970s fashioned a body in accordance with its own ideas, and in this regard it was a form of manipulation too. Subsequently, we've had to engage with a lot of things that we used to disavow as manipulation. We can't just dismiss everything as manipulations anymore, since the alternatives are constructions, too. From our perspective, from this corner of the planet, we have to admit that it's all constructed. There is absolutely no nature. Nature is one of the biggest constructions.

FORE: So is time. For a period, your work was dedicated to analyzing time. In the 1970s, you were taking time apart and showing how it operates. In your installation *Time and Countertime* [1973], for example, you juxtaposed a bowl of melting ice with a video monitor showing another bowl in the same process of melting, only in reverse. Un-melting, so to speak. Today time is the dimension that everyone is preoccupied with—like the tremendous popularity of Christian Marclay's recent video *The Clock*. But you seemed to be one of the first artists to recognize that globalization isn't just about land or space. It also involves manipulating time and controlling it.

EXPORT: My interest in time emerged out of an engagement with the media that I was working with. Film and performance are temporal media. They rely on time. When I'm carrying out a performance, it matters, for example, how long I hold one particular gesture or posture. Seriality is very important too. Performance can be used to dilate time or to repeat time. And video, in turn, has its own time.

FORE: In a number of your works, it seems that the performer is trying to synchronize herself with the flow of time, but this attempt never quite succeeds, or if it does, it succeeds only for an instant. In *Address Redress* [1968], for example, a live actor delivers a speech in front of a pre-recorded audience that applauds and cheers her on at various intervals. Or in *Ping Pong* [1968], another actor, who stands opposite a film showing a dot slowly appearing and receding, tries to hit the dot with a ping-pong paddle. The timing in these films is awkward and doesn't sync up.

EXPORT: Well, time in video is totally different from time in celluloid. With video, I can show you something that's unfolding in the present. I can show you what's happening at the intersection down the street right now. It's live. Film, on the other hand, always has to be developed beforehand, so there's a structural delay. But the celluloid image also has a strict permanence. With video, I no longer see the image since it has already disappeared. The image dissolves and is immediately replaced by another before your eyes. And digital recording presents still other issues that are distinct from film and video at a very basic technical level. Its images are made out of a different material. I've always been interested in the material basis of artworks and images, whether that's canvas or a film screen. Painting is an interesting case, but painting was for me too historical, too conventional. Of course, all forms of art are conventional, but in the '60s we began to turn to other media, other materials for conveying images. I wanted to interact with the canvas and to agitate the canvas. Using skin or paper as screens, I explored how the quality of the image changed in different media and across different materials. My work became more and more ephemeral as I moved increasingly toward images that exist in the mind. These were images without any material basis. Some of them don't even exist in documentation when I'm finished. And so ultimately I arrived at a philosophical question: How do I express a fugitive image that exists only in the mind?

FORE: It sounds like you're talking about dreams. In the 1970s, you conducted a series of experiments in which you went to bed wearing various costumes and physical restraints in order to see how they would affect your sleep and influence your dreams. What did you see?

EXPORT: There's very little documentation of that work. I tried out all kinds of things. I slept wearing ice skates and then hiking boots, for example, and tried moving around in them to see if they would dictate my dreams. In the end, they didn't exactly dictate my dreams in their entirety, but they certainly did influence them. Sometimes I had nightmares in which I couldn't move. Other times I seemed to know in my sleep that it was a performance. These performances were never about communicating anything. What I wanted was to undergo an experience, to learn something about myself and the possibilities available to me. I wanted to acquire knowledge.

FORE: The idea of art as a personal experiment strikes me as something very particular to your work. This was something that really surprised me about Marina Abramovic's 2005 reenactment of your famous 1969 action *Genital Panic*, in which you walked through a Munich movie theater wearing a pair of pants with the crotch cut out. In your case, this work was a path to knowledge through an experiment. But Abramovic reenacted the work in a completely different circumstance—a series of performances at the Guggenheim in which she reenacted well-known pieces by other artists. For you it was an action, but for her it was a performance. And I wonder if, in this case, the distinction between the two versions of *Genital Panic* is not just aesthetic but ethical.

EXPORT: Perhaps, although I'm not sure I would draw such a stark contrast. Marina and I know each other, and she had my consent to do the piece. But what was really interesting for me was to see how it was received. I wore the action pants in a cinema. It never occurred to me to sit down in a gallery or a museum as if I were an artwork. That wasn't my intention at all. Even the photo series [*Action Pants: Genital Panic*, 1969] in which I posed with a machine gun was shot only later and was not part of the original performance. These photographs became iconic, but that was just incidental. In fact, it was important to me that they not be elevated to the status of icons, because iconography always strives for conclusiveness. I wanted something multilayered, not something conclusive. The big difference between the two performances, then, is that I wore the action pants in a cinema, while Marina put herself on display in a museum. It's a completely different context. As in many of her performances, she sits there for hours in a museum. She sits there, at a distance, but highly visible. It's significant that the performance was in an American museum, too, since Americans tend to be prudish and don't want to be confronted with these kinds of things. I think it was a successful work, but, yes, it was something entirely different from the original action. It was a different context and a different historical moment.

FORE: If, like many of your works, *Genital Panic* was a personal experiment, what did you learn from that particular experiment?

EXPORT: In 1969, I was invited to a film screening. I was wearing the action pants as a cinema action and I entered the movie theater saying, "*Was Sie sonst auf der Leinwand sehen, sehen Sie hier in der Realität*" [~~Now~~ you will see in reality what you normally see on the screen"]. It was a movie theater in Munich with a completely normal audience, so I walked through the seats, on display—nothing else, just on display. And some of the people in the audience got up, or at least all the ones in the back because they could get out the easiest. [*laughs*] The fact that this was reality was something that was unbearable to them. The action was designed to challenge the voyeurism of cinema. I was trying to develop a completely new, nonvoyeuristic approach to the female body as something other than a visual object. I wanted to find out what happened when you leave behind this voyeuristic mode and confront people with reality. But the fact of the matter is that they just walked away from it. That's what was so interesting for me to discover: People don't want to see reality. All of the time they just don't want to see reality. It's a pretty simple idea, really, this question of how we deal with reality. When something is constructed, when it's projected onto a screen, it's acceptable, but it's different when it's there in front of you in a public space.

FORE: And *TOUCH CINEMA*? That work tackles voyeurism as well.

EXPORT: There were numerous iterations of that piece, and each time I delivered a text about

voyeurism in the cinema, about how the gaze works in the darkness of the movie theater, and about how it's different on the street, out in the open. In public, everyone can see the faces of the visitors too, and how they visit it with their hands. My speeches were improvised, so I can't recall them exactly, but they always had to do with the performance in the different cities.

FORE: How did people react? Were they aggressive?

EXPORT: I got very different responses. The first time I did it, which was at a film festival in Vienna, it caused something of a riot in the auditorium when a filmmaker yelled out, "Is this even film? Do we have to put up with this?" But the other performances of *TOUCH CINEMA* in Amsterdam, London, and other cities were quite lively and the audiences were excited in a very positive way. Only once, in Cologne, were the visitors to *TOUCH CINEMA* aggressive. The time we did the piece in Cologne, a performer named Erika Mies wore the box, and I spoke about cinema. We were both women, and people became very aggressive.

FORE: Did you feel a connection with the people who participated? What kind of experience did they have? It's a very intimate thing to reach inside a box and fondle a woman's breasts in public.

EXPORT: I can't really say. Every time that I did *TOUCH CINEMA*, it was in public, and each visit to the cinema lasted 33 seconds, at which point it was broken off. Afterwards, the people seemed very satisfied. But what was particularly interesting about *TOUCH CINEMA* was the quality of the gaze, which was a completely different way of looking than the one you find in film. My gaze as well as the gazes of the visitors—who were both men and women—were incredibly powerful, extremely powerful and intense. There wasn't any discussion afterwards, like there is conversation after a film, but I think it made quite an impression on the visitors.

FORE: *TOUCH CINEMA* explored the body as material for film in an entirely new way. By replacing the screen with skin, for example, you made cinema into much more than just a visual experience. It became a physical experience for the entire body. Media technologies create their own realities. People have often emphasized the fact that we experience a different reality through the camera, for example, than we do with our own eyes.

EXPORT: This is what was interesting about the work that I did five years ago in Venice, *the voice as performance, act and body*, in which you could see my vocal folds opening and closing—

FORE: Which was similar to the piece you made a couple of years earlier, *The Power of Language* [2002], where you showed close-up footage of the inside of a throat as it was speaking on six different monitors.

EXPORT: That was a similar project, but that time the vocal folds were a man's.

FORE: There's something very erotic about those images.

EXPORT: Incredibly erotic. Interestingly enough, people really thought they were looking at a vagina. It's amazing what people project on to art. They experience themselves as being inside the body, and then, suddenly, language appears: Air goes in and the voice comes out. And it's the same with the vagina—something goes in and something comes out. But a number of people leapt to conclusions and really thought it was an actual vagina on the monitors.

ANEXO OCTAVO:

Entrevista a PIPILOTTI RIST por Lily Bonesso. 16 de enero de 2015.

En: https://i-d.vice.com/en_gb/article/pipilotti-rist-literally-gets-under-our-skin

Consultado el 16/06/2015

pipilotti rist literally gets under our skin

Getting spiritual and exploring the religious potential of nature with the Swiss video artist.



Pipilotti Rist's videos go far beyond lip-licking visuals. Her vision extends to encompass our entire physical experience so that we feel, as she puts it "collectively consoled and rinsed." Rist's films show us leaves, flowers and dew-laced spiderwebs with a macro lens. Her trademark is the odd inclusion of an eyeball, squishy and blinking. She even somehow films inside the body, picking out capillaries with flawless definition. You enter the gallery, you lie down, you watch highly saturated images play across a screen and you leave feeling comforted. It sounds like indulgence, but it feels like a religious experience. This is partly because Rist appropriates Johannes Heinrich Shultz's 1932 relaxation technique of "Autogenic Training" into her work, a meditation style practice.

Throughout her work Rist repeatedly seeks to "find the sequences and speeds that re-link the world in front and behind the eyelids." This oneness is not just the continuity within her work but the idea that we are one with each other, the world and the universe. Rist has been branded "the evangelist of happiness" and the nickname fits. It's weird, then, that she sees her work as "complete sadness." Either she has totally mis-communicated, or, her sadness and our happiness are the same thing. Her work is like therapy, so what we actually experience is her, and our own, catharsis.

Which are your favourite pieces of your work?

In many moments it is the newest one - purely as a survival tactic. When I am sad and exhausted, I try to remember my personal tiny blockbusters like *I Am Not The Girl Who Misses Much*, *Selfless In the Bath Of Lava*, *Ever Is Over All* and *Sip My Ocean*.

How do you come up with your titles?

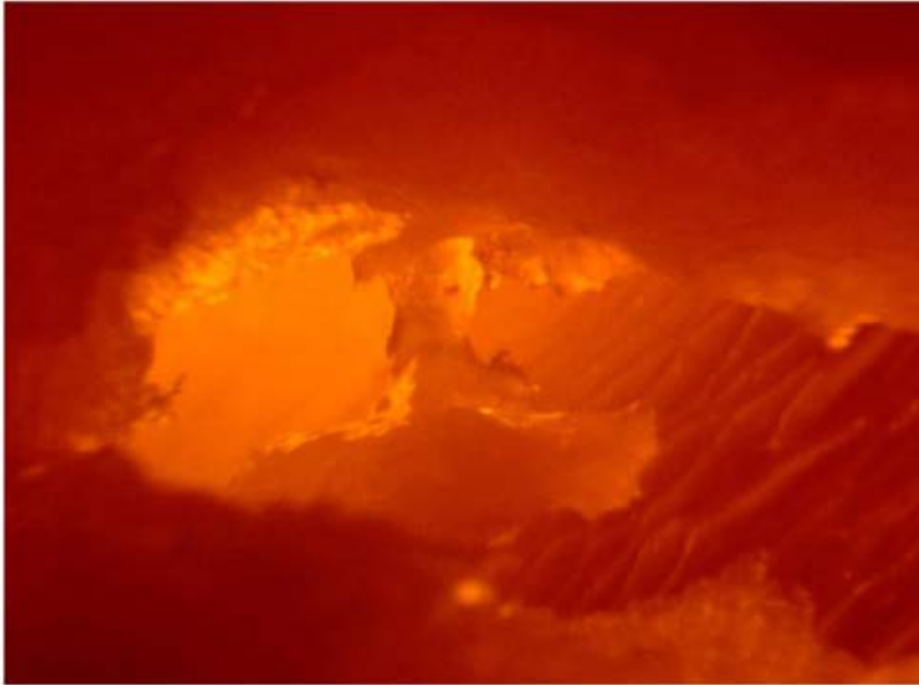
There are no rules - some titles are forced positive evocations, some have followed me for years, some are given by friends and some are the final extract of long lists. Anyway, I think of all titles as short poems.

Can you explain Autogenic Training to us?

Imagine flying slowly from the toes to the head. Listen to the breath; it's ok how it breathes, no particular speed needed just listen / listen to the heart beat, somewhere at a pulsing vessel it is audible. The arm lies heavy, falls through the mattress, through the floors, into the earth where it gets warm; the arm is warm. The middle of the chest is fluid yellow and orange and flows out the solar plexus over the whole surface of the earth.

How does this influence your work?

To do a room with this concentration was my motivation for the installation *Worry Will Vanish* at Hauser & Wirth.



Why did you choose Anders Guggisberg to do the sound for *Worry Will Vanish*?

He is an artist himself (in a duo with Andreas Lutz) sculpting, painting, writing. I hold a lot of importance on his opinions about many different things. Music is not his main practice, which makes his music kind of fearless and not polished.

What do you think about the idea that your work highlights our relationship with the universe at large, demonstrating that we are all one giant organism?

I love your interpretation and yes we are indeed a brutally tiny fraction of the universe but also an ocean in ourselves, with all the blood waves through our veins. I believe that when we are dancing we are shaking all the microbes on our skin.

In *Worry Will Vanish* there is an image of a naked woman jumping. It is strangely comical. Do you ever worry that people might take you less seriously if they find your work funny?

No, I'm not afraid. I don't think that being funny is a contradiction to being serious, as beauty is not

always corrupt.

This naked woman was an almost embarrassing reminder of the female form. It made me giggle.

How do you feel about this reaction?

Shame is a funny subject and extremely relative. Wasn't this jumping figure not a clear reminder that we all look like a crossbreed of caterpillars with pigs?

Some people have called you a feminist, because your work often deals with the often sad, awkward, experience of being a woman. Do you agree with them?

I thank them. Feminism in political questions unfortunately isn't yet obsolete, not even in spoiled societies. But if I am with good people I don't have to persist on being a feminist as it can become selfish, but if an asshole asks me, I am still proud to be called a feminist.

Do you have any ambitions for projects that aren't artworks?

Oh there are so many, realising a big wild playground or starting a restaurant chain that celebrates rituals around cannabis in a similar cultivated style like most restaurants do with alcohol, are just two.



Who would be your ideal person to collaborate with?

The ones I already have done and those I continue working with. Among others I admire are: Cat Solen, brother and sister Dreijer of The Knife, Jeppe Hein, John Koermeling, Jessica Stockholder and Marjetika Potrč.

What would you create with them?

A multilayered joyful sparkling skyscraper from wood for lots of people.

I read that you are concerned with how to put art into regular life and that you see your art as a service. But how could you make your art more accessible to people who cannot easily travel to different countries to see your shows?

You are right, I have a tendency to use physical rooms, my team and I use our fuel trying to be the good hosts of a collective bed. I always wanted to escape the rectangle screens and limited body postures. But if the video and audio content proves good we could always later do an Internet friendly version, can't we?

Stay Stamina Stay (<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/2293/pipilotti-rist-stay-stamina-stay/view/>) is on at Hauser and Wirth, Somerset, until February 22nd 2015.

Credits

Text Lily Bonesso

ANEXO NOVENO:

Entrevista a PIPILOTTI RIST por Haley Weiss. Mayo de 2015.

En: <http://www.interviewmagazine.com/art/pipilotti-rist-soluna/>

Consultado el 04/07/2015

Interview



As one of the first experimental video artists, Pipilotti Rist has become known for her effervescent films and immersive installations that warp the human body and submerge the viewer in a world that is uniquely "Pipi." Sound maintains a large role within the Swiss artist's videos, and her interest in music can be traced to the late '80s and early '90s, when she was a member of the all-female band Les Reines Prochaines. This month, Rist (whose adopted first name comes from the children's character Pippi Longstocking) returned to her musical roots with the premiere of a new video work, commissioned for the inaugural Nancy A. Nasher and David J. Haemisegger Family SOLUNA International Music & Arts Festival in Dallas, Texas.

"It's a big risk," Rist says in regard to the festival's combination of the art world with classical music. "There are different rituals and different audiences, but if you want something [innovative], you have to try new collaborations."

Keeping the festival's theme, "*Destination: America*," in mind, Rist created her video also knowing that it would accompany the Dallas Symphony Orchestra's *Hollywood Exile* two-night concert. Last weekend, as the Symphony played Miklós Rózsa's "Andante for Strings," Rist's video was projected onto a backdrop. Her vibrant montages of plants, sky, water, and snow were interspersed with a man playing the violin in trance-like state, while the video's gelatinous black border crept around the screen's edges.

Following the dress rehearsal for *Hollywood Exile* at Dallas City Performance Hall, we sat down and spoke with the artist.

HALEY WEISS: I'd like to talk about how you got involved with this piece, and when you chose the music that the video would accompany. How did the collaboration work with the orchestra?

PIPILOTTI RIST: They contacted me by email and asked if I would be interested. They explained their concept—that it's about musicians from Europe who, for different reasons, ended up in California. They proposed two different pieces by [Igor] Stravinsky and [Miklós] Rózsa. I chose Rózsa—the lesser known, but he's quite well known among music fans—and the symphony said, "We are so happy to play him

rather than stay on the beaten track."

WEISS: I'm curious as to how you proceed after a piece of music is chosen. Do you immediately start filming, or do you map out the entire sequence?

RIST: Every work is completely different. Sometimes the music is first, sometimes it's parallel, and sometimes the music is after. There's no rule. Music goes differently to your emotions. With music you can create different spaces and feelings easier than you can with the visual—maybe not easier, but in a way, it's more seductive.

WEISS: You've made films, music videos, and installations in the past, so do you see pairing a video with an orchestral performance as bridging those forms? In a theater, everyone is watching collectively from the audience, but it's still like an installation because everyone is encapsulated in this dark space together.

RIST: Yes, as you said, everyone is looking in one direction, but then with the live musicians it's like everybody is a room in itself. It's unlike a museum where everything is prepared—the projector, the player—and people come into the room. Even if it's multidimensional or operating in different directions, the visitor is, in a way, the center. But in a concert, you sit and you identify with the musician. You dream about how their synapses play, and everybody, I repeat this, is a room in itself.

WEISS: Something I didn't consider prior to the performance was the way the orchestra becomes a visual element; there's this swelling motion of the violinists that becomes part of your visual piece. When the swans appear in the video, their necks echo the swaying motion of the violins and bows. Is this something you anticipated, or something you discovered when you got into the space?

RIST: I anticipated it in that I tried to pretend to be one of the musicians in the orchestra. [*both laugh*] I'm interested in how their brains work, like how to know when exactly to put your finger down and up [when playing an instrument]. I tried to make a piece that is subservient [to the orchestra] by pretending to be in the head of one of the musicians.

WEISS: Some of the scenes in the video were shot from angles, as if the camera was

emerging from the Earth. There's this scale where a plant becomes as big as a person. I think that speaks to the relationship between the landscape and us.

RIST: The main reason for civilization is that life is more comfortable. In a way, houses are there to protect us from rain, cold, and heat; cars are there to overcome distances. Culture is the exception. Music, art, and all of the different cultural expressions are not going in that direction. They're not about comfort; they're about understanding each other. So by listening to what Rózsa imagined, this group comes together and materializes his imagination. That has a goal other than comfort.

WEISS: The works within this concert, and as part of the theme *Destination: America*, seem to be using immigration by composers, like Rózsa, to tie people together.

RIST: Rózsa had a kind of double life. He made so many incredible film scores, like *Ben-Hur*, but he never stopped writing concerts. Here that's turned around. The image tries to go behind the musicians. Rózsa had been working on a film in England—he was already out of Hungary and out of Germany—and then the war broke out and it was not comfortable to work on the film anymore, so the whole crew left. So he was not a direct refugee, but he became an indirect refugee—he came to America and never went back. The film industry helped people like Rózsa to survive and prosper and to do other things besides film scores. A lot of people in the film industry lead double lives.

WEISS: It's what allows them to make a living and do their own work...What's your relationship to nature when you're filming these videos? Is it all planned ahead of time, or are there moments when you're in nature and you think, "I just have to film this?"

RIST: I would say it's half and half. I have precise ideas but I also try to embrace the coincidences. I work mostly alone, so this video was made from scratch. There's a lot of trial and error. But in the system, when we speak of Hollywood, if you need a big crew, you have to be prepared extremely well because when everyone is there it has to work. The smaller the group, the more trial and error and experimenting you can do. I do a lot of garbage. [*both laugh*] The digital also helps. When it was celluloid [film] it was material; you could not waste it.

WEISS: Has the video editing process changed a lot for you over the years? Do you feel like you have more control over the editing now, using electronic media?

RIST: First I did animation films, when I was young, in time-lapse. And then in the '80s I went directly to video. The main reason for that was that I could control all the steps. That's my agenda, I want that, but there are also artists who like to work in big groups and delegate.

WEISS: What is the afterlife of this piece? After it being a site-specific performance, in the future would you show it as a video installation paired with the music?

RIST: Yes, actually, they're recording the performance on both nights and will mix the best of each to make the whole piece, and I get the right to use it. I have to work on it more to make this life [of Rózsa] and to stage the people who come into the room. I want to try to come away from that one directional, clear rectangular form. It's not used because it's the most beautiful form; it's just the practical thing. That's why our TVs are rectangles. Even in modern architecture, they want us to believe, "That's the nicest, most beautiful thing." I love modern architecture, but actually it's that they cannot afford amorphous shapes or ornaments. Of course I'm always in awe of and respect humans for their ability to plan, but sometimes, good intentions are lost along the way. And often the way becomes the goal.

WEISS: You were speaking about being able to control the video through planning and experimenting, but how does it feel to let go and give the video to the orchestra?

RIST: It's like a love affair; you try to be in sync. Sometimes, for one second, you are completely one, and then you have to let go. For me it's also a philosophical experience. If it's in sync, I cannot anymore control it.

ANEXO DÉCIMO:

Entrevista a PIPILOTTI RIST por Adrian Searle en The Guardian.
28 de noviembre de 2014.

En: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/28/pipilotti-rist-hauser-and-wirth-adrian-searle>

Consultado el 02/09/2015

Rich and ripe: Pipilotti Rist's arty tunnels of love

Bunting made out of knickers, hands that stroke barbed wire and a nettle patch you want to frolic in ... Rist's immersive, sensual art is always a visual surprise. Adrian Searle gets an eyeful

Take off your shoes and hunker down. Pipilotti Rist's new show is called Worry Will Vanish. For a while, it does. I go through the blue curtain at Hauser & Wirth London and make a nest of the duvets that scatter the carpet. Music washes the room and a cascade of images flood two walls from floor to ceiling. Images drift and shred and morph and flow. It is all oversaturated, rich and ripe, as fertile and overabundant as a Henri Rousseau jungle. Part of me wants to sleep through it. The rest of me can't, because you never know what's going to come next, and there's too much going on to take it all in on a single turn of the kaleidoscopic, high-definition loop.

One minute I've a worm's-eye view of leaf litter and dew-spangled grass, the next the camera is taking me up someone's nostril. There are spider nets up there. Now I'm in some sort of tunnel, embarking on an adventure in proctology, a journey into the caves of the human interior. What might we come across up there?

Lie back and enjoy it. Take deep breaths. You're doing very well. Lit from inside, human skin pulses with veins and arteries, like the lines on a leaf with the sun striking through. Here comes the money shot: the artist, naked but for a pair of spectacles, leaps with joyous abandon, her breasts bouncing, patched-in and solarised over a backdrop of plant life. She's only there for a minute and then she's gone, replaced by what looks suspiciously like one of those tricky decorative arrangements of ferns Andy Goldsworthy used to do. Phew. At least that bit didn't last long. Give me the endoscopy tunnel-of-love any day.

Some of this stuff is real, some computer-generated. Gurgling throats and lips puckering like sphincters float by. Erect tongues dive into water. Body parts seem

interchangeable. I wish mine were. Somewhere in all this, an intergalactic spaceship heaves into view, jets flaring. It's only a kitchen gas hob, but by now everything looks unworldly. It's the excess of it all that stops Rist's work looking like a pop video. The music plays on, interrupted at one point by the mournful cry of the loon. Unless it was me, whimpering under the duvet.

The next day, I journey to Hauser & Wirth's spread at Bruton, in Somerset, where Rist spent a year in residence leading up to this double show. Between the immaculately restored farm buildings, Rist's bunting made of underpants and knickers – last seen outside the Hayward Gallery in her 2011 exhibition – flap against the winter sky. They work much better here, if the word “work” has any meaning in this context. Sensibly shod country walkers look up, mystified, on their way to visit the gardens and the restaurant. As the light fails, the dozens of pairs of bloomers and underpants, called Hiplights (or Enlightened Hips) glow from within.

Rist fills two galleries here. Mercy Garden complements Worry Will Vanish. This time, you lie on sheepskins, lulled by the pleasant scent of lanolin and banjo music. Human presence is provided by a young male farmer whom Rist met on her residency. Much of Mercy Garden is filmed in the surrounding countryside, on the Somerset-Dorset border, and in the garden-meadow at Bruton, brilliantly laid out by Dutch garden designer Piet Oudolf with more than 26,000 herbaceous perennials. The film also takes us to the sea, the camera floating and diving. It could be the Dorset coast, but it might equally be Antigua. Who cares. I thought I saw a dugong or a sea slug, but it was a young man's submerged loins and penis, bubbles caught in pubic hair.

Rist is really good at rhythm and pace and visual surprise. Peonies are in bloom, poppies flower red and hot, and everything is vivid and a little bit trippy. Even the nettle patch looks inviting, so salad-fresh you could dance naked right through it. Hands fondle plant stems, fingers brush flower heads and stroke lengths of barbed wire. Again there are mouths and lips and tongues, a merging of inner and outer worlds, and a sense of the world being tasted and licked, caressed and imbibed. You could feel quite smothered were it not for Rist's sense of delight and bodily pleasure in the work she makes.

In a second installation, Sleeping Pollen, a number of mirrored spheres hang at different heights, slowly revolving. Some contain hidden projectors, casting pictures

of plants and drifts of pollen on to the darkened walls. I feel weightless in here, like a spaceman with hay fever.

Hauser & Wirth Somerset isn't far from Glastonbury, with its cottage industry of mystical hocus-pocus, ley lines and manufactured myths. Don't point that aromatherapy candle at me. I hate new-agey hippy shit, but I'm a sucker for Rist's post-human dives into a fully modified nature. What's not to love?



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



