

## NUEVAS REPRESENTACIONES, NUEVOS CONTEXTOS

NUEVAS REPRESENTACIONES/NUEVOS CONTEXTOS es el epígrafe genérico de el cuarto campo de estas jornadas. Un título del que convendría hablar brevemente. Representación es un término que alude

-a la posibilidad de “hablar por alguien, hablar en nombre de alguien”,  
-también es un término que está ligado a las prácticas teatrales y escénicas “representación, actuación”.

-a la idea más amplia de performance, que no sólo incluye el teatro sino los rituales entre los que también podemos incluir las manifestaciones políticas como performances expandidas.

-al carácter productivo del término lingüístico performativo, formulado por el lingüista John Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*, 1962, en el que define performativo como los actos de habla que “hacen algo al decir algo” en un determinado contexto.

-a la relación entre performance y performatividad. Performatividad y performance no quieren decir lo mismo, una palabra tiene que ver con la lingüística y la filosofía, la otra con la idea de acción, el cuerpo del performer/ con el texto, si lo hay, y con el contexto/ con el público. Pero la palabra performatividad ya forma parte de las dos disciplinas: lingüística y performance.

-“volver a presentar algo”. Representación alude a la imposibilidad de que se pueda presentar algo directamente y de la misma manera, sino a través de una mediación atravesada por los múltiples factores que conforman al sujeto, que se han venido definiendo como la ideología, la interpelación, los saberes situados y la posición de enunciación: siendo el género, la etnicidad, la clase social, la sexualidad y la opción sexual algunos importantes parámetros que conforman la construcción de la subjetividad de cada persona.

NUEVAS REPRESENTACIONES señala la voluntad explícita de estas Jornadas y de sus organizadoras, de incorporar las prácticas culturales y artísticas que se han venido generando desde los feminismos y que evidencia, que el trabajo de las artistas, músicas y escritoras feministas construye discurso, conocimiento y sentido feminista desde su propio espacio de trabajo. Una práctica que hace visible, genera espacios de identificación a las diversas realidades corporales, a las subculturas *queer*, dentro de lo que podíamos denominar con palabras de Judith Butler, el estilo como resistencia.

NUEVOS CONTEXTOS tendría también que ver con la relevancia contemporánea de las industrias culturales en un mundo globalizado, del trabajo precario de las mujeres en las mismas, del trabajo inmaterial, y en nuestro contexto más cercano, tener presente que vivimos en un Estado cuya economía se encuentra tan ligada al turismo y al aumento creciente del turismo cultural

Beatriz Suárez, profesora de literatura y co-directora del Master de Género de la Universidad de Vigo, nos hablará de la resistencia feminista en las prácticas de escritura. Azucena Vieites, artista y co-fundadora del pionero colectivo Erreakzioa-Reacción fundado en Bilbao en 1994 para reflexionar en torno al feminismo y las prácticas artísticas, centrará su intervención en su trabajo en las artes visuales, y María José Belbel comentará algunas intervenciones feministas en la historia del arte, también presentará su proyecto *dig me out: discursos sobre la música popular, el género y la etnicidad* en el Centro José Guerrero.

## PRÁCTICAS CULTURALES DE RESISTENCIA FEMINISTA

La experiencia de numerosas mujeres que han estudiado Historia del Arte en el Estado español, incluso a mediados de los años ochenta, refleja la extrañeza que les producía el comprobar que pasaban meses e incluso años “y no aparecía mencionado ni un solo nombre de mujer artista ni en las clases ni en los manuales más consultados, así como apenas aparecían historiadoras del arte en las bibliografías que se ponían a disposición del alumnado”, como explica Patricia Mayayo en su imprescindible libro *Historia del Arte, Historia de Mujeres*, 2003, 2ª ed, 2007. Asimismo, la profesora Adelina Moya, relataba en la conferencia que dictó en el seminario *Mutaciones del feminismo* celebrado en Arteleku, San Sebastián, 2005, que comenzó a impartir una asignatura de Arte y Género en la Universidad de Bilbao, al tomar conciencia de que siendo ella profesora y feminista y la mayoría de las personas de sus clases, mujeres, el canon objeto de estudio adolecía de la presencia de mujeres artistas.

A lo largo de la historia, el discurso oficial de la Historia del Arte obviaba sistemáticamente la presencia de mujeres artistas en el programa de estudio y empezaban a aparecer algunas mujeres, muy pocas, en el siglo XX. Este hecho llevó a las artistas, historiadoras del arte y profesoras feministas a cuestionar esa invisibilidad y las categorías sobre las que se basaba la disciplina:

- el genio del hombre activo frente a la pasividad de las mujeres,
- la división jerárquica de los objetos artísticos en “arte mayores y artes menores o decorativas” “artes mayores” como la pintura, escultura y arquitectura, ligados a la movilidad en la esfera pública y al acceso al estudio del cuerpo con modelos de carne y hueso, acceso que le estuvo vedado a las mujeres hasta finales del siglo XIX, las “artes menores”, como la cerámica, la costura, el bordado, ligadas a los espacios domésticos. Y dentro de la pintura, esa falta de acceso al estudio de la anatomía reducía su trabajo a géneros específicos como el paisajismo, el retrato y las naturalezas muertas, géneros a los que se consideraba menores.

-La Historia de Arte se constituiría según Griselda Pollock “en una serie de “ismos” definidos por los conceptos de estilo, tendencia y momento y coronados por una figura representativa y, a ser posible, genial”, a la que le seguirían los segundones y las influencias de estos genios, que obviamente eran siempre hombres. Este no es un tema superado en absoluto a finales del 2009, ya que un periódico tan influyente como *El País* y su suplemento cultural *Babelia*, publicó hace dos o tres semanas un artículo de dos páginas que comentaba en términos sumamente elogiosos el libro *El espejo del tiempo*, un libro sobre arte e historia española desde el s. XV hasta nuestros días, escrito por Francisco Calvo Serraller y Juan Pablo Fusi y en los cincuenta capítulos de dicho libro no hay ninguna mujer artista española.

Para algunas teóricas feministas en el terreno del arte, como Laura Cottingham, existió un Movimiento de Arte Feminista en los años setenta en EEUU, otras como Griselda Pollock o Lucy Lippard, prefieren hablar de intervenciones feministas en la historia del arte, y no presentar tales intervenciones “como una historia lineal y claramente estructurada, en las que se habrían sucedido, una tras otra, varias generaciones de artistas y teóricas feministas: ...esencialista la de los años setenta, constructivista la de los ochenta, ...no monolítica, de entrecruzamiento de las diferencias la de los años noventa”, al considerar que este tipo de narración “generacional” que con tanta frecuencia se sigue utilizando tiende a reducir y a simplificar la realidad histórica, ya que en la medida que profundizamos en algún contexto concreto nos encontramos con una porosidad en las fronteras y con un conjunto de problemas que han coexistido y siguen coexistiendo, que se solapan desde los años sesenta hasta el momento presente.

Uno de los artículos fundacionales de la Historia del arte feminista, se lo debemos a Linda Nochlin, se titula *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* y fue publicado en 1971. Mar Villaespesa, comisaria de *100x100: diez mujeres andaluzas* la pionera exposición feminista, que tuvo lugar en Sevilla y Málaga en 1993 y en la que participé, cita en su texto 100x100 el siguiente fragmento del texto de Nochlin: “el problema yace no tanto en algunos conceptos feministas ... sino en la manifestación de lo que el arte es: en la idea naif de que el arte es la expresión personal, directa, de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida personal en términos visuales. Hacer arte implica un lenguaje de forma autoconsistente, más o menos dependiente o libre de convenciones dadas, esquemas o sistemas que tienen que ser aprendidos, a través de la enseñanza o la experimentación individual... El arte no es una actividad libre, autónoma, de un super individuo, influenciado por artistas anteriores o fuerzas sociales sino que la naturaleza y cualidad del trabajo del arte acaece en una situación social, como elemento integral de esa estructura, y esta mediado y determinado por instituciones específicas y definibles: los sistemas de enseñanza del arte, las estructuras de patrocinio, los discursos críticos dominantes, etc.”

Otras críticas feministas, como la escritora Germaine Greer, manifiesta en su libro *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work* (La Carrera de obstáculos. Los avatares de las pintoras y su trabajo), de 1979 desde posturas cercanas al psicoanálisis, que el problema residía más en la internalización de la opresión patriarcal que en los agentes externos, la introyección de la opresión a la que las mujeres están sometidas desde su infancia les llevaba a asumir en el plano inconsciente, la creencia en su propia inferioridad.

Patricia Mayayo recoge en *Historia de mujeres, historia del arte*, la posición de las influyentes teóricas inglesas Rosie Parker y Griselda Pollock cuando consideran que la omisión de las mujeres de la historia del arte no es un simple olvido, sino la condición misma en la que se asienta la disciplina como tal... el concepto “mujer artista” funciona como la otredad negativa de los opuestos binarios sobre la que se asientan los privilegios masculinos. “Nunca hablamos de hombres artistas o del arte de los hombres, hablamos simplemente de arte o de artistas” comenta Pollock.... Además de rescatar trabajos de mujeres artistas, habría que examinar en qué medida la historia del arte ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual”, o por decirlo en palabras de Teresa de Lauretis, la historia del arte es una de las tecnologías de género. Y es en este momento donde conviene recordar las diferentes estrategias que han utilizado las mujeres dentro de una misma época para hacer frente a la discriminación, discriminación que provenía tanto de los sectores tradicionales como de los vanguardistas. Estrategias que sin duda se ven mediatizadas por su pertenencia a las clases adineradas o a las clases que tienen que trabajar para vivir, como podemos analizar en las mujeres de las vanguardias (la pintora Romaine Brooks que optó por no querer vender ni exponer ya que no necesitaba el dinero lo que paradójicamente contribuyó a invisibilizar su trabajo, la escritora Natalie Barney que fundaba salones lésbicos como alternativa a los clubs de los varones, ayudaba a un buen número de artistas, financiando los proyectos de sus amigas y los suyos propios) o Virginia Wolf, de posición desahogada pero no rica, fundadora de la editorial Hogarth Press y a quién su trabajo le permitió ser consciente de los problemas de la producción cultural, o como Gertrude Stein, que intentó labrarse un espacio central dentro de las mismas vanguardias. También es interesante señalar la importancia central que otras mujeres como las estadounidenses Rockefeller y Gertrude Vanderbilt Whitney desempeñaron en la creación de museos tan importantes como el Museo Metropolitano, el Museo de Arte Moderno y el Museo Whitney de Nueva York respectivamente y de las numerosas

mujeres que utilizaron su influencia para crear un gran número de instituciones artísticas en la Costa Este estadounidense, en Chicago, Boston, Filadelfia, en el primer tercio del siglo XX, como nos cuenta la historiadora Katheleen McCarthy en su libro *Women's Culture: Philanthropy and Art from 1830-1930*, escrito en 1991.

Si la primera ola de feminismo se caracteriza por la lucha por los derechos sociales y políticos de las mujeres, la segunda ola sitúa el cuerpo de las mujeres en el centro de gravedad de los debates feministas: “lo personal es político, mi cuerpo es mío, tu cuerpo es un campo de batalla, la calle y la noche son nuestras también, soy lesbiana porque me gusta y me da la gana”. Hay que comentar que se cuenta con importantes aliados: las luchas de las personas homosexuales, diferentes disidencias de género y presentación corporal y las prácticas sexuales radicales.

En el Estado español de mediados de los años setenta, las feministas tuvimos que luchar y aunar reivindicaciones y modos de hacer pertenecientes a las luchas de la primera y segunda ola el feminismo, y lo hicimos en medio de la lucha contra la dictadura franquista y en la Transición política, aspecto cuya importancia conviene resaltar porque generó y sigue dando lugar a experiencias, discursos y devenires singulares, como el poder organizar unas Jornadas en el 2009 con una voluntad política inclusiva, radical y de lucha social, no de normalización frente al heteropatriarcado burgués.

Volvamos a la segunda ola de feminismo y veamos algunos aspectos interesantes en relación al cuerpo de las mujeres en la Historia del Arte.

Lynda Nea señala en su obra *El Desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, de 1992, al comentar el libro clásico de Kenneth Clark titulado precisamente *El Desnudo*, que rastrear la historia del desnudo como género equivale a rastrear la historia del desnudo femenino y que Clark frecuentemente asume en su libro un desnudo femenino y un espectador masculino. En un momento crítico de la conceptualización del tema, la categoría del desnudo femenino pierde su especificidad y adquiere la importancia simbólica de la tradición del “desnudo” del Arte.

En este contexto, para muchas de las artistas de los setenta, representar el cuerpo de la mujer supone la oportunidad no sólo de generar representaciones alternativas a las definiciones normativas del cuerpo femenino, sino también de revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres (la menstruación, los genitales de las mujeres, la sexualidad) tradicionalmente desdeñados por el patriarcado.

Otras artistas, señalan el problema que consiste en ligar una vez más el cuerpo de las mujeres a la naturaleza, a la búsqueda de una esencia femenina y al placer visual. Siguiendo los planteamientos de la obra de Laura Mulvey *Cinema Narrativo y Placer Visual*, se plantean que el objetivo de su trabajo es cortocircuitar el placer visual de la mirada, que sólo puede estar construida como patriarcal, en la que el hombre mira y la mujer es mirada.

El primer programa de educación artística feminista de EEUU es el Fresno State Collage (actualmente California State University, Fresno) fundado por las artistas y profesoras Judith Chicago y Miriam Shapiro. Chicago selecciona a 15 artistas feministas con las que alquila un estudio fuera del campus, la Womanhouse Project, para poder trabajar autónomamente. Las performances y las grabaciones de las acciones en video ocupan un papel relevante.

Como el tema del separatismo o autonomía organizativa de las mujeres es un tema no banal en la historia del feminismo, es interesante ver cómo argumenta Judith Chicago

esta decisión en su libro autobiográfico *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*, ( A través de la flor: mi lucha como mujer artista), 1975:

“Decidí que la clase debía reunirse fuera del campus porque tenía pruebas concluyentes de hasta que punto las mujeres jóvenes se sienten intimidadas ante la presencia de los hombres. En todas mis conferencias en Los Ángeles en las que expongo mis ideas sobre la creación de una comunidad artística de mujeres y de mis problemas como mujer artista, suelo dejar un turno de preguntas al final de mi intervención. Con frecuencia tan sólo los hombres levantan la mano. Como me parece ridículo discutir estas cuestiones sólo con hombres, alguna vez les he pedido que abandonen la sala. Tan sólo después de que se vayan las mujeres empiezan a hablar abiertamente... no es que los hombres hagan nada para intimidarlas; más bien el problema es que su presencia les recuerda la imposición social tácita, pero omnipresente, de no cuestionar el ego masculino. Esta prohibición sólo parece poder infringirse cuando no hay hombres presentes.” (pág 72)

La película *Not for Sale* de Laura Cottingham, 1998, que podemos ver en estas jornadas, recoge un buen número de performances de la Womanhouse Project.

Las artistas se alejaban de la metodología tradicional y optaban por “las sesiones de autoconciencia”. Las reglas de las sesiones de autoconciencia de WEB (West-East Coast Bag), escritas en 1972 dicen:

- 1.- Seleccionar un tema.
- 2.- Que cada mujer hable durante 15 minutos máximo sin interrupciones. Se pueden hacer preguntas sólo para que algo que no se ha entendido bien, quede claro.
- 3.- No se hacen críticas, no se dan consejos, no se regaña a nadie.
- 4.- Intentar extraer generalizaciones después de que hayan hablado todas las mujeres.
- 5.- Extraer conclusiones políticas si se puede.
- 6.- El grupo no debe ser mayor de diez personas.
- 7.- Para desarrollar confianza y seguridad, se debe guardar secreto de lo dicho por las participantes del grupo.
- 8.- Esto no es una terapia, ni un encuentro social, ni trata de una situación de grupo en torno a la sensibilidad.

Existe un amplio listado de temas para tratar en las sesiones entre ellos, un buen número de preguntas relacionadas con ser mujer y artista. También se hablaba de las diferencias entre mujeres solteras o casadas, de diferentes edades, de diferentes clases sociales y de diferentes razas, es decir que el problema de las diferencias entre las mujeres siempre estuvo presente en los grupos de autoconciencia feminista.

Si volvemos a Europa, en Londres, se formó el Taller de Mujeres del Sindicato de Artistas, en 1972-1973. Las mujeres se afiliaron de manera colectiva al sindicato pues así se oírían más sus peticiones que si lo hacían de forma individual. El sindicato trataba temas que afectaban a los artistas en temas referentes a la educación, patrocinio del arte y exposiciones. Uno de las primeras propuestas estaba dirigida a “actuar contra la discriminación sexista y racista”. También solicitaron servicio de guarderías para las reuniones, coordinarse con mujeres de otros sectores laborales, apoyar las luchas y huelgas de obreras, protestar contra el trabajo peor pagado y realizado en peores condiciones que sufrían las mujeres. Y decían “como mujeres artistas que trabajamos dentro de una cultura dominada por los hombres nos enfrentamos a la siguiente contradicción: la notable ausencia de mujeres artistas en la historia y la abrumadora

presencia como tema, se nos representa de manera que a la vez que nos idealiza nos reafirma con un estatus social de segunda categoría. Y por eso proponían: que el

ayuntamiento cediera estudios para las mujeres con hijos. La inclusión de mujeres artistas en las exposiciones que los museos y galerías nacionales llevaban a cabo, tanto en las retrospectivas como en las contemporáneas. Que las Facultades de Bellas Artes emplearan a un número de mujeres proporcional al número de alumnas matriculadas. Que los requerimientos de acceso a la universidad abolieran cualquier tipo de discriminación que dificultara la admisión de mujeres.

Habría que destacar el Lesbian Art Project en 1979, la obra fílmica de Barbara Hammer en torno a la representación de las lesbianas. El trabajo de las artistas afroamericanas Adrian Piper y Faith Ringgold en torno al racismo

Creo que hay dos cuadros de dos artistas españolas del primer tercio del siglo veinte que nos cuentan la historia de las mujeres y de las mujeres artistas de manera singular. *La Tertulia* de Ángeles Santos de 1929 cuando la autora tenía dieciocho años y *La Verbena* de Maruja Mallo, 1927, Maruja tenía veinticinco. La Tertulia es una obra de factura moderna. El cuadro se conoce con el nombre de El Cabaret: por tratarse de unas mujeres jóvenes, que estaban leyendo, charlando y fumando desafiaba al imaginario conservador de la época. En el cuadro de Maruja Mallo, encontramos la promesa de la Segunda República por venir, un proyecto que daría libertad, educación y derechos a las mujeres. Dos mujeres-ángeles, muy distintos del “ángel del hogar”, el modelo de mujer al que Virginia Woolf decía que “había que matar” se encuentran en el centro de la obra, con ropa corta deportiva y pelo a lo *garçon*, figuras en movimiento. También están presentes en el cuadro los enemigos de la modernidad y el cambio social: la iglesia católica, la oligarquía, y un imaginario tradicionalista. Ambos cuadros se pueden ver en el MNCARS de Madrid.

La historia del arte ha ido acuñando términos como escultura social, performance expandida..... Podemos utilizar este concepto para hablar de numerosas prácticas del movimiento feminista del estado español de los años setenta: carteles, fotos, fanzines, comics, revistas, murales, dibujos, collages, acciones, manifestaciones, pintadas, encierros. En ese sentido la idea de generar archivos feministas, de género y de sexualidades disidentes lo más inclusivos posibles es fundamental. Para ello sólo hay que mirar las fotos de la Transición política, de los padres de la Constitución, de los dirigentes sindicales... y los libros sobre la Transición política que borran la presencia de las mujeres y del feminismo, al reducirlo al famoso pie de página o párrafo.

Lo mismo puede suceder en relación a la presencia de las artistas en las exposiciones, basta con echar un vistazo a las programaciones de exposiciones, y en las colecciones de los museos y centro de arte. Según un estudio de la asociación Mujeres en las Artes Visuales, MAV, el Museo y Centro de arte Reina Sofía, el más emblemático del Estado español, sólo tiene un 12.5% de mujeres artistas en su colección. Cifra que habla por sí sola de la ingente tarea que tenemos por delante y de la profunda desigualdad que aún existe en campos tan esenciales de la cultura.

María José Belbel Bullejos