

Las artistas africanas en la encrucijada internacional del arte contemporáneo

Lourdes Méndez

(Catedrática de Antropología Social, Universidad del País Vasco, España)

Introducción

¿Cuántas mujeres están representadas en esta bienal? preguntaba Younoussè Sèye, decana de las artistas plásticas de Senegal, fuera de los foros oficiales de la *Dak'Art* que se celebró en el 2002. Lejos de ser inocua esa pregunta apunta hacia un problema de fondo: el de la desigual representación de artistas varones y de artistas mujeres en las exposiciones dedicadas al arte contemporáneo de África. ¿Se debe esa desigual representación a la escasez de artistas africanas, o es producto de la selectiva mirada de unos especialistas que tienden a retener como significativas las obras producidas por los artistas? Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, lo cierto es que desde principios de los noventa del siglo pasado diferentes especialistas africanos, generalmente afincados en países europeos o en Estados Unidos, promueven internacionalmente a artistas de África a través de exposiciones¹ en las que las artistas son minoritarias. Comisariada por Landry-Wilfrid Miampika, *El juego africano de lo contemporáneo* se suma a esa promoción y propone una selección de obras de seis artistas: cinco varones y una mujer, que gozan de una significativa proyección internacional.

A mi entender, la posición de minorizadas que ocupan las artistas de África en el arte contemporáneo es el resultado de un proceso histórico en el que intervienen las rémoras evolucionistas todavía vigentes sobre artes y artistas "primitivos" (hoy transmutados en "étnicos"); el pasado colonial y el presente neocolonial; la dimensión normativa y clasificatoria de las nociones occidentales de arte "moderno" y "contemporáneo"; y la persistencia de perspectivas estéticas formalistas que hacen abstracción de la incidencia del sexo en el grado de reconocimiento local e internacional alcanzado por artistas y obras². Dada la complejidad de dicho proceso, aquí sólo pretendo esbozarlo con el objetivo de vislumbrar por qué las artistas

¹ MÉNDEZ, L. (2005): "Entre lo estético y lo extra-estético: paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África". *Quaderns* (21): 33-49.

² MÉNDEZ, L. (2002): "Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo", *Género y cultura en Africa Subsahariana: Antropología, Arte y Literatura*, García Gil, F. & Martín Casares, A. & Velasco Juez, C. (eds), Barcelona, Planeta/del Bronce.

africanas no son retenidas como sujetos relevantes en el campo del arte contemporáneo.

1. Mujeres africanas, artistas africanas

Como es bien sabido, las relaciones sociales entre los sexos, y la construcción cultural del sexo y del género, difieren de grupo étnico en grupo étnico, de sociedad en sociedad, de período histórico en período histórico. Cada sociedad, cada grupo étnico, establece los significados del “ser hombre” y del “ser mujer”, atribuye a cada sexo un conjunto de competencias, saberes y conductas, y piensa el tipo de relaciones socialmente deseables entre ambos sexos. Al contrario que para los hombres, para las mujeres africanas no fue tanto el período inmediatamente posterior al acceso a la independencia de sus respectivos países el que marcó una gran diferencia en su situación social, como el de unos años ochenta parcialmente ocupados por lo que las Naciones Unidas designó como la década de la mujer (1975-1985). Una década que se clausuró en Nairobi con un informe sobre lo que se había realizado y lo que quedaba pendiente, siendo esta última parte la más abultada del informe. A pesar de lo que todavía quedaba por hacer en Nairobi, se constató que en el continente africano se habían incrementado las migraciones de las mujeres hacia las ciudades y que numerosos estados del África subsahariana intentaban escolarizar paritariamente a niños y niñas. Ambos hechos son relevantes para nuestro tema por tres motivos. Porque nos sitúan en el polo de la modernidad y de sus efectos, porque, “aunque con escasas excepciones, las antiguas formas de arte africano se originaron en un orden social centrado en el parentesco y basado en pautas tradicionales de autoridad, las nuevas se dan más probablemente en contextos urbanos y se alojan en una emergente estructura de clase”³, y porque nos permitirán verificar que los valores que estructuraban las relaciones entre los sexos en las sociedades tradicionales del África subsahariana, los roles, funciones y trabajos sexualmente divididos entre hombres y mujeres ni se enfrentaban ni entraban en conflicto con los valores de sexo/género vehiculados por los colonizadores a través de sus instituciones de enseñanza. Las mujeres de los países del África subsahariana han ocupado diferentes posiciones desde el momento inmediatamente anterior a la colonización hasta la actualidad. En

³ LITTLEFIELD KASFIR, S. (1999): *Contemporary African Art*, London, Thames & Hudson, p. 16.

un intento de síntesis, la historiadora Coquery-Vidrovitch ha desgajado diversas figuras de mujer haciéndolas emerger de las actividades económicas, sociales y a veces de índole política, que éstas desarrollaban con anterioridad a la colonización. Al proceder de esta manera, ofrece una panorámica sobre la situación de las africanas en las sociedades tradicionales insistiendo en la marcada división sexual del trabajo entre ambos sexos, tanto en las sociedades matrilineales como en las patrilineales, tanto en los trabajos agrícolas y domésticos como en los artísticos. En las sociedades tradicionales, las africanas “confinadas en el ámbito doméstico, han sido las artesanas de lo cotidiano: alfarería, cestería, hilado formaron parte del lote, a veces tejedoras (actividad no obstante sobre todo masculina en África del Oeste) [...], la casi totalidad de los artesanos ‘de lujo’, servidores de los grandes jefes [...] escultores [...] fabricantes de máscaras y de estatuas con fines religiosos [...] fueron hombres”.⁴ Así nos topamos con una primera realidad que concierne a los objetos producidos por las mujeres en dichas sociedades. Son objetos de uso doméstico que no despertarán el interés suscitado por esculturas y máscaras entre los artistas occidentales de las primeras vanguardias, interés que los metamorfoseó en arte⁵ dando lugar a la elaboración de la gran categoría canónica que lo enmarcará: la de “arte primitivo”. A pesar del recurrente debate sobre la inexistencia de la figura del artista en las sociedades tradicionales africanas⁶, hay que destacar que en dichas sociedades eran los hombres quienes producían objetos culturalmente relevantes. Ese dato etnohistórico manifiesta que, se les denomine “artistas”, o “artesanos de lujo”, las mujeres no eran consideradas como tales y así lo confirmaron las investigaciones que sobre artes y artistas *chokwe, hausa, ashanti, gola, yoruba* o *fang* se realizaron en los años cincuenta y sesenta⁷, momento en el que la antropología identifica nominalmente⁸ a quienes, en esas sociedades, producían objetos con cualidades estéticas. Frente al supuestamente anónimo artista primitivo⁹, empieza a elaborarse

⁴ COQUERY-VIDROVITCH, C. (1994): *Les Africaines. Histoire des Femmes d'Afrique noire du XIX au XX ème siècle*, Paris, Desjonquieres, p. 347.

⁵ MAQUET, J. (1986): *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Art*, Yale University Press.

⁶ ANDERSON, R. L. (1992): "Do Other Cultures Have "Art"?", *American Anthropologist*, 94(4): 926-929.

⁷ D'AZEVEDO, W. (ed) (1973): *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington, Indiana University Press.

⁸ Mención aparte merece Franz Boas quien, en su *Primitive Art*, publicado en 1927, nombraba a los artistas.

⁹ PRICE, S. (1993) [1989]: *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Madrid, Siglo XXI.

una nueva figura, la del artista “tradicional”, que no incluye a las mujeres. Sólo existiría en el continente africano un ejemplo documentado sobre una tradición artística exclusiva de las mujeres, “el de la pintura de las casas en los alrededores de Pretoria, entre los *ndebele* del Transvaal meridional”.¹⁰

Esta primera realidad apunta, en lo que a la producción artístico-artesanal se refiere, hacia la desigual posición de hombres y mujeres en las sociedades tradicionales pero, ¿qué sucede con las africanas durante el periodo colonial? Contrariamente a los varones, durante ese período las mujeres no se beneficiaron de un aprendizaje formal del arte. Es lo que sucedió, por ejemplo, en la actual República Democrática del Congo (ex Congo Belga, ex Zaire), país en el que orientadas en la escuela primaria hacia un ámbito doméstico que incluía el desarrollo y perfeccionamiento de los quehaceres artesanales tradicionales, o hacia escuelas profesionales en las que se les enseñaba a coser o a tejer, llegada la independencia las congoleñas se encontraron ante una difícil situación. Sin diplomas “pocas podían plantearse una actividad integrada en el circuito colonial [...] Ochenta años de escuela sólo habían generado unos centenares de enfermeras o de maestras, algunas decenas de directoras de centros sanitarios o de escuelas domésticas y... una mujer profesora asociada de universidad [...] Las Africanas han sido tratadas por omisión, lo que explica su marginalidad profesional y social”.¹¹

En lo referido a la producción artística, esta omisión se reflejará en la ausencia de artistas en el campo local del arte, tanto durante la colonización como durante, al menos, las dos décadas inmediatamente posteriores a la independencia de este país. Este dato es importante ya que las escuelas coloniales de arte de Elisabethville (actual Lubumbashi) y Leopoldville (actual Kinshasa), en las que recibieron formación algunos futuros artistas ‘modernos’, y en las que no hubo alumnas, fueron las impulsoras de exposiciones y las dinamizadoras, desde principios de los sesenta, del consumo local de obras “modernas” creadas por artistas autóctonos¹². Otros países del África subsahariana revelan la misma situación y demuestran que la posición diferencial de mujeres y hombres en la producción artística o artesanal tradicional se reproduce en

¹⁰ COQUERY-VIDROVITCH, C. (1994): Op. Cit, p. 348.

¹¹ *Ibidem.*: p. 233.

¹² JEWSIEWICKI, B. (dir.) (1992): *Art Pictural Zairois*, Québec, Septentrion; (2003): *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard.

el marco de escuelas y talleres coloniales dedicados a la enseñanza artística. Así, el escultor *shona* Henry Munyaradzy, nacido en 1933 en Rodesia del Sur (actual Zimbabue), se benefició de los talleres de la National Gallery Work-shop School, fundados en 1957 por Frank McEwen para dar cabida e impulsar el talento de los artesanos *shona*. Lo mismo le sucedió a Twins Seven Seven, artista *yoruba* nacido en Nigeria en 1944 que se incorporó al Mbari Club, un taller experimental en el que numerosos *yoruba* trabajaban las técnicas pictóricas y las de grabado. Durante el periodo colonial la ausencia de mujeres en dichas escuelas o talleres explica su escasa o nula presencia en unos circuitos locales del arte, circuitos que hay que ocupar si se desea acceder a otros de mayor alcance. Pero ¿qué sucede en la actualidad con las artistas africanas?

En *Africa Explores. 20th Century African Art*, exposición celebrada en 1991 en el Center for African Art de Nueva York, su comisaria, Susan Vogel, propuso un recorrido por el arte del siglo XX en África clasificándolo dentro de cuatro grandes categorías: el arte tradicional del pasado, conservado en los museos; el arte tradicional, conectado con las formas y tradiciones artísticas heredadas; el arte urbano popular, que englobaría al arte comercial; y el arte internacional urbano, que remitiría a artistas de África que se nutren de modelos occidentales. A pesar del gran número de obras y artistas a las que esta clasificación daba cabida, la comisaria reconoció que no había conseguido resolver en su exposición la desigual representación de artistas mujeres y de artistas varones. Por varias razones sociales y económicas, señala Vogel, "África sólo reivindica a una fracción de sus numerosos artistas, mujeres y hombres. En muchos lugares no hay literalmente ninguna. Sin embargo, el número crece con cada generación y hoy hay más artistas mujeres en los inicios de sus carreras que en su madurez".¹³

Es esa posición de inicio de carrera, unida a las razones sociales, económicas y, añadiría yo, políticas, que lleva a los Estados africanos (y a los no africanos) a reivindicar únicamente a algunos de sus artistas, la que contribuye a que las artistas africanas sean las grandes ausentes en los eventos internacionales a pesar de que ya están presentes en los campos artísticos locales.

¹³ VOGEL, S. (1991): *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, Center for African Art, p. 12.

2. Tres países africanos, tres ejemplos, varias artistas

Tres ejemplos permitirán ilustrar las realidades que viven o han vivido ciertas artistas africanas actuales: el de las escultoras *shona* de Zimbabue; el de las artistas-combatientes de Eritrea¹⁴ y el de la exposición de pintura *Women Emerging: A Tribute to the Uganda Women's Movement*¹⁵. La gran tradición escultórica de los *shona* es de sobra conocida por especialistas en arte o en antropología, lo que explica, al menos parcialmente, la creación de los ya mencionados talleres de la National Gallery Workshop School en Zimbabue, talleres de los que salió la primera generación de escultores "modernos" *shona*. A pesar de los largos años de guerra (1973-1980) por los que atravesó este país antes de su independencia, diversas iniciativas vinculadas al arte vieron la luz, en especial, el programa de educación artística BAT, promocionado por la British American Tobacco, y al que en los ochenta se incorporaron dos escultoras: Agnes Nyanhongo y Colleen Madamombe. Algunas de las obras de ambas artistas forman parte del Chapungu Sculpture Park, situado cerca de Harare, capital de Zimbabue. Ese parque, creado en 1980 por Roy Guthrie, no sólo exhibe y adquiere obras, sino que facilita a escultores y escultoras los materiales que necesitan y un espacio de trabajo. Según Guthrie, existirían ochocientos escultores en Zimbabue, de los cuales veinte son escultoras, siendo Agnes Nyanhongo una de las más reconocidas. Nacida en 1960, la biografía de esta escultora remite a algunas cuestiones ya enunciadas, por ejemplo, al nexo entre las antiguas formas de arte africano y el parentesco (Agnes pulía las obras de su padre, hermanos o tíos), pero también a una toma de decisión: formarse como escultora siguiendo el programa BAT. Dicho de otra manera, Agnes tomará una decisión que, de haber nacido veinte años antes, no podría haber tomado. Casada con un escultor, su vínculo matrimonial le ayudará a proseguir su trayectoria profesional aunque se sienta perturbada por "el rol que las mujeres juegan en la sociedad y la forma en la que están siendo tratadas. Ellas todavía no son libres. Están luchando por su libertad. [...] *(Para mi desarrollo profesional)* el apoyo que se me dio siendo estudiante me ayudó a establecerme como artista profesional en un campo muy competitivo dominado por los hombres".¹⁶

¹⁴ Ejemplos extraídos de: LA DUKE, B. (1997): *Africa. Women's Art, Women's Lives*, Asmara, Africa World Press.

¹⁵ La exposición tuvo lugar en el 2002 en The Art Room, San Francisco. Fine Arts Center for East Africa.

¹⁶ Citado por LA DUKE, B. (1997): Op. Cit. p. 94.

El rol de las mujeres en cada sociedad y sus posibilidades de incorporarse al campo artístico local son preocupaciones compartidas por las jóvenes artistas plásticas africanas. Preocupaciones que también se plasman en las temáticas de sus obras. Así, las esculturas de Agnes abordan el cuerpo de mujeres y hombres, el embarazo o la maternidad y “hablan a la audiencia atravesando barreras culturales y espirituales”¹⁷. Esa posibilidad de atravesar barreras culturales y espirituales, es decir, de lograr la cualidad exigida a toda “verdadera” obra por la moderna teoría occidental del arte, parece más difícil de lograr si examinamos obras de las artistas-combatientes de Eritrea. Una Eritrea que ha vivido treinta años de una guerra (1961-1991) emprendida por el Frente de Liberación del Pueblo de Eritrea (FLPE) para liberarse del dominio de Etiopía y en la que participaron activamente entre un 30 y un 40% de mujeres. En 1975 la iniciativa del FLPE de crear un departamento de cultura y de distribuir papel y pinceles entre combatientes interesados por el arte para, *a posteriori*, seleccionar aquellos dibujos que consideraron de mejor calidad, es el núcleo del arte contemporáneo de Eritrea. Elsa Jacob, nacida en 1962 y que participó en su primer combate en 1979, pintó en 1984 su *The Woman Hero*, obra que desea reflejar el orgullo de las mujeres eritreas que decidieron incorporarse a la lucha armada y que, por su composición y temática, recuerda a *Judith y Holofernes*, de Artemisia Gentileschi. Crear *The Woman Hero* requiere alejarse radicalmente de los valores de pureza y paciencia asociados con lo femenino y difundidos a través de diferentes códigos religiosos en la Eritrea anterior al inicio de la guerra; requiere alejarse del difundido ideal de la Virgen María; y requiere también plasmar plásticamente la capacidad de las mujeres de dar, no sólo la vida, sino también la muerte. Pero ni la historia de Eritrea ni la de Elsa Jacob acaban en 1991. Tras finalizar la guerra, la producción artística se ha incrementado en ese país y, junto con las imágenes de la mujer como héroe y como mártir, coexisten hoy otras como el *Grinding Corn*, de la artista Terhas lyassu, que plasman las actividades de supervivencia desarrolladas por mujeres. Pero, más allá de las sexuadas actividades cotidianas que estas obras reflejan, lyassu pretende enunciar a través de su *Grinding Corn* la necesidad de Eritrea de configurar una unidad nacional a partir de las múltiples nacionalidades que coexisten en el país. En este sentido, tanto *The Woman Hero* como *Grinding Corn* son obras con un profundo significado

¹⁷ *Ibidem.*: p. 94.

sociopolítico, obras que desean traspasar las barreras culturales y espirituales propias a la sociedad de Eritrea; pero cabe preguntarse si, para los especialistas en arte, forman parte de lo que conciben como arte contemporáneo.

El tercer ejemplo seleccionado es el de Uganda, país que se caracteriza por ser líder de los derechos de las mujeres en África¹⁸ y por poseer desde 1995 una constitución que recoge la igualdad entre hombres y mujeres. ¿Cómo inciden esas realidades en las posibilidades que tienen las ugandesas de acceder a la formación artística? ¿Qué temáticas abordan en sus obras? Desde mediados de los ochenta el movimiento feminista de Uganda es una de sus mayores fuerzas sociales. Un movimiento que para organizarse se nutrió de antiguas formas de organización social y que logró crear múltiples asociaciones de mujeres profesionales (doctoras, científicas, empresarias...) y numerosas asociaciones destinadas a impulsar la participación de las mujeres en el arte. Al igual que en los otros dos países africanos mencionados, serán las ugandesas nacidas en los sesenta las que podrán acceder a una formación en Bellas Artes. Es el caso de la escultora Lilian Nabulime, nacida en 1963 y que estudiará Bellas Artes en la Universidad de Makerere (Kampala); o el de las pintoras Estella Atal (nacida en 1979), Amanda Tumusiime o Yvonne Muinde. Sea cual sea la técnica elegida por estas artistas, sus obras remiten a los cambiantes roles asumidos por las ugandesas desde la colonización hasta la actualidad, informan sobre acuciantes problemas de salud pública como el SIDA, sobre el impacto en la vida cotidiana del desarrollo de las nuevas tecnologías, o sobre la necesidad, cuando se está a la búsqueda de una identidad, de mantener lazos entre generaciones para no desorientarse en la vorágine de rápidos cambios que afectan al continente africano.

Si como se ha podido constatar a través de estos tres ejemplos las artistas son una realidad creciente en diferentes países del África subsahariana, ¿por qué siguen estando tan poco presentes en el campo artístico internacional?

3. Encrucijadas neocoloniales: el arte contemporáneo de África

En 1991 Jan Hoet, director de la Documenta IX de Kassel y organizador de la exposición *Africa Now* (1991), describió la situación con la que se había encontrado al

¹⁸ Información extraída de la presentación escrita por Aili Mari Tripp para el catálogo de la exposición *Women Emerging: A Tribute to the Uganda Women's Movement*.

visitar Tanzania, Zambia o el Zaire en busca de nuevos artistas: falta de infraestructuras, escuelas destruidas, inexistencia de prensa especializada en arte, desinterés local hacia el arte contemporáneo. Al parecer Jan Hoet no encontró a los nuevos artistas que buscaba y, sin embargo, la mayor parte de las artistas mencionadas en el epígrafe anterior ya producían obra en esos años. Quizás, “no haber encontrado nuevos artistas” debería traducirse por “no he encontrado artistas produciendo obras que puedan etiquetarse como contemporáneas desde los cánones occidentales”. Hoet no parecía ser consciente de que “la etiqueta ‘contemporáneo’ es una etiqueta internacional que constituye una de las mayores apuestas, constantemente reevaluada, de la competitividad artística”¹⁹; ni de quienes están legitimados para estipular que una obra es de arte contemporáneo. Requisito previo, indispensable para obtener ese *label*, es que el o la artista consiga llegar a los circuitos internacionales dándose a conocer a través de galerías y exposiciones y logrando que galeristas, comisarios y críticos se ocupen de su promoción. Esto no es fácil para ningún artista, y todavía menos si se ha nacido en el continente africano y se sigue habitando en él, hecho que excluye potencialmente a estos artistas y a sus obras de toda consideración de contemporaneidad. ¿Por qué? Porque en el campo artístico la tríada tradición/modernidad/contemporaneidad, que sirve para clasificar obras y artistas, remite a tres hechos habitualmente silenciados o pasados por alto: 1) que los artistas occidentales de las primeras vanguardias rompieron con la tradición y configuraron nuestra modernidad artística nutriéndose de los sistemas de representación africanos u oceánicos; 2) que dicha ruptura significó la creación de la figura del artista moderno como un “genio” innovador y varón; y 3) que la interacción entre las formas de expresión artística occidentales y no occidentales, y entre sus hacedores, se sustenta sobre una jerarquía constantemente reactualizada en la que juegan un papel central la percepción esencialista del Otro y la de las características atribuidas a su cultura y a su arte.

Sin embargo, a pesar del peso de esa tríada, desde hace casi dos décadas pueden observarse tres interesantes fenómenos interrelacionados que conciernen al arte contemporáneo de África. Por una parte, se observa un incremento de la participación de artistas varones africanos en exposiciones internacionales como la Bienal de

¹⁹ MOULIN, R. (1992): *L'Artiste, L'Institution et le Marché*, París, Flammarion, p. 45.

Venecia o la Documenta de Kassel; por otra, se organizan exposiciones monográficas sobre el arte de África o de otros continentes en diferentes países europeos; y por otra, empiezan a organizarse bienales en ciertas ciudades africanas. Es el caso de Senegal, en cuya capital se celebra desde 1992, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, la *Dak'Art*; el de África del Sur, que organizó las *Africus* (1995 y 1997) en Johannesburgo; y el de Mali, con sus *Rencontres de la Photographie Africaine* que desde su primera edición en 1994 se desarrolla bianualmente en Bamako. De forma progresiva empieza a dibujarse así una nueva cartografía de circuitos que se suman a los ya existentes y cuya continuidad requiere apoyos institucionales y financieros, y equipos asesores de comisarios y otros especialistas en arte. Actualmente forman parte de esos equipos personas africanas o de origen africano, y dichas bienales cuentan con el apoyo económico de fundaciones, de programas de la Unión Europea y de organismos de los poderes públicos como el British Council o la Association Française d'Action Artistique (AFAA), comprometidos con la promoción internacional de los y las artistas de sus respectivos países y, por extensión, con la de quienes han nacido en alguna de sus antiguas colonias. Un apoyo económico indispensable para estados que, como muchos de los africanos, se encuentran en difíciles situaciones políticas y económicas. Para los y las artistas de África que no forman parte de la diáspora y desean acceder a la etiqueta normativa de "contemporáneos/as", la posibilidad de ser seleccionados/as *in situ* para participar en esas bienales constituye una oportunidad sin precedentes. De ahí la relevancia de la pregunta de la decana de las artistas plásticas de Senegal con la que se iniciaba este texto: ¿cuántas mujeres estaban representadas en la *Dak'Art* del 2002? Si primero no son seleccionadas en sus contextos locales de exposición y promoción, ¿cómo podrán darse a conocer internacionalmente las artistas que viven y trabajan en África?

Conclusión

Si, hoy por hoy, son los especialistas varones que forman parte de la diáspora africana los que están propiciando la difusión internacional del arte contemporáneo de África, cabe sugerirles que reflexionen sobre el sesgo androcéntrico que, todavía en la actualidad, orienta la selección de artistas y obras llamados a engrosar las filas del arte contemporáneo. Si esa reflexión se produce, y se actúa en consecuencia, la

pregunta de Younoussè Sèye, que también se plantean muchas de sus coetáneas occidentales, sólo recordará a las futuras generaciones que hubo un tiempo en el que las artistas, por ser mujeres, fueron minorizadas en el arte.

Síntesis biográfica

Lourdes Méndez es catedrática de Antropología Social. Estudió Antropología en la Universidad de París VIII y, tras doctorarse, se incorporó como docente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Entre sus publicaciones caben destacar libros como *Antropología de la producción artística* (Síntesis, Madrid, 1995), *Os Labirintos do Corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte* (A Nosa Terra, Vigo, 1998), *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias* (CIS, Madrid, 2003), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales* (Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2004), *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta* (Edición do Castro, A Coruña, 2004), *Antropología feminista* (Síntesis, Madrid, 2007).