



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Dualidades entre el arte femenino y feminista: cantautoras, *performers* y otras subversiones de género

Raquel García Fuentes

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
raquel.garcia-fuentes@sorbonne-nouvelle.fr

Dentro del ámbito de la creación artística, son cuantiosas las esferas en que las mujeres han transgredido desde sus respectivos escenarios las conductas pautadas por el discurso consuetudinario. En el ocaso de 1960, al unísono de la génesis del concepto de género en la tercera oleada del feminismo, el lenguaje artístico se consolidó como una nueva manera de modelar e interpretar el arte, dando paso al hoy denominado «arte feminista». En la presente sección de «Estudios: Dualidades entre el arte femenino y feminista: cantautoras, *performers* y otras subversiones de género», ahondaremos en esta temática desde diferentes disciplinas artísticas: la música y la canción, la *performance*, o la industria cinematográfica; extrapolando dicho ámbito de estudio al contexto español, francófono o anglosajón.

Empleado como un resorte de expresión para las mujeres, incorporadas tardíamente en la disciplina artística, este arte militante les permitió verbalizar sus propias experiencias. Y, en la gran mayoría de ocasiones, lo hicieron transgredieron lo comúnmente estético y aceptado. Será precisamente de este arte social del que se valdrán las *performers*, quienes a raíz del auge de las artes performáticas en los setenta, establecerán un diálogo con el público espectador sobre una determinada problemática. A través de esta conciencia de género, quebrarán la tradición escénica aunando en un mismo espectáculo manifestaciones de diversa índole: danza, música, sonidos, teatro, pintura, vídeos, proyecciones, etc. Desde este ángulo, las mujeres artistas recurrieron a la *performance* para enarbolar un «incómodo» discurso, surgido de experiencias autobiográficas que, a través de la acción dolorosa infligida al propio cuerpo, conformaba impactantes narrativas sobre problemáticas que las afectaban; a saber: la desigual distribución de roles conforme al binomio público/privado, la «mística»

de la maternidad o la lesiva violencia de género. Entre los célebres ejemplos que se podrían traer a colación, quepa citar las crudas *performances* de la guatemalteca Regina Galindo en la Bienal de Venecia; o la archiconocida obra *Unos cuantos piquetitos* (1935), de Frida Kahlo. Si bien las interpretaciones del arte podrían considerarse como un proceso individual, también se perciben como colectivas al exponer experiencias que atañen al imaginario común.

En la actualidad, atestigua este fenómeno el subversivo espectáculo *Génesis 6, 6-7* de Angélica Liddell, en cuya intertextualidad ahondarán Adeline Chainais y Aurélie Deny en el presente monográfico. Yendo más allá de las pautas marcadas por la tradición teatral, mediante esta *performance* híbrida —mezcla de poesía y teatro—, la dramaturga y actriz catalana expondrá el rechazo a una impuesta maternidad a través del mito de Medea, la madre infanticida por excelencia. Pese a no reivindicarse explícitamente como feminista, gracias a un lenguaje performativo imbuido de acción y verbo, la figura femenina conseguirá franquear el papel de la sumisión, de la seducción y de la reproducción que aún se le sigue asignando al colectivo femenino en nuestra «ciudadanía inacabada».

En efecto, si nos adentramos en el debate sobre el propio cuerpo femenino como referente artístico, conviene comprender su empleo como herramienta de protesta. Tal y como sostiene Sonia Reverter, el cuerpo se ha mostrado claramente como el *locus* a través del cual se ejercen las relaciones de poder (2001: 41). De este modo, podría decirse que las feministas advirtieron no sólo que el cuerpo constituye ese sitio de formación de poderes de control y dominación, sino que también puede ser significado como sitio de resistencia y subversión (*Ídem*). Con lo cual, las mujeres artistas, habiendo tomado conciencia de sus cuerpos como espacios propios y privados, hacen uso de ellos para transgredir todos aquellos discursos patriarcales que se han encargado injustamente de construirlos, normativizarlos o agredirlos. En expresión de la historiadora del arte Rosalía Torrent: «pretenden desmantelar con imágenes impactantes la estructura patriarcal y de poder que conlleva una determinada visión de la “feminidad”» (2017: 20). Por consiguiente, a través del arte feminista, resultante de la progresiva toma de conciencia que las mujeres fueron adquiriendo ante su opresiva situación, el colectivo femenino se afianzará en la vertiente artística con dos subversivas formulaciones: la acción y la *performance*.

Temáticas como el derecho al aborto, los debates en torno a la identidad o las libertades sexuales y reproductivas de las mujeres hallarán en la *performance* una oportunidad de visibilización. A diferencia de otros formatos, esta particular forma de concebir el arte se caracteriza por su agresividad y su subsecuente impacto en el público espectador. Un nítido ejemplo nos lo ofrecen las *performances* urbanas, como «Cañón de carne» (2006), en la que la artista ecuatoriana Valeria Andrade pasea por las calles de Quito mientras recibe insultos misóginos por parte de los viandantes. Simultáneamente al visionado de estas imágenes, podemos escuchar una llamada que efectúa al Teléfono de la Esperanza, cuyo locutor culpabiliza a la propia víctima asegurándole que: «una niña que sea abusada en el tiempo de la niñez viene a poseer un espíritu que se llama espíritu de seducción y cada vez que esa persona camina tiene instinto sólo de seducción»¹. Un juicio que nos remite a la denominada «cultura de la violación», en la que, desde las estructuras patriarcales, se adoctrina al colectivo femenino para responsabilizarlo de sus propias agresiones: «es como si hubiera un deseo oculto en mí y por eso después me dicen cosas». La *performance* ha posibilitado así confutar muchos de los mitos sustentadores de la violencia de género, frente a una sociedad androcéntrica que justifica dicha problemática a nivel estatal. Prueba de cuán arraigado se halla este mito es el alarmante resultado de una encuesta gubernamental efectuada en Brasil, donde un 65,1% de los encuestados varones sostenía que: «las mujeres que usan ropa que muestra su cuerpo merecen ser atacadas» (Anónimo, 2014). Podemos, pues, aseverar que el arte feminista se contrapone al tan manido «arte femenino», que ensalza los atributos y virtudes consideradas inherentes al ser mujer.

Más allá de este estereotipado concepto se halla el *Femmeage*, cuyo significado en francés podría traducirse literalmente como «relativo a las mujeres». Entre otras premisas, para ser ubicada dentro de este género, una obra debía ser fruto de una mujer, tratar temas prácticos, emplear materiales reciclados o incorporar dibujos o textos cosidos. Lejos de aunar los propósitos del feminismo, esta modalidad artística también suscitó controversia, en tanto que retornó a un esencialismo que seguía representando a figuras femeninas en los trabajos menos valorados socialmente y en el que, además, se las asociaba con lo secularmente descrito como lo propio de «lo femenino». Recientemente, esta ambigua dicotomía ha cristalizado en la exposición de la olvidada impresionista Berthe Morisot (1841-1895),

¹ Performance completa disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hl2-Z-fHeM4>

quien pese a aparecer ensalzada como feminista, solía representar a sus modelos bajo la indiscernibilidad del espacio privado. Se consideraba, empero, que la mera visibilización de estas tareas domésticas ya era de por sí subversiva:

Ce travail silencieux et invisible, cantonné à la sphère privée, n'a pas la dimension politique ou naturaliste des représentations des mondes paysans, artisan et ouvrier qui abondent au Salon à partir des années 1880, mais Morisot leur donne dignité et poésie [...] Dans ces peintures, la mère ne materne pas, elle peint des femmes au travail, par conséquent, elle aussi travaille. L'œuvre de Morisot n'est certes pas une critique de la maternité, mais elle montre en tout cas qu'elle n'est pas la seule voie d'accomplissement et la destinée unique d'une femme (Anónimo, 2019)².

Por extensión, con respecto al binomio «arte feminista» —acuñado a finales de los sesenta— y el tradicional «arte femenino», destacamos del primero su conciencia reivindicativa y de denuncia ante el confinamiento que viven las mujeres dentro del entramado patriarcal; mientras que del segundo, la expresión artística de aquellas que, aleccionadas por la dogmática patriarcal, se representaban dentro del círculo hogareño y lo considerado «femenino» por la tradición consuetudinaria.

En este sentido, estimamos que las representaciones del «arte femenino» han sido en cierto modo una construcción, al igual que lo son los valores y los patrones conductuales considerados inherentes a la condición femenina. En lo atinente a la noción de «arte feminista», Ian Chilvers enfatiza su carácter ecléctico al sostener que el arte feminista no está vinculado a ningún estilo ni soporte en especial, sino que se trata de un empeño por dar a las mujeres el lugar que les corresponde en el mundo y, en particular, en el mundo artístico, que tan sesgado ha estado a favor de los hombres (2001: 278). Ciertamente, en el devenir de la Historia del arte, las mujeres no fueron sujetos activos, sino objetos de representación. Ante esta problemática, historiadoras como Linda Nochlin (1989) postularon que el arte había sido restringido a personas de raza blanca, burguesas y pertenecientes

² Extracto extraído del panel descriptivo de la Sección «Femmes au travail», perteneciente a la colección de Berthe Morisot, integrada en el ciclo de exposiciones «Femmes, art et pouvoir», celebrado el 21 de septiembre de 2019 en el Musée d'Orsay de París. Véanse, entre otras, las obras al óleo *Pasie cousant dans le jardin de Bougival* (1881) o *La jatte de lait* (1890).

al sexo masculino. A su vez, responsabilizó a las instituciones y la educación de la imposibilidad que tenía el género femenino para adentrarse profesionalmente en esta disciplina. Un veto que no sorprende en demasía si consideramos la inaccesibilidad del colectivo femenino a las clases de desnudo (base de la *grandeur*) y el hecho de que sólo estuvieran a su alcance los géneros «menores».

Cabría entonces preguntarnos si los estimados géneros «menores», como los bordados, hubieran sido elaborados por hombres, ¿habrían sido considerados hoy «arte»? A tenor de las apreciaciones de la época, no cabe duda de que sí habrían gozado de un mayor prestigio en caso de haber sido ellos sus principales artífices. Este sesgado prejuicio era respaldado por el periodista y escritor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), quien no tuvo reparos en minorarlos al tomar como referencia el sexo de sus creadoras: «la época en que las mujeres pintaban sólo flores fué [*sic*] una época equivocada y exterior en que la mujer no sabía libertarse de la clase de adorno» (1930: 4). Con aseveraciones de esta índole, se daba por sentada su falta de trascendencia y se las responsabilizaba en cierto modo de su inaccesibilidad a los géneros «mayores».

De la mano del arte feminista, emergerá el hoy conocido como cine de mujeres, el cual designa un cine protagonizado por personajes femeninos, donde se exponen temáticas que las conciernen y está dirigido generalmente a un público femenino. Tal denominación constituye una etiqueta delicada porque lo aparta del canon; esto es, del cine hegemónico masculino, suponiendo además una diferenciación entre la creación masculina y la femenina. A este respecto, es pertinente explicitar que el cine del *mainstream* (cine comercial o de masas) nos ha mostrado una visión sesgada y adulterada de la realidad vivencial de las mujeres con el fomento, por ejemplo, de la misoginia en sus relaciones interpersonales o de su supeditación a la esfera doméstica. Desde esta perspectiva, la inclusión del punto de vista de género en la gran pantalla se perfila como un modelo alternativo que reivindica nuevos discursos, alejados del punto de vista patriarcal y hegemónico patente en la narración cinematográfica tradicional. Supone, igualmente, la desarticulación de los estereotipos de género, la amplificación de temáticas y la construcción de nuevos modelos; donde se deje de concebir a las mujeres como víctimas u objetos sexuales, y se abogue por su representación más allá de los confines domésticos.

Pese a hallar sus prolegómenos en el siglo actual, la presencia de actrices contraventoras de los patrones de género en diferentes épocas y espacios nos corrobora que este «reciente» concepto siempre ha existido. Remontándonos a mediados del siglo xx, dará fe de ello Évelyne Coutel a través de un estudio sobre el paradójico proceder de *Primer Plano* (1940). Pese a ser el órgano del régimen franquista en materia cinematográfica, esta revista híbrida incluía entre sus páginas a actrices que, de manera más o menos explícita, transgredieron el modelo decimonónico del «ángel del hogar». La ambigüedad en torno al ideal de domesticidad propugnado por el franquismo y estos retazos feministas permitirían la legibilidad, en plena dictadura franquista, de un feminismo amordazado. Entre otros matices, Coutel contrapondrá el tratamiento puerilizante que algunos/as cronistas se empeñaban en conceder a las actrices con el fin de desacreditarlas, negando sus facetas más subversivas; mientras que, por otro lado, ensalzará otros discursos minoritarios que sí vislumbraron su autonomía, su cultura, su formación literaria, su cosmopolitismo y sus ansias de libertad. En definitiva, la autora analizará cómo las actrices del período más férreo del franquismo contribuyeron a bosquejar la imagen de la mujer moderna, la cual forjó su propio espacio al margen del discurso dominante.

Prosiguiendo con la incipiente conciencia de género del ecuador del siglo xx, en la esfera musical, este discurso de género hallará su correlato en la industria musical mediante grupos como Mecano o Alaska. Sobre ellos versará el estudio presentado por Sara Arenillas Meléndez, al analizar cómo las letras de Mecano ayudaron a poner en el candelero cuestiones como la homosexualidad o el empoderamiento femenino, coadyuvando a la articulación de las necesarias reformas políticas en la España de los ochenta. Mediante un análisis articulado en las consignas de lo *queer*, la autora examinará instrumental y escrituralmente canciones como Hijo de la luna o Mujer contra mujer, analizando la manera en que derrumbaron los cánones de la heteronormatividad, a la vez que normalizaban la homoerótica femenina. Influenciado por los Nuevos Románticos, Mecano rearticuló, en opinión de la autora, un discurso de huida y la evasión romántica a través de la *otredad*. Dicha *alteridad* se concretizará en la apertura de un espacio de inclusión para orientaciones sexuales no normativas, especialmente entre mujeres, y de visibilización del colectivo femenino. En expresión de Arenillas Meléndez, la estrategia de género de Mecano será próxima a la masculinidad femenina estudiada por Judith Halberstam, que nace de la inversión de género asociada al

lesbianismo: esto es apreciable en *Mujer contra mujer*, donde el grupo aborda la homosexualidad entre mujeres.

Sin distanciarnos de este enfoque de musicalidad feminista, aunque remontándonos al período medieval, Carmen Pérez Rodríguez proseguirá con el estudio de las canciones redactadas por mujeres, estableciendo una comparación entre los diferentes tipos de «*chanson de femme*» y las composiciones líricas populares del noroeste de España. A través de este estudio, la investigadora dejará patente cómo, además de estructuralmente, la temática y los motivos de los cantos femeninos franceses del Medievo popular siguen presentes en el folklore de la península ibérica. Estas «*chansons de femme*» arrojaron luz a aspectos socioculturales de la vida de las mujeres de otras épocas, aunque su pronta desaparición en el siglo XII, motivada tanto por su talante popular como especialmente subversivo, entrañaron su exclusión de la tradición manuscrita. En consonancia con el anterior estudio, se constata cómo la canción de mujeres se ha erigido como una protesta contra la sumisión a las imposiciones patriarcales, así como un alegado por la libertad ante la (auto)impuesta culpabilidad femenina.

A lo largo de la Historia, podemos pernotar que, ya sea desde la vertiente estética, cinematográfica, musical o dramática; las mujeres artistas han contribuido a enarbolar un empático discurso de género, desde sus respectivos recursos y parcelas de conocimiento. En las disgregadas centurias en que vivieron cada una de estas artistas, permeabilizó con mayor o menor nitidez un «arte feminista», que puso de realce vivencias, situaciones y problemáticas que afectaban a las mujeres y que habían permanecido encubiertas desde las estructuras patriarcales. Aunque nunca resultó evidente, como descubriremos en esta sección de «estudios», tal concepto contribuyó a desterrar el silenciamiento de la voz femenina en materia artística; y, en suma, a concienciar al público receptor sobre cómo el orden simbólico patriarcal silencia, a la vez que distorsiona, la realidad vivencial de las mujeres.

Referencias bibliográficas

ANÓNIMO. «Berthe Morisot. Sección *Femmes au travail*», ciclo de exposiciones «Femmes, art et pouvoir», 21 de septiembre de 2019. París: Musée d'Orsay, 2019.

_____. «Brasil: El 65% cree que las mujeres que llevan poca ropa merecen ser violadas», RT. 30 de marzo. Disponible en: <https://actualidad.rt.com/sociedad/view/123800-brasilenos-creen-mujeres-ropa-merecen-violadas> [Fecha de último acceso: el 27 de noviembre de 2019], 2014.

CHILVERS, Ian. *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid: Complutense, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Gaceta catalana. A propósito de la pintora Monserrat Casanova», *La Gaceta Literaria* (Madrid). N.º 95, 1 de diciembre, (1930): p. 4,

NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power*. Nueva York: Harper & Row, 1989.

REVERTER BAÑÓN, Sonia. «Modificación del cuerpo: ¿parodia o subversión?», *Dossiers feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. N.º 5, (2001): pp. 39-50.

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía. «Texto de la asignatura Arte y feminismos», Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Castellón: Universidad Jaume I, 2017.