

Monográfico Atrio 1



no solo musas

mujeres creadoras
en el arte iberoamericano

Eunice Miranda Tapia, ed.



no solo musas

**mujeres creadoras
en el arte iberoamericano**

Eunice Miranda Tapia, ed.

© 2019

Monográfico Atrio

1.^{er} volumen

Editora

Eunice Miranda Tapia

Colaboración en la edición

Sandra Patricia Bautista Santos

Revisión y corrección de textos en portugués

Fabiana Lourenço Díaz

Corrección de resúmenes en inglés

Laura Dicochea

Directoras de la colección

Ana Aranda Bernal

María de los Ángeles Fernández Valle

Diseño y maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Stéfani Agostini. *Cama de gato (Manjedoura)*, 2018.

Cortesía de la autora.

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ISBN: 978-84-09-17672-4

Depósito Legal: SE 324-2020

Materia: AB - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística

2019, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhisticum.net y Dulcinea.

Esta es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares ciegos, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en:

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Índice

Prólogo	7
Ana Aranda Bernal	
Presentación	10
Eunice Miranda Tapia	
CREADORAS Y TRANSGRESORAS	
Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)	15
Clara Solbes Borja	
Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural.	27
Del <i>Lyceum Club</i> a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898 - México, 1986)	
Esmeralda Broullón-Acuña	
Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes	42
Edmara Elisa Jordán Montilla	
Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero.	55
Algunos ejemplos del siglo XXI en España	
Laura Luque Rodrigo	
Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte.	
Expresiones de arte transgresoras	67
Patricia Oliva Barboza	
ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: ANÁLISIS Y POSICIONAMIENTOS CRÍTICOS	
La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento	81
en artistas femeninas contemporáneas	
Elisa de la Torre	
Acerca de mujeres y arte cubano	91
Carolina María Sánchez Abella	

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio Sara Elena Rodríguez Tovar	103
<i>Alter ego</i> como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana Sandra Patricia Bautista Santos	114
EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS, REFLEXIONES Y DOCUMENTACIÓN SOBRE PROCESOS DE CREACIÓN	
Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido Stéfani Trindade Agostini - Altamir Moreira	128
“mirar(nos)otras”: o desenho como ação e dispositivo de arte relacional Natália Fernandes Brescancini	142
En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica Natalia Alarcón Pino	156
Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio <i>Peito de Pedra</i> Mari Gemma De La Cruz	168
Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea Paul Parra Moreno	182

PRÓLOGO

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

NO SOLO MUSAS constituye el primer volumen de la colección MONOGRAFÍAS ATRIO, asociada a la publicación periódica *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Y más allá del indudable interés de los ensayos que componen esta obra, se ha querido celebrar con su edición un aniversario, los treinta años que ha cumplido la revista. Aprovechando para centrar la atención de manera simbólica en un asunto escasamente tratado entre los más de trescientos artículos y recensiones que se han publicado desde el nacimiento de *Atrio* en el año 1988.

Porque este libro coordinado por la profesora Eunice Miranda, se ocupa de dar visibilidad a la producción artística, material e intelectual de las mujeres creadoras, de reconocer sus discursos y posicionamientos reflexivos, en este caso, en el contexto contemporáneo iberoamericano.

Sin embargo, es necesario retroceder hasta la década de los setenta para comprender que, entre las diferentes perspectivas sociales que se abordaron en los estudios de Historia del Arte, fue afianzándose el interés por la Historia de las Mujeres, que unas cuantas estudiosas centraron en la práctica artística femenina. Naturalmente el punto de partida fue el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 por Linda Nochlin, al que siguieron los estudios de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Whitney Chadwick o Joan Scott, todos ellos editados en el siglo XX.¹

Con ello se avanzó en el conocimiento, porque abordar el pasado y el presente de la mitad de la población mundial resulta imprescindible para obtener una visión completa de la realidad. Pero, sobre todo, se identificó la perspectiva de género como una categoría de análisis histórico, paralelamente a que el asunto alcanzase relevancia política cuando la ONU

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews*, v. 69, no. 9 (1971): 22-39 y 67-71. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981). Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico," en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Institució Anfon el Magnánim, 1990).

auspició la celebración de la Conferencia Internacional sobre la Población (El Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la mujer (Beijing, 1995).

También durante la década de los noventa comenzaron a desarrollarse en España algunas actividades y estudios sobre la imagen de las mujeres en las representaciones artísticas, el segundo ámbito de interés cuando se considera la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística, pero fue necesario esperar hasta comienzos del siglo XXI para que se acelerara en nuestro país el proceso de investigación con perspectiva de género.²

Con esto quiero incidir en que, hacia el final de los años ochenta, cuando se publicó el primer número de *Atrio*, apenas se estaban poniendo en marcha en España las investigaciones feministas, una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte.

Pero el tiempo ha pasado y hemos alcanzado cierta madurez en el análisis y los enfoques metodológicos. Se ha superado la idea inicial de reconstruir un inventario de autoras para incorporarlas al discurso oficial de estilos y obras, e incluso una segunda fase en la que se desentrañaron los impedimentos que vencían las artistas que consiguieron alcanzar una situación profesional. Paralelamente a los cambios sociales y al cuestionamiento de la situación de las mujeres en la hegemonía patriarcal, se ha visto la necesidad de revisar el paradigma de la creación artística y las metodologías de la Historia del Arte que han imperado hasta ahora, porque surgieron con un punto de vista exclusivamente masculino que hasta ahora hemos considerado la norma y, en ese sistema, las prácticas femeninas son una excepción.

Siguen siendo muchos los asuntos pendientes, especialmente la diferente situación entre el avanzado estado de la investigación y de las actividades creativas, por un lado, y la escasa transferencia de esos conocimientos a la sociedad. Y los factores que frenan esa transmisión son diversos, como el hecho de que nos hayamos ocupado de ella mayoritariamente las mujeres y eso impide que se perciba como un asunto de interés general. O el hecho de que sectores reaccionarios de la sociedad pasen por alto la utilidad de la perspectiva de género en el análisis científico y hayan introducido en su discurso esa etiqueta de "ideología de género" que utiliza el Vaticano desde comienzos de siglo para oponerse a los movimientos feminista y LGBT.³

2. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero, *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (Málaga: CEDMA, 2002). Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003).

3. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas*, a cargo del Consejo Pontificio para la Familia, Congregación para la Doctrina de la Fe, 2003, tomado de Andrea Puggeli, "¿Qué es y para qué sirve la ideología de género?," *Blog 1 de cada 10 de 20 minutos*, octubre de 2018, consultada el 10 de noviembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2018/01/10/la-ideologia-de-genero-para-que-sirve/> y Paula Álvarez López, "¿Qué es la ideología de género?," *La Pluma Violeta*, no. 3, 2019, consultada el 10 de noviembre de 2019,

No obstante, a pesar de las dificultades, el amor por el conocimiento y el empeño de investigadores, docentes, artistas y público son grandes fortalezas que no han flaqueado en todos estos años. Y esperamos que este libro ayude a avanzar en este viaje al que queda mucho camino por delante.

PRESENTACIÓN

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

El presente libro surge de la necesidad de crear un espacio para la divulgación de estudios que analizan distintos aspectos entorno a la creación artística generada por mujeres en el ámbito iberoamericano. Se ha considerado en este amplio espectro, no sólo el estudio de movimientos artísticos dirigidos por mujeres o el análisis de obras y proyectos que se elaboran desde una perspectiva de género, sino también se ha querido incluir la voz de las mismas creadoras, abriendo así una pequeña ventana hacia la reflexión y el análisis del proceso de creación redactado en primera persona.

Los trabajos aquí presentados, transitan distintas geografías así como diferentes aproximaciones metodológicas y manifestaciones artísticas. Se localizan así valiosas aportaciones en torno a la creación literaria, pictórica, de *performance* o video y también a la creación individual, colectiva, las prácticas del asociacionismo y la divulgación.

El libro se ha organizado en tres apartados. En el primero de ellos, *Creadoras y transgresoras*, se ubican trabajos en los que se acentúa una posición de contrapeso, en el que las artistas/creadoras analizadas han significado no sólo una valiosa aportación en su ámbito específico de creación, sino que su propio discurso reporta un desafío, ya sea a la tradición creadora heteropatriarcal, como a los propios mecanismos de creación imperantes en el arte establecido.

En el segundo apartado, *Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos*, se engloban los trabajos que aportan reflexiones sobre diversos procesos creativos, que comprenden desde estrategias teóricas aplicadas a proyectos artísticos, así como el análisis de distintas estrategias que versan desde aspectos de identidad, feminidad o de la relación del cuerpo de la mujer con el espacio, la ciudad y los mecanismos de consumo, símbolo de las sociedades contemporáneas.

Por último, en el tercer apartado, *En primera persona: memorias, reflexiones y documentación sobre procesos de creación*, se ha dado espacio para que las propias creadoras expongan un análisis crítico sobre su producción. Considerando que son pocos los momentos en los que la artista tiene espacio para su voz, se ha aprovechado esta publicación precisamente para abrir el espacio al pensamiento de la artista y que sea ella misma quien vierta sus propias reflexiones en cuanto al proceso creativo, la conceptualización y la ejecución de sus obras.

Para finalizar, es fundamental agradecer la invitación brindada por el profesor Fernando Quiles para poder desarrollar este proyecto, así como a Sandra Bautista por su valioso apoyo en la primera fase de edición del libro. Y por supuesto, agradecer al equipo del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, que de una manera u otra participó para hacer posible esta publicación, de manera especial a María Ángeles Fernández Valle y Victoria Sánchez Mellado.

Como bien lo comenta antes la profesora especialista en arte y género, Ana Aranda Bernal, *No solo musas* es un pequeño paso en este largo camino que urge andar, por eso, subrayamos el esfuerzo de todas y todos los investigadores aquí presentes, sin cuya labor ese paso no se habría dibujado en el camino. Para todas estas personas —y para las mujeres que inspiraron sus valiosas contribuciones— el más profundo agradecimiento y reconocimiento por su labor.

Creadoras y transgresoras

Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)

Women Working Towards Collective Production in Valencia (1939-1975)

Clara Solbes Borja

Universitat de València, Valencia (España)

clara.solbes@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-7119-8294>

Resumen

El artículo se propone mostrar de forma panorámica la vinculación de las mujeres a los colectivos artísticos durante la dictadura franquista en la ciudad de Valencia, partiendo de una primera generación de grupos en los que encontramos a artistas como Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga; pasando por las aportaciones de Jacinta Gil o Soledad Sevilla a colectivos que impulsaron la abstracción valenciana; y llegando finalmente a analizar las relaciones que se establecieron entre Ana Peters, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño con los colectivos del realismo crítico valenciano en los años sesenta y setenta.

Palabras clave: mujeres artistas; género; historiografía feminista; colectivos artísticos; franquismo; arte valenciano.

Abstract

The purpose of this article is to present a panoramic view of the association of women and the artist collective during Franco's Regime in the city of Valencia. Firstly, an analysis of first-generation groups is implemented, in which artists like Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga are included, followed by Jacinta Gil o Soledad Sevilla's contributions to groups that promoted Valencian Abstraction. Lastly, it highlights the relationships that developed between Ana Peters, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño of the collectives of critical realism in Valencia during the 1960s and '70s.

Keywords: female artist; gender; feminist historiography; artist collective; Franco's Regime; Valencian Art.

Este trabajo ha sido realizado gracias a un contrato de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (convocatoria de 2016) en el marco de una tesis doctoral dirigida por Rafael Gil Salinas y Mireia Ferrer Álvarez en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Solbes Borja, Clara. "Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 15-26. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Clara Solbes Borja. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Durante la dictadura franquista, proliferaron a lo largo y ancho de la cartografía española numerosos colectivos artísticos como núcleos de investigación, creación, resistencia y compromiso político y cultural. Aunque ya en la década de los cuarenta aparecieron grupos de relevancia nacional como Dau al set, es en la segunda mitad de los cincuenta cuando el asociacionismo artístico toma impulso con la aparición de El Paso en Madrid, el Equipo 57 en Córdoba o el Grupo Parpalló en Valencia, entre otros. Aunque seguía imperando el prototipo de 'genio individual', potenciado por corrientes como el informalismo,¹ el trabajo colectivo constituyó una tendencia relativamente generalizada en la segunda mitad del siglo XX.

Esta amalgama de experiencias colectivas arraigó en la ciudad de Valencia, la cual destacó por la gran cantidad y variedad de grupos que se consolidaron como impulsores de la modernidad.² Tras la Guerra Civil y las experiencias esfumadas de la II República, surgieron el Grupo Z, el Grupo de los Siete y otros de menor calado que supusieron el reinicio del anti-academicismo en Valencia. A estos los siguieron otros que han tenido mayor peso en la historiografía tradicional: el ya citado Grupo Parpalló, Estampa Popular, el Equipo Crónica, el Equipo Realidad o Antes del Arte. Aunque las mujeres quedaron aisladas en la mayoría de proyectos y apenas se ha visibilizado su participación, algunos sí que contaron con ellas en sus filas y otros las contrataron como ayudantes de taller o colaboradoras esporádicas. En las líneas que siguen nos proponemos visibilizar las contribuciones de estas mujeres a los colectivos con los que colaboraron, partiendo de una primera generación de grupos en los que encontramos a artistas como Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga; pasando por las aportaciones de Jacinta Gil o Soledad Sevilla a colectivos que impulsaron la abstracción valenciana; y llegando finalmente a analizar las relaciones que se establecieron entre Ana Peters, Pilar Espinosa, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño con los colectivos del realismo crítico valenciano en los años sesenta y setenta.

"Buenas esposas"

Utilizamos el título de la novela decimonónica de Louisa May Alcott, reeditada y difundida en la España de posguerra, como introducción a lo que suponía ser mujer durante el franquismo y las dificultades que ello conllevaba a la hora de profesionalizarse, en este caso concreto, en el campo artístico. La ideología nacionalcatólica trató de eliminar del imaginario colectivo aquella mujer moderna que empezaba a definirse durante la efímera II República y retomó con fuerza el modelo del ángel del hogar decimonónico. Para que dicho modelo fuera calando en

1. Véase Andrea Fernández Alonso, *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008).

2. Julia Barroso Villar, *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)* (Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979), 175.

la sociedad, el régimen instauró lo que se denominaron ‘medidas mitigadoras’, como fueron “la mejora de la remuneración del trabajador ‘que se case con mujer también trabajadora y que deje de serlo para atender el hogar’ y la ‘prohibición de empleo de la mujer casada a partir de un determinado ingreso que perciba su marido’.”³ Paralelamente, se pusieron en marcha medidas más sutiles a través de medios como la publicidad, el cine, programas de radio como el exitoso consultorio de Elena Francis y, más tarde, también la televisión.

En el caso concreto de aquellas que decidían estudiar Bellas Artes, se encontraban al ingresar en la escuela con cierto aislamiento con respecto a sus compañeros varones, especialmente las primeras generaciones. Este aislamiento, sumado a la juventud de las estudiantes, propiciaba que, al finalizar los estudios, en la mayoría de los casos no se plantearan profesionalizarse y se vieran abocadas al matrimonio y al cuidado de sus familias. Isabel Tejeda lo expresa en los siguientes términos: “su papel como amas de casa, esposas y madres se consideraba prioritario, entendiéndose que su dedicación artística era una veleidad secundaria. Además, arrastraban la consideración social, extendida desde el siglo XIX, de eternas aficionadas, y esto pese a su formación superior.”⁴

De este modo, mientras sus compañeros varones mantenían el contacto entre ellos y estaban al día de las novedades artísticas que iban llegando a Valencia, ellas, en la mayoría de los casos, se casaban y emprendían la vida que se esperaba de ellas dejando atrás ese periodo de relativa libertad que vivían durante los años de formación en San Carlos.

La transición entre la escuela y el mundo artístico profesional es reflejado, desde la óptica masculina, por el pintor Custodio Marco, fundador del Grupo Z, en una reflexión publicada en 1990:

Los últimos cursos en la Escuela se caracterizaron por una intensa y exaltada comunicación de ‘descubrimientos’ e intuiciones entre un pequeño grupo de alumnos en el que, afortunadamente, me encuentro. Esta relación continúa después de terminados los estudios: rotativamente nos reunimos en los Estudios respectivos y son largas las horas de discusiones apasionadas, que, en ocasiones, nos hacen llegar a verdaderas situaciones de catarsis colectivas. Pero en ese momento ya nos encontramos solos. Sin el vínculo integrador y aglutinador que había constituido para nosotros la Escuela de San Carlos, e inmersos en unas circunstancias de aislamiento cultural y de horizontes profesionales realmente dramáticas. De estas circunstancias surgió el ‘Grupo Z’: era el nuevo vínculo con el que intentábamos defendernos del

3. Giuliana Di Febo, “‘La Cuna, La Cruz y la Bandera’. Primer franquismo y modelos de género,” en *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, dir. Isabel Morant, (Madrid: Cátedra, 2006), 4:222.

4. Isabel Tejeda, “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta,” en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, eds. Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, (León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013), 182.

entorno y de la disgregación: no sabíamos muy bien lo que pretendíamos ni a donde nos dirigíamos: lo único que estaba claro era lo que rechazábamos.⁵

Tal y como plasma la reflexión de Custodio Marco, aunque por lo general los recién salidos de la escuela se sentían desprotegidos o aislados al perder el contacto diario que les ofrecían las paredes del antiguo convento del Carmen, se combatía este aislamiento con reuniones asiduas en estudios de compañeros. Los grupos artísticos surgieron de esa necesidad de contacto, de intercambio de ideas y de regeneración del panorama artístico. Sin embargo, salvo contadas excepciones, las mujeres quedaban excluidas de estas reuniones. Aurora Valero afirma que, aunque sabía de la existencia de esos grupos y reuniones, no se planteaba formar parte de ellas: “con los chicos me llevaba bien, pero era una amistad personal, no artística. Ellos se reunían y nosotras no formábamos parte de esas reuniones. Ellos no nos invitaban, pero a mí tampoco se me ocurría pensar que podía ir con ellos. ¿Qué iba a hacer yo con todos esos hombres?”⁶

En este sentido, es representativo que Estrella de Diego describe una situación muy similar con respecto a las artistas españolas del siglo XIX: “no había puntos de comparación, ni había estudiantes con los que hablar de arte, no había tabernas ni borracheras, había solo frustración y soledad.”⁷ La situación no había cambiado demasiado transcurrido un siglo.

Mujeres en los primeros intentos colectivos de renovación plástica

El panorama mostrado hasta el momento se refleja poco esperanzador, pero es cierto que algunas rompieron esa barrera social que las aislaba y consiguieron integrarse en grupos o, al menos, formar parte de ellos eventualmente. El Grupo Z o El Grupo de los Siete, surgidos en la Valencia de posguerra, no siguieron una estética uniforme, pero sirvieron como aglutinadores de una juventud interesada en superar el academicismo de la Escuela de Bellas Artes.⁸ En el Grupo Z (1947-1950) encontramos varias mujeres presentes en la exposición llevada a cabo en noviembre de 1947 en la librería Faus: la alcoyana Carmen Pérez Giner y Jacinta Gil, cuyas parejas sentimentales también formaban parte del grupo, Manuel Benet y Manolo Gil, respectivamente. Además, Dolores Marqués fue invitada a participar, junto con otros compañeros, en la segunda muestra del grupo, la *I Exposición de Grabados y Dibujos en homenaje a D. Ernesto Furió* en diciembre de 1947.

5. Custodio Marco Samper, “La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones,” *Archivo de arte valenciano*, no. 71 (1990): 147.

6. Aurora Valero, entrevista de la autora, 4 de junio de 2018.

7. Estrella de Diego Otero, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)* (Madrid: Cátedra, 2009), 106-7.

8. Véase Manuel Muñoz Ibáñez, *La pintura valenciana de posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)* (Valencia: Diputación de Valencia, 1996).

El Grupo Z se reunió en tertulias y expuso en la librería Faus sin demasiados cambios desde sus comienzos hasta marzo de 1948, cuando se trasladó a la galería de Arte Abad. Tras una primera muestra en el nuevo espacio expositivo en noviembre de ese mismo año, el grupo sufrió varias bajas, entre ellas la de Carmen Pérez Giner por motivos que desconocemos. Su rastro se pierde desde ese momento, pero su marido, Manuel Benet, continuaba en el grupo, de modo que lo más probable es que la artista abandonara desde entonces la pintura profesional para centrarse en su familia y pintar, parafraseando a Amalia Avia, "de puertas adentro."⁹ No obstante, otra mujer, Begoña Villate, apareció en las muestras del grupo realizadas en mayo de ese mismo año. Las obras de todas ellas expuestas en las colectivas entroncaban con la tónica general del grupo, que englobaba bodegones, paisajes y retratos que intentaban romper con el academicismo imperante.

Cuando el Grupo Z daba sus últimos coletazos, apareció el segundo colectivo que marcó el panorama artístico de posguerra, el Grupo de los Siete (1949-1954). Aunque en su fundación no encontramos a ninguna mujer, a partir de 1953 se incorpora Ángeles Ballester, amiga de Manolo Gil desde que coincidieron en la Escuela de San Carlos.¹⁰ Es significativo que las tres mujeres que consiguieron hacerse un hueco en colectivos artísticos en aquellas primeras décadas de la dictadura franquista estaban unidas, en la mayoría de los casos sentimentalmente,¹¹ a un artista que, de algún modo, les abría las puertas de las tertulias con sus colegas de profesión. De hecho, Ángeles Ballester pudo asistir a las reuniones del Grupo de los Siete siempre acompañada de un varón de su círculo familiar, su hermano primero y su marido una vez ya casada,¹² ya que no hubiera sido moralmente aceptado que acudiera sola. Carmen Pérez Giner y Jacinta Gil, por su parte, acudían acompañadas de sus parejas, también pintores e integrantes del Grupo Z. La participación de las mujeres a estos primeros colectivos artísticos quedaba, por lo tanto, limitada en gran medida por su relación con compañeros varones y por la flexibilidad de sus familias.

De MAM y el Grupo Parpalló a Antes del Arte: mujeres en las experiencias colectivas entre la figuración y la abstracción

En 1956, de manera casi paralela, aparecieron dos nuevos colectivos artísticos que en ocasiones compartieron miembros y que también desaparecieron prácticamente al mismo tiempo en 1961, pero que tenían diferencias sustanciales entre sí. Nos referimos al Movimiento Artístico del Mediterráneo y al Grupo Parpalló. El primero nunca pretendió actuar como grupo,

9. Amalia Avia, *De puertas adentro: memorias* (Madrid: Taurus, 2004).

10. Susana Vilaplana y Ángeles Ballester. *Imatge de la dona en la pintura* (Valencia: Universitat de Valencia, 2003), 21.

11. Aunque no siempre, como es el caso de Ángeles Ballester, unida a Manolo Gil por una relación de amistad.

12. Vilaplana y Ballester, 22.

sino más bien como una asociación de agentes artísticos, promovida y coordinada por Juan Portolés, que posibilitó exposiciones por toda la geografía española con el fin de promover artistas mediterráneos.¹³ El Grupo Parpalló, aunque también ecléctico, sí que se definió como ente unitario, ya que redactó una 'Carta abierta' donde se explican sus objetivos y publicó periódicamente la revista *Arte Vivo*, entre otros hechos artísticos. La única valenciana¹⁴ que participó en ambos colectivos activamente fue Jacinta Gil, aunque su presencia se difumina tras la traumática muerte de su esposo e ideólogo del Grupo Parpalló, Manolo Gil, en 1957, con la excepción de la muestra que tuvo lugar en el Club Urbis de Madrid en 1960. Jacinta Gil, por lo tanto, ya no formó parte de lo que Pablo Ramírez denomina "el definitivo Grupo Parpalló."¹⁵

Más allá de MAM y el Parpalló, existieron otros grupos que, aunque han sido prácticamente inexistentes para la historiografía,¹⁶ también contribuyeron a consolidar la vanguardia valenciana y el trabajo artístico colectivo. Los grupos Neos, Art Nou¹⁷ y Rotgle Obert, aglutinadores de artistas recién salidos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, nacieron en 1957 y sus miembros participaron generalmente en otros grupos con más peso en aquel momento. En estos colectivos, encontramos dos mujeres: Rosa Fagoaga y Carmen Labajos. Aunque conocemos poco sobre la trayectoria y la obra de estas artistas, podemos afirmar que Fagoaga fue la única mujer de los once integrantes del grupo Neos, en el que realiza "un tipo de paisajes urbanos dotados de gran realismo de color, sobrio y expresivo."¹⁸ El grupo Rotgle Obert fue la continuación natural del Neos, pero Fagoaga ya no participó en él. En cuanto a Carmen Labajos, fue la directora de la sala que dio nombre al grupo Art Nou, situada en la calle Conde Altea.¹⁹

En 1968, aparece el último grupo que abordaremos en este apartado, Antes del arte, el cual bebería de las tentativas del Grupo Parpalló, pero, a diferencia de este, sí que se decantaría exclusivamente por la abstracción geométrica. El Parpalló había organizado en marzo de 1960 la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español, pero esta no tuvo continuidad en Valencia hasta la llegada de Antes del arte, ocho años más tarde. Los objetivos del grupo pasaban por vincular el arte a la ciencia y, en definitiva, a la sociedad moderna y sus progresos. Los integrantes más activos fueron Joaquín Michavila, Ramón de Soto y José

13. Pascual Patuel Chust, *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1998), 39.

14. En exposiciones del Movimiento Artístico del Mediterráneo participan también ocasionalmente las catalanas Magda Ferrer, Carme Rovira, Maria Assumpció Raventós y Maty Tarrés. En el Grupo Parpalló, por otro lado, aparece, junto con Jacinta Gil, una segunda mujer como firmante en la "Carta abierta del Grupo Parpalló". Se trata de Teresa Marco, cuya aparición en la carta como secretaria del Instituto Iberoamericano de Valencia fue, según Pablo Ramírez, "meramente coyuntural." Pablo Ramírez, *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000), 30.

15. Ramírez, *Grupo Parpalló*, 51.

16. Véase Pascual Patuel Chust, "Los grupos 'Neos', 'Art Nou' y 'Rotgle Obert' en la Valencia de los años 50," *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, no. 45 (1995): 315-30.

17. Según Patuel "Art Nou" puede ser tenido en cuenta como grupo dado que su obra se exponía conjuntamente de forma permanente. En Patuel Chust, "Los grupos," 8.

18. Patuel Chust, "Los grupos," 6.

19. Patuel Chust, 7.

María Yturralde, que se reunían periódicamente en casa de Aguilera Cerní. Aunque tampoco encontramos mujeres en ninguna de las tres exposiciones que el grupo llevó a cabo entre 1968 y 1969, Soledad Sevilla y Elena Asins sí que colaboraron en la experiencia colectiva cuando ésta se trasladó al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid durante los cursos 1968-1969 y 1969-1970. Se llevaron a cabo seminarios con la pretensión de “formalizar la descripción objetiva de la obra y realizar un análisis de su semántica, junto al establecimiento de una serie de puntos de partida para la utilización de los ordenadores en la tarea artística.”²⁰

Miembros, colaboradoras y seguidoras del realismo crítico

El inicio de la década de los sesenta fue el caldo de cultivo de una nueva tendencia plástica, opuesta a la abstracción, que se materializaría en 1964 con la aparición del grupo Estampa Popular y del Equipo Crónica, englobados junto con el Equipo Realidad en la tendencia Crónica de la Realidad.²¹ Resultan especialmente interesantes desde una perspectiva de género Estampa Popular y en el Equipo Crónica, cuya diferencia fundamental yace en que mientras el primero se centró en los objetivos políticos, el segundo primó también las aspiraciones de renovación plástica.²²

La única mujer vinculada a Estampa Popular en Valencia fue Ana Peters,²³ pareja del reconocido crítico valenciano Tomàs Llorens. Encontramos otra pareja de artistas en el grupo, Rafael Martí Quinto y Eva Mus, pero ella no llegó a participar en Estampa a diferencia de su marido. Mus afirma que mantuvo una relación personal y de amistad con algunos miembros del grupo, pero nunca profesional: “Yo sabía que se reunían y que tenían algo entre manos, pero nunca me enteré muy bien hasta que vi exposiciones que se hicieron.”²⁴ No obstante, y aunque no contaron con ella a la hora de conformar el grupo, sí que hizo de intermediaria para que se llevara a cabo la primera exposición del mismo en el Seminario Metropolitano de Moncada, que tuvo lugar en octubre de 1964:

20. José Garnería, *Antes del Arte* (Valencia: IVAM, 1997), 91.

21. Sobre los colectivos artísticos en Valencia entre 1964 y 1976 véase Román De la Calle y Joan Ramón Escrivá, *Collectivus artísticos a València sota el franquisme (1964-1976)* (Valencia: IVAM, 2015).

22. Véase Tomàs Llorens, *Equipo Crónica* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015).

23. En el resto de grupos de Estampa Popular que proliferaron por la geografía española encontramos otras mujeres como María Dapena en el País Vasco, Elvira Martínez en Galicia y María Girona y Esther Boix en Cataluña, aunque, como apunta Noemí de Haro, la historiografía tradicional obvió todos sus nombres: “Valeriano Bozal no menciona a ninguna de las mujeres que formaron parte de Estampa Popular en su libro *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990* (Espasa-Calpe, Madrid, 1995) a pesar de que es evidente que, como mínimo, sabía de la participación de María Dapena y Ana Peters en esta iniciativa”. Noemí De Haro, “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo,” en eds., Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas*, 156.

24. Eva Mus, entrevista de la autora, 9 de junio de 2018.

Yo tenía un amigo que se metió en el seminario y entonces me dijeron que si podía hablar con mi amigo para que ellos pudieran exponer allí, y yo fui allí a negociar la exposición de Estampa, pero nunca participé. Posiblemente no habría encajado porque me costaba adaptarme a cosas programadas. Yo estaba haciendo lo que podía.²⁵

La que sí que formó parte de las reuniones en el estudio de Valdés en las que se gestó el grupo el verano de 1964 fue Ana Peters, quien, además, participó en dos de las cinco exposiciones que éste llevó a cabo. En la primera muestra en el Seminario, no obstante, Peters no pudo participar debido a que el 25 de septiembre había nacido su primer hijo “y no tuvo tiempo de preparar nada.”²⁶ Sí que participó en las dos muestras llevadas a cabo en diciembre de ese mismo año 1964: la primera fue en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia y la segunda en el Centre Cullerenc de Cultura, para la cual realizó el cartel anunciador utilizando recursos del pop y convirtiéndolo en uno de los primeros ejemplos que encontramos en la península de utilización de imágenes extraídas del cómic y los *mass media*.²⁷ En el reverso de dicho cartel apareció el texto de Tomàs Llorens *Perquè es fa un art popular*, considerado como el segundo manifiesto del grupo.²⁸

Por otro lado, Peters colaboró en los calendarios distribuidos por el grupo en Concret Llibres entre 1966 y 1968. Concretamente, realizó tres linografías para el calendario de 1966, correspondientes a los meses de enero, octubre y diciembre, y dos serigrafías para el de 1968. Tal y como ha apuntado María Jesús Folch, es destacable que, mientras que el resto de sus compañeros firmaron las planchas con sus nombres, ella lo hizo con un anagrama, lo cual era una práctica habitual entre las artistas para esconder su sexo.²⁹

Ana Peters participaría también, junto con otros integrantes de Estampa Popular —Mensa, Martí Quinto, Toledo, Valdés y Solbes— en la que ha sido considerada la primera exposición del Equipo Crónica, que tuvo lugar en el Ateneo Mercantil de Valencia en noviembre de 1964 y que versó sobre la emigración y el turismo, aunque finalmente solo los tres últimos miembros mencionados firmaron el manifiesto fundacional.³⁰ La obra de Peters no terminó de cuajar entre sus compañeros y ella tampoco se sentía identificada con las propuestas del equipo, por lo que decidió emprender una trayectoria en solitario con una exposición en la Galería Edurne de Madrid sobre la imagen de la mujer en la sociedad de consumo que, sin

25. Eva Mus, entrevista de la autora, 9 de junio de 2018. Sobre su no participación en Estampa Popular también dejó constancia la artista en Román de la Calle, *Eva Mus. Retrospectiva* (Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2016), 93: “podemos preguntarnos, constatando un hecho evidente, por las causas de la poca participación de mujeres en dicho colectivo, que debe explicarse/contextualizarse, una vez más, en la historia del momento.”

26. Tomàs Llorens, entrevista de la autora, 11 de marzo de 2019.

27. Ricardo Marín Viadel, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)* (Valencia: Nau Llibres, 1981), 134.

28. María Jesús Folch, *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta* (Valencia: IVAM, 2015), 16.

29. Folch, 19.

30. Dos años más tarde Toledo abandonaría el equipo, que quedó definitivamente constituido por Solbes y Valdés hasta su disolución en 1981 tras la muerte del primero.

embargo, no agradó a la crítica. Tomàs Llorens afirma lo siguiente al respecto: “la poética de Ana en ese momento era tan dura, tan fría, que incluso el Equipo Crónica se quedó helado. Consideraron que estaba demasiado cerca de la imagen comercial. En realidad, hay un componente lírico y conceptual muy importante en esas obras, pero no la supieron ver.”³¹ A la explicación de Llorens debemos añadir que, además, la producción de Ana Peters se centraba, como hemos mencionado anteriormente, en la crítica a la imagen de la mujer en la sociedad de consumo y en la publicidad. Ese ‘componente conceptual’ —crítico con la sociedad patriarcal— del que habla Llorens en la entrevista, no debió de interesar demasiado ni a los miembros del Equipo Crónica ni al resto de agentes artísticos del momento. Tras el rechazo de sus antiguos compañeros y las duras palabras de críticos como Santos Amestoy, según el cual “la artista estaba mitificando tanto los *mass media* como la situación de la mujer,”³² Peters abandonó la pintura y se dedicó a la crianza de sus tres hijos y a la gestión de un jardín de infancia. Finalmente, como era habitual, las responsabilidades familiares, la alejaron del mundo artístico, pero también en este caso la plástica y el contenido crítico y feminista de sus obras.

Tras el intento fallido de Peters en esa primera exposición del Equipo Crónica en el Ateneo Mercantil, nos debemos trasladar ya a la década de los setenta para encontrar otras mujeres vinculadas al equipo. Aunque no formaron parte del mismo como miembros, artistas jóvenes como Carmen Calvo, Pilar Espinosa, Isabel Oliver, Rosa Torres y Consuelo Niño colaboraron contratadas por Solbes y Valdés para pintar la serie de múltiples que en ese momento estaban llevando a cabo. Ricardo Marín Viadel identifica a Ángela García Codoñer como una colaboradora más dado que está presente en la serie *Oficios y oficientes*, basada en una foto en la que efectivamente aparece la artista junto con Rosa Torres,³³ Paco Alberola (fotógrafo y amigo del equipo), Jordi Teixidor (pintor y amigo), F. Llopis (serigrafo), Juan Vicente (colaborador) y Valdés.³⁴ No obstante, tal y como nos ha confirmado la propia artista, ella era amiga del equipo e iba asiduamente por el taller —lo que explica su presencia en la fotografía y en las obras que surgieron a partir de la misma— pero nunca colaboró con ellos, como sí hicieron sus compañeras. Lo que sí que es cierto es que la obra de García Codoñer de esos años setenta se inspira, como también la de Torres y Oliver, en la estética pop del Equipo Crónica, que marcaría a toda una generación de artistas en Valencia.³⁵

31. Tomàs Llorens, entrevista de la autora, 11 de marzo de 2019.

32. Santos Amestoy, “Crítica de exposiciones. Ana Peters,” *Artes*, no. 76 (05/1966), 29. Esta crítica es también citada en: Noemí De Haro, “Mujeres artistas,” 163.

33. Marín Viadel identifica inversamente a Rosa Torres como la mujer que aparece a la derecha y a Ángela García Codoñer como la que se ubica a la izquierda. Ricardo Marín Viadel, *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad* (Valencia: Alfons el Magnànim, 2002), 106.

34. Según Marín Viadel, Solbes estaría tomando la fotografía y por ello no aparece en la misma. Viadel, 105.

35. La producción de García Codoñer y de Oliver, además, tendría un sólido componente crítico feminista, insólito en la España de Franco, pero apenas ha sido reflejado en la historiografía valenciana. Pascual Patuel y Wenceslao Rambla mencionan el feminismo de las obras de Oliver en “Provocación en el realismo valenciano,” *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, no. 5 (1995): 127. Más recientemente, ha sido puesto en valor en exposiciones como *Genealogías feministas en el arte español*

Retomando la actividad de las artistas que sí colaboraron con Solbes y Valdés, en el taller se llevaba un horario estricto de trabajo, de 9h a 14h y de 16h a 19h, siguiendo el modo de funcionamiento tradicional de los talleres de artesanía, que por aquél entonces aún no se habían perdido en Valencia.³⁶ Tras la intensa jornada, sus colaboradoras se quedaban en el estudio para trabajar en su propia obra. Rosa Torres realizó obras próximas al Op Art alejadas del compromiso político, mientras que Isabel Oliver iniciaba su serie “La mujer”, de clara inspiración pop. Oliver fue más allá de la crítica política antifranquista para focalizar el contenido de sus obras en el cuestionamiento de la situación de la mujer en la sociedad occidental, sumida en el consumo de productos de belleza y la cirugía estética.

Con respecto a la relación que mantenían las colaboradoras con los miembros del equipo y el interés que estos mostraban por su obra, Isabel Oliver afirma que “yo me consideraba igual a ellos, pero había un pelín de machismo. Si nos hubieran considerado como ellos, nos habrían apoyado más. Lo que yo hacía no les interesaba nada.”³⁷ Algo parecido opina Ángela García Codoñer sobre el interés de sus compañeros por la temática de su producción artística:

La gente de izquierdas era igual de machista que la de derechas. A mis compañeros les importaba *un pijo* lo que yo hacía; decían que qué interesante, qué bien, pero no les importaba, les parecían nimiedades. Ellos tenían la lucha política, la importante, la lucha contra el franquismo.³⁸

A pesar de ello, la colaboración con los Crónica fue fundamental en la trayectoria de las artistas, ya que las puso en contacto con las nuevas tendencias plásticas —inexistentes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos— y con el ambiente artístico valenciano. De hecho, hasta que el Equipo Crónica llegó a su fin tras la muerte de Solbes en 1981, Rosa Torres e Isabel Oliver continuaron colaborando con ellos con mayor o menor frecuencia. Torres y Oliver, además, se propusieron ejecutar juntas un proyecto de creación colectiva, siguiendo los pasos de sus maestros. Cuando Solbes y Valdés abandonaron el taller de la calle En Blanch, las artistas se quedaron en él compartiendo gastos, pero el intento de creación colectiva no dio los frutos esperados, según relatan las artistas, debido a que tenían intereses plásticos muy distintos. Sí que llegaron, no obstante, a presentar sus obras conjuntamente en la Galería Atenas de Zaragoza en 1973.

(Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, MUSAC, 2012), *The world goes Pop* (Flavia Frigeri, Tate Modern, 2015-2016), *A contra-tiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)* (Isabel Tejada y María Jesús Folch, IVAM, 2018) o *Fuera del canon. Las artistas Pop en España* (MNCARS, Colección 2, 2019).

36. Marín Viadel, *Equipo Crónica*, 107.

37. Isabel Oliver, entrevista de la autora, 25 de octubre de 2018.

38. Ángela García Codoñer, entrevista de la autora, 17 de julio de 2018. Esta circunstancia es expresada por la artista también en Isabel Tejada, “Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tuyo al yo,” en comp. Juan Bautista Peiró, *Punto y seguido. Ángela García* (Valencia: UPV, 2004), 25-48.

A modo de conclusión

Como hemos podido comprobar a lo largo de este breve recorrido, la participación de mujeres en los colectivos artísticos que marcaron la plástica valenciana del periodo franquista fue escasa, pero no inexistente. Las que lo consiguieron fueron por lo general o bien mujeres ligadas a un agente masculino —artista o crítico— o bien mujeres con mucho temperamento e inquietudes, que se consiguieron colar en un entramado cultural que desconfiaba de ellas y que no apoyaba sus preocupaciones plásticas. La extensión de este artículo no nos permite profundizar en cada uno de esos grupos o equipos, como tampoco en las trayectorias de las mujeres mencionadas y todas sus aportaciones a los colectivos con los que colaboraron o de los que formaron parte, pero esperamos haber esbozado una panorámica general que abra paso a estudios más exhaustivos.

Bibliografía

- Avia, Amalia. *De puertas adentro: memorias*. Madrid: Taurus, 2004.
- Barroso Villar, Julia. *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979.
- Diego Otero, Estrella de. *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009.
- De Haro, Noemí. "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 149-69. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013.
- . *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, CSIC, 2010.
- De la Calle, Román, y Joan Ramón Escrivá. *Collectius artístics a València sota el franquisme (1964-1976)*. Valencia: IVAM, 2015.
- De la Calle, Román. *Eva Mus. Retrospectiva*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2016.
- Di Febo, Giuliana. "'La Cuna, La Cruz y la Bandera'. Primer franquismo y modelos de género." En *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4, dirigido por Isabel Morant, 217-38. Madrid: Cátedra, 2006.
- Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.
- Folch, María Jesús. Ana Peters. *Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. Valencia: IVAM, 2015.

- Gandía Casimiro, José. *Estampa Popular*. Valencia: IVAM, 1996.
- Garnería, José. *Antes del Arte*. Valencia: IVAM, 1997.
- Llorens, Tomàs, y Boye Llorens Peter. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.
- Marco Samper, Custodio. "La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones." *Archivo de arte valenciano*, no. 71(1990): 146-49.
- Marín Viadel, Ricardo. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Valencia: Nau llibres, 1981.
- . *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2002.
- Morgan, Jessica, y Flavia Frigeri. *The world goes pop: the EY exhibition*. Londres: Tate Publishing, 2015.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. *La pintura valenciana de posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.
- Patuel Chust, Pascual. "Los grupos 'Neos', 'Art Nou' y 'Rotgle Obert' en la Valencia de los años 50." *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, no. 45 (1995): 315-29.
- Patuel Chust, Pascual. *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1998.
- Rambla, Wenceslao, y Pascual Patuel. "Provocación en el realismo valenciano," *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, no. 5 (1995): 91-132.
- Ramírez, Pablo. *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- Tejeda, Isabel, y María Jesús Folch. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia: IVAM, 2018.
- Tejeda, Isabel. "Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tuyyo al yo." En *Punto y seguido. Ángela García*, compilado por Juan Bautista Peiró, 25-48. Valencia: UPV, 2004.
- . "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 179-206. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013.
- Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.

Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural. Del *Lyceum Club* a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898 - México, 1986)

Concha Méndez: Poet, Printer, Editor and Cultural Disseminator. From the Lyceum Club to the Shadowing of Her Contemporaries During Exile (Madrid, 1898 - Mexico, 1986)

Esmeralda Broullón-Acuña

Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla (España)

esmeralda.broullon@csic.es

<https://orcid.org/0000-0002-0392-9128>

Resumen

En 1926 y durante un convulsivo periodo político fue fundado en Madrid el *Lyceum Club femenino* cuyas socias, pertenecientes a la burguesía y a la aristocracia, promovieron acciones artísticas y socio culturales a favor de una equidad entre hombres y mujeres. Entre éstas se hallaba Concepción Méndez Cuesta quién destacaría por su contribución a la revitalización del panorama cultural español durante los años veinte y treinta del pasado siglo XX, así como por la divulgación mediante su labor editorial e impresora, junto a su marido Manuel Altolaquirre, de la Generación del 27. A través de las esferas de la realidad y los sueños proyectados por la poeta madrileña, exploramos la vigorosidad de un proyecto colectivo y personal que, más allá de las fracturas internas, fue catapultado tras la guerra civil y se saldó con el exilio e invisibilización de las mismas.

Palabras clave: estudios culturales; política; escritoras; exilio; Iberoamérica.

Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación: Estudios Americanos. Política, ideología y estudios culturales (Proyecto Intramural CSIC-2018101043).

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Broullón-Acuña, Esmeralda. "Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural. Del *Lyceum Club* a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898-México, 1986)." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 27-41. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Esmeralda Broullón-Acuña. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Abstract

In 1926, during a convulsive political period, the *Lyceum Club Femenino* (*Lyceum Women's Club*) was founded in Madrid. The members belonged to the bourgeoisie and the aristocracy class, and its purpose was to promote artistic and social-cultural initiatives in support of gender equality. Amongst these women, was Concepción Méndez Cuesta, who was known for the contributions she made to the revitalization of the Spanish cultural panorama during the '20s and '30s of last century, as well as for the exposure her editorial and printer work provided while working alongside her husband, Altolaquirre, a member of Generation '27. Through the domains of reality and dreams projected by the poet from Madrid, the vigorous collective and personal project is explored beyond its inadequacies and it launched post-civil war settling with the exile and the shadowing of other groups.

Keywords: cultural studies; politics; female writers; exile; Ibero-America.

Concha Méndez y el imaginario cultural del *Lyceum Club* (Madrid, 1926-1936)

El presente ensayo explora el contexto político y la contribución realizada, a favor de la promoción cultural y la igualdad entre los sexos, por parte de una red de mujeres vinculadas al *Lyceum Club* y a la Residencia de señoritas de Madrid: doctas que actuaron a favor de la condición femenina, en su propio entorno intelectual aunque proyectando acciones de avances hacia la equidad de género, hasta acabar con sus proyectos en el exilio una vez derrotada la República española. Una diáspora saldada con la invisibilidad de sus aportaciones y obras, con respecto al influjo ejercido por sus coetáneos e igualmente exiliados. De ahí que distingamos la figura de Concha Méndez, no sólo como poeta y escritora entre sus diversas facetas sino también como divulgadora dentro del panorama que le tocaría en suerte sortear, tanto en el exilio como en el periodo de entreguerras en el que irrumpe el *Lyceum*.¹

El ambiente vanguardista en que se funda el *Lyceum* fascinaría a sus activas socias y las influenciaría mediante las creaciones artísticas literarias de esa convulsiva etapa en la que éstas decidieron participar y nutrirse a un mismo tiempo. Esta iniciativa implicaba acceder al ámbito de lo público, en declive al papel asignado como ángel del hogar o musa. En consecuencia fueron acogidas con desdén por parte de la institución eclesiástica, de los sectores más conservadores que divulgaron crispadísimos comentarios y fatuas sátiras a través de la prensa, revistas literarias y obras ficcionales, a la vez que provocaron reacciones ambivalentes en su propio entorno intelectual. Pero ello no impidió que durante los años veinte y treinta del pasado siglo XX un grupo de mujeres, pertenecientes a la burguesía y a la aristocracia, destacaran con notoriedad en el panorama intelectual español, tanto a nivel cultural como político, entre los diversos grupúsculos femeninos que se debatían a favor de la igualdad y la justicia social, abriéndose vetas para cuestionar las diferencias de acceso de oportunidades entre hombres y mujeres.

1. Fundado en 1926 bajo la inspiración de los *Lyceum* británico y norteamericano, la sede de Madrid se ubicó, hasta el estallido de la guerra civil, en la 'casa de las siete chimeneas' de la calle Infantas. Parte de sus cofundadoras irrumpieron en el escenario público de su época mediante el simbólico gesto de caminar por la calle sin sombreros. Las vanguardias de este periodo contaron con el impulso de esta asociación que, cercenando la esfera de la naturaleza asignada a las féminas frente al ámbito de la cultura atribuida a los hombres, fue creada durante el periodo de entreguerras hasta alcanzar alrededor de 1.500 socias. Su organización estuvo dotada de siete secciones o líneas de actuación: social; música; artes plásticas e industriales; literatura; ciencias sociales; internacional y una sección especial Iberoamericana. En 1939 fue confiscado por la Falange y la Sección Femenina lo convirtió en el *Club Medina*. Lecturas inexcusables sobre la proyección y la trayectoria del *Lyceum* de Madrid en M^{ra} del Mar Pozo, 'Actividades culturales y pedagógicas del *Lyceum Club* Femenino de Madrid (1926-1936)', en *La educación en la España contemporánea. Cuestiones históricas*, ed. Julio Ruiz Berrio (Madrid: Sociedad española de pedagogía, 1985), 203-12; Amparo Hurtado, 'El *Lyceum Club* Femenino. Madrid (1926-1939)', *BILE*, no. 36, II época (1999): 23-36; Concha Fagoa, *La voz y el voto de las mujeres. El sufragio en España 1877-1931* (Barcelona: Icaria, 1985), 178-79; de la misma autora, 'El *Lyceum Club* de Madrid, élite latente', en *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècles)*, ed. Danièle Bussy (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002), 145-67; Shirley Mangini, 'El *Lyceum Club* de Madrid un refugio feminista en una capital hostil', *Asparkia*, no. 17, (2006): 125-40; José Antonio Marina y María Teresa Rodríguez, *La conspiración de las lectoras* (Barcelona: Anagrama, 2009); Juan Aguilera, 'Las fundadoras del *Lyceum Club* femenino español', *BROCAR*, no. 35, (2011): 65-90. Para una aproximación divulgadora del *sinsombrerismo*, sirva de referencia, Tania Balló, *Las Sinsombrero* (Madrid: Espasa, 2016).

Por regla general, el acceso de las mujeres a la esfera artístico-cultural acaecía por el tamiz de sortearse mediante unas capacidades seductoras o mediante la connivencia por parte del esposo, familiar o colega que las introdujera en el parnaso intelectual. Sin embargo, buena parte de estas féminas destacaron en su rol de poetisas, escritoras, periodistas, maestras, juristas, traductoras, intelectuales autodidactas, editoras, cofundadoras de revistas modernistas, etc. La guerra civil catapultó no sólo sus sueños sino los proyectos colectivos e individualmente emprendidos que finalmente les fueron amortizados con el exilio tanto exterior como interior, mientras que la red tejida en esta experiencia les permitió, a pesar de las finales fracturas internas del *Lyceum*, por un lado, amortiguar el desasosiego del transtierro y, por otro lado, buscar diversas formas de manutención a través de la escritura o la traducción entre otras fórmulas de subsistencia. Sólo por citar algunas pocas de estas profesionales de diversas ramas, escritoras e intelectuales en el exilio se hallaron en similar circunstancia: Ernestina Champourcin, María Teresa León, Zenobia Camprubí, Isabel de Oyorzabal, María de Maeztu, María Lejarrea, Margarita Nelken, Mabel Rick, Victoria Kent, Clara Campoamor, Matilde Huici, Elena Fortún, Victorina Durán, Constanza de la Mora u otras intelectuales cercanas a las socias del *Lyceum* como María Zambrano. Así como aquellas que manifestaron un permanente desánimo por su propia condición femenina y exilio interior, cuyo ejemplo podemos hallarlo en el testimonio de Carmen Baroja que en su biografía ilustra la insatisfacción contenida en el medio intelectual traído a colación.

El *Lyceum* se fundó en abril de 1926 en la sede de la Residencia de señoritas que María de Maeztu, principal promotora del proyecto, dirigía. Su irrupción coincidió con la vigorosa actividad de la Residencia de estudiantes para hombres, impulsada además con la Generación del 27, y con la promoción de la Revista de Occidente fundada por Ortega y Gasset en 1923 de la que solo Rosa Chacel y María Zambrano fueron colaboradoras.² De modo paralelo, al reducto privado asignado, las socias del *Lyceum* aspiraban a participar en los movimientos de las vanguardias como en las tertulias de los cafés y con ello incursionaban en el territorio hasta entonces atribuido a la masculinidad: la cultura, lo público y lo político, trascendiendo a su vez el constreñido espacio del salón de té que les habían sido consignados en su condición de género y de clase social. Sin embargo, la mayor parte de las mismas se hallaban ligadas a un ambiente cultural internacional euroamericano, así que la fundación del *Lyceum* en su línea de promoción y creación de un espacio común para el debate y la proyección de las creaciones artísticas literarias provocó un revuelo en la capital, cuestionándose sus acciones y su reputación, a pesar de que este mismo modelo de organización se remontaba a los *Lyceum* europeos cuyo centro de gravedad brotó en Londres a comienzo del siglo XX (1904).

2. Roberta Quance, "Hacia una mujer nueva," en *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, ed. James Valander (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001), 107.

Entre las promotoras y socias se hallaba la escritora y poeta Concepción Méndez Cuesta que destaca por su contribución a la revitalización del panorama cultural español durante los años veinte y treinta del pasado siglo y, en especial, por la divulgación mediante su labor editorial e impresora junto a su marido Manuel Altolaguirre de los poetas de la Generación del 27 y cuya contribución quedaría ausente de visibilidad y reconocimiento.³ La trayectoria intelectual que Concha Méndez aspiraba desde muy joven en el campo de las artes y la literatura, trascendía la confinada educación femenina de su medio cultural que se hallaba trazada, en buena medida, a favor del esposo letrado: *Andaremos por siglos siempre juntos / por el camino de la Poesía, / que fue quien nos unió sin darnos cuenta / un ya lejano y luminoso día.*⁴ Pero a pesar de haber conocido la inequidad y la exclusión o no haber visto estrenadas sus obras teatrales, más allá del espacio del *Lyceum*, la poeta madrileña mantuvo el firme compromiso de romper con los cánones requeridos a las féminas de su clase social y trascender la 'buena educación' recibida a una minoría que, no obstante, limitaba su independencia y autonomía. Por un lado, la confianza en sí misma, tras una pronta toma de conciencia sobre las desigualdades entre hombres y mujeres, y de clases sociales, le permitieron saltar obstáculos como la campeona de natación que logró ser en su juventud. Por otro lado, la permanente búsqueda y convicción de su vocación en las letras y la cultura, pautada por la creatividad y la libertad de unas acciones muy dispersas al mismo tiempo que cercenadas, la harían en cierto modo inclasificable. Sin embargo, la inquebrantable certeza en su propia soberanía la destacan entre las pioneras a favor de la equidad desde la que trataría de consolidar su obra. Así, aleteaba sobre su imaginario un feminismo cuyas teorías no parecía comulgar de modo directo, pero sobre el que se pronunció con lucidez y honestidad.

De sus memorias se trasluce el hecho de que confiaba en su capacidad lírica, mientras creaba un aura de libertad impropia de su tiempo y de su estatus. Además del ambiente intelectual de su generación y de la trotamunda sociabilidad, la poeta madrileña se rodeó de un universo creativo junto a figuras como María Zambrano, Pilar Zubiaurre, María de Maeztu, Lidia Cabrera, Norah Borges, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, Guillermo de la Torre, Juan de la Encina, Fernando de los Ríos, Irene y Cesar Falcón, etc. Asimismo, su estrecha amistad con la pintora Maruja Mallo durante su juventud, que además de retratarla era su compañera de paseos bajo la impronta transgresora del *sinsombrerismo* y en un ambiente burgués que no permitía que las chicas salieran solas, la había llevado a recorrer los mundanales barrios de la ciudad como también los cafés predestinados a los intelectuales. Todo ello, al mismo tiempo que dinamizaban y dotaban de fundamento la existencia del *Lyceum Club*, muy a pesar de los sarcásticos comentarios divulgados contra las mismas en la prensa o el desaire

3. Entre las poetas y escritoras de este periodo, sólo Concha Méndez y Carmen Conde dedicaron su tiempo y conocimiento a las tareas impresoras y editoriales al recaudo de sus maridos poetas: Manuel Altolaguirre y Antonio Oliver Belmás. Quance, "Hacia una mujer nueva," 110.

4. James Valander, ed., *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores* (Madrid: Publicaciones Residencia de Estudiantes, 2001), 58. Originalmente publicado en Concha Méndez, "Soledades juntas," *Entre el soñar y el vivir* (México: Universidad Autónoma de México, 1981).

propinado por Jacinto Benavente, que tras ser invitado por las socias del *Club* obtuvieron la archiconocida respuesta y que Concha Méndez registra en sus memorias: “¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?”⁵

Concha Méndez: “ni musa, ni ángel del hogar.” Poeta, impresora, editora y divulgadora cultural

Concha Méndez transfiere en sus memorias haber recorrido, a pesar de los dramas personales y colectivos a los que asiste su generación en el exilio, una vitalista y renovada experiencia de vida. Vinculada a la esfera de la cultura, las letras y la labor editorial en España y en América durante la primera mitad del siglo XX, su obra artística se inicia en un confinado pero creativo itinerario de joven inconformista y trasgresión del constructo de feminidad que era atribuido a las jóvenes de su clase social.⁶ La arrojada trayectoria que hubo de trazar concurrió moldeada por una permanente reinención que hizo de sí misma, bajo las circunstancias sociales que rodeaban a las mujeres de la burguesía en la década de los años veinte y treinta, quienes se hallaban *grosso modo* circunscritas al papel de musa o ángel del hogar:⁷ *Al nacer por la mañana / me pongo un corazón nuevo / que me entra por la ventana. / Un arcángel me lo trae / engarzado en una espada.*⁸

En el singular ambiente de alacridad de los años veinte y a tenor de las vanguardias, Concha Méndez publicó su primera obra: *Inquietudes* (1926), un primer poemario del que se desdice en su madurez literaria cuyos versos no serán incluidos en futuras antologías. Dos años después vería la luz su segunda obra: *Surtidor* (1928), publicada bajo la influencia vanguardista de los poetas de su generación pero sin abandonar la influencia *juanramoniana* y

5. Paloma Ulaia Altolaquirre, *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Presentación de María Zambrano (Sevilla: Ed. Renacimiento, 2018), 50.

6. Para una aproximación sobre la evolución y las variaciones estética-literarias que atraviesan la obra de Concha Méndez, véase James Valander, “Concha Méndez: entre las sombras y los sueños,” en *Concha Méndez. Poemas (1926-1986)*, Concha Méndez (Madrid: Hiperión, 1995), 9-49; Begoña Martínez Trufero, *La construcción identitaria de una poeta del 27. Concha Méndez Cuesta (1898-1986)* (Madrid: UNED, 2011).

7. Concha Méndez publicó sus dos primeros poemarios en un ambiente intelectual caracterizado por un escepticismo acerca de la capacidad femenina con respecto a la cultura en general y la poesía en particular. Esta representación se vería reforzada por los fundamentos de cientificidad sostenidos acerca de la ‘inferioridad femenina’. En el caso español tanto Gregorio Marañón como José Ortega y Gasset, cuyas esposas se hallaban vinculadas al *Lyceum Club*, promulgaron este convencionalismo en sus obras. La tradicional adhesión al esencialismo contenido en la naturaleza femenina sería contraria a la modernidad y a la universalidad como aspiración vanguardista; ya que el discernimiento de las denominadas ‘poetisas’, aun teniendo buena parte de sus obras una aceptada acogida, girarían sobre cuestiones menos objetivadas y de corte más personalistas con respecto a las creaciones de sus compañeros poetas, obviando las experiencias y el marco en el que se desarrollaban las trayectorias vitales y artísticas de unos y otras. De hecho, durante este mismo periodo *La Gaceta Literaria* destacaba como ‘novedosa’ y ‘seductora’ las creaciones de las poetisas de la vanguardia, de manera que sus contribuciones fueron consignadas en dos secciones bajo las acepciones de “Mapa en rosa”, donde precisamente hicieron aparición los versos de Concha Méndez, y “Mapa en carmín”. Al respecto, véase Quance, “Hacia una,” 107 y notas 18 y 29.

8. Concha Méndez Cuesta, *Antología Poética* (México: Joaquín Mortiz, 1976), 32. Originalmente publicado en Concha Méndez, “Al nacer por la mañana,” en *Canciones de Mar y Tierra* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930).

cuya lírica, en consecuencia, oscilaría entre el clasicismo y la modernidad. Ello quiere decir que su poesía avanzaba entre la senda de la tradición y la vanguardia, mientras que la elección central de los temas aludidos giraba en torno al cosmos de las telecomunicaciones. En resumen, vitalismo y romanticismo, en una aparente contradicción lírica, decantan la voz poética en sus principales versos de este primer periodo.

En 1930 la joven mantenía con firmeza sus preferencias artísticas hacia registros teatrales y cinematográficos y aunque no logró estrenar sus creaciones, ante el gran público, trató de promover un lenguaje interseccional en sus obras, de manera que desafiaba los valores y representaciones adscritas a las féminas. De su primera y segunda etapa acabó prevaleciendo la poesía sobre la prosa además de los cometidos editoriales a los que se entregó junto a Manuel Altolaguirre. Sus iniciales poemarios fueron publicados antes de conocer al poeta malagueño, si bien el periodo álgido y de madurez intelectual de la escritora se sitúa aproximadamente entre 1932 y 1944, tras la proyección reformista de la República junto al creativo ambiente de la Generación del 27, a la que perteneció e internacionalizó de manera activa en la rotatoria editorial del matrimonio Méndez-Altolaguirre.⁹ Dicho de otro modo, Concha Méndez intervino en la divulgación —bajo imponderables colecciones de libros y revistas— de su grupo intelectual, puesto que ella misma promocionó la difusión de sus obras en las imprentas y editoriales encomendadas por su marido Manuel Altolaguirre, haciendo de ese oficio un arte, durante los años previos a la guerra civil y tras el exilio de la pareja en La Habana y en México D.F.

La singular personalidad de la escritora madrileña, su carácter sorpresivo, pero sobre todo su vehemencia y excentricidad u originalidad en aras de la modernidad que abanderaba en su juventud, la dotarían de un aura de creatividad y fantasía superada por la conexión al surrealismo de la época. En cuanto a su proyección lírica, esta irrumpió en la vanguardia precedida de los años veinte e influenciada por la entusiasta sonoridad de los poetas andaluces que la conquistaron: Rafael Alberti y Federico García Lorca, hasta componer por sí misma, sin una encauzada formación, versos cada vez más personales y depurados, aunque cercanos a una deshumanización artística que permitían trascender la ‘estética sentimentalista’ adscritas de modo estereotipada a la lírica femenina. De una vigorosa madurez lírica reflexiva, donde se atisba tradición y modernidad, su obra adoptó, por otro lado, una impronta memorialista que se vería arrastrada más tarde por los dramas que le acompañaron tras la guerra civil. Un desplazamiento e invisibilidad que aminoraron su sueño de poeta, cineasta y autora teatral entre sus decantadas y también dispersas vocaciones artísticas. No obstante, la tortuosa ex-

9. Concha Méndez contribuyó junto a su marido a la edición de relevantes revistas como *Poesía*; *Héroe*; *1616* o *Caballo verde para la poesía* dirigido por Pablo Neruda y a quien el matrimonio confió este honor. El domicilio de la pareja situada en la calle Viriato de Madrid se convirtió en el espacio de encuentro de la Generación del 27, así como el lugar donde recibían, impulsaban y difundían los trabajos de sus contemporáneos hasta llegar la fratricida guerra. Su aventurada empresa editorial prosiguió con ellos durante el exilio.

perencia sobrevenida y el silencio sobre su obra fueron desafiados en el ritmo de sus versos: *Soledad, yo te siento la mejor compañera; / en tus brazos me apoyo para ser cuanto quiero. / ¡Amparada en tu fuerza, puedo ser yo esa fuerza / que me lleve algún día a habitar un lucero!*¹⁰

Concha Méndez prosiguió su proyecto de vida a tenor de escritora, ya exiliada, aun siendo reconocida como esposa del poeta e impresor Manuel Altolaquirre: “andaluz fino, de producción poética escasa, de quien nada menos que Luis Cernuda ha señalado como el único español en quien aletea San Juan de la Cruz,”¹¹ y siendo “tomada en serio salvo como portavoz de la vida de los otros.”¹² Durante su trayectoria se le fue significando como novia, esposa, compañera y amiga de ‘notables hombres,’ entre los que destacan Luis Buñuel; Manuel Altolaquirre; Federico García Lorca; Rafael Alberti o Luis Cernuda, al tiempo que la escritora madrileña estrechaba vínculos junto a unas “excéntricas mujeres” como la pintora Maruja Mallo o escritoras y poetisas entre las que se hallaban Alfonsina Storni y Consuelo Berges, prologuista de su tercer libro: *Canciones de Mar y Tierra* (1930). Compilación poética que corresponde a su estancia porteña (1929-1931), cuya experiencia la dotó de la certeza de su vocación literaria como de su propia soberanía. Su empeño por satisfacer el deseo de emancipación vinculado al sueño de viajar por cuenta propia, sin ser concedida la autorización paterna, motivó por parte de su familia el destrozo del retrato que de ella hizo Maruja Mallo. Sola y sin más compañía que, por entonces, su alegre sombra emprendió un primer viaje a la capital británica en 1929 donde permaneció durante seis meses,¹³ para regresar y continuar su periplo hacia Buenos Aires donde recaló el mismo día de Nochebuena.

Concha Méndez: de la soberanía de un viaje emancipador a la soledad de un viaje hacia el exilio

En relación a los aventurados viajes emprendidos por la poeta madrileña, resta decir que el ambiente del que se rodeaba y la intelectualidad que frecuentaba, debió amortiguar la incertidumbre de los proyectos sostenidos en el exterior, pero no hemos de obviar que la determinación emprendida haría posible el mantenerse por sí misma, más allá de un entorno familiar que duramente la había reprendido por asistir a una conferencia en la Universidad. A pesar de ello, la impulsiva joven de la nueva burguesía madrileña decidió viajar sola e inquietó con ello al mismo Ortega y Gasset, quien la atesoró a que esperara el momento de ir acompañada. Durante este periplo y viaje austral se reafirma en su capacidad emancipadora

10. Méndez Cuesta, *Antología*, 99. Originalmente publicado en Concha Méndez Cuesta, “Soledad,” en *Poemas. Sombras y Sueños* (México: Ed. Rueda, 1944).

11. Ulacio Altolaquirre, *Concha Méndez: memorias*, 7.

12. Ulacio Altolaquirre, *Concha Méndez: memorias*, 20.

13. Concha Méndez, fascinada por el cine, había publicado un guion para el séptimo arte: “Historia de un taxi” (1927) que estaba rodándose en España por las mismas fechas que viajó sola a Londres en 1929 con el objetivo de ilustrarse en los estudios cinematográficos de Elstree.

y en su vocación creativa enriquecida por la dedicación a la poesía, el ensayo, la edición de piezas teatrales,¹⁴ artículos para la prensa y en particular para *La Nación* que, en su conjunto, constituyen a su vez documentos de estudio sobre el imaginario de esta época. Asimismo durante esta estancia de dieciocho meses escribió y publicó su tercer libro de poesías, versado en los mismos aires de modernidad que la acompañaron junto a este aventurado itinerario de independencia. Bajo esa coyuntura surge este 'libro de viajes' —en el amplio sentido del término—, y de 'amistades', bajo el mencionado título: *Canciones de Mar y Tierra* (1930). Para entonces la autora trataba de confirmarse como poeta adscrita a la última vanguardia, en un ingenuo pulso de similitud con respecto a las creaciones de sus compañeros poetas y en un ambiente escindido entre lo que es la cultura para los poetas y la naturaleza para las poetisas. En ese preciso encuadre trataría de trascender las seductoras y erotizadas voces poéticas, en aras de una identidad caracterizada por una continua reinención creadora y una forzada superación de sí misma: *Que me pongan en la frente / una condecoración. / Y me nombren capitana / de una nave sin timón (...)*.¹⁵

El libro, cuyo tono se aproximaba a la arrolladora personalidad de la poeta, cuenta con un prólogo de Consuelo Berges e ilustraciones de Norah Borges y fue recibido con entusiasmo por parte de la prensa. Así que, en mayor medida, desde nuestra óptica, podemos valorar la oportunidad que tuvo que haber sido esta estancia trasatlántica como un punto de inflexión en su trayectoria personal y profesional. El retorno coincidió no sólo con el exultante ambiente de la II República (1931) sino también con su matrimonio (1932) con Manuel Altolaquirre, iniciándose un fructífero periodo para ambos.¹⁶

En 1932 a modo cronológico de una segunda etapa donde el vanguardismo comenzaba a ser relegado por una humanización del arte, la poeta madrileña ya de regreso a la España republicana introdujo en su poesía innovaciones que transfieren la cosmovisión de relaciones más armónicas e igualitarias. Bajo ese proceder, desplazaría la interpelación de

14. En su estancia austral (1929-1931) también se dedicó a la escritura de piezas teatrales, aunque concebidas por la misma como obras menores: "El pez engañado"; "Ha corrido una estrella"; "El nacimiento"; "El solitario", a la vez que trató de esbozar un intento de teatro psicológico: "El personaje presentado." Entre las obras teatrales más relevantes para Concha Méndez se halla, "El carbón y la rosa" (Londres, 1935). Sobre los registros teatrales en la escritora madrileña, véase Pilar Nieva de la Paz, "Concha Méndez y Manuel Altolaquirre: la memoria de una vocación teatral, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, no. 3, (2013): 257-83; "Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez, *Revista de Literatura*, no. 109 (1993): 113-29; "Exilio, tradición y vanguardia: la caña y el tabaco (1942) de Concha Méndez", en *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*, coord. Antonio Fernández Insuela et al. (Oviedo: KRK, 2010), 443-58.

15. Concha Méndez Cuesta, "Navegar," en *Canciones de Mar y Tierra* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930).

16. El hispanista J. Valander ha revelado entre sus estudios, la época conjunta del matrimonio como el periodo más fructífero para ambos. En 1932, tras haberle pedido Altolaquirre en matrimonio antes de zarpar sola a Buenos Aires, Concha Méndez se encarama al altar vestida de verde con ramo de perejil en mano. Entre 1933 y 1935, tras la concesión de una beca de la JAE para la especialización editorial del impresor malagueño, la pareja residió en Londres donde nació su hija Paloma Altolaquirre (1935). Esta etapa, en la que ampliaron sus horizontes y relaciones intelectuales, aunque se denota sacrificada también se refleja muy fructífera por las creaciones editoriales y las contribuciones por parte de ambos al ámbito de la literatura española y extranjera.

la anterior lírica hacia otros universos, tal como se constata en algunos de los poemas de su cuarta obra, prologada por Juan Ramón Jiménez: *Vida a Vida* (1932), cuyo eje central, además de un viraje hacia la espiritual poética española, gira en torno al amor o la soledad: *Síntesis de las horas. / Tú y yo en movimiento / luchando vida a vida, / gozando cuerpo a cuerpo*.¹⁷ La poeta deja atrás la experiencia transeúnte de la vanguardia y la modernidad, para aterrizar frente al nuevo escenario y a los cambios que la asisten en lo político y en lo personal;¹⁸ aunque lo personal, no deje de ser un asunto político, de manera que Concha Méndez y Manuel Altolaquirre prosiguieron juntos en una pequeña imprenta para innovar, que diríamos hoy, el ámbito editorial y encauzar su aventura empresarial junto a la poética más creativa de ambos entre España e Inglaterra, antes del estallido de la Guerra Civil.

A pesar de los desaires así como la prolongada sombra soportada por el brío de sus coetáneos, en 1936 y después de la pérdida del primer hijo (1933), su poemario *Niño y sombras* (1936) transita del goce vivido a la angustia de la soledad, tras la pérdida y la fragilidad que comienza a experimentar. El libro sale a la luz de la propia imprenta de la pareja, dos meses antes de estallar la guerra y a pesar del pesimismo versado, el intimismo o la fuerte expresividad mostrada en su voz poética dialoga y trasciende a la misma muerte: *Yo soy la vida en lucha / de cada hora y de cada paso. / Yo soy la fuerza de mí misma, / la antena receptora del milagro. / Yo soy la vida sin remedio*.¹⁹ La poeta transitó durante la contienda por Francia, Bélgica e Inglaterra para retornar junto a su pequeña hija a España a mediados de 1938 con el fin de reunirse con Altolaquirre, a quien arropará bajo su vigorosa fuerza ya decepcionada humanamente. Aun así hubo de reponerse ante el transitorio estado de locura en que se vio inmerso su marido tras la guerra, y su paso por el campo de concentración. A partir de ese momento la familia inició un periplo hacia América que les llevaría en palabras de María Zambrano a “amparar a los que tenían aún menos que ellos.”²⁰

Concha Méndez que paradójicamente se sentía ciudadana del mundo: *No me pidáis pasaporte / porque no soy extranjera, / que las puertas de mi casa / son las de cada frontera(...)*²¹ radicó, en condiciones sacrificadas y extremas, junto a Manuel Altolaquirre como exiliados en La Habana (1939-1943) donde recorrería las calles de la soporífera capital antillana para

17. Concha Méndez, “Recuerdo de sombras,” en *Vida a vida y Vida o Río*, Concha Méndez (prelim. Emilio Miró. Madrid: Ed. Caballo griego para la poesía, 1979), 39.

18. En los tres libros de poemas que Concha Méndez escribió y publicó durante una segunda etapa e iniciado el primer exilio fueron: *Vida a vida*. Prólogo de Juan Ramón Jiménez (Madrid, Ed. “la tentativa poética”, 1932); *Niño y sombras* (Madrid, Ediciones Héroe, 1936) y *Lluvias enlazadas*, con retrato lírico de Juan Ramón Jiménez (La Habana, La Verónica, 1939) y en ello ya no quedaba rastro de la sonoridad del primer vanguardismo. En sus versos no sólo despunta el dramatismo de su voz poética, tras las vivencias del hijo fallecido y la guerra civil, sino por irrumpir una voz depurada y personal que adquiere un aire propiamente singular.

19. Concha Méndez. *Poemas*, 103. Originalmente publicado en “Fuerzas ocultas me sostienen,” *Niño y sombras* (Madrid: Héroe, 1936).

20. Ulacio Altolaquirre, *Concha Méndez: memorias*, 8.

21. Méndez Cuesta, *Antología*, 34. Originalmente publicado en Méndez, “Así,” *Canciones de Mar y Tierra*.

vender las obras impresas de su rotativa editorial. Al mismo tiempo, publicó su sexta obra poética en un desasosegado y ensimismado periodo: *Lluvias enlazadas* (1939),²² hasta que en 1943 abandonaron La Habana rumbo al destino previsto que era Ciudad de México, donde la pareja se separaría poco después de su llegada (1944). Ese mismo año y tras un breve contacto con las poetisas y editoras mexicanas, principalmente de la revista *Rueca*, publicó entre otros algunos de los poemas de *Sombras y sueños* (1944): *Alma mía, ¿a dónde vas caminando tan aprisa / por campos de soledad? / A dónde vas ¿dónde? ¿qué sueño / te espera en algún lugar / donde mis ojos no alcanzan / por más que quieren mirar?*,²³ que dan fe de la voz poética y de los temas configurados en ese preciso instante, entre los que destacaban la nostalgia, la ausencia, la fragilidad, el tránsito de su nuevo designio por venir y la incertidumbre del proyecto de vida que sorteó durante el que sería su definitivo exilio: *Ser agua, que sobre espejos / corriendo va hacia su fin, / arrastrando en su corriente blancos sueños de jazmín. / (...) Ser alma, dejando al cuerpo / dormido en algún lugar*.²⁴ Desde esa fecha acontecería para la poeta un retraimiento público, al tiempo que fue legando en su escritura nuevas cadencias con un remanente espiritual en clara proyección del tránsito que se abre ante el desplazamiento en la otra orilla atlántica: *Por la puerta del sueño / salgo a encontrarme, / cuando la vida quiere acorralarme*.²⁵

En síntesis, el canon artístico literario de esta generación ha sido revisado, a la vez que las investigaciones académicas sobre sus obras y los textos autobiográficos publicados acerca de las escritoras y las poetisas exiliadas nos abren líneas de estudio para la laboriosa recomposición de este grupo generacional. De ello deducimos que la expansiva proyección —poesía, teatro, cine, traducción, ensayo, conferencias—, de Concha Méndez ha concurrido bajo una alargada sombra, atenuada con el exilio y escindida a tenor de un discontinuo recorrido creativo.

Asimismo, las tareas editoriales e impresora tuvieron que consagrarle el tiempo y buena parte de su dedicación, tal como es retratada en los documentos fotográficos o recreada en los escritos testimoniales, puesto que perseveró en los encargos de impresión y en el compromiso de difusión con respecto a su grupo intelectual. Concha Méndez se encargó de recorrer, sin descanso y tras la desidia de las pérdidas que acompañaron la contienda, las calles de la Habana para poder vender cada una de las obras editadas por la rotativa “La Verónica”, empresa editorial que la pareja había vuelto a reiniciar en el exilio. Por lo tanto, contribuyó a la circulación de la lírica de sus compañeros en cuyas antologías no habría sido incluida. Al igual que les ocurriera a sus coetáneas, el olvido intelectual, académico y crítico literario acompañaría a esta socia del *Lyceum Club*, tal como se evidencia en la posterga-

22. Asimismo edita en La Verónica dos piezas teatrales: *El solitario* (1941) y una segunda edición de *El carbón y la Rosa* (1942), mientras que *La caña y el tabaco: Alegoría antillana* (1942), permanecería inédito. En Valander, Manuel Altolaquirre y Concha Méndez, 51-52.

23. Méndez Cuesta, *Antología*, 91. Originalmente publicado en Méndez Cuesta, “Alma mía,” *Poemas. Sombras y sueños*.

24. Méndez Cuesta, *Poemas*, 137. Originalmente publicado en Méndez Cuesta, “Ser,” *Poemas. Sombras y sueños*.

25. Méndez Cuesta, *Poemas*, 208. Originalmente publicado en Méndez Cuesta, “Puerta del sueño,” *Vida o Río*.

ción de la visibilidad de su obra o de su aporte al ámbito editorial y de las letras en España y América: *Cierto que no me engañaron, / más me hubieron de decir / en donde estaba la línea / entre el soñar y el vivir.*²⁶

Bibliografía

- Aguilera, Juan. "Las fundadoras del Lyceum Club femenino español". *BROCAR*, no. 35, (2011): 65-90.
- Altolaguirre, Manuel. *Diez cartas a Concha Méndez*, edición e introducción por James Valander. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- . *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, ed. por James Valander. Madrid: Visor Libros, 2006.
- Aznar Soler, Manuel. *El exilio literario republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional* (Bellaterra, 1999). Barcelona: GEXEL, 2000.
- Balló, Tània. *Las Sinsombrero*. Madrid: Espasa, 2016.
- Beavoir, Simone. *El segundo sexo*, con prólogo de Teresa López Pardina. 2 v. Madrid: Cátedra, 1998.
- Bellver, Catherine G. "Exile and the Female Experience in the Poetry of Concha Méndez." *Anales de Literatura española contemporánea*, no. 18 (1993): 27-42.
- . "Literary Influence and Female Creativity: The Case of Two Women Poets of the Generation of 27." *Siglo XX*, no. 15 (1997): 7-32.
- . "Los exilios y las sombras." En *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1976)*, editado por James Valander, 63-72. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2001.
- Birulés, Fina. "Revolución y violencia en Hannah Arendt." En *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*, editado por Rosa Rius Gatell, 3-7. Barcelona: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte (génesis y estructura del campo literario)*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Caballé, Anna. *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Lumen (Col. La vida escrita por mujeres. Vol. III), 2004.
- . "Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española." En *La autobiografía escrita por mujeres: los vacíos en el estudio de un género*, coordinado por Nieves Baranda y Lucía Montejo Gurruchaga, 141-52. Madrid: UNED, 2002.
- Calles Moreno, Juan María. "Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria." *Dossiers Feministes*, no. 18 (2014): 151-67.

26. Méndez Cuesta, *Poemas*, 210. Originalmente publicado en Méndez Cuesta, "Me dijeron," *Entre el soñar y el vivir*.

- Ciplijauskaite, Birute. "Escribir entre Dos Exilios: Las Voces Femeninas de la Generación del 27." En *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, coordinado y editado por Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, 119-26. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1989.
- Duby, Georges, y Michelle Perot, dirs. *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol. 5. Madrid: Taurus, 2000.
- Fagoaga, Concha. "El Lyceum Club de Madrid, élite latente." En *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècles)*, editado por Danièle Bussy, 145-46. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- . *La voz y el voto de las mujeres. El sufragio en España 1877-1931*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Fuente, Inmaculada de la. "Maruja Mallo y Concha Méndez: la nostalgia de la modernidad." En *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, 448-71. Barcelona: Planeta, 2002.
- Gil-Albert, Juan. *Memorabilia*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- González de Sande, Mercedes, coord. *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla: Arcibel Editores, 2010.
- Hurtado, Amparo. "El Lyceum Club Femenino. Madrid (1926-1939)." *BILE*, II época, no. 36 (1999): 23-36.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría y efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jiménez Tomé, M^a José. "Concha Méndez, ser desde allí." En *Españolas del siglo XX, promotoras de la cultura*, coordinado por M^a José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez, 129-77. Málaga: Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2003.
- . "Soles y agonías de las escritoras del 27." En *Mujer y literatura en el siglo XX*, editado por Centro Cultural de la Generación del 27, 47-67. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.
- Jiménez Tomé, María José, y Gallego Rodríguez, Isabel, coords. *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Mangini, Shirley. "El Lyceum Club de Madrid un refugio feminista en una capital hostil." *Asparkia*, no. 17 (2006): 125-40.
- . *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Marañón, Gregorio. *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Ed. Cultura, 1928.
- Marina, José Antonio, y Rodríguez, María Teresa de. *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Martínez Trufero, Begoña. *La construcción identitaria de una poeta del 27. Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. Madrid: UNED, 2011.

Méndez, Concha. *Antología Poética*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

———. *Canciones de Mar y Tierra*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930.

———. *El solitario*. Pról. María Zambrano. La Habana: Imprenta La Verónica, 1941.

———. *Entre el soñar y el vivir*. México: Universidad Autónoma de México, 1981.

———. *La caña y el tabaco. Alegoría antillana*. Cuba (La Habana), 1942: Inédito. (Copia manuscrita en el Archivo de la poeta. Residencia de Estudiantes de Madrid. CM-3.10/00008708-8827).

———. *Lluvias enlazadas*. Con retrato lírico de Juan Ramón Jiménez. La Habana: La Verónica, 1939.

———. *Niño y sombras*. Madrid: Ediciones Héroe, 1936.

———. *Poemas (1926-1986)*. Obra póstuma. Introducción y selección de James Valender. Dibujos de Norah Borges, Gregorio Prieto y Manuel Altolaguirre. Madrid: Hipérior, 1995.

———. *Poemas. Sombras y Sueños*. México: Ed. Rueda, 1944.

———. *Vida a vida*. Prólogo de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Ed. La Tentativa Poética, 1932 (Archivo de la Residencia de Estudiantes. CM-11.1./00013074-00013112).

———. *Vida a vida y Vida o Río*. Prelim. Emilio Miró. Madrid: Ed. Caballo griego para la poesía, 1979.

Merlo, Pepa, ed., *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetisas en torno a la Generación del 27*. Fundación José Manuel Lara: Sevilla, 2010.

Moore, Henrietta L. *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra, 1991.

Morelli, Gabriele, y Bianchi, Marina, eds. *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía*. Actas del Congreso Internacional. Universidad de Bérgamo: Vienneperierre edizioni, 2006.

Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. Barcelona: Minerva, s.a., 1920.

Nieva de la Paz, Pilar. "Concha Méndez y Manuel Altolaguirre: la memoria de una vocación teatral". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, no. 3 (2013): 257-83.

———. "Exilio, tradición y vanguardia: la caña y el tabaco (1942) de Concha Méndez." En *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*, coordinado por Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez-Cachero Rojo, y Miguel Ramos Corrada, 443-58. Oviedo: KRK, 2010.

———. "Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez." *Revista de Literatura*, no. 109 (1993): 113-29.

———. "Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX. Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951)." En *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, coordinado y editado por Pilar Nieva de la Paz, 107-13. Ámsterdam-New York: Rodopi, 2009.

- . "Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27." *Hispania*, no. 1(2006): 20-26.
- Olmedo, Iliana. "La autobiografía como reinención: Concha Méndez, poeta." *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, no. 28 (2010): 215-26.
- Pérez de Ayala, Juan. "Concha Méndez: una mujer en la vanguardia del 27." *Cómplice*, no. 86 (1990): 120-23.
- Persin, Margaret. "Moving to New Ground with Concha Méndez." *Monographic Review*, no. 13 (1997): 190-204.
- . "Concha Méndez Cuesta: Memoria, duelo y redención elegíaca." En *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, editado por Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez, 79-100. Barcelona: Icaria, 2009.
- Pozo, M^a del Mar. "Actividades culturales y pedagógicas del Lyceum Club Femenino de Madrid (1926-1936)." En *La educación en la España contemporánea. Cuestiones históricas*, editado por Julio Ruiz Berrio, 203-12. Madrid: Sociedad española de pedagogía, 1985.
- Quance, Roberta. "Concha Méndez: Una mujer en la vanguardia." *Revista de Occidente*, no. 121 (1991): 73-96.
- . "Hacia una mujer nueva". En *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, editado por James Valander, 103-13. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Rodrigo, Antonina. *Mujer y exilio, 1939*. Barcelona: Flor del Viento, 2003.
- Sánchez Martín, Eva. "Radiografía del entusiasmo: la voz poética de Concha Méndez Cuesta." En *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, coordinado por Manuel Aznar Soler, 889-94. Sant Cugat del Vallés: Biblioteca del exilio, GEXEL, 2006.
- Sánchez Rodríguez, Alfonso. "Concha Méndez: una voz singular de la Generación del 27." *Residencia*, no. 6 (1998): 28-29.
- . "Concha Méndez Cuesta: poeta y nadadora." En *Ludus, Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, editado por Gabrielle Morelli, 237-50. Valencia: Pre-textos, 2000.
- . "Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de una mujer moderna." En *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, editado por James Valander, 115-34. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Santiago Bolaños, Marifé. "Las artistas de la Edad de Plata." *Revista de Occidente*, no. 323 (208): 91-102.
- Simón Palmer, María del Carmen. "Escritoras españolas del siglo XX: Presentación." *Arbor* vol. 182, no. 719 (2006): 319-20.
- . "Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía." *Arbor* vol. 182, no. 721(2006): 2-44.

- Trallero Cordero, M^a del Mar. "El exilio como frontera en dos visiones de un mismo tema en la poesía de Concha Méndez." *Tropos*, no. 30 (2004): 99-110.
- . *La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.
- . "Repercusión en la esfera pública de las mujeres de la Generación del 27." En *La mujeres en el ámbito literario: el estado de la cuestión*, editado por Gemma Escrig, M^a José Ortí y Raül Beltran, 83-85. Fundación Isonomía: Castellón, 2011.
- Torre, Guillermo. "'Canciones de mar y tierra', por Concha Méndez Cuesta." *Síntesis*, no. 38 (1930): 167-69.
- Ulcia Altolaquirre, Paloma. *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Presentación de María Zambrano. Sevilla: Ed. Renacimiento, 2018.
- Valender, James. "Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos." *Revista de Occidente*, no. 211(1998): 143-64.
- . intr. y selec. "Concha Méndez: entre las sombras y los sueños." En *Concha Méndez. Poemas (1926-1986)*, Concha Méndez, 9-49. Madrid: Hiperión, 1995.
- . "Dos cartas de María Zambrano a Manuel Altolaquirre y Concha Méndez." *Insula*, no. 535(1993): 11-12.
- . "El solitario de Concha Méndez (1938-1945)." En *El exilio Republicano de 1939*, editado por Manuel Aznar Soler, 409-20. Sant Cugat del Vallés: Biblioteca del exilio, GEXEL, 1999.
- . ed. *Manuel Altolaquirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*. Madrid: Publicaciones Residencia de Estudiantes, 2001.
- . "Prefacio", "Concha Méndez en el Río de la Plata", "Concha Méndez y la escritura poética femenina." En *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, editado por James Valender, 9-11, 149-64 y 207-33. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Wollendorf, Lisa, coord. *Literatura y feminismo en España (Siglos XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, 2005.
- Zavala, Iris M. coord. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencia*. Tomo I. Barcelona: Anthropos, 1998.
- . *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*. Tomo III. Barcelona: Anthropos, 1998.
- . *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Tomo V. Barcelona: Anthrhopos, 1998.



Fig. 1. Consuelo Vargas, *Las Locas: nuestra historia emocional nos cobija*, 2019. Trazo del tejido. Técnica mixta: vinilo, metal, textiles. Banco personal de Consuelo Vargas.

Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes

The Liberation of Women in the Work of Malu Valerio and Mariana Sellanes

Edmara Elisa Jordán Montilla

Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela)

jordanedmara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9394-6409>

Resumen

A mediados del siglo XX, se dio una revolución cultural que dejó como resultado el surgimiento de una mujer libre e indeterminada, la cual, podía hacer lo que desease sin estar atada a estándares sociales o sexuales, típicos de las sociedades androcéntricas. Esta mujer mostró que no estaba preordenada ni limitada a un patrón de conducta específico, sino que podía elegir con libertad. Aun así, hay quienes todavía asocian a la mujer a un conjunto de actividades de corte doméstico. Es por esto, que las artistas venezolanas Malu Valerio y Mariana Sellanes muestran a través del trabajo textil la libertad y poder que ha adquirido la mujer, demostrando de esta forma que ella es un sujeto dirigido por sus gustos y emociones personales.

Palabras clave: mujer; indeterminado; libertad; hombre; igualdad; textil.

Abstract

In the mid-20th century, a cultural revolution arose, and as a result, an independent and uncertain woman emerged. This new woman could do anything she would like without having to be tied to social or sexual standards that were common in androcentric societies, demonstrating she was neither predisposed nor limited to a specific behavioral pattern; on the contrary, she could have freedom of choice. Nevertheless, there are certain individuals who still associate women solely to activities related to domestic duties. Therefore, the Venezuelan artists Malu Valerio and Mariana Sellanes showcased in their textile work the freedom and power women have achieved. By doing this, women are demonstrating they are individuals who are capable to follow their own emotions and preferences.

Keywords: women; undetermined; freedom; men; equality; textile.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Jordán Montilla, Edmara Elisa. "Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 42-54. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Edmara Elisa Jordán Montilla. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El surgimiento de la mujer libre

En la antigüedad, la mujer era percibida como una trampa mortífera, seductora e impura que manchaba todo lo que tocaba.¹ Debido a esto, quedó excluida de las actividades de corte científico e intelectual: la filosofía, la política y la medicina, como también otras actividades. Así, todas estas labores hermosas e importantes cayeron en los brazos del hombre, convirtiéndose la figura masculina en el centro de las sociedades. La mujer, por su parte, no le quedó más que asumir las actividades del hogar y la procreación. De allí, que a lo largo de la historia a la mujer se le haya visto como a un ser “preordenado, orquestado de cabo a rabo por el orden social,”² el cual, las relegó a ser solo sujetos secundarios al servicio doméstico y del hombre. No obstante, a mediados del siglo XX hubo una revolución cultural³ que dio con el surgimiento de una mujer libre e indeterminada: una mujer que podía hacer lo que desease sin estar atada a estándares sociales o sexuados, que fracturó siglos de violencia, discriminación, marginalización y abusos al alzar su voz ante el mundo y sus instituciones androcéntricas.

A esa figura femenina del siglo XX, el sociólogo Gilles Lipovetsky la denominó la tercera mujer o posmujer,⁴ una mujer con conciencia de la autonomía individual, la cual elige qué y quién ser, sin importar rozar con las actividades que se atribuyen a los hombres. En ella habita la “desvitalización del ideal de la mujer de su casa, legitimidad de los estudios y el trabajo femenino, derecho de sufragio, “descasamiento”, libertad sexual, control sobre la procreación”, entre otros donde se manifiesta la disposición de sí misma de la mujer.⁵ Así pues, la mujer de la modernidad y la contemporaneidad (la tercera mujer) no es una víctima preestablecida, no es un ser del mal ni un objeto sexual. Tampoco está mal visto, a pesar de su emancipación, que esta tercera mujer sea madre o ama de casa. Esto ya no es una imposición, sino más bien una elección, pues la revolución cultural consistió en un mundo de democracias y libertades.

1. Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer, permanencia y revolución de lo femenino* (Barcelona: Anagrama, 1999), 216.

2. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 10.

3. En los años 60 del siglo XX, diferentes mujeres irrumpieron en la escena social y política del mundo para emanciparse de los roles de género impuestos por las sociedades androcéntricas, incluso se llevó a cabo una conferencia en Pekín convocada por la ONU, con motivo de exigir por los derechos de las mujeres y su existencia como una cuestión personal de cada mujer, lo que llevó a una ruptura con la historia de la mujer sumisa y determinada. Véase: Marcela Legarde, *Claves feministas para el autoestimo de las mujeres* (Madrid: Cuadernos inacabados, hora y horas, 2000), 23.

4. El sociólogo Lipovetsky plantea tres escenarios sobre la mujer a lo largo de la historia. En el primero de esos escenarios, ubicado en la antigüedad, la mujer era ‘desvalorizada y despreciada’. Se le atribuyeron roles secundarios, mientras que a los hombres se le otorgaron valores superiores. En ese primer escenario también se percibe a la mujer como un ser malicioso y del demonio, por lo cual, debía mantenerse apartada de todo para que no se pusieran en peligro los planes de las distintas sociedades y hombres. El segundo escenario que plantea Lipovetsky, responde a los siglos XVIII y XIX, donde la mujer es sacralizada como luz que brinda fuerza al hombre, como aquel sexo bello al que se debe tener cerca... un buen ejemplo de esa mujer es la situación de madame Pompadour. En el último caso, aparece la tercera mujer, aquella mujer indeterminada que no sigue patrón alguno. Esta responde a la modernidad y a la contemporaneidad. Véase: Lipovetsky, *La tercera mujer*, 213 y ss.

5. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 218.

No obstante, existen quiénes creen que las mujeres acuden a lo doméstico como consecuencia de las convenciones sociales. Asimismo, se critica y horroriza el hecho de ver a una mujer cumpliendo actividades que rompen con la historia convencional de las mujeres. Ahora bien, este tipo de pensamientos contrasta con la libertad contemporánea y la democracia de la época. Son pensamientos desfasados que ya no tienen cabida en la mayoría del mundo, debido a que:

en las sociedades contemporáneas se ha instaurado una nueva figura social de lo femenino, que instituye una ruptura conceptual en la 'Historia de las mujeres' y expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino. (...) El mundo cerrado de antaño ha sido sustituido por un mundo abierto o aleatorio, estructurado por una lógica de indeterminación social y de libre gobierno individual, análoga en principio a la que configura el universo masculino. Si tiene sentido hablar de revolución democrática en lo que concierne a la construcción social de los géneros, es ante todo por el hecho de que en la actualidad se encuentran abocados al mismo «destino», marcado por el poder de libre disposición de sí y la exigencia de inventarse a uno mismo al margen de todo imperativo social.⁶

De modo que todos los pensamientos e ideas degradantes y 'machistas' contrastan ante la libertad que se grita en las sociedades. La mujer ya no es solo ama de casa, amante o musa. Su lugar ha evolucionado y reivindicado. Por supuesto, esta libertad de ser no tiene razón de hacer miramientos a quienes deciden volcarse a la tradición de lo femenino. La democracia social constituye una apertura a las decisiones y a los gustos personales.

Lo que se prolonga desde el pasado no es átono, sino que obedece a la dinámica del sentido, de las identidades sexuales y de la autonomía subjetiva. Si las mujeres siguen manteniendo relaciones privilegiadas con el orden doméstico, sentimental o estético, ello no se debe al simple peso social, sino a que éstos se ordenan de tal manera que ya no suponen un obstáculo para el principio de libre posesión de uno mismo y funcionan como vectores de identidad, de sentido y de poderes privados; es desde el interior mismo de la cultura individualista-democrática desde donde se recomponen los recorridos diferenciales de hombres y mujeres.⁷

Sobre esto mismo William Daros comenta que "la tercera mujer representa una reconciliación de las mujeres con el rol tradicional (...) La persistencia de lo femenino no sería ya un aplastamiento de la mujer y un obstáculo a su voluntad de autonomía, sino un enriquecimiento de sí misma."⁸

6. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 9 y 10.

7. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 11.

8. William Roberto Daros, "La mujer posmoderna y machismo," *Franciscanum*, vol. 162 (2014): 111, <https://doi.org/10.21500/01201468.789>

En este sentido, hay mujeres que tienen un reconocimiento y encuentro íntimo con las actividades delicadas y domésticas del pasado. En vez de mostrar un feminismo victimista, hay un feminismo de poder,⁹ reconocimiento y disfrute. Se reconoce que en algunas féminas abunda la delicadeza y el amor, por tanto, las mujeres se relacionan con actividades específicas. No obstante, claramente, esto último puede variar dependiendo de los gustos, deseos e intereses de la mujer.

Debido a esta democracia y cambio de pensamiento en la sociedad, surge que las mujeres en la contemporaneidad se hayan encargado de hacer ver a las demás mujeres y a la sociedad en sí, que ellas tienen cabida en el mundo, que no son sumisas ni débiles. De ahí, que las mujeres utilicen el arte como medio expresivo para demostrar a todas y todos la multiplicidad de la mujer y las libertades que ha logrado obtener con mucho esfuerzo y lucha desde hace años.

La mujer en el arte: reivindicación

A las mujeres, se les ha negado “la capacidad de crear durante muchos siglos (...) convirtiendo en natural una división de trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas.”¹⁰ Han sido meros objetos de deseo y apreciación, modelos y musas para el hombre. Sin embargo, actualmente, las mujeres se alejan del sillón o del taburete en el que posaban. Hoy, toman la cámara y los pinceles para hacer y hablar de ellas como sujetos pensantes, críticos y libres, puesto que en el ser humano, indiferentemente de su sexo, habita el ‘genio creador’. El ‘genio’, según el DRAE, significa tener la “capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables.”¹¹ En concordancia con esto, la mujer como ser humano está en capacidad de generar cosas hermosas, como también cosas reflexivas al igual que el hombre. Es por esto que las artistas Mariángela Valerio y Mariana Sellanes,¹² ambas venezolanas, utilizan el arte para reivindicar a la mujer y a sus actividades, mostrando así su capacidad de ser, pensar y crear como otros, los hombres.

Mediante el textil, estas artistas rescatan y reivindican las actividades tradicionales de las mujeres. Y asimismo, muestran la indeterminación y libertad de ellas a través de esos medios que se creían secundarios. He ahí donde radica su genialidad. Hay que recordar que el trabajo textil, a pesar de llevar un arduo proceso, nunca logró entrar dentro de las artes como la pintura o la escultura. El bordado y todo que lo tuviera que ver con el textil se relegaba

9. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 242.

10. Teresa Alario Triqueros, *Arte y feminismo* (Madrid: Nerea, 2008), 9.

11. Diccionario de la Lengua Española, “Genio,” consultada el 25 de octubre de 2019, <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=genio>

12. Mariana Sellanes nació en 1965 en San José de Mayo, Uruguay, sin embargo su corazón está en Venezuela ya que desde niña vive en Barquisimeto, un estado de dicho país.

por el simple hecho de ser trabajo de mujeres.¹³ Sin embargo, en la actualidad la actividad es tomada por estas artistas como arte, para con ello señalar un levantamiento de la mujer y sus actividades, su empoderamiento y libertades.

Con anterioridad esto no habría podido ser, ya que en las mujeres no había libertad ni la posibilidad de 'genio creador', razón por la que ninguna de sus actividades podía entrar en la escena del arte.¹⁴ Pero, a partir de las revoluciones, según lo que apunta Marián Cao, se empezó a formular la idea de que "hay un tipo de 'genialidad' para las mujeres artistas y otra para los hombres, postulando la existencia de un estilo femenino diferente y reconocible, tanto en sus cualidades formales como experiencias."¹⁵ De forma tal, que se empezó a dar lugar a las artistas femeninas y a un arte femenino. Sin embargo, esta formulación es categorizar y dividir el arte cuando se supone que el arte actualmente no tiene divisiones. Lo realmente importante es, que gracias a las revoluciones la mujer logró entrar en casi todas las esferas del mundo, tanto así como para lograr ser artistas.

Hay que mencionar respecto al trabajo textil de estas artistas, que el volcamiento hacia el trabajo ancestral no sugiere que estas mujeres se confinen ellas mismas, al contrario, muestran que ellas deciden qué hacer, reconciliándose con su pasado. Evidentemente, con anterioridad, era una regla que las mujeres se dedicaran a estas actividades, incluso se les educaba para ello, pero con el pasar del tiempo algunas mujeres dieron con que estas actividades más que un destino impuesto eran un quehacer natural de la mujer. De igual modo, el elegir estas actividades no se puede ver como imposición o costumbre, puesto que la mujer de hoy tiene la posibilidad de elegir según su deseo.

Hoy en día "todo un conjunto de funciones y tradiciones perduran, y ello no tanto por inercia histórica como por posibilidad de concordar con los nuevos referentes de la autonomía individual,"¹⁶ es decir, lo que prevalece de lo femenino tradicional tiene que ver con "las identidades sexuales y la autonomía subjetiva."¹⁷ Trabajar lo textil es reconocer actividades que siempre han sido de la mujer, pero también es demostrar que la mujer puede elegir esas actividades a las que antes se le confinaba simplemente porque hoy las disfruta, porque le gusta y se reconoce, y porque hay un poder privado de elegir realizar esa actividad o no. Es por eso que ambas artistas trabajan desde el textil, reivindican sus labores, llevándolas al mundo del arte y, además, señalando el poderío y libertades que han ganado.

13. Marián López Fernández Cao, coord. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria* (Madrid: Narcea, 2000), 26.

14. López Fernández Cao, *Creación artística*, 16.

15. López Fernández Cao, *Creación artística*, 21.

16. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 10.

17. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 11.

Malu Valerio, el textil y la libertad de elección

La artista Mariángela Valerio (Cumaná, 1982-), mejor conocida como Malu Valerio, quien ganó este año (2019) el premio Eugenio Mendoza en su edición #15¹⁸ con la obra "La regla de segundo Orden" (2018-2019),¹⁹ realiza trabajos desde el bordado y el textil. Con esto, reivindica las tareas tradicionales de la mujer y, al mismo tiempo, reflexiona en cuanto a la libertad de elección de ellas. No obstante, no existe en su trabajo una sumisión o actitud frágil ante el mundo. Valerio explica que "el decidir conscientemente emplear procesos creativos que nacen de los oficios como labor doméstica para visibilizar, y en algunos casos denunciar factores de riesgo hacia las mujeres, es un acto de apropiación cultural,"²⁰ lo que quiere decir que estos materiales en escena hablan de igualdad y de respeto hacia las mujeres, de poder y de posición en el mundo. Hoy, la libertad e indeterminación que le pertenece a las mujeres, les otorga poder para decir: yo elijo y yo decido. De manera que con estos métodos, Valerio grita al mundo que ahora no se les impone, sino que ellas eligen para sí lo que desean.

En muchas de las obras de la artista se critica, denuncia y cuestionan las formas de actuar de la figura masculina en Latinoamérica al violar los derechos y libertades de la mujer, empero, en otras de sus obras se aprecia cómo existe un grupo de mujeres que gozan de su libertad e indeterminación.

En la obra *Formulario de contacto*, perteneciente a la exposición *Mujer invisible* (2016-2017), Malu Valerio registra el poder de elección de la mujer. En esta obra, a través de sedalina bordada en muselina blanca con puntilla de algodón y algodón cosido a crochet, se presenta a Juanita Mota (1904 o 1906-1972),²¹ la compañera y amante fiel del artista venezolano Armando Reverón (1889-1954). Como en un típico formulario de contacto, Valerio asoma la identidad de Juanita: "mujer de Reverón", cuál es su profesión: "esposa", entre otros cuestionamientos de los formularios de contacto. La idea al mostrar a Juanita es señalar que esta se dedicó al hogar y a ser amante. Pero, en el caso de Juanita Mota, esto ocurre porque ella así lo deseó y lo quiso. Con Juanita, la artista se pregunta por la identidad de la mujer en sí. "La referencia a esta mujer sencilla que dedica su vida a acompañar la del artista venezolano y de quien es imposible separarle de ese ser ingenuo y primitivo que supo acompañar silenciosa y solida-

18. El Premio Eugenio Mendoza es un reconocimiento que se otorga a los jóvenes artistas venezolanos desde 1981, con motivo de homenajear el talento y creatividad emergente en ese país. Este premio tuvo lugar por primera vez en honor al empresario y filántropo Eugenio Mendoza Goiticoa (1906-1979), quien se convirtió en el más grande empresario de Venezuela en la modernidad.

19. "La Regla de Segundo Orden" fue la obra presenta por Malu Valerio en la Sala Mendoza, para optar así al premio Eugenio Mendoza. Sobre esta obra el jurado del concurso dijo que: "se reflejaba un ejercicio de sensibilización sobre la violencia doméstica y opresión que viven las mujeres venezolanas." Ver Robinna de la Parra, "Malu Valerio: una obra textil que cuenta historias," consultada el 26 de junio de 2019, <http://www.lustermagazine.com/una-obra-textil-que-cuenta-historias-malu-valerio/>

20. Cindy González, "Malu Valerio habla de la mujer con sus manos," consultada el 24 de junio de 2019, <https://theamaranta.com/pop/malu-valerio-artista/>

21. La fecha de nacimiento de Juanita Mota no está confirmada.

riamente la travesía interna del artista, habla de quien dedicándose a la realización del otro, halló la suya propia."²²

Con esto, se señala que ser abnegada y dedicada al hogar no significa sometimiento. Si bien, con anterioridad era una obligación y tradición seguir las labores del hogar y matrimonio, la mujer moderna y contemporánea también se encuentra y regocija con ciertas actividades que se asocian al hogar.

Esta entrega de Juanita, a pesar de que podría verse como el destino sellado de la mujer, más allá de eso, indica cómo Juanita encontró su lugar en Reverón. El amor y entrega de esta mujer hacia el artista fue una decisión propia y de gusto. A esta mujer nadie la obligó a cumplir con Reverón. Juanita siguió al artista por su naturaleza amorosa y delicada, por lo que su espíritu más íntimo deseaba. Ella fue libre de elegir quedarse con él o no. Con relación a esto, Lipovetsky señala que "la necesidad de amar, la ternura, la sensibilidad aparecen cada vez más como atributos femeninos."²³ No es entrega de lo femenino al hombre, es "fidelidad a la tradición pasional de lo femenino, que no obstante, ya no se plantea como contradictoria con el ser sujeto sino como compatible con los valores modernos de soberanía individual."²⁴

En esta obra, aunque se aprecie la identidad designada a lo femenino (lo tradicional), también se deja ver cómo los códigos naturales del sexo femenino afloran sin necesidad de ley, para así dar lugar a un sujeto que se ha encontrado en el otro, no por convención, no por regla, sino por deseo. Con esta obra, se observa que Juanita marca las fronteras, conforme a sus gustos, de lo que ella era. Pero Juanita no tiene porqué representar a las demás mujeres, ya que cada una ellas es distinta, particular y contraria.

Mariana Sellanes y la indeterminación femenina

La otra artista que muestra por medio del textil la liberación e indeterminación de la mujer, es la uruguaya y venezolana Mariana Sellanes (San José de Mayo, 1965-), quien emprende un proyecto colectivo en el que muestra a través de experiencias femeninas las diferencias emocionales que hay entre ellas, pero no sin reparar que son esas experiencias y emocionalidades lo que las reúne.

Para Mariana Sellanes, aparentemente, la mujer no es un marco cerrado ni una especificidad generalizada. Para ella, y para muchas otras mujeres, la mujer tiene múltiples

22. Mariángela Valerio, "Malu Valerio, arte textil," consultada el 24 de junio de 2019, <https://maluvalerio.wordpress.com/author/maluvaleri/>

23. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 17.

24. Lipovetsky, *La tercera mujer*, 28.

formas de ser y manifestarse. Es un ser sensible que padece y siente según su situación y personalidad. Por eso, la artista generó la colcha colectiva *Las Locas: nuestra historia emocional nos cobija* (2019),²⁵ un lienzo textil que se encuentra en proceso formativo, en el cual varias artistas han participado contando lo que son y han sentido y vivido como mujeres. Sin embargo, a través de este proyecto se visibilizan las diversas experiencias que han tenido distintas mujeres a lo largo de su vida. De este modo, se dan a conocer las historias y experiencias heterogéneas del ser mujer, reconociendo que no existe un camino específico de lo femenino, sino que en la mujer habita la diferencia y lo contradictorio, siendo esto lo que las cobija.

Es por eso que algunos de los trabajos que conforman la colcha marcan una ruptura con la mujer tradicional, confrontándose de ese modo con otros trabajos que hablan sobre el amor, la maternidad y el hogar.

Dentro de los múltiples trabajos y experiencias que se aprecian en la colcha, se encuentra la aventura de la artista Consuelo Vargas (El Vigía, 1972-), quien muestra en su trazo una realidad diferenciada de lo que se supone debía ser esta artista como mujer.

A través de unas figurillas de un feto y unos bebés (Fig. 1): la artista cuenta cómo el procrear es parte fundamental de la vida de una mujer. Por eso la artista dispone una llave de forma central coronando la obra, alegando así que cada mujer lleva la maternidad en sí. No obstante, Vargas comenta que esta obra fue pensada en cómo el procrear no fue una prioridad para ella a pesar de tener la llave de la vida. Para la artista, las mujeres son creadoras natas, siempre están creando espacios, hogares y afectos, pero entiende que la sociedad espera una creación específica de ellas, la maternidad. Como respuesta y frente a la sociedad, la artista hace referencia a la elección que tomó como mujer, tomar el camino de crear arte. De ahí que su obra se componga en sí por fetos y recién nacidos, indicando directamente cuál fue su fruto como mujer: el arte. De este modo, y paralelamente al poder de la vida que indica la llave, esta llave y obra pueden entenderse como el poder de elección que tiene la mujer para decidir si ser madre o no.

Esto no es nada rupturista o escandaloso, que esto ocurriera tiene que ver con que hace más de tres décadas la mujer "conquistó el poder de disponer de sí misma, de decidir sobre su cuerpo y su fecundidad, el derecho al conocimiento y a desempeñar cualquier actividad."²⁶

25. La colcha colectiva *Las locas: Nuestra historia emocional nos cobija* (2019), está inspirada en los telares de las abuelas larenenses, sin embargo, en esta oportunidad, se representa en la colcha la heterogeneidad de la mujer. De allí que la colcha se encuentre recorriendo el mundo, para mostrar así las diferentes vivencias de mujeres venezolanas, españolas, alemanas, entre otras.

26. Daros, *La mujer posmoderna*, 108.

En la contemporaneidad la mujer elige qué ser y cómo, pues demuestra su poder de elección rompiendo los esquemas que se tienen sobre ellas. Es así, que otra de las artistas colaboradoras de la colcha: María Virginia Rodríguez (Mérida, 1984-) en dos de sus trozos, los cuales titula *El viajero eterno* (Fig. 2), habla de las inquietudes, sensaciones y aspiraciones que tiene como mujer contemporánea. Algunas de las ideas que recorren el trazo de la artista son: recreación constante, movilidad, placer y éxito personal, lo que demuestra, pues, que la mujer no sueña solamente con jugar a la casita, a hacer de comer, lavar los pañales y atender al marido. La mujer no quiere seguir un patrón tradicional, ella no está satisfecha con un orden establecido y delicado. Ella quiere desviarse, quiere saltos, quiere ser ella, única. Es un sujeto sin barreras, el cual experimenta frecuentemente con la aventura, lo diferente, el reescribirse y el reformarse.



Fig. 2. Consuelo Vargas, *El eterno viajero*, 2019. Tela, bordado, papel. Banco personal de Consuelo Vargas.

En *El viajero eterno* (2019) la artista habla de esa mujer que no está tranquila en casa, de esa mujer que recorre el mundo tratando de encontrarse mediante la experimentación de lo otro, de esa mujer que cambia frecuentemente según sus experiencias. De igual modo deja ver que es una trotamundos. No está conforme ni aquí ni allá, no logra calar en un solo sitio de forma permanente. Para señalar esto, la artista inserta imágenes de viajes y de objetos culturales que indican la mezcla que ha quedado en ella tras el viaje y la aventura. De igual forma, acompaña a dichas imágenes con un fragmento de una canción popular de su país: *Tucusito*, la cual canta: “te vestiste de amarillo pa’ que no te conociera,”²⁷ haciendo ver de esta forma que la mujer cambia, se transforma y rehace (Fig. 3), por lo que, nadie puede definirla. Aunque el amarillo es éxito y prosperidad, la artista señala que un día es un color y un día es otro, siendo así muy distinta, nunca igual.

27. Los Tucúsitos, “Tucusito,” consultada el 28 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=CCEyXn8GQwg>

Habría que comentar, empero, que esa inconformidad femenina y deseo de desplazamiento no es algo nuevo de esta época. La mujer, desde siempre, ha querido desplazarse, experimentar, divertirse, no quedar atada al hogar o al marido. Los hermanos Gall, respecto a esto, comentan que un autor del siglo XVIII “pone en boca de su heroína: ‘en cuanto a mí, preferiría ser soldado antes que princesa, tal es la insatisfacción que mi sexo me causa’,”²⁸ evidenciando, pues, que la mujer siempre ha sentido insatisfacción, deseo de hacer actividades diversas a las que se le ha acostumbrado.

De este modo, la colcha demuestra parte de lo que siente, ha sido y es la mujer en todo su esplendor. Se aprecian las libertades de elegir, la irreverencia, los cambios y, sobre todo, lo indeterminada que es ella. En los dos casos señalados, ambas artistas hacen ver que la mujer no sigue ningún patrón, que ella elige quién ser y cómo ser. Los gustos y las elecciones no son los convencionales a los que están acostumbradas las sociedades androcéntricas. Pero esto no quiere decir que quien elige el hogar y la maternidad esté lejos de ser libre. En la colcha son muchísimas las mujeres que muestran sus experiencias siendo mujeres. No es raro ver que algunas indiquen gusto por lo maternal, la cocina, el bordado y la tradición, puesto que esto habla precisamente de lo indeterminado del sexo y de la libre elección según los gustos y personalidades.

Cierre

Al fin y al cabo, pues, la mujer ha buscado los medios por donde gritar su autonomía y conciencia de sí misma ante el mundo. Se ha ocupado de presentarse a los demás en su indeterminación, para con ello, educar y mejorar a la sociedad respecto al reconocimiento y aceptación de la mujer y sus libertades. Tanto en *Formulario de Contacto* como en *Las locas: nuestra historia emocional nos cobija*, puede notarse que hay una aceptación de las labores ancestrales femeninas, un recurrir hacia ellas, sin embargo esto se hace advirtiendo y demostrando que estas elecciones estéticas y sensibles se llevan a cabo por gusto y elección, más no ya por sumisión u obligación. Igualmente, mediante este medio delicado, se reconoce que no todas las mujeres eligen de igual manera. Algunas aceptan el hogar, la familia, lo tierno, mientras que otras eligen los cambios, los viajes y diversas actividades que se alejan de lo que se acostumbraba para las mujeres. Es decir, en ambas obras se acentúa y explica que no hay una regla estipulada para ser una mujer, lo que demuestra la existencia de esa tercera mujer indeterminada, libre de prejuicios y preestablecimientos.

28. Jacques Gall y François Gall, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 18.



Fig. 3. Consuelo Vargas, *El eterno viajero*, 2019. Collage, papel. Banco personal de Consuelo Vargas.

Bibliografía

- Alario Trigueros, Teresa. *Arte y feminismo*. Madrid: Nerea, 2008.
- Daros, William Roberto. "La mujer posmoderna y machismo." *Franciscanum*, vol. 162 (2014):107-29. <https://doi.org/10.21500/01201468.789>
- De la Parra, Robinna. "Malu Valerio: una obra textil que cuenta historias." Consultada el 26 de junio de 2019.
<http://www.lustermagazine.com/una-obra-textil-que-cuenta-historias-malu-valerio/>
- Diccionario de la Lengua Española. "Genio." Consultada el 25 de octubre de 2019.
<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=genio>
- Gall Jacques, y François Gall. *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- González, Cindy. "Malu Valerio habla de la mujer con sus manos." Consultada el 24 de junio de 2019. <https://theamaranta.com/pop/malu-valerio-artista/>
- Legarde, Marcela. *Claves feministas para el autoestima de las mujeres*. Madrid: Cuadernos inacabados, hora y horas, 2000.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer, permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- López Fernández Cao, Marián, coord. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.
- Los Tucusitos. "Tucusito." Consultada el 28 de junio de 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=CCEyXn8GQwg>
- Valerio, Mariángela. "Malu Valerio, arte textil." Consultada el 24 de junio de 2019.
<https://maluvalerio.wordpress.com/author/maluvaleri/>

Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España

*Art and Feminism in Public Space: From Perdurability to the Ephemeral.
Examples of the 21st Century in Spain*

Laura Luque Rodrigo

Universidad de Jaén, Jaén (España)

lluque@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0003-2651-6948>

Resumen

El espacio público ha sido a lo largo de la historia, especialmente contemporánea, el lugar desde el que se han desarrollado las reivindicaciones que han permitido a nuestra sociedad avanzar hacia la democracia y la libertad. Especialmente complejo ha sido para las mujeres apoderarse de este espacio, que no obstante, desde la Revolución Francesa salieron a la calle para reivindicar derechos sociales. Las manifestaciones artísticas no quedaron impasibles ante ello y se han sumado a la lucha, a través del arte urbano, las acciones, el propio urbanismo y la cartelería. En la actualidad, estas acciones se vuelven colectivas gracias al poder de otro espacio público, las redes sociales, permitiendo que el arte feminista se apodere de las calles, no sin dificultades. En el texto trataremos algunos ejemplos de artistas españolas del siglo XXI.

Palabras clave: arte actual; arte y género; arte urbano; performance; cartelería; urbanismo.

Abstract

This text touches on several examples of Spanish female artists of the 21st century. Public space throughout history, especially in contemporary history has been where their demands have taken place, allowing our society to progress towards democracy and freedom. It has been notably challenging for women to be able to take over this space. Nevertheless, and since the French Revolution, these women have been out on the streets claiming their social rights. They were not indifferent towards artistic manifestations and united to this fight through urban art, initiatives, urbanism, and posters. Nowadays, these initiatives have become collective due to the power of another public space platform, social media, allowing feminist art to empower the streets without any difficulties.

Keywords: current art; art and gender; urban art; performance art; posters; urbanism.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Luque Rodrigo, Laura. "Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 55-65. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Laura Luque Rodrigo. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Las mujeres en el espacio público

Fray Luis de León escribió que la naturaleza hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa y así las obligó a cerrar la boca.¹ Como explica Clara Janés, desde que en la prehistoria se abandonó la vida nómada y se encontró el refugio, se empezaron a dividir las tareas cotidianas, de una forma natural, hasta que esta naturalidad se olvidó y la distribución de tareas pasó a ser algo impuesto y discriminador.²

El espacio público ha estado a lo largo de la historia ligado a las actividades de los hombres, mientras que el interior de las casas era el lugar dedicado a las mujeres,³ que se apoderan por primera vez del espacio público, en el marco de la disidencia, con el inicio de los movimientos feministas las mujeres salen a la calle a reivindicar sus derechos. Las mujeres disientían del orden social y político, pero en su primera aparición, con la Revolución Francesa, solo fueron una herramienta para formar mayor tumulto, siendo represaliadas autoras como Olimpia Gouges, por escribir sobre los derechos de las mujeres. En el siglo XIX, con la Segunda Ola, cuando las sufragistas reclamaron el derecho al voto, las mujeres vuelven a la calle, ahora sí a exigir lo que les correspondía. En la segunda mitad de siglo, tiene lugar la Tercera Ola Feminista. El feminismo, desde 1975, se convirtió en algo más amplio, donde tienen cabida distintas realidades, como las reivindicaciones de las mujeres negras o de las lesbianas.⁴ En la actualidad, encontramos que “las mujeres han accedido a estos espacios público-laborales, pero sin que estos espacios hayan sido transformados,”⁵ lo que en ocasiones puede ser fuente de conflicto.

Si atendemos a las representaciones pictóricas de las mujeres, encontramos que el espacio donde más frecuentemente aparecen es el del hogar, pero el segundo espacio es el de la ciudad, a partir del siglo XIX. Las mujeres están representadas en las obras que muestran los movimientos obreros, así como en actividades cotidianas no domésticas por primera vez.⁶

Pero sin duda, aunque las mujeres salgan a la calle a reivindicar la igualdad de derechos y oportunidades entre sexos, el mayor problema para el empoderamiento de las mujeres en la calle en la actualidad es la falta de seguridad. La ONU advierte que “las mujeres y los hombres, las niñas y los niños, experimentan el proceso de urbanización y la vida en la ciudad

1. Fray Luis de León, *La Perfecta Casada*. XV. 1584, consultada el 24 de mayo de 2019,

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada-0/html/01e93f60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

2. Clara Janés, *Guardar la casa y cerrar la boca* (Madrid: Siruela, 2015).

3. Christine Delphy en *El enemigo principal* (1970), define como “modo de producción doméstica” a las mujeres, algo que también se refleja en la obra de Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884).

4. Nuria Varela, *Feminismo para principiantes* (Barcelona: PRH, 2017).

5. Albert Noguera Fernández, “Los feminismos y la división espacio-género,” en *VII Congreso virtual sobre Historia de Las Mujeres. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén* (Jaén: AHPJ, 2015), 623-42.

6. Laura Luque Rodrigo y Rafael Mantas Fernández, “La mujer en el espacio pintado. De la Edad Moderna a la Contemporánea,” *Asparkia*, no. 21 (2009): 47-64.

de manera diferenciada.⁷ La ausencia de mujeres en puestos de gobierno ciudadano dificulta la visión inclusiva de las ciudades.⁸

Desde el arte también las mujeres han tratado de apropiarse del espacio urbano, en primer lugar a través de las derivas, las *flâneuse* (paseantes callejeros) de Laura Elkin⁹ y Janet Wolf, en referencia a las mujeres que cambiando el modo de moverse por el espacio urbano, pueden intervenir en la organización del mismo. Andrea Burbano, propone también la apropiación del espacio urbano como una forma de sociabilidad e igualdad de género. Afirma que no podemos asumir el espacio público como neutral al género, puesto que no lo es.¹⁰ En definitiva, el espacio público, la calle, es el lugar común a todas las personas, un espacio de convivencia, de relación, de encuentro, de ocio, de tránsito. Un espacio al fin y al cabo vivido en comunidad.

Arte feminista en el espacio público

"El uso de espacios como la calle es inevitable si el artista busca aproximarse al gran público, incluyendo así los medios de comunicación y la cultura de masas,"¹¹ es decir, el arte, si es activista, optará por usar el espacio público para llegar más y mejor a la gente. Desde mitad del siglo pasado, el arte feminista ha buscado un hueco dentro de lo urbano. En la década de los 60, coincidiendo con la Segunda Ola Feminista, se desarrolló una corriente artística representada por mujeres que emplearán el arte como instrumento de denuncia, usando especialmente la *performance*. De ese primer momento de denuncia, se pasa a la exaltación de lo femenino, con el empleo del propio cuerpo como instrumento de trabajo. Frente a esto, los años 80 vuelven a ser de denuncia y algunas artistas como Bárbara Kruger empiezan a salir a la calle.¹² Progresivamente, en la última década del siglo XX y sobre todo durante el siglo XXI se comienzan a plantear nuevas subjetividades.

En este sentido han emergido artistas realmente interesantes que plantean el arte con una utilidad pública o educacional, combatiendo nuestra cultura visual con nuevas imá-

7. ONU-Hábitat, "La Nueva Agenda Urbana en español," consultada el 24 de mayo de 2019, <http://onuhabitat.org.mx/index.php/la-nueva-agenda-urbana-en-espanol>

8. Nuria Rodríguez Calatayud, "La mujer en los márgenes, la memoria femenina en la ciudad," en *Diálogos urbanos, confluencias entre arte y ciudad*. Valencia, coord. Joan Llaveria i Arasa (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008), 279-88.

9. Laura Elkin, *Flâneuse, Women Walk the City* (Barcelona: Penguin Random House, 2016).

10. Andrea Burbano, "Ideas para una mejor vida urbana," conferencia TEDx Universidad Piloto, YouTube, video, 10 de diciembre de 2014, consultada el 24 de mayo de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=960GIVnkTfM&t=18s>

11. Blanca Fernández Quesada, "Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999), 132, <https://eprints.ucm.es/1754/1/T23914.pdf>

12. María Laura Gutiérrez, "Arte, tecnología, género y espacio público. Un análisis a través de las obras de Jenny Holzer y Bárbara Kruger," *Prometeica*, no. 15 (2017): 17-30.

genes, que amplían nuestro imaginario personal y colectivo, de manera que se reflexione sobre temas de actualidad que de otra forma pasan desapercibidos. La mayoría de las propuestas artísticas entorno al género en la calle se centran en acciones y el arte público así como *graffiti* y cartelería, en gran medida en relación a las manifestaciones del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer.

La cosificación de las mujeres, que se mantiene en la ciudad actual a través de las vallas publicitarias, es combatida mediante estas imágenes artísticas que proponen otros discursos, inclusivos y en pro de la equidad, desde distintas disciplinas.

Arquitectura y ciudad: la configuración del espacio público como forma de alcanzar la igualdad de género

La desigualdad en cuanto a hombres y mujeres la vemos en las calles a diario de muy diversas formas. En primer lugar porque las calles son un lugar mucho más inseguro para las mujeres que para los hombres y por otro lado en su propio trazado, en su nomenclatura y monumentos. Si atendemos a los monumentos urbanos que hay en nuestras ciudades, muy pocos están dedicados a mujeres y cuando lo están, suelen ser obras de estos últimos años y dedicados a cuestiones generales como la violencia de género, pero ¿y las mujeres importantes de nuestra historia? Sucede igual con el nombre de las calles. Se han desarrollado en los últimos tiempos, múltiples iniciativas para mejorar esta situación. Por ejemplo, #WomenInCities realizó en 2018 una acción simbólica en las calles de Barcelona, cambiando sus nombres por el de mujeres importantes, poniendo una pegatina sobre el rótulo de algunas vías.¹³

Otro proyecto destacable es el llamado #Merezcounacalle, un proyecto ideado por la profesora de Geografía e Historia, Rosa Liarte Alcaine del IES Cartama (Málaga), dentro de la materia Cambios Sociales y de Género.¹⁴ El proyecto ha dado lugar a una web en la que centros de toda España pueden sumarse, recopilando el número de calles con nombre de mujer y de hombre que hay en cada localidad. Se trata así de visibilizar la invisibilidad, de mostrar en este caso a los menores, cómo de forma subliminar, asociamos, por cuestiones como estas, a los hombres con profesiones de éxito como médicos, políticos o escritores, entre otros, mientras que las mujeres no aparecen.

En cuanto a la configuración urbana, el derecho a la ciudad está recogido en la Carta Europea de la Mujer en la Ciudad¹⁵ de 1996 y la Carta por el Derecho a la Ciudad de las Mujeres

13. Eva García Valero, "12 calles de Barcelona se feminizan," *El País*, 8 de marzo de 2017, Feminismo, https://elpais.com/elpais/2017/03/03/seres_urbanos/1488543904_239353.html

14. "Merezco una calle," consultada el 24 de mayo de 2019, <https://www.merezcounacalle.com/>

15. "Carta europea de la mujer," Diputació de Girona, consultada el 24 de mayo de 2019, http://www.ddgi.cat/participaciociudadana/material/curs200912/AAVV-La_Carta_Europea_de_la_Mujer_en_la_Ciudad.pdf

(Foro Urbano Mundial, Barcelona 2004).¹⁶ Se ha entendido que la forma de hacer la ciudad más igualitaria es mediante la incorporación de mujeres arquitectas y urbanistas.¹⁷ Desde Urbact,¹⁸ se organizó en Estocolmo en 2018 el taller *Gender Equal Cities*, donde se trató precisamente sobre cómo hacer las ciudades mejores, gracias a la perspectiva feminista y teniendo en cuenta la interseccionalidad. Allí se premió además al municipio sueco Umea, por sus buenas prácticas al respecto, y se presentaron diferentes estudios y proyectos que demuestran que la percepción de las ciudades es distinta para hombres y mujeres. La idea es sobre todo hacer la configuración urbana un proceso más participativo, algo que permitirían nuestras Agendas Urbanas,¹⁹ si se les diese auténtica relevancia y fueran vinculantes, como forma de participación ciudadana, de incluir a las mujeres y de estudiar el espacio no "de forma absoluta, sino desde su dimensión psicológica y social."²⁰

Acciones performáticas para apoderarse del espacio urbano

Por otro lado, artistas del campo plástico y visual, plantean propuestas dentro del arte de acción, que pretenden apoderarse del espacio urbano desde la transgresión o simples acciones que llamen la atención de los transeúntes y que son registradas fotográfica y videográficamente, lo que permite mayor incidencia al poder ser difundidas mediante redes sociales y expuestas en espacios artísticos. Esther Ferrer es una pionera en el arte de la *performance* en España, que ha marcado a las siguientes generaciones. Ella fue de las primeras en tomar las calles con sus acciones y en implicar al público. La sucedieron otras grandes de la *performance*, por ejemplo, Itziar Okariz, preocupada por la invasión y transgresión del espacio público, crea la acción *Mear en espacios públicos o privados* (2001); Pilar Albarracín, también se apropia de la calle en *performances* y vídeos como *Sangre en la calle* (1992), serie de ocho acciones transcurridas en el centro de Sevilla, donde situaba a mujeres ensangrentadas tiradas en el suelo, mostrando la violencia ejercida sobre las mujeres de forma escandalosa, provoca la reflexión y el diálogo.

Ya en la última década, podríamos citar artistas como Isabel León, cuya obra gira entorno a distintos temas, pero en los que entran algunos como la violencia de género o a Yolanda Domínguez, quien critica con sus proyectos artísticos cuestiones relativas a la imagen

16. "Carta por el Derecho a la Ciudad de las Mujeres," Universidad de Granada, consultada el 24 de mayo de 2019, https://www.ugr.es/~revpaz/documentacion/rpc_n5_2012_doc2.pdf

17. Rodríguez Calatayud, "La mujer en los márgenes," 279-88.

18. "Programa Europeo de Desarrollo Urbano," Urban Act. Driving change for better cities, consultada el 24 de mayo de 2019, <https://urbact.eu/who-we-are>

19. Para mayor información sobre las Agendas Urbanas y sus retos, consultar el debate de la Revista PH no. 97. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/112> Especialmente el texto "La construcción de la ciudad inclusiva desde la cultura. La igualdad de género como objetivo," de Daniel Navas Carrillo, Javier Ostos Prieto y, María Teresa Pérez Cano.

20. Pablo Páramo y Andrea Milena Burbano Arroyo, "Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano," *Universitas Psychologica*, no. 1 (2011): 61-70.

de la mujer en la publicidad y roles de género. Su obra se mueve sobre todo en el campo de la acción artística, puesto que considera que la participación del espectador tiene un poder transformador mayor que la simple contemplación, por ello involucra personas para crear experiencias en vez de objetos. Son muy características sus acciones colectivas, en las que lanza un proyecto y es seguido por personas de distintos puntos de la geografía española e incluso internacional, como *Poses* (2011).

Por otro lado, Valle Galera, disiente del concepto tradicional de género con sus fotografías, videos e instalaciones, tratando de dar visibilidad a identidades ignoradas. Con su intervención en la plaza Grao de Castellón (2010),²¹ en la que pasó un día fotografiando a las mujeres que pasaban, mostró cómo la arquitectura y el espacio público podían influir en su comportamiento y sus movimientos, es una reivindicación de lo urbano desde la perspectiva de género que muestra como las mujeres pueden pasear por las calles asustadas a veces hasta de su propia sombra, sensaciones que pocas mujeres no confesarán haber vivido.

Debe citarse a Mara León, que con su proyecto *E730* (2017), plantea el problema de la espera para la reconstrucción mamaria tras una mastectomía, a través de una acción que emplea fotografía y redes sociales, que se ha convertido en un movimiento ciudadano que ya ha conseguido incidir en las decisiones políticas. Cada día se fotografiaba mostrando la cicatriz y pegaba los carteles en el hospital donde debía ser intervenida. Muchas personas se sumaron al proyecto. En Andalucía se recortó el tiempo de espera de dos años a seis meses, en algunas comunidades autónomas aun es de cinco años.

Por último, Verónica Ruth Frías artista cordobesa que reivindica el papel de la mujer dentro de la historia del arte, la religión y situaciones como el arte y la maternidad, entre otras cuestiones, tiene piezas en las que invade el espacio urbano como *Art now* (2018-en proceso) donde Frías reflexiona sobre la presencia de las mujeres en la historia del arte, subiéndose en equilibrio sobre una pila de libros sobre la materia en los que no aparecen nombres de mujeres artistas. En su reciente proyecto *I am a woman* (2018-en proceso), que comprende varios tipos de acciones artísticas y gracias a la beca EMER-GENT, ha podido realizar en Torremolinos una valla publicitaria con este lema. Este proyecto sirve para preguntarse ¿qué es ser mujer? Y también ¿qué es ser hombre? Comprobar qué términos suelen asociarse a cada sexo y cómo podemos deconstruir esos prejuicios.

Estos son sólo algunos ejemplos de artistas que muestran su disconformidad con el orden establecido a través del arte y apoderándose del espacio público y las redes sociales, invitando a la participación dentro de la corriente del arte relacional y generando un debate y

21. Victoria Quirosa García y Laura Luque Rodrigo, "La nueva plástica visual en torno al género, obra e identidad: Valle Galera," *Dossiers Feministes*, no. 23 (2018): 185-202.

una reflexión en torno a temas vinculados a la actualidad política y social de nuestro país, especialmente en lo referente a la situación de las mujeres, pero podríamos citar muchas otras, pues el arte de acción y el arte relacional, son corrientes muy seguidas en estos últimos años.

Hay que mencionar que en El Carpio (Córdoba), dentro de las jornadas de Scarpia, y especialmente durante los años 2004 y 2005 (aunque siempre estuvo presente la temática de género), se llevaron a cabo interesantes acciones en la calle como la de María Góngora y María Ortega en 2005, en apoyo a la nueva ley que permitía el matrimonio entre personas del mismo sexo, celebrando la primera boda (ficticia) entre dos chicas en el pueblo, con todos los habitantes como invitados; o el 'Anti-monumento de género' de Carlos Ferrer, en la fachada de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en la que se escribió "A las que vivirán en un estado mejor, el pueblo de El Carpio", tomando la fórmula usada en los monumentos por los caídos en la Guerra Civil, y en alusión a todo lo que queda por hacer en favor de la igualdad de género y la erradicación de la violencia sobre las mujeres; o la acción *Pasarela de Género* (Graciela Izquierdo, 2004), que sirvió para visibilizar y reivindicar que todavía, en pleno siglo XXI, las mujeres del pueblo tenían prohibida la entrada al Casino; entre otras muchas como *No mates amor* (María José Guzmán, 2005), *Aquí pan y después gloria* (María Luisa Ortega, 2011), *Las abuelas grafitteras* (Michal Araszewicz y Mercedes de Alba, 2011), etc.

Arte urbano²²

Con la irrupción del *graffiti* los artistas comienzan a apropiarse del espacio urbano, pues la arquitectura y el urbanismo habían dejado nulo margen de opinión con respecto a la construcción de los espacios públicos a los artistas. Las mujeres se sumaron desde sus inicios en los años 70 en EEUU, siendo una de las artistas más conocidas de ese periodo Lady Pink. En el resto del mundo la incorporación de la mujer al mundo del arte urbano fue más tardía, ya en la década de los 80.²³ Aunque como señala Ganz, en su obra *Graffiti Mujer*, las artistas urbanas han pasado inadvertidas en comparación con los artistas hombres, han usado el muro como espacio para reivindicar su presencia y sus derechos. Por ejemplo, en Afganistán la artista Shamsia Hassani, trata con su arte de traer cambios positivos a la sociedad, en un país donde las mujeres no tienen derechos. Otras mujeres artistas urbanas como Faith47, Panmela Castro, Nuria Mora, Miss Van o Btoy, entre otras muchas, han usado los muros como espacio donde tratar de visibilizar la desigualdad de las mujeres en distintas partes del mundo. Existen además numerosos proyectos encabezados por instituciones públicas, que encargan murales, sobre todo con la temática de la violencia de género aunque con frecuencia se enmarcan dentro de las actividades desarrolladas para el día de la mujer.

22. Hay que aclarar las diferencias entre arte urbano y arte público, actualmente se toma el primero como aquel que es espontáneo y el segundo como el que surge de un encargo. Por otro lado, arte urbano tampoco es lo mismo que *graffiti*, e incluiría una variedad mayor de manifestaciones artísticas en el espacio público.

23. Nicholas Ganz, *Graffiti mujer: arte urbano de los cinco continentes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006).

Este tipo de intervenciones, permiten llevar el debate a un gran número de población, por lo que son especialmente interesantes, sobre todo aquellas que se enmarcan dentro del arte relacional y se vinculan al entorno y a sus gentes, permitiendo su participación y por lo tanto su identificación y apropiación de las obras y el espacio.

Carteles populares e ilustraciones en relación a las manifestaciones del 8M. La calle y las redes sociales

Los últimos tres años, y sobre todo a partir de 2018, las manifestaciones del 8 de marzo, han tenido una incidencia sin precedentes, que han permitido que se esté hablando de la Cuarta Ola Feminista, que pide, en nuestro contexto occidental y democrático, la igualdad real, acabando con problemas como la brecha salarial, o mayor seguridad para las mujeres en las calles y en sus hogares. Artistas de distintas disciplinas, como personalidades relevantes de otros campos, se han sumado a estas reclamaciones, animando a las personas, de ambos sexos, a participar en las manifestaciones y en la huelga del citado día. En esto, hay que destacar la labor de numerosas ilustradoras que han elaborado obras que se han hecho virales en las redes sociales, carteles que han potenciado sin duda no solo la asistencia sino, de alguna manera, la creatividad popular.

Esther Gili es una de estas cientos de ilustradoras españolas²⁴ (habría que sumar muchas más de otras nacionalidades) que han puesto su creatividad a disposición de esta causa, creando carteles para sendos años, con mensajes como “El día 8 no trabajo, no consumo, no cuido” acompañado de una imagen muy reconocible dentro de su estilo, una persona, en este caso con escasos elementos que determinen su género, para que resulte lo más inclusiva posible; o en el caso del año anterior, una mujer con el puño en alto que sujeta un cartel con el mensaje “Nosotras paramos.”

María Hesse, Paula Bonet, TuttiConfetti, Moderna de Pueblo o Monstruo Espaguetti, estas dos últimas consideradas también como *influencers*, se sumaron a esta tendencia. En la mayoría de estos carteles la idea fundamental era difundir el paro general. De alguna forma, la cartelería, que tanta influencia tuvo en causas como el movimiento obrero o el voto femenino y por supuesto, que tanto usaron las grandes dictaduras europeas del siglo XX y los combatientes de todos los bandos de las guerras mundiales y la Guerra Civil española (como demuestra su presencia en centro de arte como el Museo Centro de Arte Reina Sofía), vuelve a cobrar importancia, no tanto para estar pegados en los muros de las ciudades, como difundiéndose en redes sociales.

24. Para consultar algunas imágenes al respecto, ver: “Nasas social media,” consultada el 24 de mayo de 2019, <https://www.nasassocialmedia.com/blog/el-8m-tambien-se-dibuja>

A esto hay que sumar la creatividad popular, pues en las manifestaciones se vieron numerosos carteles que contenían no sólo mensajes textuales creativos, sino a nivel visual, algunos en referencia a iconos contemporáneos de la lucha feminista, personajes reales y de ficción como Hermione (Harry Potter) o la Princesa Leia (La Guerra de las Galaxias) y otros aún más actuales salidos, por ejemplo, del programa Operación Triunfo. En otro vemos a mujeres que se dan la vuelta al delantal para convertirlo en una capa, esculturas clásicas con mensajes, retratos de mujeres con lemas, un león comiendo mariposas en alusión a la canción "Lo malo", y un sinfín de imágenes que acompañan las consignas, algunas con mayor virtuosismo técnico que otras, pero todas con un mensaje potente que cala en el imaginario colectivo y que sirven a un fin común. Vivimos en la sociedad de las imágenes, nos comunicamos mediante emoticonos, por lo que esta iconografía contribuye vivamente a generar mensajes de calado.

Conclusiones

Las mujeres, a lo largo de la historia contemporánea han usado la calle como forma de reivindicar los derechos más básicos, la igualdad como seres humanos. Las artistas no han quedado al margen de ello y han visto, en muchas ocasiones, como el espacio público era el lugar más idóneo para, a través del arte, mostrar su disconformidad con el sistema socio-cultural y político. En la actualidad, muchas artistas españolas trabajan en este campo, reclamando no sólo la igualdad en los asuntos más básicos, sino su presencia en la historia y en particular en la historia del arte, explorando además los límites de lo masculino y lo femenino, incluyendo un concepto de género amplio e inclusivo.

La presencia de las mujeres en las calles parte de la incorporación de las mismas en la propia configuración de las ciudades de una forma paulatina y mucho más equitativa, pues la presencia de arquitectas y urbanistas, según recomendaciones de organismos como la OMS, será la clave para mejorar la vida de las mujeres en las calles. Asimismo es preciso que, al igual que en los museos, ferias de arte y demás espacios artísticos, aumente la presencia de mujeres en los monumentos urbanos y nombres de las calles, puesto que de manera inconsciente estas ausencias son mensajes subliminares que contribuyen a mantener los roles de género. Por otro lado, las formas artísticas de tomar las calles desde la acción, el *graffiti* o cualquier otra forma artística, son medios potentes que ayudan a que buena parte de la población reflexione sobre este tema y que aporta visibilidad a las artistas puesto que son obras muy efectistas con gran repercusión en las redes sociales y también en prensa.

Por último, la incidencia de las artistas en las últimas manifestaciones del 8M ha contribuido a crear esta Cuarta Ola Feminista, que aboga por una igualdad efectiva en todos los ámbitos, inclusiva y heterogénea, a lo que hay que sumar la creatividad popular que se

manifiesta tanto de forma textual como a través de la imagen en los carteles empleados en las manifestaciones y que merecen un estudio desde la antropología, pero desde luego también desde las artes, pues aun siendo manifestaciones efímeras, son muestra de la cultura popular y evidencian la influencia de las artistas más mediáticas en las redes.

En definitiva, las mujeres, desde el arte, se encuentran en un momento de nueva apropiación del espacio público para mejorar la calidad de vida y las relaciones sociales, encaminándonos hacia unas ciudades más seguras, equitativas y creativas.

Bibliografía

- Burbano, Andrea. "Ideas para una mejor vida urbana." Conferencia TEDx Universidad Piloto, YouTube, video, 10 de diciembre de 2014. Consultada el 24 de mayo de 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=960GIVnkTfM&t=18s>
- Diputació de Girona. "Carta europea de la mujer." Consultada el 24 de mayo de 2019.
http://www.ddgi.cat/participaciociudadana/material/curs200912/AAVV_La_Carta_Europea_de_la_Mujer_en_la_Ciudad.pdf
- Elkin, Laura. *Flâneuse, Women Walk the City*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- Fernández Quesada, Blanca. "Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995." Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
<https://eprints.ucm.es/1754/1/T23914.pdf>
- Ganz, Nicholas. *Graffiti mujer: arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- García Valero, Eva. "12 calles de Barcelona se feminizan." *El País*, 8 de marzo de 2017, Feminismo.
https://elpais.com/elpais/2017/03/03/seres_urbanos/1488543904_239353.html
- Gutiérrez, María Laura. "Arte, tecnología, género y espacio público. Un análisis a través de las obras de Jenny Holzer y Bárbara Kruger." *Prometeica*, no.15 (2017): 17-30.
- Janés, Clara. *Guardar la casa y cerrar la boca*. Madrid: Siruela, 2015.
- León, Fray Luis de. *La Perfecta Casada*. XV. 1584. Consultada el 24 de mayo de 2019.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada-0/html/01e93f60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- Luque Rodrigo, Laura y Mantas Fernández, Rafael. "La mujer en el espacio pintado. De la Edad Moderna a la Contemporánea." *Asparkia*, no. 21 (2009): 47-64.
- Merezco una calle. Consultada el 24 de mayo de 2019. <https://www.merezcounacalle.com/>
- Noguera Fernández, Albert. "Los feminismos y la división espacio-género." En *VII Congreso virtual sobre Historia de Las Mujeres*. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 623-42. Jaén: AHPJ, 2015.

ONU-Hábitat. "La nueva agenda urbana en español." Consultada el 24 de mayo de 2019.

<http://onuhabitat.org.mx/index.php/la-nueva-agenda-urbana-en-espanol>

Páramo, Pablo y Burbano Arroyo, Andrea Milena. "Género y espaciabilidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano." *Universitas Psychologica*, no. 1(2011): 61-70.

Quirosa García, Victoria y Luque Rodrigo, Laura "La nueva plástica visual en torno al género, obra e identidad: Valle Galera." *Dossiers Feministes*, no. 23 (2018): 185-202.

Rodríguez Calatayud, Nuria. "La mujer en los márgenes, la memoria femenina en la ciudad." En *Diálogos urbanos, confluencias entre arte y ciudad*, coordinado por Joan Llaveria i Arasa, 265-78. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

Universidad de Granada. "Carta por el Derecho a la Ciudad de las Mujeres." Consultada el 24 de mayo de 2019. https://www.ugr.es/~revpaz/documentacion/rpc_n5_2012_doc2.pdf

Urban Act. Driving change for better cities. "Programa Europeo de Desarrollo Urbano." Consultada el 24 de mayo de 2019. <https://urbact.eu/who-we-are>

Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: PRH, 2017.

Archivo Diverso Costa Rica.

Primera parte. Expresiones de arte transgresor

Diverse Archive, Costa Rica. Part 1. Transgressive Art Expressions

Patricia Oliva Barboza

Universidad Estatal a Distancia, San José (Costa Rica)

poliva@uned.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0001-9175-2950>

Resumen

El proceso de construcción de un archivo diverso que recupere las expresiones de arte que surgen en el país en los últimos años, implica en sí mismo un ejercicio político. Equivale de cierta forma a la acción de aperturar una ventana paralela a la historia del arte, se trata de un archivo contra-histórico y desde luego contra-hegemónico. Este artículo es un extracto-avance de un capítulo de la investigación en curso llamada "El arte en tu cuerpo, tu cuerpo en el arte". Expresiones diversas y transgresoras cuyo listado agrupa más de treinta artistas, de esa lista se han contactado cinco, un resumen de ese primer acercamiento es lo que se compartirá en este artículo. A partir de la pregunta: ¿Cuál ha sido tu relación con el arte? Los y las artistas nos presentan algunas de sus obras o expresiones de arte en este archivo multicolor.

Palabras clave: arte y diversidad; corpora-
lidades diversas; archivo contra-histórico;
feminismo; arte diverso.

Abstract

The process of creating a diverse archive that retrieves artistic expressions that have appeared in the country in recent years, entail political exercise. In a way, this works in the very same manner as the opening of a window that parallels to art history. It presents counter-historic as well as counter-hegemonic archives. This article is an excerpt from a chapter preview in which the ongoing research is titled El Arte en Tu Cuerpo, Tu Cuerpo en el Arte (Art in Your Body, Your Body in Art). The list is composed of more than thirty artists of transgressive and diverse expressions in which five on the list have been contacted. In addition, a summary of the first outreach will be covered in this article. Based on the question, what has been your relationship with art? The male and female artists present in this multicolor archive either their works or artistic expressions.

Keywords: art and diversity; diverse corpo-
realities; counter-historic archive; feminism;
diverse art.

Investigación inscrita en el Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE Vice-Rectoría de Investigación de la Universidad Estatal a Distancia UNED-Costa Rica.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Oliva Barboza, Patricia. "Archivo Diverso Costa Rica. 1a parte. Expresiones de arte transgresor." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 67-78. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Patricia Oliva Barboza. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Esta propuesta tuvo dos momentos de inspiración, uno: en el 2014 al participar en el encuentro sobre género y arte¹ conozco a la artista Andrea del Valle y su obra *La Quinceañera* protagonizada por un chico transgénero, a partir de ese momento ‘afiné mis sentidos’ y empecé a identificar otras muestras de arte diverso. La tesis de Ana Marchante: *Trunsbutch*² fue el segundo momento, especialmente por la forma como justifica la importancia y la necesidad de construir archivos contrahistóricos. Marchante recupera *performances* transfeministas y acciones políticas, mientras que este proyecto recupera aquellas expresiones de arte (de los últimos años) que abordan la diversidad aunque quizá el(la) artista no sea consciente de su labor política, además incluye entrevistas para que ellos y ellas expresen las formas que tiene el arte para resignificar las corporalidades, de allí la importancia de teorizar desde el feminismo, desde la experiencia encarnada. La primera parte de este artículo trata sobre la importancia de archivar las propias voces involucradas y la segunda es el resumen del trabajo de cinco artistas y sus expresiones de arte.

Sobre la importancia de archivar

Sandra Harding³ afirma que el principal sesgo androcéntrico comienza con la selección del problema a investigar, lo que interfiere en el “cómo y por quiénes” ha sido contada la historia, parafraseando a la autora, la historia ha sido contada por voces privilegiadas, si pensamos en el arte, encontraremos que los artistas conocidos fueron aquellos que respondían a las normas establecidas por un único criterio o bien se veían obligados a ocultar sus gustos o identidades reales.

La acción de recuperar y registrar inicia con el recuento de la experiencia vivida, experiencia que mientras más se comparte mejor, de lo contrario se convierte, según palabras de Amorós en “conatos emancipatorios sin registro en la memoria ni en la escritura, sin inscripción, en secuencias de filiación que aparecen así deshilachados y dispersos.”⁴ En el ejercicio de “archivar” ha existido un elemento implícito de exclusión ¿Quién y por qué define qué archivar y qué no? ¿Cómo se definen cuáles registros son importantes y cuáles no lo son? Amorós termina su cita señalando: “recoger, seleccionar, antologizar, es dar textura a la memoria crítica del feminismo: es ya de por sí una tarea emancipatoria.”⁵ Un archivo contrahistórico recoge datos que no necesariamente se encontrarán recuperados, detrás de este esfuerzo hay: “una forma de nombrar las prácticas disidentes, clandestinas, informales e

1. Segundo Encuentro organizado por el Ministerio de Cultura de Costa Rica.

2. Ana Marchante Hueso, *Trunsbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política* (tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2015).

3. Sandra Harding, *Ciencia y Feminismo* (Madrid: Ediciones Monata S.L, 1996), 28.

4. Amorós citado en Alicia Puleo, *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII* (Barcelona: Anthropos, 1996), presentación.

5. Amorós en Puleo, *La Ilustración*, presentación.

históricamente continuadas de producción y consumo de cultura y saber en los márgenes de la cultura dominante.⁶ En países como España bajo el concepto de ‘Archivo *queer*’ se conocen registros de expresiones de arte, a finales de la década de los setenta, artistas, teóricos(as) y curadores escogen el archivo también llamado ‘arte de la memoria’ como un medio de expresión artística, pero: ¿Tienen los(as) artistas de otros países las posibilidades de mostrar su arte, de divulgar sus expresiones?

Archivar es una especie de denuncia, en esta propuesta el objetivo es denunciar esa ceguera heteronormativa, patologizante y excluyente que opera también en las artes, donde existe, en algunas ocasiones, un único criterio o valoración estética y una serie de lenguajes y técnicas que son sobrevaloradas por encima de otras. No es posible recuperar ‘esas otras formas de arte’ sin capturar directamente los saberes y prácticas de los y las artistas que han quedado fuera. Ana María Bach lo señala en su libro *Las voces de la experiencia*:

Un sujeto “normal” se supone masculino y es por esto que tales epistemologías dejaron de lado grupos no considerados de interés, como a las mujeres quienes pertenecen a otras etnias, son homosexuales, o de edad avanzada, entre otras “no normalidades”, cuyas experiencias y proyectos no son tomadas en cuenta.⁷

Valorar la experiencia tiene su origen en la imperante necesidad de incluir las vivencias de las mujeres cuando no existía interés alguno por visibilizar sus desigualdades, pero ¿de cuáles mujeres? fue una iniciativa limitada a las feministas blancas estadounidenses, luego se evidencia la necesidad de incluir otras realidades, la sola condición de género se quedaba corta ya no era suficiente y en cambio es atravesada por condiciones de raza, de origen, clase, económicas entre otras, las mismas compañeras descubren la necesidad de estudiar nuevas identidades y corporalidades. Los colectivos LGBTI+, transfeministas y *queer* reivindican sus propias experiencias y vivencias, según Bach, se trata de “describir la propia situación en un presente particular acerca de lo que cada una experimenta como significativo.”⁸

Una forma de socializar la existencia y la identidad, de artistas que se sienten excluidos(as) se da a través de la experiencia individual que luego se convierte en colectiva. Mohanty citada por Bach, subraya que la experiencia no es únicamente un intercambio de relatos entre mujeres, con ese intercambio se generan deconstrucciones, que, aunque mínimas o quizá imperceptibles impactan las individualidades. Para Mohanty⁹ el conocimiento es histórico y colectivo, depende de la participación comunitaria, solo estudiando las diferencias culturales e históricas se crea la base del análisis y la solidaridad, con el intercambio de las experiencias, se genera conocimiento político.

6. Marchante Hueso, “Transbutch,” 167.

7. Ana María Bach, *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010), 99.

8. Bach, 14.

9. Mohanty citado en Bach, *Las voces de la experiencia*, 60.

Experiencia Encarnada

El concepto de experiencia se articula con el cuerpo, visto como territorio de conquista, donde se registra la violencia que lamentablemente se remonta a las experiencias de abuso y dolor que sufrieron y sufren las mujeres, es esa 'experiencia encarnada' que remite a la necesidad de relatar desde el cuerpo de las mujeres. Haraway señala que "no es posible desarticular la óptica desde la cual se mira al relatar lo vivido y señala que la objetividad feminista resulta una objetividad encarnada."¹⁰ Autoras como Young insisten que es en 'el cuerpo' donde se resignifican las experiencias: "el sujeto siente a través de esa encarnación."¹¹

En relación con lo anterior, las expresiones de arte que nos comparten los y las artistas expresan esas experiencias encarnadas que resignifican a través del arte. La investigadora argentina Silvia Citro, también artista, reconoce la existencia de un saber o conocimiento corporal en el que existe un 'cuerpo significativo' que se involucra en la producción de conocimiento y subraya que este tipo de investigaciones parten de la observación y participación de y desde los cuerpos. Dichas autoras señalan que en una acción corporizada: "existe una dimensión carnal que involucra todo conocimiento."¹²

Gracias a los vínculos entre estudios teórico/metodológicos feministas con las propuestas transfeministas y *queer* que (aunque reconocen basarse en el feminismo) generan sus propios acercamientos metodológicos, hoy suman con sus técnicas novedosas y han sido una 'oleada de aire fresco' más aun considerando que grupos transfeministas y *queer* son los que más han intimado las luchas políticas con las expresiones artísticas. Según Ana Marchante, su tesis está basada en lo que Jack Halberstam llamó metodología *queer*, la cual básicamente: "combina estudios históricos, análisis sociológicos, referencias de teorías y prácticas transfeministas, investigación de archivos, producción de taxonomías, análisis audiovisual, etnografía, estudio de caso y observación participante."¹³ Estas vinculaciones metodológicas han sido estudiadas para explorar la estrecha relación entre prácticas políticas y artísticas. El transfeminismo y grupos pro-diversidad así como colectivos *queer* se han re-apropiado de las técnicas tradicionales de archivar o registrar, para explicar la importancia de seleccionar y evidenciar desde los propios cuerpos o 'cuerpas' como algunas suelen llamarle.

Archivo diverso

Es importante subrayar que este (resumen) de archivo diverso contiene como común denominador la 'diversidad', en esta propuesta no hay un interés por clasificar las obras de arte según

10. Haraway citada en Bach, 95.

11. Young citado en Bach, 113.

12. Laura Citro, *Cuando escribimos un bailamos. Antropología de y desde las danzas* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011), 18.

13. Marchante Hueso, "Transbutch," 45.

sea su origen o modalidad artística. Por otra parte y siguiendo el posicionamiento del sociólogo Miquel Missé¹⁴ lo congruente debe ser desenfocarse de los cuerpos (formas y definiciones) y más bien volver la mirada hacia quien excluye, su propuesta es situar el problema en la cultura y no en el cuerpo, aunque Missé se refiere a las corporalidades trans y sus debates, esta afirmación se puede reinterpretar para explicar que la selección no es y no debe ser a partir de la identidad, orientación o expresión sexual de los y las artistas, sino en el recorrido que les ha llevado al arte, las voces se sitúan en la autoría pero a partir de las expresiones artísticas que dialogan sobre la resignificación de sus cuerpos en relación al arte y en reacción al mundo expulsor, hetero-normado y patriarcal desde otras nociones de corporalidad y sexualidad lejanas a la patologización, anormalidad o exclusión, esto explica la importancia que sean ellos, ellas y ellos quienes nos presenten sus obras. A continuación presento el Archivo Diverso:

Mariana Alpizar. Artista de *Spoken Word*, poesía, performance (sicóloga feminista)

Mariana sitúa sus inicios en el arte como una historia de sobrevivencia: “para mí el arte se relaciona con una historia de sobrevivencia y de existencia, es una necesidad que viene ancestralmente.”¹⁵ Ha sentido la exclusión de espacios de producción tanto académicos como artísticos, los define como parte de la sociedad patriarcal en los que ha tenido que demostrar ‘una y otra vez’ que las mujeres artistas pueden ‘hacerlo’ y ‘hacerlo bien’. Aunque hace arte desde niña, hasta el 2017 comienza a presentar sus escritos en público, se cuestiona: ¿Por qué no lo había hecho antes? la respuesta se relaciona con una cuestión de desigualdad, nos relata que “por vergüenza” y por la forma en la que siempre se ha minimizado el arte que hacemos las mujeres: “lo que yo hacía eran manualidades, eran dibujitos, todo era subvalorado.”¹⁶ Conoce el *Spoken Word* en el 2017 y cuando se presenta por primera vez en una sesión del 2018, gana con un puntaje casi perfecto. Le interesan temáticas de clase social pero sobre todo los cruces y las relaciones entre categorías: “escribo desde ser mujer, desde ser bisexual, desde venir de una ruralidad, desde mi crítica al poliamor desde mis experiencias, mi posición política es que mi cuerpo literalmente es un vehículo para representar lo que vivo, para mí no puede haber arte sin cuerpo y que se vea.”¹⁷ En el vínculo al pie de página se puede consultar su obra.¹⁸

Andrea del Valle. Actriz, dramaturga, productora y directora de teatro

Andrea relata sus inicios en el teatro desde los catorce años en su época colegial, a pesar de su timidez y dificultad para conversar, recuerda que el día que usó vestuario en su primera función descubrió que se quería dedicar a ello toda su vida: “me presenté y me sentí libre, para

14. Miquel Missé, *A la conquista del cuerpo equivocado* (Barcelona: Editorial Egales, 2018), 30.

15. Mariana Alpizar, entrevista de la autora, 12 de junio de 2018.

16. Alpizar.

17. Alpizar.

18. Ver Mariana Alpizar, “Demos Spoken World,” Google Drive, consultada el 12 de junio de 2018, <https://drive.google.com/folderview?id=1-idRZAx0D8R10Zg2HnBtwjfaUjSwveN> y también ver Mariana Alpizar (@mariana.nana.nanita), Instagram, consultada el 12 de junio de 2018, <https://www.instagram.com/mariana.nana.nanita/?hl=es-la>

mí actuar es libertad, el teatro es ese lugar donde me puedo mover por donde quiera, el único lugar donde existe la magia real.”¹⁹ Ingresó a un grupo de teatro comunitario con personas de antropología que se reunían en Santo Domingo de Heredia. En 1999 entra al Taller Nacional de Teatro, a manera de retribución de su beca comienza a impartir lecciones de teatro por más de 18 años, hasta que viaja a España y en Madrid realiza sus estudios de licenciatura en la Real Escuela de Artes Dramáticas.

La obra de Andrea es bastante vasta, cuenta con muchas realizaciones y participaciones además de haber dirigido otros(as) artistas y coordinado proyectos que se enmarcan dentro de su propuesta más amplia llamada *Teatro Al revés*. Su pasión es escribir, le han interesado temas de género y diversidad los que ha incluido en sus creaciones de dirección teatral y dramaturgia, continúa impartiendo clases de teatro y tuvo a su cargo el proyecto de fincas educativas gratuitas para niños y niñas, también ha participado como actriz y *performer* en alguna de sus propuestas. Vale la pena referirse a algunas de sus obras, por ejemplo: *Bondaje* en el 2010 monólogo de realismo mágico y comedia, sobre violencia de pareja que se ha presentado en Guatemala y El Salvador, gana un Sin Telón del Centro Cultural de España y un Rodartes. Tanto *Bondaje* como *La Quinceañera* fueron ponencias en los dos encuentros de Mujeres en las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura. En el 2016 realiza *Y no solo las bocas son besables* con el colectivo universitario trans llamado Del rojo al púrpura. En el 2014 nace la obra *La Quinceañera* con la cual confirma su línea investigativa y artística en la que sigue profundizando, según Andrea: “no sólo en escena sino fuera de ella planteamos una ética de trabajo y de relación feminista, donde se comparte y no se compite, donde se favorece el colectivo, donde nos vemos a los ojos con mirada compañera.”²⁰ *La Quinceañera* se mueve entre el personaje de Juan (chico trans) quien anhela un vestido de quinceaños, gira en torno a los cambios en cuerpos adolescentes, aborda mitos y estereotipos desde la construcción del género y cómo es que se nos determina según seamos masculinos o femeninos: según Andrea: “cómo esto regula nuestra relación con los demás, con nosotres mismas y el entorno; el simbolismo social del Quinceaños y del colegio como uno de los lugares en los que más se recibe violencia directa al ejercicio libre de la identidad, lo que se conoce como *bullying*.”²¹ Se realizan montajes con personas de Mundo Trans, Transvida y Gente Diversa de San Ramón, ha sido utilizada como material educativo y se presentó en el Festival Venir al Sur en representación de Costa Rica. Para conocer su obra seguir los vínculos al pie de página.²²

19. Andrea del Valle, entrevista de la autora, 13 de noviembre de 2018.

20. del Valle.

21. del Valle.

22. Ver Andrea del Valle, “Obra de Teatro La Quinceañera. Audiovisual 1,” video en YouTube, 15 de junio de 2015, <https://youtu.be/pjfsNJingng> Ver también los videos de la misma obra en: https://youtu.be/4NA_ix18bv4 <https://youtu.be/8KO1OZjr040> y <https://youtu.be/2A4j3iFrcYw> Ver también Andrea del Valle, Facebook, noviembre de 2018, <https://www.facebook.com/casa.alavez>

Alejandro Rambar. Artista Plástico, arquitecto

Alejandro siempre tuvo claro que quería ser artista, nos relata sus recuerdos de infancia en Limón, lugar donde nació y vivió hasta su tercer grado de escuela, donde jugaba y dibujaba caricaturas de televisión junto a sus primos. El arte y específicamente el dibujo fue terapéutico para él: “para poder canalizar todo eso que me hacía falta.”²³ Nunca recibió clases de arte, se define como autodidacta. Nos confiesa que al estudiar arquitectura tuvo siempre la intencionalidad de aprovechar las herramientas que pudiera posteriormente llevar a las artes, “mi obra actual se basa en muchas de las herramientas que aprendí a lo largo de la carrera, no desarrollé un estilo artístico académico tipo escuela bellas artes, sino que fui aplicando los conocimientos que aprendí por medio de la arquitectura.”²⁴ De hecho su obra consiste en capas de papel inspiradas en los mapas topográficos y maquetas arquitectónicas. Comparto la cita textual:

Me llamó mucho la atención que los mapas topográficos tienen una sinuosidad muy atractiva, representan montañas, valles, me cuestioné ¿Qué pasaba si yo le daba este mismo tratamiento al cuerpo de una persona? todo tenemos en nuestros cuerpos un nivel de geografía, montañas y valles, al final represento a las personas como representaría una montaña. Ese fue el nacimiento de la obra *Topografía*.²⁵

La relación o comparación entre el cuerpo humano y las obras arquitectónicas ha sido recurrente en sus obras, el artista recupera líneas y curvas propias de la figura humana. Posterior a su primera colección *Topografías*. Incursiona en temas más políticos, se reconoce como artista vinculado a temas de género, identidad sexual y equidad de género, los cuáles expone en su segunda colección que titula: *Tolerancia*: “empecé a desarrollar obras un poco más *queer*, en *Tolerancia*, uso tres colores: azul, rosado y amarillo, que se utiliza cuando quiere designar niño niña o neutro, jugando con toda esa idea de lo masculino y femenino, lo ‘fuerte’ del contenido contra lo ‘suave’ del papel.”²⁶ En esta colección la temática sobre diversidad e identidad está muy presente, se muestran por ejemplo fusiones entre rasgos físicos masculinos y femeninos, así como esa combinación de colores que el mismo artista explicó se refiere a mitos y estereotipos femenino y masculino. La colección estuvo en la Galería Nacional, en el Centro Cultural Omar Dengo y en la Universidad Creativa. Recientemente en el 2019 fue parte de una exposición colectiva en el Centro Cultural de España y en el Gran Hotel Costa Rica. Para consultar su obra seguir los vínculos al pie de página.²⁷

Jimena Franco. Actriz

Su primera experiencia artística fue la comparsa *Latin Stars* que organiza y en la que participa hace 24 años, en el lugar donde vive, Guadalupe, nos comenta que en la comparsa encuentra

23. Alejandro Rambar, entrevista de la autora, 15 de noviembre de 2018.

24. Rambar.

25. Rambar.

26. Rambar.

27. Ver Alejandro Rambar, consultada el 15 de noviembre de 2018, <http://www.alerambar.com>

su primer 'escondite' y a la vez un lugar público donde puede ser 'ella misma', así lo describe: "usted ve una comparsa y ve plumas y colorcillos, ahí me puedo dar el placer el gusto de no esconderme, a través de la mascarada, aunque siempre me pregunto por qué me tengo que esconder."²⁸ Jimena coordina las clases y ha desarrollado el concepto de máscaras y carnaval, a través de la comparsa fue descubriendo una forma de comunicar mensajes, con el vestuario y la decoración misma.

La artista nos relata que su infancia fue muy difícil vivió en situación económica muy desfavorable, pero recuerda que ya desde cinco años soñó con ser actriz: "fue durante mi infancia que construí todo lo que estoy viviendo ahorita con la película, le decía a mi mamá que cuando cumpliera 18 años me iría a México a ser actriz."²⁹ Inicia su transición en la adolescencia, nos comenta haber sido víctima de acoso escolar, razón por la que abandona sus estudios. Es interesante comentar la reflexión que hoy día le hace recordar su paso por la escuela y el colegio: "me iba a quedar en física porque era obligado jugar futbol, pero ahora descubro que cualquier trans puede jugar futbol ¿Qué le impide? tenemos que ser versátiles pero eso es ahora, cuando uno sabe quién es."³⁰

En el año 2016 el casting para la película *Abrázame como antes* (dirigida por Jorgen Ureña) en el que participan más de 15 chicas trans, le cambia la vida. El proceso incluyó tres meses de clases de actuación y culmina con un cortometraje llamado *Inadaptados*, coordinado también por Ureña. Gana un premio en el Festival de Cine de Ecuador, premio mejor actriz en Los Ángeles y en el Festival Centroamericano. La película, según nos comenta Jimena ha viajado por más de 45 países, en el Festival de Guatemala obtiene varios premios, entre ellos: mejor actriz, mejor película y mejor director. En España recibe el premio platinum como mejor actriz, llega a ser parte de la lista de las mejores 20 actrices, en esta ocasión no pudo asistir por ser elegida mariscal de la Marcha de la diversidad del 2018 en Costa Rica. Actualmente continúa capacitándose con clases de teatro y comedia, además está desarrollando un proyecto de cortos o transmisiones en la calle con su compañera Natalia Porras llamado *Las tin Marín te pregunté* consiste en entrevistar personas en la calle, sobre distintas curiosidades, al respecto nos comenta: "cuando nosotras iniciamos Transvida como en el 2008, las trans solo salían de noche aquí en Costa Rica, de día se escondían o disfrazaban, por eso surge este programa."³¹ Para consultar el tráiler de la película: *Abrázame como antes* y la propuesta *Tin Marín*, seguir el vínculo al pie de página.³²

28. Jimena Franco, entrevista de la autora, 1 de marzo de 2019.

29. Franco.

30. Franco.

31. Franco.

32. Ver Jimena Franco, "Abrázame como antes. Official trailer," video en YouTube, 30 de marzo de 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=Yapw6VoH4WA> Ver también Yasmag, "¿Debe ser legal la marihuana? De Tin Marín Te Pregunté (Ep7)," Facebook, marzo de 2019, <https://www.facebook.com/yasmagcr/videos/2232309483749849/?t=22>

Christopher Unpezverde Núñez. Bailarín coreógrafo, curador y educador de danza

Cuando Christopher nos comenta sus inicios en las artes, inevitablemente lo hace relatando la violencia que sufrió a la edad de 6 años por parte de su padre, en la provincia de Limón donde creció. Para él, las artes significaron una posibilidad terapéutica: “no tenía amigos pero dibujaba mucho, gracias a una vecina que trabajaba en la Biblioteca Pública de Limón recibí clases gratuitas de pintura para ayudarme a expresar mis emociones.”³³ Las clases eran con el pintor Ricardo Rodríguez Córdoba, conocido como Negrín, así desarrolló gusto por la pintura y continuó tomando clases en la Casa de la Cultura de Limón.

Por la violencia sufrida pierde la capacidad visual en uno de sus ojos, se define como un artista con discapacidad visual, por esta razón se interesa por indagar teorías y prácticas buscando ‘otras formas’ en las que pueda desarrollar su talento y equilibrar su discapacidad. Ha sido una búsqueda en dos sentidos, por un lado conoce el movimiento y la pintura como una alternativa terapéutica, por otro lado ha tenido que investigar esos otros lenguajes posibles que le permitan ajustar su corporalidad particular: “Es imposible para mi determinar distancia y profundidad, la danza ayudó mi sistema propioceptivo y la pintura a ver el mundo desde diferentes perspectivas.”³⁴ Existe una correlación constante entre los recuerdos de su niñez con su búsqueda artística, lo que plasma en sus trabajos coreográficos: “He estudiado autores como Erik Erikson y Donald Winnicott a profundidad, con el fin de trabajar mi cuerpo desde el psicoanálisis.”³⁵

Sus propuestas están relacionadas con el lugar donde nace que tiene grandes desventajas económicas pero al mismo tiempo una enorme riqueza cultural: música, danza y folclore: “En mi paleta coreográfica, he tratado de incorporar estos paisajes y referencias a las que fui expuesto.”³⁶

En su opinión en Costa Rica existe una fuerte discriminación dentro del sector de la danza, discriminación que ha experimentado por su discapacidad, afirma que en la danza se vive la homofobia, el ableismo y el racismo, desde esta posición considera que teorías como el género han contribuido para estudiar la deconstrucción, nos comenta: “el arte ha sido fundamental para deconstruir estereotipos, me interesa abrir espacios donde todos los cuerpos tengan igualdad de oportunidades, nada eleva mi espíritu como una buena pintura o una buena *performance*.”³⁷

33. Christopher Unpezverde Núñez, comunicación vía correo electrónico con el autor, 13 de mayo de 2019.

34. Núñez.

35. Núñez.

36. Núñez.

37. Núñez.

En los últimos años que ha vivido en Nueva York, le ha permitido trabajar muchísimo su sensibilidad artística: “Como mentor y curador, dedico mi tiempo a implementar normas inclusivas en festivales de danza y residencias de danza para artistas con discapacidad, artistas de color y transgénero o no conformista.”³⁸ Su trabajo se puede consultar siguiendo el vínculo al pie de página.³⁹

Cierre

En cuanto a expresiones de arte, cabe mencionar que existe una multiplicidad de formas, tantas que no cabría caracterizarlas, la idea de esta propuesta es precisamente dejar abierta la posibilidad de recuperar expresiones sin necesidad de definirlas. Entendemos por diversidad justamente esas expresiones que amplían la paleta de las artes. La diversidad que acá se ve representada se seleccionó a partir de la capacidad de deconstruir por su lenguaje artístico transgresor.

Sabemos que existen expresiones más formales como las artes escénicas: teatro y danza teatro (algunas de estas expresiones también forman parte del archivo) pero pareciera que existen otras formas que además van surgiendo como necesidades mismas de algunos(as) artistas que quizá no se sienten tan interpelados(as) o identificados(as) con esas que ya existen, o no de la misma forma y no es que necesiten ser invitados(as) a participar, simplemente prefieren auto-convocarse por ese impulso de abrirse en el espacio del arte desde otros lugares, no es que se trate de expresiones del todo novedosas, sino de fusiones o reinención de las mismas.

Para ellos(as) la formalidad de algunos sectores, por ejemplo del teatro, nunca será igual que la libertad de una *performance*, así como un festival de poesía no ofrece la misma libertad que un *spoken word*, que según mi interpretación se trata de la posibilidad de expresar una poesía que está solo por escrito, según nos comenta una de las artistas “la poesía no podía quedarse en el papel” tenía que transformarse en oralidad poética, como también se le conoce.

Es interesante mencionar cómo para algunos artistas es clara la relación de catarsis que han desarrollado con el arte, sin embargo también reconocen que no siempre las condiciones en nuestro país son las más propensas para ‘ser parte del arte’ y en ocasiones, dependiendo de cuales expresiones se trate, el arte puede ser totalmente excluyente.

38. Núñez.

39. Ver Christopher Unpezverde Núñez, “Un pez verde,” consultada el 13 de mayo de 2019, <https://unpezverde.com> Ver también: “A garden in the shape of dreams (excerpt),” video en Vimeo, 23 de abril de 2019, consultada el 13 de mayo de 2019, <https://vimeo.com/332083777>

Para ellos y ellas no existen espacios o no existen las posibilidades que quisieran para presentar su arte. Para muchos(as) de los, las y les artistas que forman parte de este archivo, el arte les ha significado una cuestión de sobrevivencia, de resistencia, pero no únicamente de resistencia política sino vital, participar del arte, hacer arte, ha sido para gran parte de ellos(as) la única forma, la única salida que encontraron frente a sus realidades, en las que se han sentido muchas veces excluidas(os), violentadas(os) e invisibilizadas(os).

Bibliografía

- Alpízar, Mariana. "Demos Spoken World." Google Drive, consultada el 12 de junio de 2018.
<https://drive.google.com/folderview?id=1-idRZAxD8R10Zg2HnBtwjfaUjSwveN>
- . (@mariana.nana.nanita). Instagram, consultada el 12 de junio de 2018.
<https://www.instagram.com/mariana.nana.nanita/?hl=es-la>
- Bach, Ana María. *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- Ballester, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Asturias: Ediciones Trea, 2012.
- Citro, Laura. *Cuando escribimos y bailamos. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- Franco, Jimena. "Abrázame como antes. Official trailer." Video en YouTube, 30 de marzo de 2017. Consultada el 1 de marzo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Yapw6VoH4WA>
- . Yasmag, "¿Debe ser legal la marihuana? - De Tin Marín Te Pregunté (Ep7)." Facebook. Consultada el 1 de marzo de 2019.
<https://www.facebook.com/yasmagcr/videos/2232309483749849/?t=22>
- Harding, Sandra. *Ciencia y Feminismo*. Madrid: Ediciones Monata S.L, 1996.
- Marchante Hueso, Ana. *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2015.
- Missé, Miquel. *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona: Editorial Egales, 2018.
- Missé, Miquel, Gerard Coll-Planas. *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Barcelona: Egales, 2011.
- Missé, Miquel. *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Barcelona: Egales, 2014.
- Núñez, Christopher Unpezverde. "Un pez verde." Consultada el 13 de mayo de 2019.
<https://unpezverde.com>
- . "A garden in the shape of dreams (excerpt)." Video en Vimeo, 23 de abril de 2019. Consultada el 13 de mayo de 2019. <https://vimeo.com/332083777>

Puleo, Alicia. *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Barcelona: Anthropos, 1996.

Rambar, Alejandro. Consultada el 15 de noviembre del 2018. <http://www.alerambar.com>

Valle, Andrea del. "La Quinceañera." Videos en YouTube, 15 de junio de 2015. Consultada el 15 de noviembre del 2018. <https://youtu.be/pjfsNJingng> https://youtu.be/4NA_ix18bv4 <https://youtu.be/8K010Zjr040> <https://youtu.be/2A4j3iFrcYw>

———. Facebook. Consultada el 1 de noviembre de 2018. <https://www.facebook.com/casa.alrevez>

Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos

La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento en artistas femeninas contemporáneas

The Feminine Shadow: An Analysis of the Aesthetics of Concealment in Contemporary Female Artists

Elisa de la Torre

Doctoranda en la Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de BBAA, Cuenca (España)
Profesora en la Universidad Francisco de Vitoria, Madrid (España)

elisa.delatorre@ufv.es

<http://orcid.org/0000-0003-0511-7876>

Resumen

El misterio es una de las cualidades femeninas exaltadas por Marcel Duchamp y Byung-Chul Han, cuando hablan de la sombra como simbología del erotismo femenino y el ocultamiento como elemento de misterio inherente a la belleza. Una idea, por un lado, claramente relacionada con el lugar que ha tenido la mujer creadora a lo largo de la historia del arte, creando en la sombra. Sin embargo, algo que había sido en su contra, ha terminado por convertirse en una de las características estéticas más potentes de su naturaleza. Apostando por esta vía poética del misterio femenino, realizamos un breve recorrido por figuras artísticas del arte contemporáneo iberoamericano, unas más conocidas y otras que todavía permanecen en la sombra, cuya obra versa sobre la belleza en relación con el misterio, el ocultamiento, lo secreto, la ausencia y la identidad.

Palabras clave: sombra; ausencia, femenino; misterio; ocultamiento; mujer.

Abstract

Mystery is one of the feminine qualities highlighted by Marcel Duchamp and Byung-Chul Han when referring to the shadow as a symbol in feminine eroticism, and concealment as an element of the intrinsic mystery to beauty. In a way, this concept is related clearly to the place the creative woman has had throughout art history, creating in the shadows. However, something that was against her, has now become one of the most powerful aesthetic features of her nature. Committing to a poetic path of feminine mystery, a brief walkthrough artistic figures of Ibero-American contemporary art is explored. Some of these artists are more renowned, and others remain in the shadows whose work is about beauty and its relation to mystery, concealment, absence, identity, and secrets.

Keywords: shadow; absence; feminine; mystery; concealment; women.

Este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D "Aglaya: Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural" (H2019/HUM5714), financiado por la Comunidad de Madrid y adscrito al grupo de investigación IAI de la Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, España.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

de la Torre, Elisa. "La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento en artistas femeninas contemporáneas." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 81-90. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.
© 2019 Elisa de la Torre. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

A lo largo de la historia del arte la mujer ha permanecido siempre a un lado, en oculto, creando bajo el anonimato y en la sombra. Este hecho que podría significar una pérdida o un rechazo, se ha convertido en una de sus mayores armas pues remite a un poder evocador y estético; el del misterio. El misterio es suscitado a partir de lo oculto, de la sombra proyectada, lo ausente, lo velado, lo que no está dado y suscita una expectativa. Se trata de una pérdida visual que remite a una realidad no presente pero cuyos indicios son suficientes como para generar en el espectador una asociación perceptiva provocada por la evocación, cuyo poder sugerente resulta altamente atractivo y seductor.

Cruz Sánchez en *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino* describe que es en el plano de la evanescencia de lo visual en donde Duchamp traba un relato en torno a la invisibilidad de lo pictórico con anclajes conceptuales como son la sombra y la feminidad, con clara relación a lo erótico. Dentro de una investigación y desarrollo sobre la conexión de estos dos conceptos a lo largo de la trayectoria y obra del artista, encuentra que uno es el reflejo del otro, siendo que la sombra refleja la mirada femenina. "Duchamp define la mirada femenina a través de la sombra y la masculina a través de la luz."¹ Barthes también establece la relación de lo femenino con el ocultamiento, apoyado en la idea histórica de que el discurso de la ausencia ha estado ligado a lo femenino, siendo la mujer quien da forma a este concepto.²

La sombra y lo femenino

Dentro del rechazo de Duchamp ante la pintura 'anticientífica' que había monopolizado la historia reciente, esto le llevó a la necesidad de apostar por un arte que dependiera de la actividad conceptual y no de la retina, cuyo significado estuviera embargado por el misterio, presto a ser descifrado por el espectador, en las sombras y lo oculto. A este respecto, Duchamp hace que lo conceptual sustituya a lo visual, optando más bien por el misterio de lo oculto, renovando la pintura desde dentro, desde su concepto, como idea originaria de lo visual. Es más, "Duchamp niega la dimensión estética de la pintura únicamente para comprometerse en la reactivación de su sentido profundo e invisible."³ Lo oculto y puramente mental se convierte entonces esa 'otra vida' del arte que tantas décadas de seducción retiniana habían reprimido y hecho casi olvidar. Por lo tanto, la denuncia de Duchamp era que el arte se había quedado en lo visual y había perdido el concepto detrás de lo representado y, por ello, el giro conceptual que introdujo supuso una forma de redimir lo que Cruz Sánchez denomina 'pintura invisible'. Esta pintura no se expulsa, sino que únicamente se desplaza con el fin de hacer emerger su dimensión abstracta, conceptual y mental, como una forma de dar

1. Pedro A. Cruz Sánchez, *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2016), 13.

2. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), 20.

3. Cruz Sánchez, *Marcel Duchamp*, 12.

alimento a la imaginación antes de presentarle lo visual. Este ejercicio se puede visualizar poniendo como ejemplo la obra *el Gran Vidrio* de Duchamp. En ella se encuentra un universo visual regido por la geometría n-dimensional como ejemplo de nueva pintura propuesta por Duchamp, *La Mariée* se define aquí como la sombra de una entidad cuatridimensional. Esta teoría de las cuatro dimensiones y el incipiente interés de Duchamp en ella situaron al elemento femenino como el agente principal del proceso de redefinición de la pintura desde el infinito margen conceptual que ofrece la geometría n-dimensional así como desde la forma infinita de la sombra, poseedora de múltiples posibilidades.

El hecho es que la sombra bloquea cualquier lectura literal de la imagen. La sombra tiene una lectura aproximada que se asocia a formas reconocidas por la imaginación que ha visto antes. Cruz Sánchez reitera que la interpretación de la sombra como una realidad n-1⁴ incita a preguntar por la forma superior que proyecta la sombra, lo cual supone una vuelta a la idea de la caverna de Platón en donde la proyección, la sombra, funciona como un señuelo de lo invisible, de lo superior. Se trata de un trayecto intelectual de lo que no se muestra hacia donde Duchamp pretendía avanzar; considerándolo infinitamente más importante que lo que sí se muestra a los ojos.⁵

Por ello, la nueva pintura de Duchamp requería “de volver los ojos hacia dentro, de convertir la ceguera en la posibilidad del pensamiento, de la mirada que, en lugar de ver cosas lee conceptos.”⁶ En rigor, Cruz Sánchez expresa que “Lo invisible [...] señala el lugar de la ausencia, de lo que no está, de lo que nunca ha sido.”⁷ Y prosigue explicando que, el que una sombra proyectada pueda ser atada a lo visible depende de que la ausencia original se supla con un ejercicio de reconstrucción mental.

“Hay en la cualidad de la sombra una irreductible expectativa de lo otro, una desestabilización de la realidad visible que, por dejar abierta la posibilidad del resto de dimensiones, se articula siempre como una situación precaria, *in-sustancial*.”⁸ Con estas palabras de Cruz Sánchez podemos entender que, cuanto mayor es la incertidumbre de la sombra, de lo oculto, mayor es el misterio y mayores son las posibilidades de solución y, por ende, mayor es la expectativa pues las posibilidades resultan tan abiertas que no pueden determinarse a una sola. Vemos entonces que la cualidad del misterio es altamente poderosa para el espectador, pues capta su atención, le sugiere cosas y mantiene su intriga. Tal es la sombra femenina, un misterio inherente a su naturaleza.

4. En este sentido, la realidad n-1 que menciona Cruz Sánchez, la sombra, es una percepción de un nivel inferior a la realidad que remite, la figura que proyecta la sombra, que sería el nivel 0.

5. Cruz Sánchez, *Marcel Duchamp*, 34.

6. Cruz Sánchez, 83.

7. Cruz Sánchez, 40.

8. Cruz Sánchez, 34.

"La sombra, en la trama mental urdida por Duchamp, representa toda aquella dimensión de lo invisible reprimida por el arte retiniano; si existe una redención para la pintura es a través de ella."⁹ Según estas palabras de Cruz Sánchez, la sombra nos habla de lo invisible y de lo oculto, y abre la puerta a la pintura conceptual que se debe imaginar. La redención se encuentra en la posibilidad de ser de lo que no está definido, se relaciona con la incertidumbre del conocimiento velado y este es uno de los mayores poderes de atracción visual para el espectador, como veremos más adelante en Byung-Chul Han o como confirma claramente la crítica Gloria Moure en su apuesta por los artistas que trabajan dentro del principio de incertidumbre.¹⁰

Cruz Sánchez señala que, si se analiza formalmente la sombra desde el lado de lo visible, esta se revela como una merma, como una realidad disminuida y modelada por una ausencia. Se nos presenta una proyección, señuelo de la realidad y no la realidad misma. Y, de nuevo, podemos asemejarlo a la figura de la mujer que puede parecer haber sido reducida. La sombra se revela en la presencia ausente manifestada a través de la proyección realizada por esa forma ajena. Pero si, por el contrario, se analiza la sombra desde el lado de lo invisible, entonces Cruz Sánchez afirma que la sombra se manifiesta de una profundidad infinita y como una realidad que desborda cualquier 'corte' realizado por la visión. "La sombra posee tanta profundidad porque es una entre otras muchas posibles."¹¹ En efecto, el misterio que supone lo oculto presenta una multiplicidad de soluciones posibles desveladas a partir de la expectativa y su riqueza se encuentra precisamente en esa cualidad potencial invisible, poseedora de múltiples posibilidades.

Por último y en relación a la belleza de la sombra, Cruz Sánchez recalca que, para Duchamp, la acepción de lo oculto se solapa con la de lo invisible como sacar a la luz cosas que siempre están ocultas, persiguiendo indicar la necesidad de alterar y cuestionar los modos usuales y establecidos de ver. Lo seductor de lo oculto y lo invisible está "en el secreto que la sombra deja sin desvelar, la promesa de un deseo cuyo cumplimiento solo se realizará en el tiempo futuro de lo invisible."¹²

La belleza de lo oculto es también analizada por Byung-Chul Han en el libro *La salvación de lo bello*, donde realiza una suerte de estética del ocultamiento. Lo bello, para Han, es un escondrijo, llegando a afirmar que a la belleza le es esencial el ocultamiento y es, al mismo tiempo, in-desvelable, puesto que el desvelamiento resultará un desencanto y destrucción. Más bien, le es propia la opacidad.¹³ Por ello, la presencia ausente, que se encuentra oculta,

9. Cruz Sánchez, 13.

10. Gloria Moure, *El principio de incertidumbre*. Conferencia, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 26 de abril de 2017.

11. Cruz Sánchez, *Marcel Duchamp*, 34.

12. Cruz Sánchez, 47.

13. Byung-Chul Han. *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2015), 22.

resulta especialmente atractiva y bella conceptualmente: algo oculto que percibimos de manera velada, lo cual despierta la expectación a través de la sugerencia, ligada al erotismo. La belleza se da lentamente, oculta, se va desvelando y este permanecer es lo que alumbra, acontece como reencuentro y reconocimiento.

Barthes describe la ausencia como un estado de inquietud y ansiedad en búsqueda de lo amado ausente. Lo otro se encuentra en estado migratorio, de viaje, y el yo, que espera, está atento y a disposición el vacío y la falta, en un deseo que llenarlo. La ausencia aumenta el deseo y cuanto mayor el ocultamiento, tanto mayor la expectativa.¹⁴

Es por esto ocultar, retardar y distraer son, según Han, estrategias espacio-temporales de lo bello. “El cálculo de lo oculto genera un brillo seductor.”¹⁵ Por esta razón, el intentar desvelar aquello que se encuentra oculto, al igual que interpretar sombras o descifrar el misterio femenino es especialmente interesante, ya que, como matiza Han, “lo bello vacila a la hora de manifestarse, la distracción protege de un contacto directo.”¹⁶ Igualmente, para Barthes, lo erótico y la seducción están íntimamente ligados a lo encubierto, a la puesta en escena de una aparición-desaparición, dentro de un juego de seducción y la intuición acerca de lo que en el otro permanece eternamente secreto, sobre lo que jamás se sabrá y que, sin embargo, atrae bajo el sello de lo secreto.¹⁷

De la mujer en la sombra a la sombra femenina

Hemos visto entonces que, a parte de la relación conceptual que Duchamp establece con lo femenino, la sombra también se relaciona formalmente con lo oculto y el misterio y, finalmente las tres cosas son una, unificadas dentro de la incertidumbre y que, cuanto mayor es esta, mayor es el atractivo y poder evocador. La sombra se puede también entender, como hemos mencionado previamente, como una alegoría de la situación que la mujer ha tenido a lo largo de la historia, reprimida en la sombra por la visibilidad masculina. Este ocultamiento, sin embargo, ha acentuado el atractivo de su misterio, y por ello encontramos en artistas como Camille Claudel, o Frida Kahlo, ensombrecidas bajo el aura de sus amantes, (en teoría más conocidos y aclamados que ellas), una seducción hacia su obra y persona, dentro de un deseo de conocimiento de aquello que ha permanecido oculto, velado, y bajo el convencimiento de que, aun en la sombra, la mujer ha sido capaz de ser tejedora de vida y creatividad desde el misterio de lo oculto.

14. Barthes, *Fragments*, 19.

15. Han, *La salvación*, 22.

16. Han, 22.

17. Barthes, *Fragments*, 19.

Después de haber desarrollado cómo la sombra y lo oculto se relacionan con la belleza del misterio femenino, destacamos la obra de algunas artistas que, en la sombra y con un proceso de desvelamiento de lo oculto, van haciendo presente su misterio. Un misterio que, a veces está relacionado con la artista y otras veces con su obra e, incluso, en ocasiones con ambas a la vez. Las artistas seleccionadas son en su mayoría españolas, incluyendo una argentina, y considerándose unas más conocidas y consagradas otras menos, todavía en proceso de desvelamiento y salir de entre las sombras del mundo del arte. Han sido seleccionadas en base a un criterio que atiende a relación de su obra con la idea propuesta de una estética del ocultamiento y que guarda directa relación la feminidad escondida en la sombra y el misterio. “La clase de belleza más noble es la que no cautiva de un solo golpe, la que no libra asaltos tempestuosos y embriagadores, sino la que insinúa lentamente, la que se apodera de nosotros casi sin que nos demos cuenta [...] en sueños.”¹⁸

Una artista cuya fama le permite vivir en la luz, pero cuya obra se mueve entre las sombras es la artista española Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956-), escultora y grabadora. Ganando reconocimiento internacional en la década de los 80, Iglesias redescubrió la potencialidad de la figura, la imagen y el objeto escultórico en expansión.¹⁹ La artista convida al espectador a un universo de misterio que se mueve en el ámbito poético de lo material y lo inmaterial, las luces y las sombras, en constante diálogo con la materia y el espacio, dando también lugar al vacío y a la ausencia. Sus esculturas de gran formato y materiales toscos llegan al alma del espectador que quiera acercarse a entender. Las piezas de hierro oxidado, corroído por el tiempo y los agentes externos aportan una cualidad formal de sutil extrañeza y al mismo tiempo de gran cercanía; metales brutos, oxigenados y, casi podría decirse que orgánicos, resultan tan majestuosos y a la vez tan frágiles y naturales. Como se puede observar en el proyecto *Pavilions and corridors*,²⁰ las formas que crea con ellos juegan con los vacíos y los espacios, las ausencias provocadas por los mismos y, en un vaivén de sentido, con las luces proyectadas creando algo misterioso y femenino: sombras que trasladan a la secuencia de la incertidumbre.

Encontramos por otro lado a Blanca Muñoz (Madrid, 1963-), madrileña y premio nacional de grabado, quien se mueve entre las sombras y la sutileza del lenguaje. Su obra es un juego entre la forma y el vacío, la proyección de la sombra y el elemento real. Observando la obra *Salomé II*,²¹ por ejemplo, el espectador puede perderse en la contemplación que encuentra más matices en la superposición de las sombras que en la obra misma. La obra sin

18. Han, *La salvación*, 50.

19. Chantal Béret, “Cristina Iglesias,” *Aware Women Artists*, consultada el 4 de mayo de 2019, <https://awarewomenartists.com/artiste/cristina-iglesias/>

20. “Suspended Pavilions and Corridors,” en la página web oficial de Cristina Iglesias, consultada el 24 de octubre de 2019, <http://cristinaiglesias.com/suspended-pavilions-and-corridors/>.

21. “Salomé II,” en la página web oficial de Blanca Muñoz, consultada el 24 de octubre de 2019, <http://www.blancamunoz.com/4.2008.html>

las sombras, resulta incompleta, tanto como las sombras sin la obra serían inexistentes. La sombra en Blanca Muñoz, dando la razón a Duchamp, es pura feminidad; presenta el misterio de la silueta esbozada que no llega a contornearse, sino que se intuye. Al igual que un niño pequeño en la oscuridad percibe formas de monstruos a partir de sombras, en las sombras de Blanca Muñoz encontramos semejanzas figurativas con elementos vegetales y florales de una sutileza y delicadeza extremas, algo paradójico y contrapuesto a la obra real, cuyos materiales metálicos, duros y toscos remiten a una idea absolutamente diferente, aunque siempre dentro de una elegancia y pulcritud supremas. Esta yuxtaposición del metal como idea de la fortaleza con la sombra proyectada, símbolo de la vulnerabilidad, crea un contraste altamente llamativo estéticamente y que, sin embargo, funciona a la perfección con el ideal femenino encarnado en el misterio: fuerza y vulnerabilidad.

La artista argentina Sol Halabi (Córdoba, Argentina, 1977-) combina realismo clásico con informalismo y técnicas de abstracción, dentro de una imaginería simbolista con claras reminiscencias de Gustav Klimt y Odilon Redon, cuyos motivos se centran en la figura femenina y una naturaleza onírica en espacios surrealistas en donde la ficción y la realidad se funden. Su poética, persona, lenguaje metafórico y tendencia al simbolismo y romanticismo la sitúan dentro de la corriente actual denominada Neo Romanticismo.²² Ella recalca la importancia del proceso psíquico de contemplación de la obra por encima del estético. La consecuente generación de asociaciones o sentimientos acerca de las cuestiones más íntimas suscitan en el espectador que contempla una conexión real con el misterio, levantando momentáneamente el velo de lo oculto que se hace manifiesto. Sol Halabi trabaja sobre la idea de que el ser humano comparte un inconsciente común, una serie de sentimientos colectivos despertados por las mismas sensaciones en las cuales se apoya nuestra particularidad. En Halabi vemos como figura constante la mujer, lo femenino dentro de un espacio onírico y con un lenguaje metafórico y simbólico, dentro de una poética absolutamente personal y con clara tendencia al romanticismo.

Si, como hemos visto, en el misterio se esconde la evocación de las preguntas hacia grandes cuestiones ocultas, en las obras de Halabi esto se encuentra de manera sutil y sugerida, como se puede observar en una de sus obras, *Dama de las rocas*.²³ Los rostros de sus personajes y las proyecciones que sobre ellos hacemos de nosotros mismos y que nos empujan a buscar nuestros propios significados funcionan, al mismo tiempo, como ventanas a los ojos y a la intimidad de la artista, que esconde profundas verdades, custodiadas bajo símbolos.

22. "Sol Halabi," en la página web oficial de Sol Halabi, consultada el 4 de mayo de 2019, <https://www.solhalabi.com>

23. "Dama de las rocas" en la página web oficial de Sol Halabi, consultada el 24 de octubre de 2019, <https://www.solhalabi.com/portfolio/dama-de-las-rocas>

Almudena Lobera (Madrid, 1984-), española con recorrido de ámbito internacional, habiéndose formado en Alemania y Bélgica, se define como una artista conceptual cuya obra *Imagine corpore*²⁴ se mueve en el limbo de la configuración de lo visible y que refiere a aquellos elementos de la naturaleza que pertenecen al ámbito de la invisibilidad y de lo efímero, evocando al recuerdo y al proceso de desaparición que Duchamp hubiera categorizado como 'ínfravele'.²⁵ La cualidad efímera del elemento contingente hace que la progresiva desaparición vaya dejando una huella, a modo de sombra o vestigio de aquello que se desvanece. El misterio del ocultamiento se encuentra en su obra no ya en lo escondido que se desvela sino, al revés, en lo visible que se desvanece, aquello que está a la luz y se hunde en la oscuridad de la sombra: lo real que se convierte en invisible. Las capacidades sensoriales son apeladas aquí dentro de un proceso de percepción que va de más a menos y cuyo misterio visual se atenúa dentro de un juego de deconstrucción y construcción a través de la memoria y el recuerdo.

Isabel Flores (Tenerife, 1972-), de nuevo española, es una artista cuya obra, muy desconocida, se mueve dentro del misterioso ámbito del recuerdo suscitado y generado. *Noticias de un naufragio*²⁶ presenta a través del fotograbado las escenas oníricas del mar, la playa y constelaciones del cielo que guían al naufrago a tierra firme. La composición de las escenas, el ruido y desvanecimiento de las imágenes y la descontextualización de elementos remiten a lo que serían los recuerdos de un sueño o un recuerdo. El misterio narrativo se cuela por entre la imaginación del espectador quien, uniendo estos pedazos narrativos con el título, conceptualmente sugerente, comienza a componer una historia en su cabeza. Se trata de un trabajo que pone al espectador a trabajar en la desvelación de lo oculto y descubrimiento del misterio. Duchamp siempre dijo que el poder de las palabras era lo más importante en la composición de una obra y aquello que resonaría en la cabeza del espectador, algo que se tomaba muy en serio en su propia obra, dictaminada por fuertes y sugerentes títulos. De la misma manera, Isabel Flores consigue, a través del título, que las piezas del puzzle que presenta, se compongan dentro de la imaginación del espectador, generando la imagen de un recuerdo jamás vivido y, sin embargo, vívidamente experimentado gracias a la composición visual de los elementos que lo suscitan.

Terminamos no sin antes mencionar a una jovencísima artista emergente catalana, Berta Blanca T. Ivanow (Barcelona, 1992-) y ponemos los ojos en su proyecto *Mujer Vacío*,²⁷

24. Ver *Imagine corpore* en "Almudena Lobera," Drawing Room, consultada el 5 de mayo de 2019, <http://drawingroom.es/artistas/almudena-lobera/>

25. Este concepto remite a elementos de lo imperceptible y cuya naturaleza se balancea en categoría de lo contingente, de aquello que está pronto a desaparecer o de la presencia ausente evocada por el recuerdo a partir de indicios.

26. "Noticias de un naufragio," Ogami Press, consultada el 5 de mayo de 2019, <http://cargocollective.com/ogamipress-projects/Isabel-Flores-Noticias-de-un-naufragio> Se ha escogido esta pieza por ser la más representativa del hilo conductor que estamos llevando a cabo en este artículo, considerándola una obra que anida entre la sombra y el misterio.

27. Ver *Mujer vacío* en Roberto Castaño, "Celebrando el cuerpo femenino. La artista Berta Blanca T. Ivanow expone en el Palau Güell su obra 'Mujer vacío', cuerpos de mujer contruidos a base de tela impregnada en yeso," *The New York Times Style Maga-*

expuesto en el Palau Güell y amparado por una beca de Parlamento Catalán y la Fundació Güell en 2017. El trabajo de Berta Blanca es una profunda reflexión en torno a lo femenino, a la ausencia del cuerpo y, al mismo tiempo, a su presencia manifestada por la forma de la ropa. Su proceso incluye el baño en yeso de telas que cubren el cuerpo de mujeres desnudas, al separar las telas, endurecidas, de los cuerpos, estas telas quedan con la forma del cuerpo que cubría, que ya no está presente físicamente pero sí se manifiestan a raíz del vacío que dejan en la forma. Este juego de la presencia y la ausencia se relaciona también con la influencia formal de escultura clásica, asemejando poses femeninas de la historia del arte, como pueden ser la *Venus de Willendorf*, de Milo o *Afrodita*, como símbolos de seducción, fertilidad y feminidad. El vacío provocado por los ropajes, a modo de carcasa que protegen la nada recrea en la mente del espectador la figura que se encuentra ausente, trayéndola al presente a modo de presencia, de la misma manera que una sombra proyectada encarna la figura que se proyecta.

Conclusión

Todas estas artistas seleccionadas trabajan dentro de una estética del ocultamiento, de la sugerencia que atrapa al espectador y que, aportando indicios, símbolos y huellas o sombras proyectadas, esconden un misterio oculto de espera ser desvelado y que, en Duchamp, tiene una relación directa con la figura femenina pues es algo característico de su naturaleza. Aquello que espera a ser desvelado, por la misma esencia incierta que posee, provoca expectación, la cual es de un poder evocador y atractivo elevado y requiere, por otro lado, de una conquista por su comprensión, como expresa Zwaig cuando dice que la obra de arte quiere, debe y necesita ser conquistada antes de ser amada, al igual que una mujer, entendiendo conquistar no como una apropiación sino como un hacerse merecedor de.²⁸ Así vemos como concuerda tanto la visión de Duchamp y de Han respecto del misterio femenino y la belleza de lo oculto con la de Zwaig en el aspecto de la necesidad de conquista y de hacerse merecedor de descubrimiento y desvelamiento de este misterio femenino. Así mismo encontramos una relación en el valor estético aportado a su descubrimiento como una conquista de aquello que no se da regalado si no que debe ser ganado por espectador, en un juego de desvelamiento de las piezas que le son dadas y que deben componer para llegar a comprender y, en ese llegar a comprender, disfrutar, de la obra como posibilidad para la verdadera experiencia estética, claramente alcanzada por la obra de estas artistas cuyos nombres merecen ser conocidos y salir a la luz de entre las sombras.

zine, 13 de noviembre de 2017, Arte, <https://www.tmagazine.es/arte/exposicion-mujer-vacio/>

28. Zwaig, Stephan. *El misterio de la creación artística* (Madrid: Sequitur, 2010), 43.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Éditions du Seuil, 1977.
- Béret, Chantal. "Cristina Iglesias." *Aware Women Artists*. Consultada el 4 de mayo de 2019.
<https://awarewomenartists.com/artiste/cristina-iglesias/>
- Castaño, Roberto. "Celebrando el cuerpo femenino. La artista Berta Blanca T. Ivanow expone en el Palau Güell su obra «Mujer vacío», cuerpos de mujer contruidos a base de tela impregnada en yeso." *The New York Times Style Magazine*, 13 de noviembre de 2017, Arte.
<https://www.tmagazine.es/arte/exposicion-mujer-vacio/>
- Cruz Sánchez, Pedro A. *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2016.
- Drawing Room. "Almudena Lobera." *Imagine corpore*. Consultada el 5 de mayo de 2019.
<http://drawingroom.es/artistas/almudena-lobera/>
- Halabi, Sol. Página web oficial de Sol Halabi. Consultada el 4 de mayo de 2019.
<https://www.solhalabi.com>
- . "Dama de las rocas." Página web oficial de Sol Halabi. Consultada el 24 de octubre de 2019. <https://www.solhalabi.com/portfolio/dama-de-las-rocas>
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.
- Iglesias, Cristina. "Suspended Pavilions and Corridors." En página web oficial de Cristina Iglesias. Consultada el 24 de octubre de 2019.
<http://cristinaiglesias.com/suspended-pavilions-and-corridors/>
- Moure, Gloria. *El principio de incertidumbre*. Conferencia, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid. 26 de abril de 2017.
- Muñoz, Blanca. "Salomé II." En la página web oficial de Blanca Muñoz. Consultada el 24 de octubre de 2019. <http://www.blancamunoz.com/4.2008.html>
- Ogami Press. "Noticias de un naufragio." Consultada el 5 de mayo de 2019.
<http://cargocollective.com/ogamipress-projects/Isabel-Flores-Noticias-de-un-naufragio>

Acerca de mujeres y arte cubano

Women and Cuban Art

Carolina María Sánchez Abella

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

carolinaabella90@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9037-6279>

Resumen

En el contexto del arte cubano, al igual que en el contexto del arte internacional, la mujer ha ido ganando su lugar en las últimas décadas. De este modo, a pesar de que la historia del arte tradicional ha reconocido a artistas hombres y pocas mujeres, muchas artistas cubanas han ido sobresaliendo con obras de marcado carácter crítico que abarcan la religión, la política, la violencia y otros temas de la sociedad actual. Sus carreras les han valido un lugar en el panorama artístico, lejos de estereotipaciones y victimización por su posición de mujeres en el entorno creativo.

Palabras clave: arte contemporáneo; Cuba; mujeres; feminismo; autorreferencialidad.

Abstract

In a way, women have been gaining recognition in the past decades in the Cuban art context, as well as in the international art context. Despite much of the recognition given to male artists than female artists in traditional art history, several Cuban female artists have excelled with works that are of notable critical character. These works cover religion, politics, violence and other issues related to current society that has valued their place in the art world, far from stereotypes and victimization for their position as women in a creative environment.

Keywords: contemporary art; Cuba; women; feminism, self-representation.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Sánchez Abella, Carolina María. "Acerca de mujeres y arte cubano." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 91-102. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Carolina María Sánchez Abella. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Para hablar de mujeres

Comentar sobre un grupo de artistas mujeres cubanas, no sería acertado si se hace teniendo en cuenta únicamente el tema del género, pues se ocultaría la verdadera y variada dimensión crítica de estas creadoras y sería predisponer a la lectura de un texto sobre ‘cosas de mujeres’, mujeres que trabajan el tema de la mujer, sus luchas y tragedias. Sería, por consiguiente, tal clasificación, un intento de agruparlas como casos aparte, un grupo individual alejado de la complejidad de la realidad, sin observar toda la dimensión del contexto en que se han desenvuelto. Hablar sobre mujeres cubanas, implica entender las condiciones de una isla con circunstancias muy propias en el ámbito cultural, económico y político.

Ciertamente existe un representativo grupo de creadoras que tratan en su trabajo el tema de sus experiencias desde el punto de vista de su género, las problemáticas de este, expresadas a través de la autoreferencialidad y la representación del cuerpo femenino. No obstante, las artistas mujeres, al igual que los hombres, se sumergen en las más variadas temáticas y se adentran en toda clase de complejidades que aquejan a su tiempo. Hablar de mujeres en el arte cubano es hablar sobre profesionales del arte, que han ido alcanzando el reconocimiento merecido desde los años cuarenta del siglo XX hasta la actualidad.

Sean cuales sean los temas de sus preocupaciones artísticas, no es menos cierto la importancia de hablar sobre ‘ellas’ en el arte cubano, pues como en todos los campos profesionales, o al menos en la mayoría, las mujeres no han recibido precisamente el reconocimiento y la visibilidad que merecen, a pesar de la gran calidad de su trabajo y el gran número de féminas dedicadas a las artes visuales, incluyendo pintura, grabado, fotografía, performance e instalación. Estas creadoras, a lo largo de la historia han tenido desventajas por una u otra razón y es por tal motivo necesario destacar el papel tan trascendente de sus trabajos, para insertarlas en el análisis artístico dentro de una producción formada por la cultura, historia y los hechos entre los que han sabido transitar de manera triunfal. Sin embargo, hay que aclarar que la posición de mujeres no implica un análisis basado en características estéticas específicas, como expresara Linda Nochlin:

Mientras que los miembros de la Escuela del Danubio, los seguidores de Caravaggio, los pintores alrededor de Gauguin en Pont-Aven, el Jinete Azul o los cubistas pueden ser reconocidos por ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, tales cualidades, aparentemente comunes de “femineidad,” no vinculan, de forma general, los estilos de las artistas, al igual que no se puede afirmar que tales cualidades vinculan a las escritoras.¹

1. Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?,” en *Crítica Feminista en la teoría e historia del Arte*, comps. Karen Cordero Reiman, e Inda Saénz (México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2007), 17- 44.

La gran pregunta sobre las mujeres artistas es muy evidente y quedó planteada también por Nochlin: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”² Precisamente la Historia del Arte ha estado siempre protagonizada por nombres masculinos y es algo que se reconoce socialmente como natural. La presencia de las mujeres en los museos es, básicamente, representada por artistas masculinos como objetos de deseo, de pecado y alegorías de sentimientos humanos. Como creadoras la presencia es mínima, debido a causas históricas y sociales que han contribuido al alejamiento de las féminas del perfil profesional del arte, marginación que empezaba en el hogar, la educación y llegaba al medio artístico.

Solo hay que ver que, en un período tan importante como el Renacimiento, se cristaliza el concepto de artista hombre, mientras la mujer se encontraba relegada a otros papeles y no tenía acceso a los talleres de aprendizaje de los grandes maestros. La exclusión de la mujer en la enseñanza artística ha sido siempre el primer obstáculo para su crecimiento profesional, hasta finales del siglo XIX las artistas no tenían acceso a algo tan básico como estudiar modelos desnudos, lo cual les impedía trabajar los grandes géneros de la historia del arte, incluyendo la pintura mitológica e histórica.

Estas circunstancias son resaltadas por Patricia Mayayo, pero más aún, son de interés estas palabras de la autora que expresan las condiciones de las artistas: “En efecto, la historia de las mujeres artistas no es simplemente como proponían Nochlin y Sutherland Harris, la crónica de una lucha heroica contra la exclusión: las mujeres no han creado sus obras desde un *afuera* de la historia, es decir, desde un espacio situado fuera de la cultura, un espacio de reclusión y de silencio, sino que se han visto avocadas a trabajar dentro de esa misma cultura, pero ocupando una posición distinta a la de los artistas varones.”³

Estas reflexiones valen para entender que no se trata de reivindicar víctimas, sino todo lo contrario, denotar el crédito de los nombres que han llegado a dejar huellas en la historia, aunque con escenarios peculiares. La Historia del Arte con una mirada feminista, que intenta resaltar el lugar de las creadoras silenciadas, no puede limitarse a rescatar los nombres de un grupo que se puede denominar como ‘ellas’, sino entender las situaciones de cada una en su momento, cómo han sabido lidiar con las condiciones de su contexto, se han amoldado al medio que les ha correspondido y han logrado que sus obras destaquen en su momento. Estos son algunos aspectos iniciales que se han de tener en cuenta para comentar sobre el trabajo y la visibilidad de estas y cualquier otro grupo de artistas mujeres que se pueden agrupar en determinada geografía y contexto.

2. Nochlin, 20.

3. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003), 53.

Mujeres, artistas y cubanas

En el caso de Cuba la situación no ha sido diferente, en cuanto se heredaron los mismos estigmas sociales, los cuales se han ido superando hasta el presente, cuando ya el arte cubano va contando con una notable representación de mujeres artistas. No obstante, si se busca la lista de artistas cubanos reconocidos en cualquier época suelen ser hombres en su gran mayoría. Exceptuando algunos ejemplos puntuales de mujeres, los nombres principales del arte cubano son masculinos y no es hasta los noventa que se puede hablar de un grupo nutrido de mujeres artistas reconocidas en Cuba.

Puntos históricos que no podemos pasar inadvertidos es que en 1818 se funda la Academia de Arte de San Alejandro y no es hasta 1879 que se permitió la matrícula a las primeras señoritas. En el periodo colonial solo logró sobresalir el nombre de Juana Borrero, poetiza y pintora que murió a corta edad, sin poder madurar su estilo artístico. Los años cuarenta del siglo XX, momento de acción de las vanguardias artísticas cubanas, fue época de Amelia Peláez (1896-1968), artista con una obra original que utilizó el lenguaje moderno de las vanguardias con elementos, colores y temas de identidad nacional. Algo muy interesante que tienen sus cuadros es el protagonismo del ambiente doméstico y bodegones, espacios y objetos al que la mujer siempre ha estado vinculada socialmente.

La historia ha tenido que reconocer a más personalidades que siguen apareciendo como excepciones en esa narrativa del arte androcéntrica. Un nombre que resulta no poco importante es el de una pintora abstracta quien además de artista fue una activista de la cultura. En los años cincuenta del pasado siglo, surgió en Cuba un magnífico movimiento abstracto en el cual se destacó el grupo Los Once, entre los artistas del primero se encontraba Loló Soldevilla (1901-1971), quien junto al también artista abstracto Pedro de Oraá fundó la galería habanera Color-Luz, donde se realizó la primera exposición de este grupo. A pesar de los aportes de Loló al movimiento de abstractos y su papel como impulsora y promotora su nombre fue en cierto modo olvidado, esto en una buena parte se debe a que la pintura abstracta no respondía al ideal estético de la Revolución Cubana de 1959. No obstante, el tiempo le ha hecho justicia y ha venido resurgiendo, recientemente la galería Sean Kelly de Nueva York ha realizado una importante retrospectiva de su obra curada por Rafael Díaz Casas. Esto ha coincidido, quizá relacionado, con el alza de otras dos pintoras abstractas cubanas olvidadas, las cuales se han vuelto populares, mujeres artistas de avanzada edad que han pasado a ser los grandes descubrimientos del mercado arte. Se trata de Carmen Herrera (1915-) y Zilia Sánchez (1928-), quienes comenzaron sus carreras en los años cincuenta y han vivido la mayor parte de sus vidas fuera de Cuba.

Los años sesenta marcan una nueva serie de retos para el arte y los artistas, el triunfo de la Revolución cubana trajo una nueva visión política que afectaba a todos los campos. Es importante destacar que la Revolución jugó un importante papel en lo que fue la inserción

de la mujer en roles sociales de los que solía estar excluida. Las cubanas fueron estimuladas a pasar de señoras del hogar a ciudadanas que salen a las calles, trabajan y defienden la Revolución con fusil en mano. Aunque aquello fue algo novedoso no se elimina la cultura sexista de la sociedad cubana de un momento a otro y la mujer, aunque haya logrado conquistas en lo social, ha seguido enfrentando prejuicios. La crítica de arte Suset Sánchez describe de este modo el proceso revolucionario, que implicaba cambio, acompañado de sombras androcentristas:

Era de suponer que tras una historia hecha por hombres que anteponían como ideal su corporeidad, la reciedumbre de sus convicciones simbolizadas en el cuerpo férreo entregado a la lucha revolucionaria, quedara fijada una especie de identidad modélica y ética basada en la exacerbación de "valores" como los citados. La hombría, que supuestamente determinaba en sí misma la entrega al cuerpo de la patria, encarnaría el eje rector en la definición del *ser nacional*. Era una suerte de resurrección del mito identitario de lo cubano sobre la conquista y la posesión de nuestra tierra. Nuevamente el ente masculino "invadía" de Oriente a Occidente todos los intersticios de la madre patria. Falo en ristre, iba borrando con la nueva savia los residuos de antiguos sistemas y amos, iba instaurando un nuevo orden moral.⁴

Situación similar de olvido, al igual que sus compañeras de profesión abstractas, sufrió Antonia Eiriz (1929-1955), por su fuerte y crítica obra. Eiriz es un caso muy interesante en el arte cubano, pues su trabajo se desarrolló en los primeros convulsos años de la Revolución. El mundo pictórico y escultórico de esta artista nada tenían que ver con lo que se considera "femenino" ni con el tema de "la mujer" propiamente dicho. Lejos de la delicadeza colorida y todo lo que se espera de una fémina su obra es ácida, partidaria de un expresionismo acérrimo, de ocres, rojos y marrones. Sus temas, se pudiera decir, aun con miedo a crear límites, eran la muerte, la pobreza, la miseria en todos los campos, incluyendo la política. En su momento fue una artista opacada por las circunstancias que le correspondieron, como deja en claro el crítico Hamlet Fernández,⁵ su estética, nada amable, también estaba alejada de los principios plásticos que se querían desde el punto de vista institucional para el arte cubano en esos momentos, un arte que se esperaba más bien dócil y expresara los nuevos valores políticos con facilidad comunicativa.

En los años setenta, dentro la pintura de este momento, caracterizada por la representación de la cubanía contenida en los paisajes campestres y cierta lírica pictórica brillan, principalmente, los nombres de Flora Fong (1949-) y Zaida del Río (1954-), una se vuelca en los paisajes y la otra incursiona en la representación del cuerpo femenino mezclado con la espiritualidad de las religiones afrocubanas.

4. Suset Sánchez, "El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa. Apuntes sobre algunas poéticas femeninas en el arte cubano de los años noventa," consultada el 13 de junio de 2019, <https://susetsanchez.wordpress.com>

5. Hamlet Fernández, "Antonia Eiriz y las circunstancias," consultada el 13 de junio de 2019, <http://www.cubartecontemporaneo.com/es/review/antonia-eriz-y-las-circunstancias-hamlet-fernandez/>

En los ochenta comienza y termina lo que se ha reconocido como una década dorada, un momento revolucionario y conflictivo en varios sentidos, en el que el arte reflejaba su contexto inmediato a través de las más elaboradas metáforas con un trasfondo altamente crítico. Sin embargo, esta época no nos ha dado muchos nombres de autoras, pero destacan los de Consuelo Castañeda (1958-) y Ana Albertina Delgado (1963-), la primera con una obra caracterizada por su relación con el arte pop mediante la utilización de gráfica, texto y personajes conocidos de la cultura popular y elementos estilísticos tomados de la historia del arte. Consuelo por su parte es pintora de figuras femeninas, que surgen en escenas coloridas, surrealistas, oníricas y reflexivas.

Mientras esto ocurría en Cuba, una cubana en los Estados Unidos, Ana Mendieta incursionaba en lo más innovador del arte, con un fuerte discurso de género, donde el cuerpo femenino tiene el protagonismo, así como la autoreferencialidad. Aunque Ana Mendieta (1948-1985) no se haya formado y desarrollado en Cuba la historia ha querido recogerla como artista cubana, abrazando, el vínculo de su trabajo con sus raíces cubanas. "En Mendieta se da un hecho singular y es que nunca perdió ese sentido de orientación a sus raíces y es precisamente esta circunstancia, la que nos hace colocarla como participe de un discurso cubano, femenino por demás, ya que otra de las facetas que trabajó en su obra fue precisamente el rescate de la feminidad, vinculado con las ideas feministas."⁶

La huella de los noventa

La década del noventa contó con artistas mujeres convencidas de su lugar como creadoras, pero también como mujeres. Una característica muy usual en algunas de estas y que les ha funcionado para tratar muchos aspectos desde un punto de vista más personal es la representación del cuerpo y su utilización de la autoreferencialidad. Las mujeres, históricamente representadas por otros, al parecer, decidieron tomar las riendas respecto a cómo quieren ser vistas ellas mismas. La propia representación permite identificarlas como entes protagónicos, que experimentan esas realidades alternas, una declaración del yo, presente como ser generador de cambios en los universos que crea.

Entre las creadoras más trascendentales de los noventa y la primera década del siglo XXI, está Sandra Ramos (1969-), artista que se basa en la autoreferencia mediante la utilización de su propia imagen de niña con una mezcla de una ilustración de *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll, para temas muy comunes en su nación, incluyendo la emigración, el desarraigo, entre otros problemas sociales de un país dividido. A veces

6. María Virginia Ramírez Abreu, *El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana* (Tesis doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 2001), 229.

vemos a Ramos, en esas aventuras de ensueños representadas con cierta ingenuidad y donde recurrentemente está presente La Isla y con ella personajes de caricaturas de la Cuba republicana. Esto son El Bobo y Leborio, ambos personajes creados en su momento para la reflexión de la situación política y social del país a través del humor. Sus grabados, pinturas e instalaciones, están siempre ligadas al contexto inmediato cubano y actualizadas en sus eventos y problemáticas, conflictos propios que tocan directamente a la sociedad. De este modo, con ayuda de préstamos de la historia gráfica del país, ocurre la encarnación del sentir de una colectividad, la puesta en valor del todo, en la individualidad de la artista. No obstante, en Sandra no deja de sentirse la autoreferencialidad de la artista mujer en cuanto la representación en sus obras de la pionerita, su recurrencia al tema de la prostitución que asoló al país en la década del noventa y su representación de la Isla como mujer. Este elemento es detectado y analizado por Hamlet Fernández, quien sugiere que la artista deja ver una actitud que toma en cuenta aspectos de género y dominación: “Se sabe que el pensamiento de dominación necesita objetivar el ser como precondition de su posesión, pues lo que no se objetiviza no se puede estabilizar, normar, reglamentar, etc. El macho necesita poseer, y en su representación ideológica e imaginaria lo femenino es ese horizonte blando y húmedo donde regar la simiente de la dominación. Cuando Sandra representa la Isla como cuerpo de mujer, no está haciendo otra cosa que dándole al deseo sublimado del poder que se expresa en la retórica discursiva, su forma concreta.”⁷

Una de las obras icónicas de esta artista que resume estas preocupaciones es *La maldita circunstancia del agua por todas partes*, un grabado de 1993 que ha resumido la situación histórica de la Isla y en la que se presenta la niña en forma de Isla de Cuba, con las palmas que emergen de su cuerpo, pasiva y dejando ver su formas, el marco es el muro del malecón habanero, que termina de cerrar el total aislamiento, de esta isla mujer con rostro, el rostro de la artista, de niña, pero también de una mujer cubana.

Cercana en ese aspecto en cuanto a la autorepresentación es la obra pictórica de Aimée García (1972-), donde se autorepresenta como protagonista en diferentes escenarios que hablan de la mujer en la historia del arte y su rol social en general, con una factura que revive la pintura de otras épocas, hace un vuelco en la historia que se atreve a reelaborar. Lo mismo se puede encontrar a una Aimée como Penélope o como una Virgen, cortando su cabellera, atada con delgados hilos rojos o utilizando estos mismos para tejer patrones florales, acción que puede entenderse como la creación de su destino como una mujer.

La fotógrafa Marta María Pérez (1959-), otra destacada creadora de la autorepresentación que se caracteriza por la utilización de su propio cuerpo como vehículo de canalización de

7. Hamlet Fernández, “Lecciones de Historia,” consultada el 10 de agosto 2019, <https://elsrcorchea.com/2019/08/31/lecciones-de-historia/>

sus historias, representado como medio para comunicar aspectos relacionados con la mujer y la violencia, la mujer como ser destinado socialmente para la maternidad con una fecha de caducidad y la búsqueda de la libertad. En los trabajos de Pérez, como ocurre en mucho del arte cubano, la religión se encuentra presente y se convierte en un tema de identidad. Las referencias a la Santería, una de las religiones afrocubanas más practicadas, confiere a su trabajo códigos enriquecedores para reflexionar sobre la espiritualidad, el destino, el sufrimiento terrenal a través del cuerpo carnal. Tal es el caso de la pieza *Está en sus manos* de 1995 donde se muestra el cuerpo convertido en deidad yoruba, para ser más precisos un Elegguá, el que abre los caminos, pero sin ocultar sus senos de mujer, a pesar de ser esta una deidad masculina.

En el tema religioso no puede omitirse el nombre de Belkys Ayón (1967-1999), quien practicaba otra especie de autoreferencialidad, pues Ayón no se representaba a ella misma físicamente, más bien creó a un ser femenino que pudiera ser ella como mujer, pero también pudiera ser todas las mujeres. Con una obra muy propia, elaboró un sello único mediante grabados inspirados en las creencias de las sociedades abakuá, hermandad afrocubana solo de hombres, cuyo mito de creación está basado curiosamente en una historia que envuelve a una mujer, la cual al igual que Eva, comete un error que lleva a la desgracia. Sus grabados, negros, blancos y grises sacaban a la superficie una religión, aparte de marginada, de gran misterio. No obstante, según la propia autora, en una entrevista con el crítico David Mateo,⁸ la sociedad abakuá de la cual participaba como observadora, era un punto de partida que le permitía trabajar temas existenciales y no consideraba a su obra como una crítica feminista. *La cena* es una de sus obras más emblemáticas, en ella se representa esta escena cristiana, pero aquí los personajes son sus peculiares figuras andróginas, es determinante el juego de miradas que se desarrolla, las posiciones de los personajes y la presencia del pez, referencia al mito del pez Sikán, en diferentes modos, en texturas, pero también en los platos. Toda clase de sensaciones universales, fuera de cualquier mito o alusión religiosa que pueda haber, se ponen de manifiesto en esta obra, desde vergüenza, culpa, incertidumbre e ingenuidad.

También una artista que ha tenido un sello único es Rocío García (1955-), autora de cuadros con aires escenográficos, que, como capturas de películas, narran historias, sobre dominación, violación y escenas de noches oscuras, sobre las que la artista pone algo de luz y ofrece al público la posibilidad de una mirada indiscreta. Rocío recrea en sus pinturas clubs nocturnos, cabarets, pero también una habitación, un baño, erotismo, sexualidad, violencia y complicidad.

8. Belkis Ayón, "En confidencia irregular," entrevista por David Mateo, *La Gaceta de Cuba*, no. 2 (marzo-abril 1997): 50-51, consultada el 3 de septiembre de 2019, <http://www.ayonbelkis.cult.cu/es/author/david-mateo/>

Actualmente una de las figuras del arte internacional más respetadas es una mujer, Tania Bruguera (1968-), con una amplia carrera que incluye una reciente participación en una exhibición del Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 2018. La obra performativa de Bruguera contiene un fuerte contenido político y transgresor, basado en hechos históricos, representación de un sentimiento conjunto, de una colectividad afectada y herida por las huellas de la historia.

Sandra Ceballos (1961-) es otro de los nombres imprescindibles en el arte cubano, aunque no solo como artista, sino que destaca su trabajo como gestora cultural al crear, junto a otros creadores, Espacio Aglutinador, un proyecto que da visibilidad a la obra de artistas que han sido vetados en otros espacios oficiales.

Nuevos aires líricos

En el caso de las generaciones más recientes de mujeres artistas, quienes han sobresalido en la última década se pueden apreciar nuevas aproximaciones, reflexiones, modos de hacer. Un punto de inflexión con la generación anterior es una menor recurrencia a la autorepresentación y la presencia el cuerpo femenino, aunque tampoco es un aspecto desaparecido por completo. A estas creadoras las une por una parte la inclusión en toda clase de temas reflexivos universales y por otra la vocación lírica, delicadeza poética de las piezas resultantes.

En este sentido, se pueden encontrar entre las que participan con una notable marca lírica a Diana Fonseca (1978-), cuyas instalaciones hablan con gran sencillez de recursos sobre el tiempo, el cambio y encierran una cautivante poética. En este caso se encuentran por ejemplo sus cuadros realizados con restos de material pictórico de paredes que conforman atractivas composiciones de colores. Resultan ser una especie de cuadros abstractos que hablan del tiempo, la memoria, la superposición de épocas, con una gran simplicidad lírica.

Por su parte Glenda León (1976-), incursiona en el dibujo, la instalación, el video y la fotografía, acerca con igual sensibilidad, en ocasiones muy relacionados con la naturaleza, sus elementos y nuestro lugar dentro de ella. Sus instalaciones realizadas con objetos de la vida cotidiana también suelen resultar aproximaciones generales de la existencia humana y sus conflictos más inmediatos, abarcando la soledad, las relaciones de poder, la belleza y el tiempo.

Otra artista representativa en este sentido es Adriana Arronte (1980-), con una notable obra instalativa y escultórica donde el material adquiere valor como elemento que aporta significados. Así tenemos, por ejemplo, una obra realizada en la Galería Villa Manuela de La Habana en el año 2015 titulada *Crowns*, consiste en piezas elaboradas en acrílico y cristal

que simulan el impacto de gotas líquidas, color rojo sangre, que estallan en el suelo y en el impacto generan formas de coronas. En este caso se generan alusiones, relacionadas con el poder, su precio en sacrificio, sufrimiento y sangre, pero también su fragilidad y mortalidad, una declaración de que nada es eterno.

De igual modo Elizabet Cerviño (1986-), resalta con una obra bien peculiar que bebe de sistemas de pensamientos orientales, los cuales le ofrecen una base para pintura, performance e instalaciones. Cargados de simbolismos y reflexión, resultan especies de poesías físicas, relacionadas con la naturaleza, el vacío, la quietud, el tiempo, por solo mencionar algunas de las alusiones. Su obra, especie de poesía materializada, se basa en la naturaleza, la espera, la importancia del vacío como lo invisible. Esta es el caso de *Beso en tierra muerta*, instalación realizada en el 2016 que consiste en el contrafondo realizado en barro de un poema escrito por la artista. También Elizabet ha mostrado en algunos casos ser heredera de la tradición del cuerpo femenino en el arte, como muestra sus performance del 2014 *Bautizo* en el que se cubría con una tela blanca y se mantenía inamovible durante una hora mientras caía agua sobre su cabeza y la tela dejaba ver su cuerpo, al rato la retiraba y abandonaba el espacio, un ejercicio que denotaba el autodescubrimiento, donde el agua representaba la limpieza del alma para revelar la verdadera esencia de la persona.

El recorrido de estas autoras cubanas, desde las pioneras a las recientes, deja ver que desarrollan en sus obras gran individualidad pasando por temas locales y universales y también, en algunos casos, su papel de mujer. En las generaciones más recientes se reconoce un creciente interés por creaciones de corte poético y profundamente metafórico que evocan pensamientos más universales de la existencia humana. Realmente se puede decir que las mujeres artistas van ganando su lugar y ciertamente puede verse una evolución en cuanto a la presencia de féminas en el pasado y en la actualidad.

En buena medida es posible determinar, luego de ver algunos ejemplos, que cada vez aparecen más nombres de artistas mujeres, gracias a una evolución en cuanto a su participación en todas las esferas, no obstante, lo más importante es que cada una en su momento ha participado en las inquietudes generales de su contexto, han incursionado en las corrientes artísticas del momento, se han expresado sobre los temas políticos, sociales y culturales que afecta no solo a mujeres, sino a una nación. Estas autoras han formado parte en la conformación de una identidad, no solamente el caso de la vanguardista Amelia, sino de la creación de una identidad basada en lo propio que nos han dejado ver artistas como Sandra Ramos o Marta María Pérez. Actualmente se puede ver la búsqueda de una identidad artística propia, que no implica ser mujer, si no artista, con preocupaciones y capacidad de transmitir las sin importar el género.

Realmente la lista de mujeres creadoras es amplia de modo que aquí solo se pueden mencionar ejemplos que demuestran una evolución en cuanto al reconocimiento de la mujer como creadora y la variedad de temas que tratan sin transmitir una posición de víctimas, sino que, al contrario, son autoras que han sabido ganarse su lugar subvirtiendo toda clases de discursos con declaraciones cargadas de fuerza crítica. Se trata de ver como ellas pasan a formar parte de un país en que el arte participa en la constante creación de su identidad, en exponer sus problemáticas más ásperas como medio de escape que ayuda a exteriorizar las tensiones. El arte hecho por estas mujeres no implica la estética entendida como femenina ni tampoco el estricto término de feministas, más bien nos transportan a circunstancias y conflictos determinados en el momento que han vivido y transmitido con alto contenido reflexivo.

Bibliografía

- Ayón, Belkis. "En confidencia irregular." Entrevista por David Mateo. *La Gaceta de Cuba*, no. 2 (marzo-abril 1997): 50-51. Consultada el 3 de septiembre de 2019.
<http://www.ayonbelkis.cult.cu/es/author/david-mateo/>
- Batet, Janet. "Zilia Sánchez: Soy Isla." Consultada el 10 de agosto de 2019.
<https://cubanartnews.org/es/2019/03/13/zilia-sanchez-soy-isla/>
- Cuban Art News. "Loló Soldevilla: Forgotten No More." Consultada el 25 de septiembre de 2019.
<https://cubanartnews.org/2019/09/21/lolo-soldevilla-retrospective-sean-kelly-gallery-new-york/>
- Fernández, Hamlet. "Antonia Eiriz y las circunstancias." Consultada el 13 de junio de 2019.
<http://www.cubartecontemporaneo.com/es/review/antonia-eriz-y-las-circunstancias-hamlet-fernandez/>
- . "Lecciones de Historia." Consultada el 10 de agosto 2019.
<https://elsrcorchea.com/2019/08/31/lecciones-de-historia/>
- Hurtado Muñoz, Montaña. "Woman Art House: Carmen Herrera." Consultada el 3 de septiembre de 2019.
<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-carmen-herrera/>
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" En *Crítica feminista en la teoría e historia del Arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Saénz, 17-44. México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2007.
- Pérez Art Museum Miami. *Elizabet Cerviño: Beso en tierra muerta*. (YouTube, video, 0:57). 18 de septiembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ZkV4IPHIANI>
- Ramírez Abreu, María Virginia. "El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana." Tesis doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 2001.

Sánchez, Suset. "El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa. Apuntes sobre algunas poéticas femeninas en el arte cubano de los años noventa." Consultada el 13 de junio de 2019. <https://susetsanchez.wordpress.com>

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio

*Feminine Actions: Poetic and Political Analysis
of the Female Representation in a Given Space*

Sara Elena Rodríguez Tovar

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", Ciudad de México (México)

sol_ero94@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4406-5063>

Resumen

En esta investigación se reflexiona en torno a los *performances* hechos por artistas como Pola Weiss, Rocío Boliver e Itziar Okariz. Interpretando específicamente las acciones y producciones artísticas donde las artistas transgreden la poética y la estética mediante la textualidad del cuerpo. Hago un análisis desde una perspectiva estética y política del uso del cuerpo femenino: sus poses, sus acciones y emplazamientos.

El objetivo del texto es dilucidar el papel de las expresiones artísticas de mujeres en la actual sociedad y en cómo es posible interpretarlas desde sus representaciones que conllevan a una poética; aunada a la búsqueda de las posibles interpretaciones éticas, estéticas, culturales, políticas y sociales que surgen del pensamiento y del cuerpo femenino aplicado a la *performance*, al video arte, video danza y al circulacionismo.

Palabras clave: *performances*; poética; estética; cuerpo; femenino; político.

Abstract

This investigation reflects on performance art done by artists like Pola Weiss, Rocío Boliver e Itziar Okariz, specifically interpreting artistic actions and productions in which artists transgress poetics and aesthetics through the textuality of the body. I make an analysis from an aesthetic and political perspective of the use of the female body, their poses, actions, and locations. The objective of this text is to illustrate the role of artistic expressions of women in current society and a possible interpretation that is drawn from their representations the suggests poetics. This is a union in the search of possible ethical, aesthetics, cultural, political and social representations that arise from the female body and mind, employing it in performance art, video art, video dance, and circulacionism.

Keywords: *performance art; poetic; aesthetic; body; female; political.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Tovar, Sara Elena. "Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 103-13. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019. © 2019 Sara Elena Rodríguez Tovar. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

En las siguientes líneas podremos dilucidar algunas de las apuestas corpóreas en torno a la interpretación del contexto y su relación con el espacio y nosotros, desde una perspectiva artística femenina, siendo muchas veces delegada y escondida, como las aportaciones de Pola Weiss, o la micro política implícita en el gesto, que desdibuja los límites entre el cotidiano y el acto *performático* de Itziar Okariz, o la crítica a la regulación del cuerpo femenino desde el resurgimiento de lo abyecto, algo que realiza Rocío Boliver.

Pola Weiss

Pola Weiss fue una pionera de la video danza en México y el mundo; junto con sus *performances*, su obra es un contraste entre lo que estaba sucediendo en su contexto y en su interior. En un territorio tal como la Ciudad de México en los años 80's, en el cual no existían apoyos para el video arte, resultaba extraño, incluso sorprendente, que una persona se interesase por la video danza y su capacidad de expresión a nivel estético. Pola apostó a esta técnica, tan menospreciada y comenzó una odisea que muchos calificarían de narcisista, por el hecho que recurre a la autorepresentación en la mayoría de sus videos. Sin embargo, como dice Itziar Okariz, es importante encontrar nuevas palabras para hablar de la necesidad de una artista por evocarse a sí misma a partir de las imágenes de su cuerpo.¹ Desde el 'conocimiento situado', como retoma Rían Lozano,² se puede dilucidar una aportación importante del cuerpo de obra de esta prominente artista del video, ya que, a partir de su cuerpo creaba movimientos libres que permitían tomas osadas que generan sensaciones pertenecientes a la sensibilidad de Pola. Un conocimiento proveniente de los sentidos y las percepciones propias del constructo físico. Se reflejaban entonces convulsiones sociales que interpelaban a un contexto cambiante y en movimiento constante. Es entonces pertinente analizar sus videos y encontrar una fuerte necesidad de representación femenina, no desde la visión pasiva, sino desde la acción; se asume a sí misma como cineasta y danzante.

Weiss rompió con "los criterios de verdad y sus estrategias de representación,"³ pues no pretendía acceder a la típica objetividad que se esperaba en el medio cinematográfico, en vez de esto, exacerbó la subjetividad; no solo en el sentido estético, sino en la apertura de una posibilidad de abordar el video y analizarlo desde la presencia de una cultura femenina interpretada por ella misma. Escenas de una ciudad destruida, escombros, edificios cayendo; en un plano posterior, Pola baila, siente su propia subjetividad, la refleja a través de su danza. Sus movimientos: abruptos, eróticos y rítmicos, relacionados poéticamente con el fondo, rompen con las narrativas posibles. La unión de estos elementos hace plausible retomar

1. Arteleku, "Presentación de Itziar Okariz / Producciones de arte feminista," video en Vimeo, publicado el 25 de febrero de 2014, <https://vimeo.com/87561448>

2. Riánsares Lozano de la Pola, *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador* (México: UNAM, 2010).

3. Lozano de la Pola.

varios de sus *performances* como aportaciones visuales para la representación femenina. En videos como *Mi co-ra-zón* se observa el derrumbe de la ciudad a causa del terremoto de 1985, destrucción que la artista asoció con momentos de su vida que le provocaron una inflexión, como su experiencia con el aborto, el ingreso a hospitales o el mismo terremoto. Dentro de muchas posibilidades, como las que nos ha heredado la TV, Pola eligió partir desde su cultura: el video, los sonidos, las formas y los cuerpos femeninos.

Poco sabemos de sus *performances* no registrados, sin embargo, hay uno que me parece de suma importancia recuperar: *La Venusina renace y Reforma*, que fue realizado en un espacio público: la explanada del Auditorio Nacional, que, como menciona Tununa Mercado,⁴ fue emplazado fuera debido a la cancelación de su presentación en el interior del recinto; Pola montó su escenografía de espejos y bailó vestida con una túnica, cámara en mano. En este *performance* es posible observar los elementos simbólicos que la artista maduró: ella graba, a su vez es el medio de la obra. Obtuvo dos perspectivas: la que se asemeja a su visión y la visión de los espectadores, que veían a Weiss videografiar y danzar. El resultado fue hilarante, de tomas en movimiento y sonidos estridentes.

Es posible desprender de este tipo de *performance* distintas interpretaciones que surgen a través del movimiento del cuerpo femenino y de su cultura. María Elena Lucero menciona, en su lectura de Carol Meier: "el feminismo nos permite pensar el cuerpo como narración y como constitutivo de un texto."⁵ Junto con Amanda Lamarca habla de señales que porta el cuerpo femenino, es desde ahí donde es posible leer la textualidad⁶ de señales que sobrepasan los binarismos configurados por la masculinización de la cultura, el arte, el conocimiento y la economía, factores que leen al cuerpo femenino como objeto y no como creador; Sigmund Freud, al exponer el supuesto recelo por la ausencia de falo, consiguió demostrar el relego de la mujer a una desigualdad impuesta. Así también, analiza Rita Segato⁷ posteriormente, en su análisis al binarismo, al entronque patriarcal y la cultura,⁸ temas que exalta Pola Weiss en sus videos: *Sol o águila* o *Exoego 8*, donde aparecen Teotihuacán y óleos del pintor Jesús Helguera. Confrontando la lectura mediante la yuxtaposición de lo visual y lo sonoro de espacios precolombinos y representaciones de cuerpos modernos; el caso de un indígena varón que rescata a una mujer indefensa. Estos videos cuestionan el entronque patriarcal y a su vez retoman la textualidad de los cuerpos, tanto del varón como de la mujer.

4. Aline Hernández y Benjamin Murphy, "Pola Weiss: materias de una teleasta," en *Pola Weiss: La TV te ve*, coordinado por Eka-terina Álvarez Romero (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 14-19.

5. María Elena Lucero, "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes," *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, no. 1, (enero - junio 2018): 43-59, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6268421.pdf>

6. Lucero.

7. Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Móstoletos: Traficantes de sueños, 2016).

8. Segato.

Uno de los aspectos significativos de la textualidad femenina en estos *performances* o video *performances*, dan pauta a que puedan interpretarse ampliamente en su concepto de *AirTV*, resultante de su análisis del potencial mediático de la televisión. Son importantes sus piezas: *Videodanza*, *Merlin* y *Ciudad Mujer Ciudad*, pues son antecesores de muchos conceptos en los que puede visualizarse una poética que sigue siendo vigente; en el video *Ciudad Mujer Ciudad* abordó temáticas apenas valoradas, como el cuerpo y la naturaleza o el agobio por la ciudad y su relación sintomática.

Acciones de Itziar Okariz

Itziar Okariz es una artista vasca nacida en 1965, la cual desarrolla un cuerpo de obra en torno a acciones, como ella misma lo define, que utilizan el cuerpo como signo. Le interesa el proceso plástico que surge del cuerpo en términos de apropiación y resignificación, además de importarle la calidad política del gesto.

Ella articula su proceso desde otros campos distintos al arte,⁹ puede ser visto esto en una de sus primeras *performances*, donde interviene su propio cabello, cortándolo como un mapamundi; el acto fue interpretado posteriormente como una *performance* sobre la masculinización; en otra ocasión, va rapándose a sí misma; en ambas acciones la artista interpreta una apropiación de las herramientas de las artes plásticas como ejercicio político.¹⁰ Cabe interpretar cómo un cuerpo se torna masculino por el hecho de cortar el cabello, así como las poses corporales que asumió la artista al hacerlo, propias de la construida gestualidad masculina.

De las interpretaciones posibles a su obra, Itziar habla respecto al lenguaje del arte, en cómo este puede resultar problemático a la hora de ser aplicado desde una perspectiva feminista, sin embargo, las significaciones a su obra pueden ser no solamente feministas.¹¹ Es posible abordar esta problemática desde lo que plantea nuevamente Rian Lozano: acercarse al estudio de prácticas culturales, retomar el feminismo y su enseñanza de la especificidad es pertinente, haciendo factible una teorización por cada cuerpo.

La artista replantea el concepto de la subjetividad desde el cuerpo, desde múltiples experiencias que conforman el conocimiento. En piezas tales como: *Uno, uno, dos uno* es posible un pensamiento en torno al lenguaje; en "cómo este es producido desde el cuerpo."¹² Entra a debate no solo el hecho de que todos poseemos diez dedos, que a su vez es el número

9. Arteleku, "Presentación de Itziar Okariz".

10. Arteleku.

11. Arteleku.

12. Arteleku.

base de nuestro sistema decimal. Sino la presentación de conocimiento desde y en torno al cuerpo. En videos como *Red Light*, difundido en el año de 1995, es posible observar todo un conjunto de símbolos que remiten a una especificidad de un grupo de mujeres jóvenes. Junto con el rock, el baile y la ropa, le da al cuerpo, especialmente al feminizado, el poder romper con los cánones establecidos en esa época.

Es en este sentido que la herramienta filmica cobra un papel interesante: el medio que usa para registrar su acción, narra una visión sesgada, que refuerza la sensación de ejemplificar una búsqueda de algún tipo de representación: se observa su sujetador, su cigarro, su camisa de flores, elementos que completan una atmósfera propia de la vida de Okariz, que pasa a tener significado a pesar de la insignificancia aparente, refleja en estos objetos la especificidad social e histórica al intervenirlos a través de sus propios actos. Existe la idea de que la *performance* no podía escapar de las ruinas de la posmodernidad, que todo siempre recaía en la representación.¹³ Sin embargo, la carencia de materiales daba la sensación de que lo visto estaba inconcluso, incompleto, una representación inconclusa que abría paso a la poética. De ahí surge la intención de bailar dentro del plano fílmico y la complejidad de poetizar cualquier rastro de información en él.

En otras obras se vuelve más contundente el lenguaje corpóreo y poético, pues la artista utiliza la voz y la palabra. El lenguaje sonoro de la poesía, como en la serie de videos *Meando en espacios públicos y privados*, en el que se observa a la artista orinando, de pie, con falda y *tennis* sobre distintos lugares u objetos: un puente, un coche o una galería.

La figura que representa Itziar es amenazante, se encuentra de pie, mirando a la cámara de frente, posteriormente realiza una acción propia de los ritos masculinos: orinar se vuelve una acción pública que puede ser desarrollada en colectivo, que se manifiesta incluso en movimiento, incluso se platica mientras tanto. Contrario a las mujeres, a las que se nos prioriza el pudor, alejándonos de espacios públicos; además, la posición que adoptamos para orinar es una limitante al cuerpo: es más evidente orinar sentada que de pie, necesitamos detenernos, flexionar las rodillas, esta posición resulta más vulnerable para nuestros cuerpos.

Al abordar el arte relacional, la documentación, la *performance* y su última modalidad: el video *performance*, se ha vuelto necesario tocar el tema de la representación de los símbolos en el espacio, ya sea en un espacio físico o virtual, como lo es la pantalla. Boris Groys habla acerca del problema de la representación en el arte contemporáneo y en cómo esta solo ha podido ser alcanzada a través de la poética del lenguaje; el autor hace un análisis en torno a la literatura y las artes visuales en el que alcanza a dilucidar que la poética en la

13. Arteleku.

interpretación de una obra puede abrir nuevos canales de conocimiento e interés; haciendo posible abordar los simbolismos, pero también su subjetividad y especificidad.¹⁴

De tal forma, el hecho de que Itziar lleve el cabello rapado como una moderna Juana de Arco, o que use medias a los tobillos en algunas acciones y en otras no, es significativo por su carencia de artificio. Lo que resulta de la acción surge desde lo emotivo, que llevó a retratar la acción. Si bien puede pensarse que la artista hizo todo esto a propósito solamente para hacer la acción, no existe ningún público convocado, ni una escenografía dispuesta, ni alguna especie de ritualidad; está orinando, es algo cotidiano que no tendría por qué ser diferente, de no ser porque se apropia de una postura anormal para su género: está reconociendo la capacidad transgresora de la posición del cuerpo por medio del registro de video.

El acto descrito es una afrenta política a los espacios y arquitecturas codificados por el machismo, una cosificación proveniente de la economía política del cuerpo, en el que la economía política es la corriente de pensamiento que tiende a cosificar las acciones dadas sobre los objetos como su valor verdadero, se convierten en objetos ilustrativos de las sensaciones del consumidor, influidas muchas veces por agentes externos poco cercanos a sus necesidades y valores.

Esta ‘voluptuosidad’ aplicada a los objetos de la que habla George Bataille¹⁵ y que continúa Pierre Klossowski en su texto *La moneda viviente*, retoma gran parte del concepto de Karl Marx respecto a la “fetichización de la mercancía”, en él explica como la propiedad sobre determinados objetos se transforma en posesión del cuerpo a través de procesos históricos opresivos como la esclavitud, a ella se antepone el privilegio a la posesión de determinados cuerpos. Esta cosificación del cuerpo es ejercida hacia uno mismo también. La perspectiva psicoanalítica de Sigmund Freud influye sobre el estudio de Klossowski, respecto a la preferencia del placer sexual por sobre la necesidad reproductiva, en el que se visualiza una especie de “economía del placer.”¹⁶

Las teorías expuestas en este texto demuestran la interpretación del cuerpo en la sociedad actual, donde el sujeto existe, como objeto para otro. Estas ideas pueden ser vistas en las acciones de Okariz: ella se hace cargo de su cuerpo como objeto, pero no para cosificarse como lo hacen los proxenetas con las mujeres esclavizadas sexualmente, sino como una herramienta política, sin defender corrientes en específico más que la corporal.

14. Boris Groys, “Introducción: Poética vs Estética,” en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 9-20.

15. George Bataille, *La parte maldita* (España: Les éditions de Minuit, 1987).

16. Pierre Klossowski, *La moneda viviente* (España: Las cuarenta, 1998).

Okariz orina sobre un coche y su aseveración es todavía más explícita: el coche es un símbolo de estatus y éxito, perteneciente a las clases y géneros con potencial económico; una crítica a la feminidad precarizada. Esto se ve reflejado en estas claras limitaciones económicas, sin embargo, existen otras más cercanas a lo corpóreo, como estereotipación del género. E Itziar, al orinarse sobre el coche, está orinando sobre estas ideas preconcebidas. Esto es posible de interpretar desde la realidad misma de Itziar, desde la cotidianidad, las acciones ligadas a lo rutinario encarnan un interés en el que el espectador se sumerge a la interpretación de su propio cuerpo, es decir la política del gesto. En tal caso, la artista vasca y su cuerpo fueron los medios para encarnar la acción.

A partir del análisis que hace Claire Bishop en torno al arte relacional, la demostración por la acción se encuentra en la *performance art*, propuesto por la vanguardia futurista como herramienta que reunió a artistas de distintos campos en un solo espacio, al buscar fusionar todas las artes en una sola.¹⁷ Esta búsqueda propició un cambio de roles entre artista y espectadores, ya que el artista dejó de tener objetos intermediarios; su cuerpo era el medio para poder llevar a cabo el cambio necesario en el espectáculo configurado por la pintura y la escultura. A su vez, el papel del constructivismo ruso y sus aportaciones filmicas hicieron posible que la vida y su documentación fuesen medios artísticos posibles de detonar experiencias visuales complejas.

Uno de los antecedentes más importantes de la *performance* con el cuerpo femenino ha sido Carolee Schneemann, quién desde la década de los 60's comenzó a explorar la *performance* y la pintura, al utilizar su cuerpo desnudo colgado de un arnés para pintar sobre un gran lienzo, en abierta contraposición a los artistas masculinos que dominaban la escena como Jackson Pollock. Otra *performance* reconocida es la de la artista Annie Sprinkle, quién recostada sobre su espalda, con las piernas abiertas, con un espejo cervical colocado en su vagina, expone su cervix, pasando a ser una de las primeras acciones en las que el tema principal de la obra de arte es la sexualidad femenina vista desde una mujer. En estas *performances* es posible identificar los inicios de la representación femenina por mujeres. El uso que se le atribuye al género femenino y cómo se codifica en significaciones, se ramifica en distintas interpretaciones, muchas de ellas cercanas a la sexualidad, la opresión o a la cultura femenina.

Rocío Boliver

En México figura Rocío Boliver, 'La Congelada de Uva', quien es conocida por transgresora, crítica de una sociedad machista alienada y su relación con el cuerpo femenino. En sus acciones es posible ver como se sutura la vagina con cabello y toca un cencerro colgando entre

17. Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship. The Historic Avant-garde* (Edinburgh: Verso, 2012).

sus piernas.¹⁸ Actos como este presentan simbolismos entorno a la opresión femenina (en forma de hilos), la acción de tener que sufrir para hacerte escuchar, sustituir el origen del dolor y por fin liberarse, cortando las suturas. Rocío es contundente y no teme a los límites corporales que lleva la *performance*, es más, los exagera, cuestionando con ellos temáticas en torno al género y su interpretación, ligándolo a lo abyecto, a lo despreciable, como símbolo de rebeldía de la mujer, generando una sensación de incomodidad en el espectador que rompe con su monotonía, la de los demás y la del espacio mismo.

La búsqueda por generar incomodidad surge del pensamiento, contexto, estilo de vida e historia de Rocío Boliver. En entrevistas menciona que la manipulación con jeringas, catéteres, sangre, yodo, etc., surge de su cercanía con los hospitales, ya que desde muy niña padeció de la salud, suceso que la confinó a una camilla, alejándola de la escuela. Posteriormente se dedicó al modelaje, conoció a gente de clase alta, dirigió un club de tenis y se volvió rica. Es en ese momento que decide *performear*, exponiendo muchos datos sobre su sexualidad, un formato de vida, pero también una osadía, ya que la desnudez sigue siendo un tabú.

Boliver no se considera feminista, habla incluso con misoginia respecto a las mujeres víctimas del maltrato y la manipulación, tanto por parte de los hombres como de la institución eclesiástica. Esto puede entenderse desde un feminismo blanqueado, un feminismo que no se basa en las percepciones de género planteadas por Judith Butler, sino por una búsqueda de igualdad económica y social. Esta igualdad solo puede ser obtenida en plenitud cuando la persona que la busca es una persona privilegiada, de esto habla Francesca Gargallo al referirse a la manera en la que el feminismo académico impone una igualdad a los demás feminismos del mundo basada en un binarismo.¹⁹ Aun así, la condición de mujer blanca en una nación racista es la que ella utiliza para apropiarse del espacio confinado a la masculinidad, haciendo con su cuerpo, trastoca, saca de quicio, lleva a los límites. Abre la posibilidad para que otras corporalidades trasgredan de forma similar. De la economía del poder sobre el espacio se desprendieron problemas que le costaron a Boliver el trabajo, el juicio y señalamiento proveniente de la temática sexual de sus obras. Esto ressignifica nuevamente la imagen que

18. Arteleku, "Presentación de Itziar Okariz".

19. "Como mujer blanca yo vivo sin conciencia los privilegios que el sistema racista me ha reservado desde la infancia. Están tan interiorizados y normalizados que no me percato de ellos y, por ende, me abrogo el derecho de no reconocerlos, a menos que alguien me los señale. Desde el momento en que ese señalamiento existe, sin embargo, yo me vuelvo responsable de los privilegios que las blancas gozamos en un mundo de racializaciones jerárquicas de las personas, según sus rasgos, sus pasaportes, su color de piel, su tipo de pelo, su estructura corporal. Ahí donde existe un privilegio, un derecho es negado, precisamente porque los privilegios no son universales, como son pensados los derechos (igualmente, ahí donde un derecho es negado, se construye un privilegio). El sistema de privilegios racistas que favorece a las blancas me otorga muchos argumentos para que no los reconozca como tales y pueda seguir gozándolos. Gracias a ellos, puedo esgrimir un discurso, que la academia me ofrece, con que justificar mis éxitos como buena estudiante y esforzada docente, obviando las facilidades que tuve para alcanzarlos." Francesca Gargallo, *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (México, Editorial Corte y Confección, 2014), 19.

toma la artista y su trabajo, pues afianza temáticas feministas que brotaban sin que Boliver lo quisiese, que ahí estaban y solamente se tenían que interpretar.

El cuerpo, tal como lo describe Judith Butler, es un conjunto de posibilidades continuamente realizables. En cambio, el género, son esos actos, gestos, movimientos y normas de todo tipo que realizamos cotidianamente que constituyen la ilusión de un yo generalizado.²⁰ Una representación que muchas veces es realizada bajo coacción y que es perpetuada como estrategia de supervivencia. Al utilizar conceptos de cuerpo y género en el análisis de las *performances* y acciones aquí presentadas, es posible encontrar el hilo desde una poética identitaria que demuestra que a través de sus actos, de su representación, en este caso artística, hay una clara intención de que sea mediante el arte, que se proyecte un atisbo político del acto privado. Hay reconocimiento del poder de la construcción de códigos asignados a la textualidad del cuerpo femenino, lo que genera discursos críticos, posibles a través del reconocimiento de los actos que realizamos todos los días que constituyen al género femenino, a su vez que los extrapolamos a las técnicas y códigos propios de la expresión artística.

Existe una sedimentación de normas de las que la artista no escapa, que a su vez le dan sentido a la pieza, ya que en sí mismas ostentan una identidad ajena al arte, relacionada al cuerpo generizado. Aquel que adopta repetidamente un conjunto de estrategias para llevar a cabo la corporización de lo que se considera femenino. La interpretación del cuerpo femenino que se hace conforme a la *performance*, se ejecuta y trata la vida de la artista sobre su propio cuerpo, día tras día.

Las múltiples interpretaciones que se hacen del cuerpo femenino que realiza *performance* poseen una complejidad para el análisis desde la teoría artística, ya que se encarnan en formas, sonidos, acciones, ya sea de la artista, del público o del mismo espacio, las cuales dejan ver la construcción histórica por la cual discurre esa identidad específica de género. Es significativo escuchar esas risas nerviosas mientras Boliver procede a colocarse el segundo cencerro entre las piernas, como es significativo que Sprinkle use tacones y medias para exponer la interioridad de su cuerpo.

El video como herramienta postproductora de la realidad

El video tomó mucha importancia en la *performance* por su capacidad de ser editor de la realidad, ya que el plano de una pantalla podía excluir o incluir cualquier detalle que el *performer* requiriese, en este caso sesgar su misma representación, con el fin de nublar el sentido de

20. Judith Butler, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista," *Debate Feminista*, no. 18 (1998): 296-314.

entendimiento. La realidad postproducida, de la que habla la alemana Hito Steyerl,²¹ es clave para entender la migración de las imágenes que se ejecutan al generar un circulacionismo de ellas en campos y lugares específicos, se articula para generar capas de interpretación que integra el conocimiento sobre una sociedad, se continúa haciendo video arte para explicar relaciones históricas y sus representaciones.

Como explica la artista e investigadora Mieke Bal, quien habla de las obras de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, en el video *If 6 was 9*, donde se identifican temas femeninos: la sexualidad de cinco adolescentes de entre 13 y 15 años.²² Las jóvenes caracterizan diálogos basados en una realidad donde juegan básquet, se comparten sus historias sexuales y hablan de lugares idóneos para realizarlo. Un arte político que puede llegar a tocar temas tales como la representatividad del género femenino en la cultura fílmica, las subjetividades que conforman esta cultura y sus características más importantes como la sexualidad, los hábitos, identidades compartidas o los espacios donde se desenvuelven. Esto a través de la creación de narrativas que no recurren a la lógica cinematográfica, que traspasan los límites entre la realidad y la ficción. En ellas se visualizan las relaciones interpersonales presentes y cómo estas son afectadas, negociadas, propuestas o dispuestas entre mujeres.

Sayak Valencia menciona que una de las categorías que abrieron los feminismos es lo femenino como categoría epistemológica,²³ Ahtila ya no sale en sus videos, aun así, se vale de la textualidad del cuerpo femenino para darle múltiples sentidos a sus narrativas e instalaciones, construyendo con esto un conocimiento desde lo femenino hacia lo femenino.

Resulta significativo estudiar a estas mujeres, primeramente, porque la investigación de diferentes expresiones artísticas, específicamente de mujeres, se ha vuelto imprescindible para entender el papel de la representación femenina dentro de la sociedad. A su vez, la misma coyuntura social y política globalizada y cambiante ha propuesto nuevos panoramas a las artistas que trabajan con el espacio y su cuerpo, en la que nuevas y mejores propuestas son pertinentes por su capacidad de incidir en los públicos de manera rápida y eficaz a través de la tecnología; proyectos tales como las Hijas de la Violencia o Morras, que realizan acciones videograbadas difundidas en la plataforma YouTube, para reivindicar la lucha contra el acoso callejero.

Las acciones que llevan todas las mujeres aquí mencionadas han comunicado a toda una generación de mujeres artistas que lo privado es político, que ya no es necesario mantener nuestros cuerpos de mujer normados en el arte, ya que este se ha vuelto ahora nuestra herramienta para retratar lo no normado.

21. Hito Steyerl, *Demasiado Mundo: ¿Murió el internet?* (Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2015).

22. Mieke Bal, "New Work on Political Art," en la página web oficial de Mieke Bal, <http://www.miekebal.org/research/book-projects/>

23. Sayak Valencia Triana, *Capitalismo gore* (España: Melusina, 2010).

Bibliografía

- Bal, Mieke. "New Work on Political Art." En página web oficial de Mieke Bal.
<http://www.miekebal.org/research/book-projects/>
- Bataille, George. *La parte maldita*. España: Les editions de Minuit, 1987.
- Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship. The Historic Avant-garde*. Edinburgh: Verso, 2012.
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." *Debate Feminista*, vol. 18 (1998): 296-314.
- Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. México: Editorial Corte y Confección, 2014.
- Groys, Boris. "Introducción: Poética vs Estética." En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, 9-20. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Hernández, Aline y Benjamin Murphy. "Pola Weiss: materias de una teleasta." En *Pola Weiss: La TV te ve*, coordinado por Ekaterina Álvarez Romero, 14-9. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Klossowski, Pierre. *La moneda viviente*. España: Las cuarenta, 1998.
- Lozano de la Pola, Riánsares. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*. México: UNAM, 2010.
- Lucero, María Elena. "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, no. 1 (enero - junio de 2018): 43-59.
<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6268421.pdf>
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Móctoles: Traficantes de sueños, 2016.
- Steyerl, Hito. *Demasiado Mundo: ¿Murió el internet?* Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2015.
- Valencia Triana, Sayak. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.

Videografía

- Arteleku. "Presentación de Itziar Okariz / Producciones de arte feminista." Video en Vimeo.
Publicado el 25 de febrero de 2014. <https://vimeo.com/87561448>



Helena Martín Franco, Fritta Caro. *Laberinto: La visita, mis nombres*, 2009. Acción realizada en el centro comercial Plaza Côtes-des-Neiges, Montreal. Registro fotográfico realizado por Steve Heimbecker.
 Disponible en: <http://frittacaró.helenamartinfranco.com/es/performances/mes-noms/>

Alter ego como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos contruidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana

An Alter Ego as an Identity Strategy of Resistance Against Stereotypes Built Upon the Imaginary of the Latin-American Woman

Sandra Patricia Bautista Santos

Universidad de Huelva, Huelva (España)

bautistasantossandra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3104-1361>

Resumen

En este texto se analiza el concepto de *alter ego* (otro yo), como estrategia discursiva utilizada por parte de la artista colombiana Helena Martín Franco, para desmontar los criterios opresores en los que se enmarca la identidad femenina. Teniendo en cuenta que la identidad es un conjunto de rasgos que caracterizan a un sujeto o un colectivo determinado frente a los demás, artistas como Martín Franco, no están conformes con asumir pasivamente los rasgos con los que se define la identidad de su género. Consciente de que la identidad que ejerce es producto de la ficción, creada en el marco de políticas patriarcales, acude a la creación de su propio *alter ego* como una estrategia de liberación y de resistencia en contra de los criterios opresores. Evidenciando así, la necesidad de resignificar el concepto de la identidad, pues tal como lo había señalado la teoría poscolonial, no es correcto asumir la 'identidad' como una categoría inequívoca.

Palabras clave: arte colombiano; feminismo; resistencia; identidad; inmigración.

Abstract

In this text, a discursive strategy is applied by Colombian artist Helena Martín Franco. She analyzes the perception of an alter ego to demonstrate the oppressive principals in which the feminine identity is framed. Given that identity is a set of traits that distinguish a group or individual to others, artists like Martín Franco are not satisfied with passively assuming the traits that define the identity of her gender. She is mindful that the identity she practices is a result of fiction created within the political patriarchy framework, in which she resorts to the creation of her own alter ego as a strategy for liberation and resistance against oppressive principals. Thus, evidencing the need to resignify the concept of identity like post-colonial theory had proposed that it is not correct to assume "identity" as an unequivocal class.

Keywords: Colombian art; feminism; resistance; identity; immigration.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Bautista Santos, Sandra Patricia. "Alter ego como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos contruidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 114-25. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Sandra Patricia Bautista Santos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La creación de un *alter ego* es una conjugación de las categorías del 'yo' y el 'otro'. Es decir, la manifestación del otro yo, de un individuo en contra de los estereotipos para disociar sus sentidos. Por medio de esta estrategia se construye una identidad por elección propia, mediante una selección de criterios morales, estéticos y culturales. Estos personajes al ser producto de la subjetividad de su creador/a, resultan transgresivos. En las prácticas artísticas el *alter ego* aflora como una representación deconstructiva de las categorías dominantes, es una estrategia que está diseñada para provocar una mirada transversal que atraviesa y fractura la estructura normativa imperante.

El *alter ego* cuestiona las convenciones por medio de su apariencia y de igual forma cuestiona internamente el significado del concepto de la apariencia. La artista colombiana Helena Martín Franco utiliza este recurso poético como una forma de experimentar nuevas identidades, porque ha pasado de asumir su cuerpo como un campo de batalla para entender que la mejor estrategia para ganar la batalla es apropiarse de él y usarlo como un campo de experiencia y creación propia.

El *alter ego* es un personaje que propone un sentido trasversal de lectura, pues su apariencia híbrida no se puede ubicar en ninguna de las categorizaciones identitarias tradicionales. Constantemente mezcla lo humano con lo artificial, lo puro con lo perverso, lo público y lo privado. Este tipo de personajes asumen una identidad donde se borra la línea limítrofe de cualquier categorización específica, desdibuja binarismos porque no se ubica específicamente en ninguno de ellos.

Por otro lado, el creador del *alter ego* al elegir las características que componen su identidad, se vale de la carga simbólica de estas para resignificarla. Provocando un nuevo pacto de contrasentidos que resulta totalmente irónico para el espectador. A continuación me voy a referir específicamente al uso del *alter ego* por parte de Helena Martín Franco en su proyecto *Fritta Caro* realizado por ella desde año 2007.

Fritta Caro: símbolo poscolonial

Helena Martín Franco artista colombiana radicada en Canadá desde hace más de dos décadas, habla de la imagen arquetípica del cuerpo femenino, pero con una particularidad, el escenario es otra tierra y el punto de partida: la inmigración. En estas condiciones crea un personaje, cuyas acciones van a dejar interrogantes abiertas sobre identidad, cultura y género, este personaje es bautizado irónicamente por la artista como *Fritta Caro*, el cual describe así:

Fritta Caro, personaje de ficción, es una reflexión sobre inmigración, identidad y estereotipos. En este caso, la identidad transformada por la inmigración toma la forma de un collage entre Frida Kahlo, estereotipo de la mujer artista latino americana, y una atleta canadiense, reflejo de una competición hacia la aceptación, la aprobación, la búsqueda de la ciudadanía canadiense.¹

De esta manera, señala también Martín Franco que: "A través de sus intervenciones, *Fritta Caro* se convierte en un elemento que reactiva y replantea el lugar del inmigrante" y además "revela otra perspectiva de la situación del quebequense en relación con su propia identidad."² A continuación me refiero a algunas *performances* en la búsqueda de Helena Martín Franco con su personaje *Fritta Caro*:

La primera de ellas titulada *Encarnación/conjuración* definida por la artista como: "Ficción de un intercambio artístico entre *Fritta Caro* y Helena Martín Franco en la galería Montréal Télégaphe, Montréal en Junio de 2007."³

En ella recorre las calles de alrededor de la galería caracterizada de forma similar a *Frida Kahlo*, invitando al espectador desprevenido que se una a ella para presenciar el intercambio ficticio entre *Fritta Caro* y Helena Martín Franco, que se expone en una pequeña pantalla dentro del recinto expositivo y se puede observar a través de una de sus ventanas desde el exterior.

Esta primera aparición de Caro funciona como una metáfora del primer recorrido que hace un extranjero sobre un nuevo lugar de residencia. Se siente extranjera porque la memoria del lugar que dejó, contrasta con la del que habita actualmente, luce extranjera porque algunos rasgos de su identidad cultural resaltan con los de los habitantes de la nueva geografía que ahora la enmarca.

Otra de las apariciones más interesantes de *Fritta Caro* en las calles de Montreal se denominó: *Laberinto: La visita, mis nombres* (Fig. 1), realizada en el año 2009. En ella *Fritta Caro* quien luce de cabeza a cuello la apariencia de Frida Kahlo y del cuello a los pies la apariencia de una atleta canadiense, recorre el recinto de un centro comercial ubicado en el barrio Côtés-des-Neiges (habitado en su mayoría, por inmigrantes de diversos orígenes), buscando un nombre.

1. Helena Martín Franco, "Fritta Caro," consultada el 20 de enero de 2018, <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/>

2. Martín Franco, "Fritta Caro."

3. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: Encarnación/conjuración," consultada el 13 de septiembre de 2018, <http://frittacarohelenamartinfranco.com/es/performances/incarnationconjuraton/>

A continuación veamos la descripción que sobre esta acción dejó la artista registrada en su página web:

Durante esta intervención, Fritta Caro, perturba el cotidiano de este lugar con su presencia. Ella entra y compra cosas en el almacén de un dólar. Luego se arregla el peinado con flores de color rojo y blanco, como la bandera de Canadá. Ella deja pasar el tiempo mientras pasea por los corredores comerciales del sótano del centro comercial hasta llegar a la zona de restaurantes. Compra un café y se lo toma mientras que las personas que frecuentan este lugar se acostumbran a su presencia. Son indocumentados? desempleados? pensionados? Finalmente ella habla con algunos de ellos y les dice que está en la búsqueda de un nombre. Así, Fritta recibió los nombres: fille du soleil (hija del sol), Maiori, Barbie, Sue Sweet, Cinderella, Holly, Grace, Jean, Eve, Rosemary, Marie Ange, Roxanne, Goddess (diosa).⁴

Con esta acción lo que buscaba Martín Franco era cuestionar el arquetipo exótico de la mujer inmigrante y de artista latinoamericana.

Otra de las acciones relevantes en este grupo de apariciones fue: *El corte de pelo canadiense* (2009). En una dinámica similar a la aparición anterior *Fritta* recorre el mismo centro comercial, pero en esta ocasión ya su presencia alerta a la administración de este recinto. A continuación veamos un pequeño aparte del interrogatorio que debió contestar *Fritta*:

La administración: ¿Qué hace?

Fritta: Espero.

La administración: ¿Qué espera?

Fritta: me voy a hacer cortar el pelo.

La administración: ¿Tiene cita?

Fritta: Si.

La administración: Pero usted se acerca a la gente, usted está molestando a la gente.

Fritta: No, es la gente la que se me acerca.

La administración: Corra los talegos, molestan la circulación de los clientes.⁵

Al rato y después de un recorrido lento y en dirección simétrica con la arquitectura del edificio según lo resaltó la propia artista, se dirigió a realizarse un corte de pelo canadiense. Veamos la narración de la artista:

Aunque el peinado a la Frida Kahlo era fundamental a la identidad del personaje, la necesidad de transformación se impuso. Aparte del contexto artístico, Fritta Caro fue percibida de otro modo; una referencia

4. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: Mis nombres," consultada el 2 de abril de 2018, <http://frittacaro.helenamartinfranco.com/es/performances/mes-noms/>

5. Helena Martín Franco, "Fritta Caro. El corte de pelo canadiense," consultada el 3 de mayo de 2018, <http://frittacaro.helenamartinfranco.com/es/performances/31-mars/>

de tradiciones lejanas, la desviación de una iconografía religiosa no definida. En Ste-Thérèse Fritta se ofrece a otras manos para vivir una metamorfosis, la conquista de una apariencia más canadiense, de una integración, de un mimetismo imposible. La descripción de este corte por la estilista es: Canadá es tendencia, la tendencia es la asimetría.⁶

Así al salir de la peluquería *Fritta Caro*, aún inmigrante, luce la apariencia de una mujer canadiense.

El día siguiente a esta transformación realiza la acción titulada *Pérdida de la identidad*, en ella, de nuevo recorre el centro comercial, pero su sensación y su intención son distintas, veamos la siguiente alusión de la artista:

Un día después de haber cambiado la peluca a lo Frida Kahlo por el corte canadiense, el personaje se perdió. Deambulando por los corredores del centro comercial, estoy desecha y me siento desamparada, sin identidad. Sumida en una inseguridad permanente, voy errando en busca de un rincón seguro que me abrigue y me permita tomar una pausa.⁷

En esta ocasión la artista decide tomarse algunos rincones de este recinto con tanta lentitud, que tal como lo narra ella misma, dichos movimientos alertan al personal de seguridad que los encuentran sospechosos. Motivo por el cual la obligan a detener la acción después de 30 minutos de duración.

Sin embargo, al día siguiente continúa con sus acciones en el centro comercial, en una acción que posteriormente denominó *El picnic*, después de la alerta del día anterior por parte del personal de seguridad, sus posibilidades de movimiento se vieron reducidas según la artista a: "hacer en silencio, sentada en una mesa, bebiendo un café" debido a este hecho: "La interacción fue limitada." *Fritta* convirtió la mesa en su taller, sacó de sus bolsas algunos materiales, empezó a dibujar repetidamente en color rojo la silueta de la flor de lis (símbolo extraído de la bandera de Quebec) y posteriormente fue pegando sobre cada uno de los dibujos una etiqueta que denotaba su fragilidad. Al cabo de un rato de trabajo silencioso:

La acción fue interrumpida por segunda vez por la administradora del centro comercial. Dos policías llegaron y uno ellos explicó que estábamos en un lugar privado y que la administración tenía el derecho a echar a quién quisiera. La administradora exigió que no volviera más a menos que fuera para comprar, pero que vaya vestida "normalmente" y con desprecio agregó que no traiga "esas" bolsas. La policía nos acompañó al fotógrafo y mí a la puerta del centro comercial.⁸

6. Martín Franco, "El corte de pelo canadiense."

7. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: pérdida de la identidad," consultada el 3 de mayo de 2018, <http://frittacar.helenamartinfranco.com/es/performances/1-avril-la-perde-de-identite/>

8. Helena Martín Franco, "Fritta Caro: el picnic," consultada el 3 de mayo de 2013,

Así terminó el ciclo de apariciones de *Fritta* en este recinto comercial. Tras esta experiencia estaba claro que su apariencia híbrida y sus actos sencillos resultaban fuertemente transgresivos para las normativas de esa institución.

Irrupción de Frida en el ciberespacio

Por otro lado, es importante señalar que el personaje de *Fritta Caro* es llevado a la categoría comercial en el ciberespacio, la artista realizó una subasta donde ofertaba tanto los elementos que caracterizaron a dicho personaje, como también los resultados que obtuvo de sus *performances*, a continuación veamos un listado de estos, publicado por la artista en su página web:

La asimetría de Fritta Caro – cinco variantes, 2010: serie de cinco dibujos de la hoja de arce (símbolo de identidad canadiense) realizados con papel, pegante y cabellos de la artista después del corte canadiense.

Las imágenes de esta serie son una metáfora del proceso de adaptación experimentado por *Fritta*, donde construye su propia versión del símbolo canadiense con residuos de uno de los símbolos de su identidad originaria (su cabello).

Los accesorios para la ficción de Fritta Caro: Uniforme hecho en China para los atletas canadienses que participaron en los juegos olímpicos de Pekín, agosto, 2008.

Dos bolsos recuerdo de Canadá con los nombres bordados a *Fritta Caro*

Correo electrónico: fritta.caro@hotmail.com

Página Myspace: www.myspace.com/frittacaros

Guía de utilización incluida.⁹

La peluca Fritta Caro: Peluca sintética de cabellos negros, flores sintéticas color rojo y blanco.

Martín Franco pone al alcance de cualquier espectador la posibilidad de ser portador de un rasgo de exotividad latinoamericana.

Serie Ángel guardián peludo (2007). Primeras obras de ficción de Fritta Caro: "ángeles en pasta comprados en el almacén Mega Prix, intervenidos con pintura acrílica roja y cabellos de la artista"¹⁰.

<http://frittacaros.helenamartinfranco.com/es/performances/14-avril/>

9. Helena Martín Franco, "La asimetría de Fritta Caro," consultado el 4 de mayo de 2018,

<http://frittacaros.helenamartinfranco.com/es/performances/10-juin/>

10. Martín Franco, "La asimetría de Fritta Caro."

Aquí, *Fritta* ha tomado por completo la identidad de la artista y se ha declarado autora de sus propias obras, de nuevo interviene con los residuos de su anterior identidad objetos icónicos, decorativos, de bajo valor económico que obtuvo en el centro comercial. Por otro lado vale la pena señalar que al observar este conjunto de elementos subastados que constituyen el mundo simbólico de *Fritta Caro*, es fácil percibir de nuevo que la artista hace uso de la ironía para denotar la artificialidad y la ficción con la que se construyen los estereotipos culturales.

Ahora entro en el terreno de los cuestionamientos que propone Martín Franco con la creación de una identidad alternativa como *Fritta Caro*.

La función simbólica de *Fritta Caro*

A lo largo de las acciones que he citado anteriormente hemos podido ver como *Fritta Caro*, con su apariencia hace visible la estereotipación de la mujer inmigrante en la que se inscriben no sólo delimitaciones de género, sino también de cultura. Pues según señala Martín Franco, la imagen de la artista latinoamericana también está estereotipada en términos de 'otredad y autenticidad esencial', por ejemplo, la identidad de Frida Kahlo se ha convertido en un símbolo arquetípico de la producción artística de las mujeres latinoamericanas en el mundo. Incluso la misma artista ha comentado, a manera de anécdota, que al llegar a Canadá y señalar que era artista y que provenía de un país latinoamericano, en más de una ocasión su interlocutor exclamó "¡ah igual a Frida Kahlo!"¹¹ hecho que fue causando en ella incomodidad al repetirse frecuentemente.

Posteriormente esta incomodidad la llevó a cuestionarse en torno a los términos en que se construye un discurso de identidad cultural y a plantearse la necesidad de hacer algo al respecto. De esta manera por medio de *Fritta*, su *alter ego*, se apropia de algunos rasgos de Kahlo y luego se despoja de ellos, demostrando así que la identidad no es una categoría reductiva y de la misma forma desmitifica la idea de que existe un único modelo identitario en la producción artística latinoamericana.

Por otro lado, en el intento por desmontar este significado limitante de identidad, también logra sacar a luz el desconocimiento y la invisibilidad de la que han sido víctimas muchas artistas latinoamericanas.

De igual modo, se puede decir que artistas como Martín Franco extienden el debate en torno a la identidad femenina al plano cultural, pues no se sienten cómodas por llevar

11. Martín Franco, "La asimetría de *Fritta Caro*."

dos etiquetas que las rotulan: como mujeres y como latinoamericanas, ambas categorías denotan límites que las identifican dentro o fuera de un contexto social determinado. Por ejemplo, en el caso de la categorización de género 'femenino' se enmarca a la mujer dentro de clasificaciones como la belleza, el recato y la pureza; por otro lado, en la categorización de cultura 'latinoamericana' la mujer es incluida dentro de conceptos como exotismo que la llevan fuera del terreno de una supuesta normalidad.

En el caso de *Fritta Caro*, podemos ver que para contrarrestar la exclusión que provocan este tipo de categorizaciones, Martín Franco decide utilizar de nuevo la ambivalencia como una estrategia crítica ante este tipo de clasificaciones. La apariencia de *Fritta* es ambivalente: es real y ficticia, es latinoamericana como Frida y canadiense como la atleta, es un personaje híbrido quien por medio de su apariencia y sus acciones denota significados contradictorios.

Con respecto a esta cuestión también es imperativo destacar que autores como Douglas Kellner, han señalado que el concepto de identidad actualmente se define en términos de ambivalencia, planteando que: "La identidad se convierte hoy en un juego libremente elegido, una presentación teatral del yo."¹² Por su parte, autores como Zygmunt Bauman en su ensayo titulado *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad*, ha destacado que la razón de usar este enfoque: 'posmoderno de la identidad', es que permite "evitar la fijación y mantener las opciones abiertas y así no generar censuras."¹³

Martín Franco elige a *Fritta* personaje ambivalente, como protagonista de su juego metafórico, también tiene en cuenta sus características físicas, sus acciones y su relación con los contextos donde va actuar. Escoge el centro comercial como laboratorio de estudio social, propicio para poder analizar los comportamientos, respuestas y situaciones que surgen cuando se pone sobre evidencia la ambigüedad y la ficción en la que se construye el concepto de identidad (en este caso cultural). *Fritta* abre dos campos de reflexión donde: por un lado, refleja parte del proceso de adaptación que viven los inmigrantes y, por el otro, el proceso de interpretación cultural que realizan los habitantes locales, respecto a los rasgos del recién inmigrante.

Recordemos que en el juego *Fritta* en la primera fase invita al espectador a que presencie su conversión entre Martín Franco (la mujer inmigrante) y Frida Kahlo (símbolo artístico de latinoamericanidad) denotando así, la ficción de este hecho. En la segunda fase le pide al espectador local que elija su nombre, de esta manera tras la elección de nombres como: *fille du soleil* (hija del sol), *Goddess* (diosa), *Holly* (santa), *Grace* (gracia), *Eve*, *Barbie*,

12. Zygmunt Bauman, "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad," en *Cuestiones de identidad cultural*, comps. Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003), 40.

13. Bauman, "De peregrino," 40.

Ciderella, Sue sweet (Sue dulce) entre otros. Denota algunos estereotipos (o fijaciones como lo llamaría Bauman) que se utilizan en el momento de definir la identidad en términos de cultura 'latinoamericana' y de género 'femenino'.

En la tercera fase, decide optar por la alternativa de la adaptación, para ello pone su identidad en manos de una estilista local, quien en su papel de portadora de 'tendencia canadiense' cambia la simetría del peinado de *Fritta* por asimetría. De esta manera, *Fritta* se adapta a la tendencia local para conseguir que su identidad de mujer extranjera se homogenice en este nuevo entorno. En la cuarta fase, experimenta una sensación de derrota como resultado de la elección tomada en la fase anterior, motivada por esto decide utilizar otra estrategia para mimetizarse en el espacio, deambula por el espacio con lentitud, pero esta destreza causa el efecto contrario y pone en alerta a las jerarquías de la institución que ocupa, su presencia amenaza e interrumpe el funcionamiento tradicional de esta. Por este motivo, los responsables de dicha institución deciden tomar el mando del juego, deben quitar a la extraña extranjera de su campo de visibilidad y le imponen algunas normas de comportamiento en este recinto.

Por ese motivo, en la última fase de este juego *Fritta* juega con sigilo, su acción había sido restringida a permanecer en la mesa, pero sus ideas seguían siendo libres, por eso acude a la expresión gráfica para apropiarse de símbolos locales, nuevamente sus actos no pasan desapercibidos, los visitantes del centro comercial observan y los directivos de esa institución dan por terminado el juego utilizando la estrategia de la exclusión; le dejan claro a *Fritta* que sólo podía acceder a sus límites si se adaptaba por completo a las normas de apariencia, comportamiento y fines comerciales de ese centro.

Así, *Fritta* sale del juego y Martín Franco comprueba lo complejo y jerarquizado que es el juego de la identidad. Verifica cómo la aceptación de un modelo de identidad está supeditada a la adaptación a estas normas de control diseñadas por los entes de poder. Confirma que para conseguir esta adaptación debe perder el control de su propia identidad y construirla conforme a la voluntad de otros: por ejemplo, en su intención por alterar "el paisaje normal del lugar,"¹⁴ termina siendo obligada a abandonar el recinto ante la amenaza de la fuerza pública sobre ella.

Con respecto a este último hecho Martín Franco decide irrumpir en el espacio público por medio de su *alter ego*, porque sabe que es allí donde nacen muchas fijaciones respecto a la identidad y para desarticularlas es necesario usar la estrategia de la descontextualización. Pues como ha señalado Bauman "la identidad descontextualizada anuncia simultáneamente

14. Martín Franco, "La asimetría."

la libertad de elección del individuo y su dependencia de la guía experta.”¹⁵ En el caso de *Fritta*, su identidad elegida libremente y ubicada fuera de contexto, alteraba y provocaba a los directivos del recinto la necesidad de resaltar su guía de normas.

De la misma manera Martín Franco, por medio de esta metáfora logra evidenciar, como señaló Cecilia Fajardo Hill, que “nuestra ‘identidad’ o nuestra compleja condición cultural, está conformada por un proceso dialógico lleno de contradicciones acerca de nuestra propia condición colonial, neocolonial y de reinscripción histórica personal.”¹⁶ Por ejemplo, otro hecho que refleja la escala de contradicciones que se establece frente a la ambivalente construcción identitaria de *Fritta*, es que según indica la artista, su atuendo que pretendía crear ‘una zona de protección’ en el nuevo entorno, paradójicamente termina produciendo el efecto contrario rechazo.

Alter ego como estrategia discursiva de diferencia

En conclusión Martín Franco deja claro a través de las acciones de *Fritta Caro*, que su identidad no puede enmarcarse más en categorías reeducativas. Ella desea que su identidad sea una elección personal, pero rápidamente descubre que sus elecciones están también impulsadas por un deseo de aceptación. Entonces se debate entre intentar homogeneizarse con la nueva cultura o conservar sus diferencias.

Frente a este hecho y para finalizar el análisis a *Fritta* cito la siguiente reflexión que planteó Bauman, en la cual sostiene que:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra. ‘Identidad’ es un nombre que se ha dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre.¹⁷

Así podríamos decir que *Fritta* el *alter ego*, demuestra la incertidumbre de Martín Franco (la mujer) con respecto a su identidad cultural.

15. Bauman, “De peregrino,” 42.

16. Cecilia Fajardo Hill, “Mi casa no es mi casa: imaginar lo transterritorial,” en *Adiós identidad: arte y cultura desde América latina* (Cáceres: Junta de Extremadura, 2001), 3.

17. Bauman, “De peregrino,” 41.

Bibliografía

- Ballester, Irene. "Perspectivas Feministas en la obra de mujeres artistas latinoamericanas". En *Introitus: Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano*, 7-8. Cartagena de Indias: Colectivo La Redhada y Centro de Formación de la Cooperación Española, 2010. Catálogo de exposición.
- Bauman, Zygmunt. "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad." En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul Du Gay, 40-68. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003.
- Castro Flórez, Fernando y José Jiménez. "Arte de las Américas." En *Horizontes del arte latinoamericano*, 9-15. Madrid: Tecnos, 1999.
- Fajardo Hill, Cecilia. "Mi casa no es mi casa: imaginar lo transterritorial." En *Adiós identidad: arte y cultura desde América Latina*, editado por Gerardo Mosquera, 3-10. Cáceres: Junta de Extremadura, 2001.
- Martín Franco, Helena. "Fritta Caro." Consultada el 20 de enero de 2018.
<http://frittacaró.helenamartinfranco.com/es/>
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- McDowell, Linda. *Género, Identidad y Lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Millán Benavides, Carmen, y Ángela María Estrada. *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
- Nead, Lynda. *El Desnudo Femenino: Arte, Obscenidad y Sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Perez Carreño, Francisca. "Institución-arte» e intencionalidad artística." *Enrahonar: quaderns de filosofia*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, no. 32-33, (2001): 151-67.

**En primera
persona:
memorias, reflexiones
y documentación
sobre procesos
de creación**



Fig. 1. Stéfani Agostini, *Alma Mater*, 2018. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido

Figuring Absences: Poetics in Paintings in the Expanded Field

Stéfani Trindade Agostini y Altamir Moreira

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (Brasil)

<https://orcid.org/0000-0002-3039-9505>

tefiago_@hotmail.com

Resumo

O presente artigo trata das reminiscências da mãe ausente como a gênese de uma poética em Artes Visuais. Tem como objetivo analisar as abordagens utilizadas no processo para figurar a ausência materna na pesquisa poética em desenvolvimento no mestrado em Artes Visuais da UFSM. Os métodos empregados compreendem técnicas digitais e analógicas, como a monotipia associada ao papel artesanal. A partir de uma abordagem autoetnográfica, utiliza como técnica de pesquisa o diário visual para subsidiar o desenvolvimento de projetos figurativos. A descrição do processo que concebe as figurações da ausência, permite a compreensão da origem das obras e dos procedimentos que emergem da história pessoal de abandono materno.

Palavras-Chave: arte contemporânea; processo; campo expandido da pintura; monotipia; ausência; materno.

Abstract

This article investigates the reminiscences of an absent mother as the genesis of poetics in visual arts. Its purpose is to analyze the approaches that are used in the process of figuring out the absent mother figure in poetic research during the completion of a master's in Visual Arts from Universidade Federal de Santa Maria, UFSM (Federal University of Santa Maria, FUSM). The methods employed in this research include digital and analogical techniques such as a monotype associated with handmade paper. From an autoethnographic approach, I use as a research technique a visual diary to subsidize the development of figurative projects. The descriptive process which establishes the symbolism of an absent mother figure allows the understanding of the origins of the works, and the procedures that root from personal experiences of the missing mother figure.

Keywords: contemporary art; process; painting in the expanded field; monotype; absent; maternal.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Agostini, Stéfani Trindade, y Altamir Moreira. "Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 128-41. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019. © 2019 Stéfani Trindade Agostini y Altamir Moreira. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introdução

Figurar, traçar a imagem, o contorno, representar através de meios pictóricos. A partir da experiência pessoal de abandono materno, busco modos de figurar a ausência, tendo como gênese o arquivo de fotografias, os documentos e as cartas – todos herdados da mãe ausente. Na criação desta poética, ainda em construção, utilizo processos digitais, associados a processos analógicos. Diferentes práticas e procedimentos perpassam a poética, desde a manufatura do suporte, membrana que conduz as figurações da ausência materna, até a monotipia, associada à meios digitais e compreendida como parte do campo expandido da pintura. Tendo em vista estes elementos, nesse artigo, visto, portanto, discutir os métodos utilizados no estudo artístico em desenvolvimento.

Ancorada à metodologia autoetnográfica, que pode ser considerada uma narrativa de si, para si e para os outros, a pesquisa tem o diário de bordo como principal ferramenta. A experiência pessoal, dessa maneira, torna-se força motriz para a criação de “[...] uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência [...]”.¹ Assim, a investigação acerca do processo busca compreender a dimensão simbólica do trabalho em desenvolvimento. A pesquisa evidencia, portanto, a parte invisível da criação artística, os subsídios teóricos, os aspectos subjetivos e os procedimentos que instauram a poética do abandono materno.

Figurar o que está ausente, tornar presente o que não é, o que falta, é um processo paradoxal. Confrontar-me com a ausência materna é, também, confrontar-me com os sinais da presença nas reminiscências herdadas. Compreende-se a ausência e a presença como conceitos indissociáveis, onde o ausente só pode ser percebido através do presente. Logo, a monotipia é gesto semelhante ao descrito por Plínio, o Velho, como origem da pintura para os gregos: o momento em que a filha do ceramista Dibutades de Sicyone, apaixonada por um jovem que estava de partida, com o desejo de preservar a figura amada, contorna, com o auxílio de uma chama, a sombra do homem sobre a parede.² A presentificação da ausência, que ocorre através do processo, e se dá na obra finalizada, é esta tentativa de possuir a presença da figura amada em sua falta.

A busca por uma representação da ausência é um dos temas mais recorrentes na arte contemporânea.³ À vista disso, esse artigo descreve os processos utilizados para figurar a ausência materna, articulando prática e teoria, ao discorrer acerca das reflexões e dos critérios que originam os procedimentos. Estas duas dimensões intervêm de maneira van-

1. Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Ed. 34, 1998), 148.

2. Plínio, O Velho. “História natural,” (Livro 35), trad. Magnólia Costa (coord.), en Lichtenstein, J. (org.). *A pintura. Vol. I, O mito da pintura* (São Paulo: Ed. 34, 2004), 73-86. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, *História natural*, edição do texto latino in Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, (1985), I. XXXV, 63.

3. Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires, Fundación, 2014), 43.

tajosa uma sobre a outra. Na contemporaneidade, segundo Rey,⁴ com a liberdade adquirida para criação, se faz cada vez mais necessário que o artista compreenda e possa transmitir a dimensão conceitual de seu processo. Posto isso, passamos a apresentar as dimensões prática e teórica que instauram a poética da ausência.

Do abandono materno e da gravidez precoce, aos dezesseis anos, restaram somente as fotografias de quando criança. Essas chegaram até mim por intermédio da avó materna, e permitiram que eu identificasse a mãe infante. Pelo arquivo, que compreende não só imagens, mas cartas, documentos e cartões, pude apreender a figura materna em meu imaginário, imagens que também eram concebidas por intermédio das narrativas que cada um de seus objetos suscitava e que me eram contadas por minha avó. O reconhecimento da condição de filha abandonada e a visualidade do imaginário criado em torno da figura materna passaram a ser interesse da prática artística. A pesquisa, iniciada no curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, em 2017, continua a se desdobrar, no presente, no Mestrado em Artes Visuais, realizado na mesma instituição.

A imagem materna

Com a aproximação do campo da gravura, iniciei a manufatura de suportes utilizando trapos de linho e algodão como matérias primas. Tendo como ponto de partida os primeiros experimentos com o papel, desenvolvidos no projeto intitulado *Papel artesanal manufaturado a partir de trapos* (FLEX-UFSM), passei a investigar, dentre as linguagens da pintura e da gravura, as técnicas que mais tivessem afinidade com o papel manufaturado. A monotipia com impressões a jato de tinta, técnica com a qual tive contato pelo trabalho da artista e pesquisadora Jociele Lampert (1977),⁵ foi a que mostrou melhores resultados. A partir desta, passei a imprimir as primeiras imagens maternas sobre o papel de trapos, ainda sem manipulá-las digitalmente.

Em seguida, sobre as imagens transferidas para o papel de trapos, passei a interferir de modo manual: neste processo, a mãe infante era de algum modo subtraída, recortada ou rasgada de seu fundo, e apenas sua figura era utilizada. Criava colagens com as imagens recortadas, associando as partes e as justapondo no espaço. A imagem materna era elucidada enquanto uma *imago*, que atualmente é considerada, na pesquisa, como uma apresentação da ausência,⁶ sendo a ausência tecida por nossa presença. No entanto, durante a graduação,

4. Sandra Rey, "Instaurar uma poética: um problema de pesquisa?," *Jornal da ABCA*. São Paulo, AbcaArt, ano XIV, no. 38 (jun. 2016), consultada em 29 de maio de 2019, <http://abca.art.br/httpdocs/instaurar-uma-poetica/>

5. Referência à produção da artista que trabalha com a mesma técnica de monotipia. No trabalho apresentado é trazida a data de nascimento da autora, como uma forma de abranger sua obra, em geral.

6. Nancy Jean-Luc, *Forbidden Representation. The ground of the images* (New York: Jaff Ford, 2005).

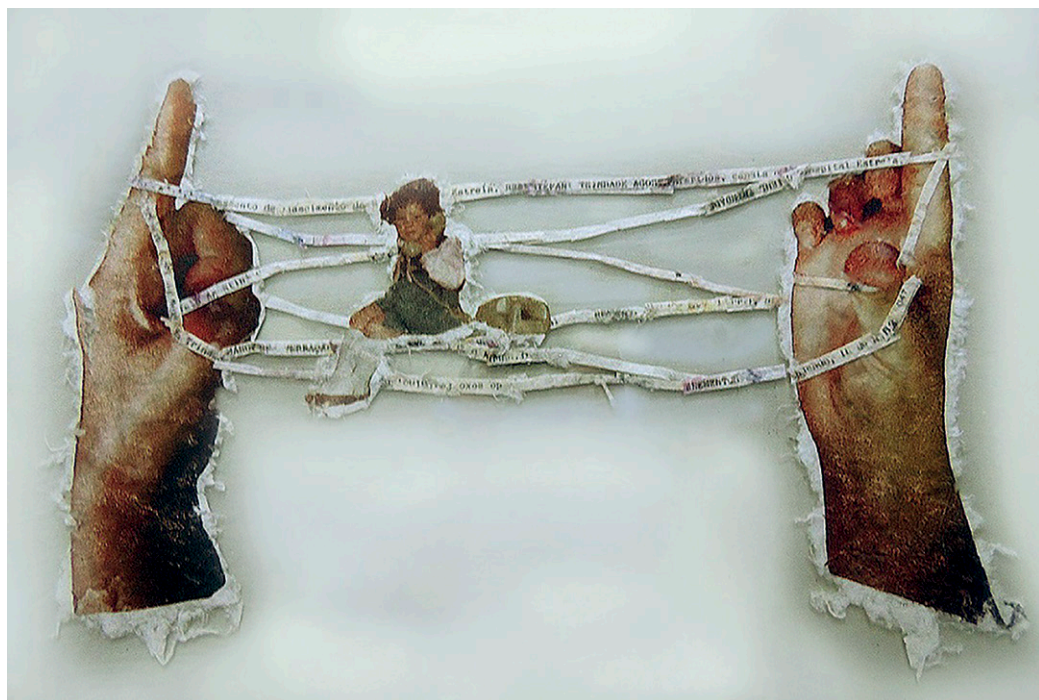


Fig. 2. Stéfani Agostini, *Cama de Gato (Manjedoura)*, 2018. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

o termo *imago* era empregado segundo as perspectivas de Carl Jung,⁷ que o utilizou em 1912, antes de *arquétipo*. Os trabalhos desenvolvidos no período da graduação, enquanto *imagos*, eram considerados imagens do interior da psique, advindas de duas fontes: da influência dos pais e das relações da criança, estando estas entre o consciente e o inconsciente.

Ao observar os álbuns herdados pela mãe ausente, percebi que minha avó tinha o costume de recortar a figura da mãe infante e descartar o restante da imagem, armazenando-a, de modo isolado, nos álbuns. Através de *softwares* de edição de imagem, passei a explorar as possibilidades de subtração das figuras digitalmente. As fotografias eram, então, editadas e adaptadas à impressão por transferência. Ao trabalhar com a figura materna de modo individual, configurava imagens com o uso de outras reminiscências. Muitas vezes, associava imagem e palavra escrita por meio da justaposição de figuras e palavras de cartões, cartas e documentos. Criava, assim, novas composições a partir de distintas narrativas que integravam o imaginário materno.

A noção de *imago* desenvolvida na pesquisa anterior foi fundamental, pois, através dela, surgiram os conceitos e as definições próprias da investigação atual em torno da

7. Carl G. Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, vol. IX/I (Petrópolis: Vozes, 2000). (Texto original publicado em 1934).

ausência. Passei a compreender as imagens maternas herdadas como fragmentos, reminiscências de uma presença, o traço de uma perda, a marca presente de uma ausência.⁸ Além disso, considerei a fotografia tanto como uma presença afirmando ausência, quanto como uma ausência afirmando a presença.⁹ Deste modo, o processo criativo em desenvolvimento, que envolve as lembranças herdadas, é forma de ter a ausência como meio que permite buscar a presença. Ausência e presença são um “a sombra irrefutável do outro.”¹⁰ Afirmar a ausência pressupõe que antes existiu a presença. Na pesquisa, portanto, um conceito é sempre perpassado pelo outro, são indissociáveis.

Nascia a problemática de materializar a ausência. Revisando as imagens do arquivo materno com as quais já havia trabalhado, pude me deparar novamente com a parte remanescente destas, de onde subtraía a figura da mãe infante. Na silhueta faltante na imagem, agora preenchida somente pelo vazio, vislumbrei um modo de figurar a ausência. Anne Cauquelin relaciona o branco ao minimalismo, afirmando que “[...] é o branco sob todas as formas, é o signo do nada, do vazio.”¹¹ Com a realização das primeiras monotipias, a partir das fotografias de onde a figura materna era retirada, o branco do suporte manufaturado, através de trapos, era evidenciado e contrastava com a saturação do que o cercava. A experiência pessoal de abandono materno, o vazio deixado pela mãe ausente, parecia ter encontrado um modo de ser evocado de maneira mais nítida.

Figurações da Ausência

As primeiras experimentações, realizadas durante o período da graduação, eram *imagos* que falavam da ausência, mas pareciam não a explicitar de modo evidente. A primeira tentativa foi, em um movimento contrário, utilizar o restante da imagem recortada, na qual o lugar da figura materna era ocupado pelo vazio. Sob a ausência figurada sobre o suporte, por meio do espaço deixado propositalmente em branco na imagem, está a presença materna. Esta é considerada, nesta pesquisa, não como uma simples representação da ausência, mas como sua materialização. O branco do suporte não impresso, onde reside a figura materna ausente, tem, portanto, grande relevância. Ainda segundo Cauquelin, o branco expõe de maneira sensível a presença de uma ausência deliberada; ele evoca a presença na ausência, tornando visível a ausência de visibilidade.

8. Jean-Pierre Mourey, *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques* (Université de Saint-Étienne, Travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIERC), 1987).

9. Philippe Dubois, *O ato fotográfico* (Campinas: Papirus, 1993), 81.

10. Regina Maria Orth de Aragão, “Presença/ausência materna e os processos de subjetivação” (Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016), 23, <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31313/31313.PDF/>

11. Anne Cauquelin, *Frequenter os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea* (São Paulo: Martins, 2008), 77.



Fig. 3. Stéfani Agostini, *Projeto para obra Figuração I*, 2019. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

O gesto da filha do ceramista Dibutades de Sicyone, ao contornar a sombra, com o intuito preservar a figura amada, foi considerado a origem da pintura, do relevo e de todas as artes que dependem da linha e da sombra. Debray, ao discorrer sobre o princípio da pintura, tendo como marco a história de Plínio, afirma que este gesto é uma representação que tenta tornar presente o ausente.

A figura desenhada sobre a parede não busca apenas evocar, mas substituir, preencher uma carência: "Assim pintada e esculpida, a imagem é filha da saudade."¹² A produção de imagens é tentativa de um prolongamento da presença em ausência.

Ao mesmo tempo, por considerar relevante a condição de abandono materno que me precedeu, tornava-se necessário eleger, dentre o arquivo herdado, as imagens onde a relação mãe-filha se fizesse mais evidente. Isso se dá devido à tomada de conhecimento do fato que a ausência me antecede: minha mãe também fora abandonada. Meus avós maternos, na impossibilidade de conceberem um filho, recorreram a um casal de amigos que conheciam – uma jovem grávida, que não queria a criança. Eles a auxiliaram financeiramente no período da gravidez, e, após o nascimento, meus avós a registraram como filha legítima, fato que ela desconhecia até atingir os treze anos. Isto, somado a sua gravidez ainda na adolescência, como aponta a bibliografia deste tema, corrobora para o abandono materno, como o que ocorreu.

Mães com histórias de abandono e negligência em suas vidas pregressas tendem a repetir tal característica em suas experiências maternas. Deste modo, o abandono se reproduz de geração em geração, ou seja, o abandonado abandona.¹³ Para Stevens, Nelligan e Kelly,¹⁴ a imaturidade materna é um dos fatores determinantes para que haja o abandono. Os au-

12. Régis Debray, *Vida e morte da imagem uma história do olhar no Ocidente* (Petrópolis: Vozes, 1994), 38.

13. Martine Audusseau-Pouchard, *Adopter un hijo hoy* (Barcelona: Planeta, 1997). Ver Hisako Watanabe, "The transgenerational transmission of abandonment," *Journal of comparative family studies*, v. 29, no. 1 (2002): 187-205; Lídia Natália Weber, "Abandono, institucionalização e adoção no Brasil: problemas e soluções," *O Social em Questão*, v. 14 (2006): 53-70.

14. Simon Stevens, Donna Nelligan e Lisa Kelly, "Adolescents at risk for mistreating their children," *Child Abuse and Neglect*, no. 25 (2001): 753-69.

tores apontam que, em suas pesquisas, a maioria das mães abandonantes eram adolescentes.

O abandono parental é um tema recorrente, desde a Antiguidade, em diversos relatos históricos e mitológicos. Ao atentar a estes fatos, determinantes para a ocorrência deste fenômeno, não só na história pessoal, mas na sociedade como um todo, foram eleitas, a princípio, doze fotografias, onde minha mãe é retratada com minha avó. A partir destas imagens que foram editadas, puderam ser realizados os primeiros projetos digitais.

Técnicas e Procedimentos

O papel manufaturado artesanalmente é a primeira parte do processo de criação das figurações da ausência, sendo ele que materializa e dá corpo ao que estava ausente. A manufatura do papel com trapos de linho e de algodão é semelhante às técnicas de papel artesanal com outras fibras. O processo consiste na seleção e no corte dos trapos em pequenos pedaços, que são batidos até as fibras se dispersarem. As fibras são despejadas em um grande recipiente com água, agitadas e levantadas com a ajuda de uma tela. Em seguida, a folha é seca com a ajuda de esponjas, para, por fim, ser prensada. A manufatura do papel artesanal resulta sempre em folhas desiguais, onde as ranhuras e os defeitos acabam por integrar a imagem final que sobre ele é impressa.

Compreendido como a tênue membrana que evoca o ausente, o papel artesanal manufaturado, através de trapos de algodão, é suporte, mas, ao mesmo tempo, parte fun-



Fig. 4. Stéfani Agostini, *Projeto para obra Figuração II*, 2019. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.



Fig. 5. Stéfani Agostini, *Figuração I*, 2019. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

damental do trabalho. O trapo, fonte da fibra utilizada na confecção do papel, é metáfora do corpo que ali esteve presente. O papel, tradicional suporte durante a História da Arte, é considerado nesta pesquisa para além de sua habitual função. Ele é parte viva e integrante da obra. O interesse em produzir o próprio suporte remete também à questão de origem. 'Origem' significa, aqui, aquilo a partir do qual, e pelo qual, algo é aquilo que é e como é. Aquilo que é, (sendo) como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência."¹⁵ Ou seja, a presença materna é origem, é o primeiro lugar para ser, pois é dele que o sujeito depende totalmente, no início.

A monotipia, que foi associada ao papel de trapos ao longo do processo, por sua vez, é uma técnica de impressão relativamente simples, por meio da qual consegue-se a reprodução de uma fotografia, desenho ou mancha de cor em uma prova única. Apesar de datar do século

15. Martin Heidegger. *Caminhos de floresta* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), 7.



Fig. 6. Stéfani Agostini, *Figuração II*, 2019. Santa Maria. Rio Grande do Sul, Brasil.

XVIII, é recente a aceitação desta dentre as outras formas de arte.¹⁶ Sua classificação dentre as linguagens de arte é controversa: alguns teóricos e historiadores a consideram uma técnica de gravura,¹⁷ e outros de pintura.¹⁸ Entendida nesta pesquisa enquanto desdobramento

16. Nancy Marculewicz, *Making Monotypes with a gelatin plate* (Rockport: Handbooks Press, 1999), 15.

17. John P. O'Neill, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1980).

18. Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (Londres: Thames & Hudson, 1991). Ver Leopoldo Tauffenbach, *Infografia Impressa: A Aplicação de Tecnologias Digitais na*

da pintura, e parte de seu campo expandido, é pela monotipia que a imagem surge, enquanto meio de transferência, por pressão, da tinta depositada sobre um meio provisório, para o suporte definitivo. A técnica empregada nesta investigação consiste em imagens impressas sobre uma lâmina para retroprojeto por intermédio de uma impressora jato de tinta.

Em primeiro lugar, as imagens escolhidas para a pesquisa são trabalhadas digitalmente em programas para edição de imagens. A fotografia passa por ajustes de cor, contraste e saturação. Quanto mais saturada a imagem digital, mais nítida será a impressão, sem que se percam as cores originais, uma vez que mais tinta é liberada pela impressora. A figura materna é subtraída digitalmente da imagem. Esta é, então, dividida em partes, de acordo com o projeto. Cada módulo é impresso sobre uma destas lâminas. A impressão sobre a lâmina de acetato, ainda molhada, é colocada sobre a folha de papel de trapos, previamente umedecida com água, com a ajuda de um pulverizador. A impressão e o papel são passados por uma prensa calcográfica. Por fim, a lâmina de acetato é retirada e limpa, podendo ser utilizada novamente.

O processo de transferência permeia tanto a prática quanto a dimensão teórica da pesquisa, ao compreendê-la não só como uma reprodução, mas como transferência do papel materno, passado da mãe para as avós. As avós costumam fazer-se presentes na vida dos netos também pela transmissão de histórias de vida e informações,¹⁹ tal qual ocorreu na minha história pessoal. Agem minimizando a ausência das mães,²⁰ muitas vezes assumindo o papel das mesmas. Às avós, tanto materna quanto paterna, foi transferido o papel da mãe ausente.

Após a transferência da imagem com a ajuda da prensa, ocorrem os processos manuais de constituição dos trabalhos. Pela limitação de dimensionamento, imposta tanto pela impressora (que imprime em tamanho A4) quanto pela prensa, trabalha-se com módulos para a montagem de trabalhos maiores. O tamanho final eleito foi o tamanho A1, o que implica na divisão da imagem original em oito módulos de tamanho A4. Realizada a impressão de cada uma das oito partes, os módulos são montados, colocando suas partes justapostas pelo seu avesso. Ainda, são retiradas as rebarbas de papel e, duas a duas, as partes são agrupadas com cola de goma arábica. Os trabalhos que não são divididos em partes são igualmente colados com a goma, pois também são impressos em partes.

Construção de Estampas Artísticas (São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2009), IaUnesp, consultado em 25 de abril de 2019,

http://www.ia.unesp.br/Home/Posgraduacao/StrictoArtes/dissertacao_leopoldo_taufenbach.pdf

19. Elaine Pedreira Rabinovich e Lúcia Vaz de Campos Moreira, "Significados de família para crianças paulistas," *Psicologia em Estudo*, v. 13, no. 3 (2008): 447-55.

20. Thelma Simões Matsukura e Juliana Archiza Yamashiro, "Relacionamento intergeracional, práticas de apoio e cotidiano de famílias de crianças com necessidades especiais," *Revista Brasileira de Educação Especial*, v. 18, no. 4 (2012): 647-60.

As experimentações em formato expandido, intituladas provisoriamente de *figurações da ausência materna*, na prática, comportaram-se como o projetado. Um dos obstáculos encontrados foi o modo de unir os módulos, visto que, por estarem em formato A1, os trabalhos ficaram mais pesados, fazendo com que a goma, por vezes, não conseguisse manter as partes unidas. De toda forma, por ora, a associação da técnica e do suporte manufaturado, a partir de trapos, tem se mostrado profícua. A interação entre as variáveis criadas nas relações entre a prensa e matriz, tinta e papel, imagem e impressão, possibilitam a criação de uma repetição de técnicas que sempre geram uma diferença. O trabalho porvir, portanto, se concentrará na resolução das problemáticas já apontadas, bem como a exploração de todas as variáveis criadas na relação entre cada um dos procedimentos e materiais.

Considerações Finais

O processo de criação que se desdobra sobre as reminiscências maternas continua a reverberar de formas distintas. Ao procurar evidenciar esta potência inerente à materialidade de cada processo, estes acabam por dar corpo ao ausente. A dor do abandono passa a ser transfigurada em uma busca pela presença que se dá em forma de poética em Artes Visuais. A criação desta série em processo, que será composta por doze trabalhos, tem o intuito de experimentar o que as variáveis criadas na associação destas técnicas digitais e analógicas ainda podem proporcionar. São inúmeros os procedimentos empregados, desde a escolha do insumo para o feito do suporte, a edição das fotografias em meio digital, até a transferência, que acabam por afetar e caracterizar a imagem final. Suas visualidades se perpassam e, por mais que se projete, o resultado é sempre inesperado.

O *medium* da obra é que substitui o corpo por meio de um processo simbólico.²¹ Assim, o papel de trapos de algodão é fundamental para que seja figurada a ausência materna. Atendendo igualmente para sua singular materialidade, privilegia-se uma expografia que o evidencie, ao abandonar a caixa ou a moldura que encerra o papel. A monotopia, associada à este suporte, e compreendida como pintura, é, como citado anteriormente, tentativa de possuir a presença da figura amada em sua falta. Seus fragmentos vivos em meu imaginário materno, em um processo autoetnográfico, são reunidos, recriados e concebidos para que sua ausência presentifique-se. A mãe infante, subtraída da fotografia e preenchida pelo vazio, é oportunidade para que sua ausência se teça em nossa presença.

A maneira encontrada para se figurar a ausência materna na pesquisa em desenvolvimento, portanto, preza por fazê-lo de modo mais nítido. Isto evidencia-se também pela escolha das imagens onde a relação mãe-filha é ressaltada. A condição da ausência, que se

21. Hans Belting, "Image, medium, body: A new approach to iconology," *Critical inquiry*, v. 31, no. 2 (2005): 302-19.

perpassa através de minhas genitoras, é condição para que este fenômeno, com origem no social, alcance esta alteridade que a própria metodologia empregada preza. Além disso, a dissertação acerca do processo possibilita uma compreensão dos conceitos que instauram e alicerçam a obra. Cada procedimento empregado origina-se em aspectos da história pessoal, como a manufatura do suporte relaciona-se à origem, e a transferência da imagem à transferência do papel materno que passa da mãe para as avós. Claro, sem, com isso, explicitar tudo o que instaura a poética, para que ainda se permita, como a arte contemporânea preza, a possibilidade de criarem-se outras significações.

Bibliografia

- Aragão, Regina Maria Orth de. "Presença/ausência materna e os processos de subjetivação." Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31313/31313.PDF/>
- Audusseau-Pouchard, Martine. *Adoptar un hijo hoy*. Barcelona, Planeta, 1997.
- Belting, Hans. "Image, medium, body: A new approach to iconology". *Critical inquiry*, v. 31, no. 2 (2005): 302-19.
- Cauquelin, Anne. *Freqüentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.
- Debray, Régis. *Vida e morte da imagem uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- Gascoigne, Bamber. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet*. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- Giunta, Andrea. *Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación, 2014.
- Heidegger, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Jung, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vol. IX/I. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Marculewicz, Nancy. *Making Monotypes with a gelatin plate*. Rockport: Handbooks Press, 1999.
- Matsukura, Thelma Simões, Juliana Archiza Yamashiro. "Relacionamento intergeracional, práticas de apoio e cotidiano de famílias de crianças com necessidades especiais." *Revista Brasileira de Educação Especial*, v. 18, no. 4 (2012): 647-60.
- Mourey, Jean-Pierre. *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*. Université de Saint-Étienne, Travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC), 1987.

- Jean-Luc, Nancy. *Forbidden Representation. The ground of the images*. New York: Jaff Ford, 2005.
- O'Neill, John P. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1980.
- Plínio, O Velho. "História natural." (Livro 35). Tradução Magnólia Costa (coord.), em Lichtenstein, J. (org.). *A pintura. Vol. I, O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, *História natural*, edição do texto latino in *Pline l'Ancien, Histoire naturelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- Rabinovich, Elaine Pedreira e Lúcia Vaz de Campos Moreira. "Significados de família para crianças paulistas." *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, no. 3 (2008): 447-55.
- Rey, Sandra. "Instaurar uma poética: um problema de pesquisa?" *Jornal da ABCA*. São Paulo, AbcaArt, ano XIV, no. 38 (jun. 2016), consultada em 29 de maio de 2019.
<http://abca.art.br/httpdocs/instaurar-uma-poetica/>
- Stevens, Simon, Donna Nelligan, e Lisa Kelly. "Adolescents at risk for mistreating their children." *Child Abuse and Neglect*, no. 25 (2001): 753-69.
- Tauffenbach, Leopoldo. *Infografia Impressa: A Aplicação de Tecnologias Digitais na Construção de Estampas Artísticas*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2009. Consultada em 25 de abril de 2019.
http://www.ia.unesp.br/Home/Posgraduacao/StrictoArtes/dissertacao_leopoldo_tauffenbach.pdf/
- Watanabe, Hisako. "The transgenerational transmission of abandonment." *Journal of comparative family studies*, v. 29, no. 1 (2002): 187-205.
- Weber, Lídia Natália D. "Abandono, institucionalização e adoção no Brasil: problemas e soluções". *O Social em Questão*, no. 14, (2006): 53-70.



Fig. 1 Natália Brescancini, *Sem título*, Série “indeterminación”, 2015. Brasil.

"mirar(nos)otras": o desenho como ação e dispositivo de arte relacional

"Look at (Us/Each) Other": Drawing as Action and Practice of Relational Art

Natália Fernandes Brescancini

Universidad Complutense, Madrid (España)

nabrescan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4041-246X>

Resumen

Este estudo propõe discutir o desenho como ação, o (auto)retrato como dispositivo de arte relacional a partir de uma reflexão sobre as ações realizadas dentro do projeto "mirar(nos) otras". Trata-se de uma proposta de exposição/intervenção/ação que ocorre em um espaço de encontro feminista na cidade de Madrid em 2019, experimento que forma parte de um projeto de pesquisa de Pós-Doutorado, realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). A partir da apresentação do processo de criação da proposta, seus antecedentes e desdobramentos, discute-se a possibilidade de encontro por meio da experiência estética e do processo de construção de imagens, tratando-se também de uma de investigação dos modos e espaços de resistência e criação de novas subjetividades encontrados por mulheres diversas.

Palavras-chave: desenho; performance; arte de ação; arte relacional; arte e feminismo; retrato.

Abstract

This article intends to discuss design as an action, the self-portrait as a practice of relational art mechanism based on reflected actions carried out in the project "Mirar(nos) otras" ("Look at (Us/Each) Other"). This proposal is an exhibit/intervention/actions that took place in a setting where feminists meet in Madrid in 2019. This experiment is part of a postdoctoral research project that is implemented with the assistance of Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES). (Coordination of Improvement of Higher Education Personnel). Originating from the introduction of the proposal, from its background and developments. It discusses the possibility of encountering through the aesthetic experience and the process of image construction, as well as the ways and spaces of resistance and creation of new subjectivity found by diverse women.

Keywords: design; performance; action art; relational art; art and feminism; portrait.

Este artigo foi elaborado como parte do projeto de pesquisa de Pós-Doutorado "Representação e ação: investigação dos modos de construção de subjetividades na produção de mulheres artistas contemporâneas", financiado pela CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior / Programa de Pós-Doutorado no Exterior, Brasília, Brasil.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Fernandes Brescancini, Natália. "mirar(nos)otras: o desenho como ação e dispositivo de arte relacional." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 142-55. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Natália Fernandes Brescancini. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introdução

O trabalho desenvolvido com autorretrato desde 2008, em uma investigação de representações de si e do corpo feminino por meio da pintura levou, em 2012, a um projeto de Doutorado em Artes Visuais, na linha de pesquisa de *Poéticas Visuais*, finalizado na tese de título: *ENTRELINHAS DO CORPO [NO ESPELHO]: meios, referências e estímulos do processo de criação autorreferente*.

A partir de uma investigação do processo dos autorretratos em pintura, e do encontro com a filosofia existencialista de Simone de Beauvoir e reflexões no campo da História da Arte Feminista, defendeu-se a tese de que o autorretrato, ou a produção autorreferente de mulheres artistas, trata de um lugar de encontro com outro: trata-se de criar, a partir da observação de si, 'outras' imagens do feminino, em um compromisso ético e estético com a formação de um imaginário para os corpos femininos produzido desde perspectivas femininas/feministas.

A produção artística, plástica e visual se desenvolveu e desenvolve principalmente por meio da pintura, desenho, fotografia e livros de artista. Paralelamente, atuo em coletivos artísticos interlinguagens, trabalhando com intervenção urbana e performance com artistas da dança, teatro e música desde 2015.

A produção dos autorretratos dentro do atelier e a atuação como performer nos coletivos seguiram como investigações e produções paralelas até que em 2017 proponho um projeto de Pós-Doutorado no qual pretendo investigar, no diálogo com mulheres artistas e pesquisadoras contemporâneas na Espanha, como representação e ação se conectam na produção contemporânea de mulheres artistas, discutindo a autorreferência desde uma perspectiva de gênero e diversidade. Trata-se de um projeto realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). O projeto está em execução em Madrid, sob supervisão do Prof. Dr. Mariano de Blas, da Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid. A pesquisa ocorre entre diversas experiências de produção artística (e parcerias), entrevistas com artistas e participação em grupos de pesquisa na universidade.

Em Madrid, em um bairro de imigrantes, existe um espaço gerido pelo município, dedicado ao 'Encuentro Feminista'. Esse espaço possui atividades diversas, culturais inclusive, onde participam e atuam mulheres do bairro (vecinas) em diversos grupos com propostas e/ou funcionamento próprios. Muitas e diversas atividades em torno da discussão de gênero, do combate à violência machista e integração entre mulheres de diferentes origens e culturas. Neste espaço proponho uma exposição/intervenção/ação dentro de uma sala de atividades do local, uma sala ampla com espelhos também muito amplos.

Representação a ação

Compreendi o autorretrato na minha produção, ao longo do Doutorado e dos últimos anos, como meu encontro com o outro por meio das representações de si, em um inevitável processo de ‘afastamento’ entre eu-modelo, sujeito-objeto.¹ Nesta perspectiva, a busca e encontro com o outro estão contemplados no próprio processo de criação de imagens autorreferentes, contemplados pela criação de imagens e representações do corpo feminino. Conhecer e reconhecer a produção autorreferente de mulheres artistas ao longo da História da Arte me permite, ainda, ‘pertencer’: encontro um novo universo de discussões e procedimentos com os quais me identifico mais profundamente, permitindo ampliar minha reflexão sobre a própria produção e reconhecer com mais clareza aspectos sociais e políticos que envolvem o trabalho com a representação do corpo feminino (o meu trabalho). Entre a experiência individual e o desejo pelo ‘universal’ na arte, encontro a produção das mulheres artistas, nossas experiências atravessadas pela construção do gênero, nossas histórias, nossos temas e enfrentamentos, nossas estratégias e metodologias.

Trabalho com a criação de autorretratos em diversos meios das artes visuais: pintura, desenho, fotografia, livros de artista. Em meio à investigação do autorretrato, realizei diversos experimentos com desenho em diferentes suportes, inclusive sobre espelhos e vidros.

Já as experimentações com intervenção, dentro de coletivos artísticos, se pautaram na criação de dispositivos de interação com o público, em estratégias mais ou menos sutis, e por vezes silenciosas, de aproximação e estabelecimento de relações interpessoais poéticas. O encontro com as pessoas em espaços públicos nas cidades de Santos e São Paulo, em diversas ocasiões, foi mediado por diferentes estratégias e elementos das linguagens artísticas, tais como: mapeamentos; instalação de imagens, textos, materiais e objetos; troca e coleta de poemas; criação e ampliação de ambientes sonoros, investigação do movimento no contato com materiais, etc. Trata-se de intervenções onde aspectos das linguagens artísticas se tornam dispositivos relacionais, modos de estar com o outro, recriando espaços públicos, ressignificando-os a partir do encontro e da criação coletiva. Nas propostas desenvolvidas pelos coletivos, as questões de gênero e de criação de imagens do feminino não são centrais, apesar de estarem presentes no meu processo de criação e colaboração dentro deles.

A atual investigação trata, justamente, de pensar e propor a ação e os dispositivos relacionais com a perspectiva de gênero em foco, em uma busca pelo NÓS, as mulheres artistas, NÓS, as mulheres; mulheres que nos reunimos e criamos formas de resistência juntas; mulheres que imaginamos e experimentamos a criação de outras subjetividades e

1. A tese trabalha com conceitos de semiótica, filosofia de linguagem de Mikhail Bakhtin e ambiguidade de Simone de Beauvoir para desenvolver a ideia deste afastamento e consequente presença do outro nas imagens. Pode ser acessada em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321093>



Fig. 2 Natália Brescancini, *Sem título*, Série “organismos”, 2019. Madrid, España.

modos de vida por meio da arte. Mulheres diversas em (des)encontros que questionam e tensionam nosso ‘lugar social’, hierarquias e comportamentos naturalizados em uma sociedade capitalista patriarcal que começa a sentir nossa presença, pressão e insubmissão; que começa a ser contaminada por nossas narrativas, desejos, olhares.

A ação - mirar(nos)otras

Observando o espaço, a sala de espelhos, proponho sua ocupação com fotografias onde investiguei relações entre corpo, natureza e espelho. Reúno duas séries de trabalhos, *indeterminación* (2015), fig. 1 e *organismos* (2019), figs. 2 e 3.

Planejo, além da exposição, uma intervenção por meio de uma ação de desenho: proponho a criação de retratos e autorretratos diretamente no espelho da sala. Retratos das mulheres que frequentam o espaço, plasmando no espelho sua presença, nossa presença, nossos olhares; trata-se de criar outras possibilidades de interação e de ocupação do lugar, em um reconhecimento e celebração da diversidade; outras formas de *mirar(nos)* e *reconhecer(nos)*, a nós mesmas e umas às outras.

A proposta, uma ação por meio do desenho, é uma experiência de aproximação entre desenho e ‘arte de ação’, e dialoga com o desejo de encontro com A outrA de maneira mais concreta, no estabelecimento de relações interpessoais que possibilitarão a realização do desenho.

Desenhar sobre o espelho me interessa pois existe uma ‘distância’ entre o reflexo e o registro/desenho: buscando registrar o reflexo dos corpos por meio de linhas diretamente sobre o espelho, percebe-se que a imagem especular se forma no fundo do espelho, enquanto o registro se realiza na superfície do vidro. Existe uma distância, um descolamento que gera —além de uma linha dupla, pelo reflexo no espelho da linha registrada em sua superfície—, uma distorção na imagem na medida em que o olho transita entre os dois planos constantemente, ajustando e reajustando o foco enquanto a linha corre sobre a superfície. Esses desencon-

tros, ‘distorções’ das imagens me interessam: nos encontramos na fissura, na brecha, no inesperado, no espaço entre.

Existe uma falsa sensação, ou expectativa, de que ao desenhar sobre o espelho esse seja um facilitador na criação de uma imagem mais descritiva e talvez realista, sendo o desenho um registro da imagem ‘projetada’. Não é o que ocorre e é essa surpresa —tanto para artista como para as ‘modelos’²— que abre uma nova possibilidade de ser e estar juntas.

Neste processo a ‘modelo’ também se observa, e observa a construção da imagem. O espelho torna-se um mediador de nosso encontro: a vejo através do reflexo e ela se vê, me vê e vê o desenho surgir, simultaneamente. Nossos olhares se cruzam no espelho e o desenho os conduz.

O desenho é realizado sobre o reflexo que vejo —eu, quem desenha— e, por uma diferença de pontos de vista, não corresponde ao reflexo que veem as mulheres retratadas que, muitas vezes, se buscam no espelho e no desenho, movem-se tentando provocar a coincidência de nossos olhares. Algumas mulheres seguem a linha com o corpo, buscando ‘entrar’ no retrato; outras se encantam ao reconhecerem-se ali e vejo sua expressão mudar; apresentam maior ou menor dificuldade em observar-se mais longamente sobre o espelho; conseguimos conversar mais ou menos durante o retrato. As reações são muito diversas e, refletindo sobre elas, percebo que realmente se trata de um encontro entre artista-modelo, criadoras da imagem, e de cada uma de nós consigo mesma.



Fig. 3. Natália Brescancini, *Sem título*, Série “organismos”, 2019. Madrid, España.

2. A palavra ‘modelo’ não parece a mais adequada para essa situação já que a relação artista-modelo pode envolver relações de poder e dicotomias atitude-passividade. Será utilizada para facilitar o relato e a descrição das ações sem mencionar nomes das participantes.

Desenho e (des)encontro

A cada novo retrato, pedi que as mulheres escolhessem um lugar na sala e se posicionassem, diante do espelho, de maneira confortável. Muitas pedem que eu defina, evitando olhar-se. Início então uma conversa sobre o espelho, sobre os reflexos em relação à distância, conduzindo seu olhar sobre si mesmas tratando de questões de linguagem: pontos de vista, dimensão, proporção, distâncias, composição. Nos movemos pelo espaço e observamos os reflexos enquanto conversamos sobre a linguagem visual, sobre a imagem em construção sobre o espelho. E decidem como posicionar-se.

Início o desenho pelos olhos. E nos observamos, olho no olho(?), através do espelho. O espelho, que a princípio assusta, agora facilita o encontro: o desconforto parece menor do que o que costuma ocorrer em um retrato sobre papel, com a observação direta. Existe uma tranquilidade, para as mulheres, em saber exatamente o que eu observo e registro, em acompanhar (e interferir) a construção do desenho. Depois de um tempo de observação, seu olhar passa a seguir a linha e a ter consciência da imagem como um todo, da representação de seus corpos. Ai também variam muito as reações: encanto, prazer, desencontro, controle, entrega.

É nesse processo, que ocorre através do espelho e da observação, e por meio do desenho, que representação e ação se encontram; é nessa construção que nos (des)encontramos. O desenho —o desenho de retrato (fig.4 e 5) e autorretrato (fig.6)— se tornam dispositivos relacionais. Trata-se de um desenho rápido, sintético, de registro. Pensar e propor o desenho como ação, como desenvolvimento de um processo e uma estratégia de ‘desenhar’ trata também de buscar modos diferentes de perceber e registrar ‘a realidade’, nesse caso especificamente as representações do corpo feminino, mas de forma compartilhada.

Em uma investigação sobre o desenho e seus processos de criação, o pesquisador José de Diego trata, a partir do processo de criação de grandes ‘mestres’, do desenho como uma investigação de estratégias que revelam aspectos da realidade para além da aparência, afirmando a perspectiva individual do artista, pela ideia de ‘dibujo interno’:

todos ellos confluyen en el develamiento de mundos interiores expresados emocionalmente mediante estrategias personales y específicas que convergen en un diálogo solidario con cada una de las estructuras materiales manifestadas en sus obras.

Son Visiones Interiores que se manifiestan en la percepción clara y cuya intensidad es guiada por la necesidad interior de ir más allá de la superficie, de la mera apariencia.³

3. José María Bullón de Diego, *Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos* (Madrid, Cultiva Libros SL, 2010), 199.

Na proposta de ação pelo desenho aqui apresentada, as mulheres passam a sugerir alterações na imagem, passam a mover-se, mudar a postura corporal, os cabelos, os óculos, interferindo na construção do desenho. Construímos juntas a imagem: o desenho em si mesmo e a imagem que projetam de si. Em um jogo entre o que veem, o que eu vejo, o que gostariam de ver e como querem ser vistas construímos um retrato, uma nova representação em um espaço de cumplicidade e crescente intimidade. Existe uma estratégia prévia, uma proposta que é fruto de uma investigação artística pessoal, mas o desenho acontece no (des)encontro; a estratégia existe para promovê-lo, facilitá-lo, para que ele seja possível por meio da linguagem visual.

Assim, proponho o encontro entre representação e ação: o desenho não somente como uma investigação de uma visão interior, de minha própria perspectiva do mundo, mas como potência do (des)encontro, como um processo que permite/facilita um encontro entre perspectivas, experiências, narrativas e desejos individuais e distintos. Na interação entre artista-modelo, no encontro de nossos olhares e perspectivas, na conversa intimista, se registram as emoções de quem? Visão interior, de mundo, de quem?



Fig. 4, 5 e 6. Natália Brescancini, registros da ação de desenho em "mirar(nos)otras", 2019. Retratos em desenho/ autorretrato em fotografia, Madrid, España.

Nicolas Bourriaud afirma que a obra de arte contemporânea, mesmo quando um objeto, possui uma relativa 'transparência social', que a diferencia de outros produtos da atividade humana. A obra de arte cria um espaço de diálogo, de negociação entre artista e espectador. Quando o próprio processo de construção da obra é também tema, nasce 'o transparente' e o valor de intercâmbio da obra, já que "lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo."⁴ A estética relacional trata, assim, de propor a produção artística no âmbito das relações humanas, valorizando a interação e intercâmbio possíveis através da experiência estética, tornando-se uma ferramenta "que permite unir individuos y grupos humanos."⁵

Essa reflexão, por meio do desenho e da ação, é também uma expansão, transposição de uma inquietação que permeia minha experiência com os feminismos -na política, história da arte, na teoria e na própria arte. Quando e onde finalmente nos encontramos? Quais são as estratégias de resistência encontradas nos coletivos de mulheres? Quando experiências e narrativas individuais se tornam mobilizadoras de questionamentos e movimentos coletivos?

Não se trata, assim, de negar o lugar de artista, de investigadora, de quem busca expandir sua compreensão da realidade por meio do desenho mas, na aproximação com a performance ou arte de ação, por meio da estética relacional, estar presente, disponível, em construção; uma investigação de si e da realidade que se quer realizar no (des)encontro, na presença da outra, no enfrentamento de nossa diversidade.

Propor o retrato como ação é trazer a outra para dentro do processo de construção da imagem, é estabelecer com ela uma comunicação que permitirá a construção de uma imagem única, híbrida, distorcida, efêmera. Uma proposta que nasce de uma trajetória artística e da experiência pessoal como estrangeira na Espanha, de uma busca por conectar-se com outras mulheres sem disfarçar nossas diferenças, como modo de celebrar e compreender nossa diversidade, de fortalecer-nos nela. A arte como experiência, como ação política. Um encontro entre arte e feminismo que amplia as possibilidades, que estimula a criação de procedimentos e estratégias para construção de imagens e a ocupação de espaços. Trata-se de uma exposição/intervenção/ação, uma proposta de *site-specific* que a princípio intenciona dialogar com mulheres e que rapidamente se descobre tensionando o tecido institucional.

4. Nicholas Bourriaud, *Estética Relacional* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008), 51.

5. Bourriaud, 51.

Ação e feminismos

Preparando a exposição, com as séries de fotografias fixadas na parede oposta ao espelho, surge a necessidade de criar textos críticos, de apresentação da exposição e da intervenção/ação com desenho. Para a realização do texto convido uma historiadora da arte, Claudia Capa, pesquisadora do feminismo decolonial, crítica de arte feminista, performance e criação artística. Uma questão importante que se faz mais evidente nesta colaboração é a aproximação, ou distância, entre a práxis artística e a crítica, entre a experiência e o discurso. Como preparar-nos para o encontro? Como o discurso forma parte da ação? Há que preparar-se?

Para o encontro propriamente dito, para a conversa com o grupo não existe para mim, como artista, muito preparo prévio. Não existem perguntas porque não há um objetivo específico; existe abertura, desejo de encontro, desejo de escuta. Meu objetivo e preparo se referem à realização da imagem: materiais, procedimentos, etc.

Ainda assim percebo que sim, existe algo que gostaria de compartilhar: meu encontro com as discussões sobre autorretrato na História da Arte Feminista, outras perspectivas e modos de olhar a produção artística. Existe ainda algo que gostaria de investigar, descobrir com essa ação: que formas nós, mulheres, encontramos dentro de toda a nossa diversidade, de dialogar? De estar juntas? Como os grupos e rodas de mulheres se tornam espaços de resistência e criação de novas subjetividades?

A ideia era conhecer as mulheres, saber um pouco da formação do grupo e convidá-las para serem ‘modelos’, dentro de uma perspectiva em que mulheres desenhavam mulheres e criam outros imaginários de feminino, pensando a arte como um espaço de criação e imaginação de outras subjetividades.

Como pode a arte, em um encontro de mulheres, facilitar outros olhares, criar outros espaços -fissuras- por meio das linguagens? Como equilibrar a construção de uma imagem poética, artística e aberta com os discursos teóricos e políticos feministas?

Em *El desnudo femenino*,⁶ Nead trata das representações visuais do corpo feminino nu ao longo da história da arte, tratando de seu valor cultural, dos sentidos e significados construídos através delas dentro de uma cultura patriarcal. Discute como as mulheres, em sua percepção dos feminismos e das limitações sociais impostas aos seus corpos buscam compreender, e reconstruir, essas representações por meio da arte. Ao tratar da produção artística de mulheres dos anos 70, a autora destaca como as artistas e pesquisadoras feministas passam a questionar os essencialismos que envolvem um primeiro

6. Linda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (Barcelona: Tecnos, 2013).

movimento de afirmação da sexualidade feminina através do corpo nu e movem-se no sentido de reconhecer a diversidade de nossas identidades, o encontro com outras estruturas e opressões sociais.

A proposta de ação em *mirar(nos)otras* se apresenta em um contexto de produção artística onde mulheres são conscientes da diversidade de nossas identidades e buscamos uma “conciencia más crítica del ejercicio del poder en la sociedad y las múltiples posiciones como sujeto que ocupan las mujeres.”⁷ Surge, ainda, da observação e desejo de investigação dos encontros em um espaço destinado às mulheres imigrantes, ‘vecinas’ com experiências, idiomas e culturas muito distintos.

A ação ocorre com mulheres em grupos diversos, dentro de um centro social e cultural do município e, assim, gera também reflexões sobre a arte de ação dentro de instituições públicas. Ainda assim, seriam necessárias outras experiências e ações, em espaços distintos, para criar bases para um debate mais amplo. É preciso compreender que a ação proporciona também um (des)encontro entre diferentes áreas do conhecimento e posicionamentos políticos, entrelaçando os campos da arte, crítica de arte, serviço social, feminismos, políticas de igualdade e imigração, entre outros.

Ainda assim, é possível afirmar, a partir de nossa experiência, que a ação artística gerou uma fratura no cotidiano da instituição e que, como uma lente de aumento, amplificou as contradições existentes nas relações interpessoais e institucionais, em uma contraposição de perspectivas que gera, mais que desconfortos, debate.

La performance no es lógica. Deshace lo normativo. Desarticula el discurso. Descontextualiza en ocasiones sus componentes. Subvierte la sintaxis habitual de los acontecimientos, y a veces es molesta, pues no tiene fácil encaje en la lógica de la convención ni del discurso artístico, ni pretende ser grata al público que la contempla.⁸

Ao final, a instituição, que acreditava estar apenas oferecendo uma experiência poética para suas frequentadoras, vê seu discurso de integração e igualdade questionado e busca, em vão, controlar a experiência e alterá-la, em uma presença constante da coordenação, centralizadora do debate, em parte dos encontros. Ainda assim olhares, conhecimentos e cumplicidades se tornam possíveis: a fissura foi gerada, o (des)encontro foi possível entre mulheres.

Surgem pequenas conversas durante o tempo do desenho: sobre a filha adolescente, para quem ela escolheu nome igual ao meu; sobre a dificuldade em olhar-se no espelho;

7. Nead, 105.

8. Bartolomé Ferrando, *El arte de la performance. Elementos de creación* (Valencia: Ediciones Mahali, SL, 2009), 9.

o prazer em ser ‘modelo’; o encantamento no reconhecimento de si pelo olhar da outra; o movimento do corpo seguindo a linha; o desejo de controle da imagem em construção; as dificuldades de manter a proporção do corpo no desenho sobre o espelho; o sentidos de retratar-nos e olhar-nos; a singularidade da experiência; o prazer com a arte; memórias de espaços de criação; a importância dos grupos de mulheres; a alegria de ver-se representada naquele espaço; etc. Trata-se de criar, na sutileza, e por meio da construção de imagens/retratos, espaços que nos aproximam sem negar as diferenças nem mesmo as desigualdades que nos levam a buscar-nos.

Servirse de estrategias corporales para proponer nuevas imágenes, nuevas presencias, nuevas re-presentaciones. Estrategias que hacen posible fundar nuevos lugares desde los que se pueda proponer lo impensable en otros. Estrategias de construcción del cuerpo y de la subjetividad en espacios marcados por la censura y la obligatoriedad del silencio.⁹

Ainda que a ação proposta em *mirar(nos)otras* não tenha nenhuma relação com as performances analisadas por Maite Garbayo Maeztu —estas situadas sob o tardofranquismo—, sua abordagem desde a perspectiva de gênero e discussão da performance como lugar dos corpos que ‘aparecem’ interessa para pensar uma proposta de ação que busca construir imagens a partir dos (des)encontros mas, principalmente, compreensões dos possíveis lugares de resistência inventados por mulheres —artistas ou não— que parecem lançar mão do “decir sin decir,”¹⁰ estratégia, segundo a autora, presente nas performances e artistas que enfrentam o regime.

A presença do corpo, a abertura do processo, a troca de experiências, as complicações e afetos por meio da criação compartilhada de imagens e representações de mulheres e femininos, em estratégias de encontro silenciosas; pelo olhar, através do espelho. Encontrar-nos, ocupar e plasmar nossas presenças nos espaços, visibilizar —por meio das imagens— nossos corpos e os processos de silenciamento a que são submetidos.

Assim, o que nasce como uma proposta de ação artística que visa o estabelecimento de relações interpessoais, de encontros e desencontros pela ação/olhar do desenho, revela um potencial de visibilidade (e resistência) aos silenciamentos e relações hierarquizadas que se reproduzem, de maneira mais ou menos consciente, em espaços institucionais, inclusive aqueles dedicados às mulheres. Trata-se de explicitar a dimensão política da estética relacional.

9. Maite Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo* (Bilbo: Consonni, 2016), 21.

10. Garbayo Maeztu, 24.

Considerações finais

A ação proposta engendra reflexões e temas de investigação diversos, principalmente no que diz respeito aos encontros entre arte e feminismo, arte e política, teoria e práxis artística, produção e crítica na arte contemporânea, entre outros. O presente estudo organiza uma reflexão em torno da proposição do desenho como ação, como dispositivo relacional avaliando, em parte, as motivações e desdobramentos de uma experiência artística, da proposta de ação em *mirar(nos)otras*.

Essa reflexão cria bases para um projeto que pretende seguir criando e recriando formas de interação com outras mulheres, privilegiando o desenho e nossos(des)encontros. Afirmando o desenho e o (auto)retrato como dispositivos relacionais, pretende-se a criação de outras ações e, a partir delas, ampliar as reflexões nos mais diversos campos. Não se trata de repetir a ação —buscar lugares de encontro entre mulheres em salas espelhadas—, mas de definir um campo de atuação, entre o desenho e a ação, entre o autorretrato e o retrato, entre indivíduos e coletivos, entre mulheres, que possibilite a fissura, o (des)encontro, os estados distintos de comunicação e afetos que se dão através da experiência estética, através da linguagem visual e dos processos de construção de imagens.

Bibliografía

- Borzello, Frances. *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Bourriaud, Nicholas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.
- Bullón de Diego, José María. *Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Madrid: Cultiva Libros SL, 2010.
- Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, SL, 2009.
- Garbayo Maeztu, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbo: Consonni, 2016.
- Hernando, Almudena. *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- Nead, Linda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Barcelona: Tecnos, 2013.
- Posada, Kubissa. *¿Quién hay en el espejo? Lo femenino en la filosofía contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.

Rago, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Unicamp, 2013.

Rosa, María Laura, y Soledad Novoa Donoso, eds. *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017.

Rudel, Jean. *A técnica do desenho*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

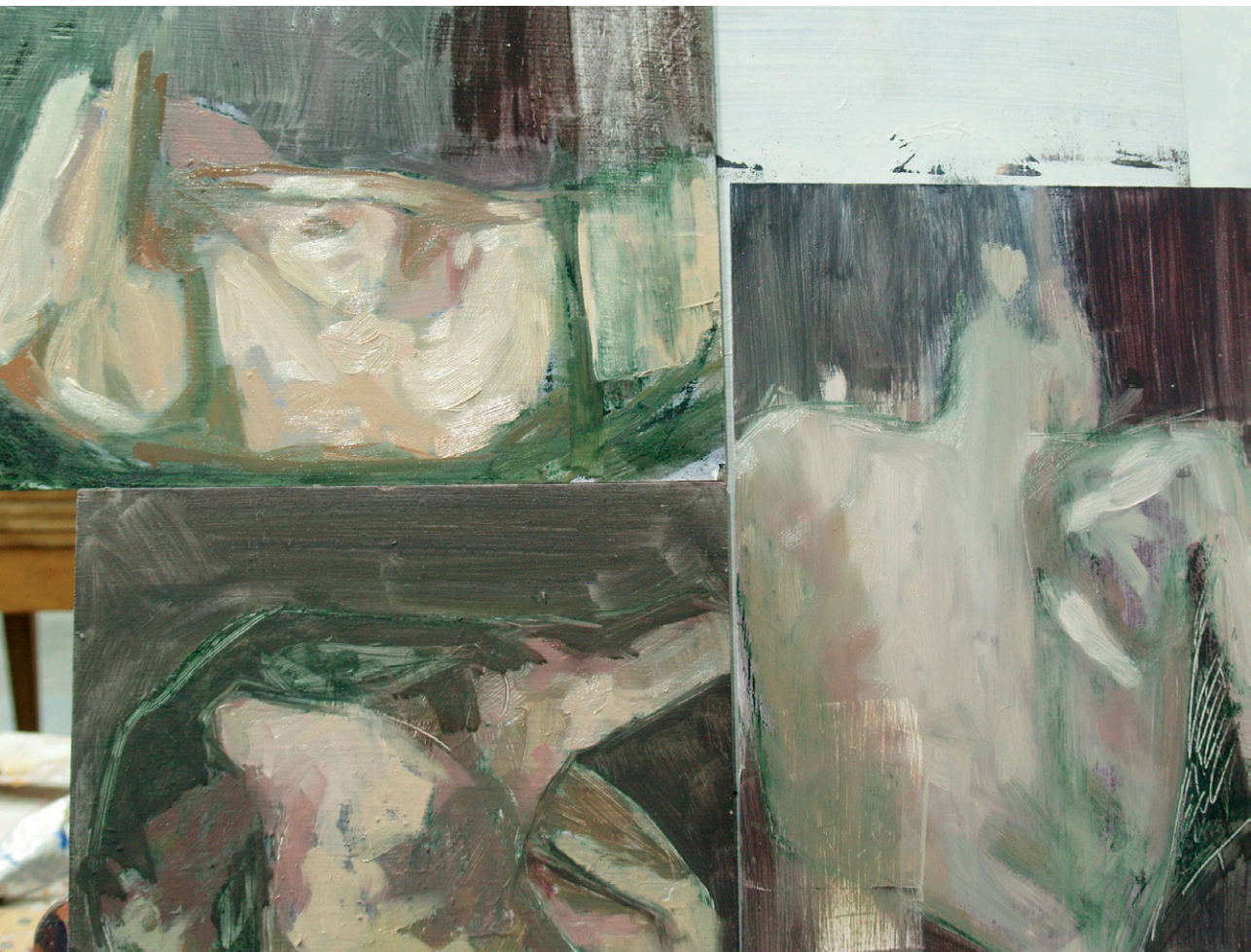


Fig. 3. Natalia Alarcón Pino, parte de la serie *Estudio de fragmentos*, 2018.
Óleo sobre madera, 20 x 15 cm. Valencia, España.

En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica

In Search of Another Possible Body from a Pictorial Practice Perspective

Natalia Alarcón Pino

Universidad Politécnica, Valencia (España)

alarcon.nataly@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2608-0363>

Resumen

Las siguientes reflexiones surgen desde mi práctica pictórica, la que intenta problematizar desde la representación visual del cuerpo, diferentes cuestiones referidas al mismo, desde un aspecto social, cultural y político. En ese sentido el proceso de creación cobra relevancia al ser considerado un quehacer que invita a la reflexión constante y que se desarrolla desde la teoría y la práctica crítica. Práctica pictórica que me permite construir otras subjetividades, sentido y presencias hoy en día.

Palabras clave: pintura; cuerpo; representación; visualidad; identidad.

Abstract

The following reflections originate from my pictorial practice. Its purpose is to problematize it from visual body representation and issues that relate to it from a social, cultural and political standpoint. In a sense, the process of the creation becomes relevant as it is considered a task that incites a constant reflection, from theory and critical practice, a pictorial practice that allows me to build other subjectivities, meaning, and existence nowadays.

Keywords: painting; body; representation; visuality; identity.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Alarcón Pino, Natalia. "En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 156-67. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Natalia Alarcón Pino. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Toda práctica artística comienza con un conjunto de decisiones (la elección de las herramientas, de los soportes, de los temas) y por la elección de una actitud con la que el artista habitará estos materiales... El artista se construye así una <<identidad formal>> a partir de la lengua que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor.¹

Podemos establecer que la práctica artística es pensada y articulada de manera crítica y reflexiva para producir significados mediante la visualidad, en mi caso desde el medio pictórico. Por lo que las decisiones que escogemos en el proceso creativo se vuelven relevantes al momento de representar una imagen con la que podremos construir diferentes caminos para comprender nuestro entorno y a nosotras/os.

En ese sentido mi proceso de investigación pictórica pretende mediante la representación pictórica del cuerpo, preguntarse sobre la construcción tanto visual como social del sujeto contemporáneo. Mi intención es acercarme por medio del carácter analógico de la pintura y la dimensión mecánica de la fotografía a la imagen de un cuerpo en constante mutación y transformación, que sobrepase los límites de la realidad hacia lo diferente, exponiendo y situando al cuerpo y a la pintura entre la figuración y la abstracción.

El proceso pictórico que he ido desarrollando, este último tiempo, se da inicio con la fotografía a cuerpos en diferentes poses. Estas fotografías son pensadas en función de la pintura. Es decir considerando sus posibilidades plásticas al trasladar luces, sombras, matices al soporte pictórico. Algunas de estas fotografías luego son parte de un collage fotográfico que realizo para iniciar el proceso de transformación del cuerpo. La fotografía y su manipulación me sirven para poder ingresar a un nuevo cuerpo, para desarrollar una imagen diferente a la inicial. Para que al ser trasladada al soporte pictórico, vuelva a ingresar a otra transformación pero esta vez manual y gestual. Este conjunto de acciones comienzan a crear el diagrama pictórico, que me guiarán hacia ese acontecimiento, entendido con el filósofo Deleuze,² lo que hará surgir una presencia corporal.

La pintura me permite desde el gesto manual, ingresar al cuerpo, mediante matices, texturas, capas. A través de la pintura pretendo volver a descomponer el cuerpo y las poses, en una especie de lucha, transformación, mezcla, mutación corporal que revele otra materialidad, otra forma, otra carne, otra piel, otra-otro sujeto. Creando así otro cuerpo, mediante la mezcla de poses, colores, formas y gestos. Se expone así una representación carnal y matérica. El cuerpo confirma su existencia a través del espacio y el gesto manual que la pintura le proporciona.

1. Nicolas Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí* (Murcia: CENDEAC, 2019), 69.

2. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena libros, 2002).

Si bien este proceso de transformación se inicia con la fotografía, es la pintura la que permite sobrepasar los límites de la realidad hacia lo diferente. El proceso manual, de mancha y trazos deja de lado cualquier intento de ilusión, haciéndonos sentir la idea de un cuerpo monstruoso que se hace fotografía y deviene real cuando termina en pintura.

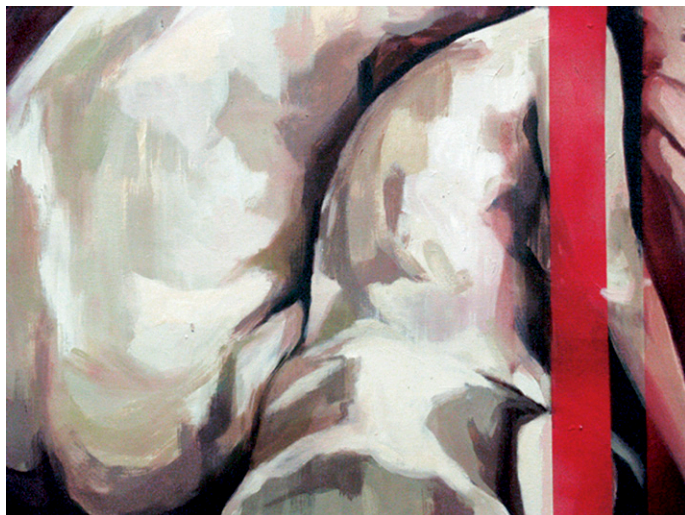


Fig. 1. Natalia Alarcón Pino, Fragmento detalle de obra *Posibilidades del cuerpo*, 2019. Óleo sobre tela, 114 x 90 cm. Valencia, España.

Durante el proceso pictórico voy tomando una serie de decisiones plásticas en la búsqueda de diferentes posibilidades para representar el cuerpo. Lo reinterpreto varias veces, como forma completa o fragmentada. Desde una misma imagen pueden surgir un sinfín de pinturas, pienso y vuelo a re-pensar el cuerpo desde la pintura, el que se termina transformando en mancha, en un plano de color con forma o sin forma. A veces se queda en la figuración a veces se vuelve gesto, mancha, línea.

Pintar, hacer aparecer, evocar, son características propias de la pintura, que a través de su carácter analógico generan una serie de relaciones, que hacen de ella una plataforma de imágenes sensibles. "La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación."³ Cuando Deleuze habla sobre esta característica de la pintura, deja en claro la diferencia que hay entre representar y presentar. La representación, como un acto que involucra relaciones entre una imagen y un objeto que se supone que ilustra, mientras que la presencia es propia de la pintura. Si bien ésta, establece relaciones con un objeto "X", lo que se logra pintar en el cuadro, no es el simple objeto representado, sino que en cuanto es vivido como experimentado la sensación del cuerpo pintado. En efecto, la pintura no busca una narrativa ni objeto que ilustrar, sino más bien intenta mostrar el cuerpo desde la sensación.

Gracias a Deleuze entendemos que la pintura pasa por distintos niveles sensitivos, para lograr llegar al 'hecho pictórico', estos son los niveles de ritmo y movimiento que encontramos en el cuadro, los cuales se alejan de lo representacional, para ingresar al campo de lo presencial. Al respecto podríamos decir también que a través de la pintura se logra

3. Deleuze, 58.



Fig. 2. Collage fotográfico que utilizo para realizar las pinturas.

desarrollar un 'acontecimiento', donde se establece un vínculo entre el cuerpo del pintor y el lienzo. Se genera ese momento único en el cual queda registrado el tiempo y el acto manual. La imagen se desarrolla en tiempos pausados, el tiempo se logra embalsamar ahí, cuando se pinta. De esta forma la pintura hace surgir un 'acontecimiento', el acontecimiento de las fuerzas y las sensaciones presente en la tela.

Hablar desde la pintura es hablar de un proceso creativo y reflexivo que nos permite comprender nuestro entorno y así mismo a nosotras como sujetos dentro de un espacio que habitamos siendo cuerpo. Podemos decir que en la pintura hay diferentes cuerpos

presentes. El cuerpo del pintor, quien ejecuta y deja el registro en la tela, el cuerpo representado y el cuerpo de quien lo observa. La práctica pictórica realiza una gestualidad que deja un registro en la tela, produciendo con ella un cuerpo del proceso. La pintura descubre la realidad material del cuerpo, la expone al momento de representarlo. De esta forma, lo que se logra despejar en este proceso es una presencia que actúa sobre el sistema nervioso, develando un registro temporal y matérico diferente a los tiempos que habitamos hoy en día.

Como bien he indicado el cuerpo es el referente que da motivo a mi obra y es el que también motiva mi investigación teórica. Me encuentro en la búsqueda constante de otros cuerpos posibles que puedan surgir junto a la pintura. En ese sentido todas las metodologías utilizadas son pensadas en función de la imagen que se re-presentará. El proceso pictórico en sí conlleva un proceso de aprendizaje constante, de reflexión y actuar que nos permite desarrollar diferentes realidades, sentidos y presencias.

Durante toda la historia del arte, en el acto de reproducir y representar una imagen, una realidad, es parte del mundo en el que vivimos. La pintura es una de las prácticas visuales más antiguas y ha pasado por diferentes fases de desarrollo hasta la actualidad. Ha ido dejando de tener la relevancia que tuvo en su momento como medio productor de imágenes. Función que ha sido relevada por la imagen fotográfica. Medios que hoy nos invaden en diferentes ámbitos de la vida cotidiana.

Vivimos en una sociedad del espectáculo, establece Sontag,⁴ toda situación se ha transformado en ello. Los medios masivos de comunicación, como la televisión, internet, la manera en que se emplean y la frecuencia con la que se ven, tan solo sirven para saciar la necesidad de ver más. Donde las personas están mediatizadas por las imágenes. Existe una reproducción de la realidad bajo los tiempos y deseos sociales, en donde la producción masiva y la circulación se vuelven cotidianas en nuestra cultura visual.

Nos encontramos rodeados y atosigados por un sinfín de imágenes. Este consumismo masivo de imágenes va creando un imaginario vacío y limitado. Restringido a un tipo de imágenes, que intenta reinar sobre la vista. Sin duda este consumismo despavorido de imágenes es parte de una lógica establecida para eliminar cualquier acto de subjetividad y sensibilidad productiva. Frente a esta invasión mediática tecnológica el teórico español David Pérez establece a la práctica artística como un ámbito de acción:

La actividad artística —sea cual sea su ámbito concreto de manifestación— debe reaccionar recuperando la posibilidad de una mirada renovada a través de la cual pueda provocarse la dislocación de la temporalidad impuesta en la que vivimos, esa temporalidad, generadora de relaciones y espacios, en los que el ver queda empobrecido debido a la propia sobresaturación visual y al consiguiente ruido megainformativo.⁵

Relevante en ese sentido como John Berger establece a el acto de pintar como un acto de resistencia “Me baso en la conclusión de algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible: pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanza”⁶ así mismo en relación a la pintura y su forma de crear establece de forma pertinente y poética:

Se ha vuelto importante el hecho de pintar un buey desollado como en otras épocas, pero siempre distinto. No como pintaba la comida los romanos ni como Rembrandt, ni tampoco como Soutine o como Bacon. ...de pronto, la posibilidad de pintar esto se ha hecho urgente, necesaria, esencial: la sangre y sacrificio. Pero también funcionaría con una manzana con una cara. Uno tiene que arrancar las cosas, una a una,

4. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Buenos Aires: Debolsillo, 2012).

5. David Pérez, “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...”, *ARS NOVA: Dossier Comunidad Valenciana*, no. 1/2 (2002), 4.

6. John Berger, *Desde el taller. Diálogos entre Ives y John Berger con Emmanuel Favre* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 128.

de la pegajosidad de Berlusconi, y hacerlas de nuevo, frescas, limpias, mostrarlas palpitantes o con un dulce podredumbre.⁷

Esta subjetividad presente en el carácter tradicional y artesanal que esta forma de arte implica, conlleva una relación temporal con el mundo, distinto al que propone la racionalización de la vida moderna. El acto manual hace presente un momento determinado, vivido junto al cuerpo de quien lo realiza. En una pintura se logra desarrollar un registro corporal, temporal y sensitivo. Eso me parece relevante, mientras existe un proceso de producción industrial, que intenta borrar cualquier registro manual de los procesos de fabricación. De este modo, el cuerpo se transforma al ritmo de la maquinaria y el cuerpo-sujeto se encuentra consumido en el mundo que lo rodea, preocupado por la producción del capital.

En otras palabras, el cuerpo dentro de la sociedad globalizada y mediatizada está sometido a la inmediatez de la producción, ejerciéndose un control de los cuerpos y de las personas. Así, el cuerpo se transforma en una expresión de las exigencias del sistema capitalista. Somos lo que la sociedad es y nuestro cuerpo se transforma y se construye bajo esa lógica. El cuerpo para Foucault existe en y a través de un sistema político, que proporciona al individuo un espacio donde comportarse y adoptar una postura determinada, dentro de distintos medios disciplinarios y de producción: "La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. Entendiendo *el cuerpo dócil* como el cuerpo sometido, que puede ser utilizado, transformado y perfeccionado. Si el cuerpo humano es una fuerza productiva es porque está obligado a trabajar y está obligado porque se halla rodeado de fuerzas políticas, atrapado en el mecanismo de poder."⁸

En ese sentido, la relación que nuestro cuerpo establece con el entorno es una relación de lejanía, pues no logramos mantener conocimiento de nuestro cuerpo a partir de nosotros, sino que a partir de la producción en la que nos encontramos sometidos. En consecuencia, me parece relevante cómo la pintura puede hacernos más conscientes de nuestros actos, que, si bien son mecanizados y transformados bajo una lógica de trabajo, son vividos desde la subjetividad. Lo que se desarrolla con la pintura es único e irrepetible: gestos, manchas, borrones, huellas hechas a pulso.

Por otro lado, la construcción del cuerpo en la sociedad actual se ve modificada por ciertos patrones y cánones de representación. Hoy en día el cuerpo será definido y tratado conforme a la cosmovisión vigente en cada sociedad, será transformado bajo un sistema de normas establecidas. Muchas de estas están presentes en los medios de comunicación visual y en la publicidad. La cultura mediática construye de esta forma una imagen modélica e idealizada del cuerpo, donde la sociedad se refleja.

7. Berger, 128.

8. Michael Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (México: Siglo Veintiuno, 1998), 141.

Bajo dicho contexto, las imágenes mediáticas son las que nos forman y establecen como personas a fin de una necesidad de ser aceptados por el grupo social: la publicidad nos entrega el mensaje del sujeto feliz en un cuerpo perfecto. Esto se ha transformado en una parte importante de la identidad del ser humano. Hoy tenemos la posibilidad de manipular nuestro cuerpo, que puede ser creado, aumentado o reconstruido. Las personas se han vuelto agentes activos en la gestión y mantenimiento de sus cuerpos en función de los medios.

En otras palabras, la imagen nos configura y es parte de una experiencia directa con la realidad. Cuando observamos imágenes a diario en los medios, confirmamos el presente, dilatando nuestras expe-

riencias mediante fotografías e incapacitando las relaciones en la vida real. Cierta fotografía publicitaria y mediática genera en la actualidad una imagen en el sujeto que gira en torno al espectáculo y que obliga a las personas a ser consumidores visuales, construyendo su imagen desde el totalitarismo de los medios. Para Baudrillard todo el universo se despliega en nuestra pantalla y al vivir en el éxtasis de la comunicación, vivimos en la obscenidad de lo demasiado visible "La proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo."⁹ Desde el éxtasis de la comunicación visual construimos nuestros cuerpos, una mirada que se nos impone como única para sentirnos aceptados.



Fig. 4. Natalia Alarcón Pino, *sin título*, 2019. Óleo sobre papel vegetal sobre papel con spray rojo, 20 x 24 cm. Valencia, España.

9. Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación," en *La posmodernidad*, editado por Hal Foster (Barcelona: Kairós, 1985), 196.

Citando a Guy Debord, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual. Esta mirada se centra en los medios de comunicación de masas, que es el lugar abrumador donde se ejerce esta producción. Es el lugar que ha generado una comunicación unilateral, que hace que creamos una sola mirada del mundo, donde nuestros gestos y sensaciones ya no son nuestros. Mientras más nos aceptamos y reconocemos en las imágenes dominantes, menos comprendemos nuestra existencia y deseos. "La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas."¹⁰

A partir de lo planteado, se podría decir que la imagen del cuerpo, hoy en día, está mediatizada y por ende el sujeto contemporáneo y su sistema de relaciones, también. Bajo este marco, nos resulta difícil aproximarnos a nuestra propia imagen sin los clichés de un canon idealizado. Una de las causas de este paradigma unívoco, se debe a la poca capacidad de reacción de la sociedad, la cual ha permitido a los medios de comunicación ejercer una influencia cada vez más poderosa sobre la audiencia, reduciendo la vida a las lógicas de consumo. "Sólo hay necesidades porque el mismo sistema necesita que las haya,"¹¹ como se establece en el libro *La sociedad de consumo*, las necesidades son impuestas. Bajo esta lógica, vamos consumiendo imágenes, revistas de moda, publicidad, noticias, etc.; que modifican la imagen del cuerpo hacia 'seres mejorados', sujetos con un cuerpo rejuvenecido, más vivaz y activo. Como indica Baudrillard, estas son las posibilidades que nos entregan los medios. Los tratamientos de belleza, los regímenes alimenticios y las prácticas sacrificiales son testimonios de que "el cuerpo hoy a llegado a ser *objeto de salvación*."¹²

Bajo la existencia de una propaganda incesante, se nos quiere recordar que tenemos un solo cuerpo y por eso hay que cuidarlo, respetarlo, mejorarlo, salvarlo. De esta forma el cuerpo se transforma en un objeto donde el sujeto hoy en día invierte económicamente en él. Sin duda, hoy en día se nos propone una única mirada del cuerpo, que está centrada en mejorarlo constantemente, para que rinda, para que funcione. Se invierte tiempo y dinero en él para producir una imagen modélica.

El cuerpo llega a ser, en una reinversión total, ese objeto amenazante que es necesario vigilar, reducir, mortificar con fines 'estéticos', con la mirada fija en las modelos escuálidas, descarnadas, de *Vogue*, en las que es posible descifrar toda la agresividad inversa en una sociedad de abundancia.¹³

10. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 18.

11. Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 156.

12. Baudrillard, 157.

13. Baudrillard, 175.



Fig. 5. Natalia Alarcón Pino, *Diálogos entre la forma y la sin forma del cuerpo*, 2019. Composición sobre muro, 100 x 150 cm. Valencia, España.

De acuerdo a lo establecido se puede afirmar que existe un cuerpo que ya no es carnal, sino más bien es un objeto de culto narcisista. Se va creando de esta forma un cuerpo descarnalizado, un cuerpo ficticio que tiene una forma determinada. Un cuerpo carente de textura y subjetividad. Bajo esta mirada del cuerpo como objeto de consumo, éste pierde identidad y forma propia. Se convierte en un artefacto de la revolución tecnológica. Y es explotado con fines productivos y de rendimiento.

De acuerdo a lo planteado, es importante que exista un cuestionamiento de la imagen del cuerpo impuesta por la sociedad, para enfocarnos, en cambio, hacia una nueva mirada, interior y real. Por eso me parece importante establecer que se pueden generar otros planteamientos a partir de medios como la pintura, cuyo carácter manual nos permite un acercamiento a la visualidad desde otras perspectivas, cercanas y sensitivas. La pintura en este sentido nos posibilita distintas maneras de entender la imagen, ya que al no tener una sola lectura,

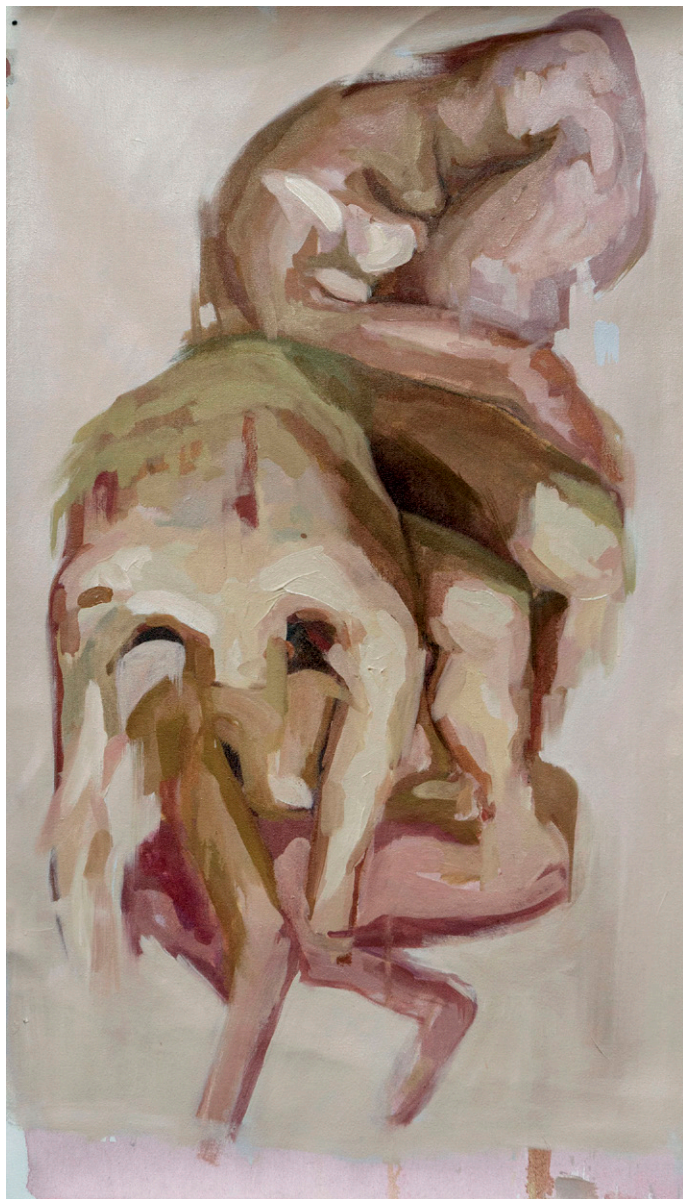


Fig. 6. Natalia Alarcón Pino, *Otra forma posible*, 2018. Óleo sobre tela sin bastidor, 90 x 75 cm. Valencia, España.

facilita nuevas maneras de entender el cuerpo y el mundo. A partir de la historia del arte podemos apreciar cómo la imagen pictórica ha logrado cuestionar el imaginario establecido. Pintores como Goya, Bacon, Freud, De Kooning han dejado de lado los cánones establecidos, para hablar del cuerpo desde su interior. Como se refiere Deleuze "La pintura es quien descubre la realidad material del cuerpo."¹⁴

En este sentido, la propia práctica pictórica que intento desarrollar va por caminos cercanos a lo planteado, para aproximarme a una mirada diferente del cuerpo. Con cierta certeza el proceso pictórico que he desarrollado ha sido parte de una transformación que me ha llevado a pensar el cuerpo desde una especie de metamorfosis y mutación constante. A partir de lo planteado considero que la pintura nos puede invitar a verlo no tan sólo como un objeto narcisista, como decía Baudrillard, sino más bien

como un cuerpo que existe y es aceptado desde su materialidad, sus pliegues, colores y texturas carnales.

14. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena libros, 2002), 61.

De esta forma es importante la noción de pintura que me he ido acercando, la cual en sintonía con las reflexiones de Gilles Deleuze, se propone directamente despejar la presencia que hay bajo la representación. Esta manera de entender la pintura me parece necesaria, ya que nos invita a entender la visualidad desde sus sentidos presenciales y no narrativos. Así, nos alejamos de las estrategias visuales que, ancladas en el cliché, operan a diario en los medios masivos de circulación de imágenes, para acercarnos, en cambio, a la existencia de un ser diferente.

Dicho lo anterior, la propia práctica pictórica intenta 'sacar hacia afuera' la figura conflictiva del cuerpo, reafirmando su estatuto político. Heredera de la pintura de Bacon y/o de Goya, como la continuación del grito amenazante de sus cuerpos ante la frenética e imparable sucesión de imágenes estereotipadas de la humanidad: el desgarrar de la carne hecho impostura.

Bibliografía

- Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Baudrillard, Jean. "El éxtasis de la comunicación." En *La posmodernidad*. Editado por Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985.
- . *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Berger, John. *Desde el taller. Diálogos entre Ives y John Berger con Emmanuel Favre*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Cortés, José Miguel. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Deleuze, Gilles. *El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2002.
- Foucault, Michael. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1998.
- Maubert, Franck. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado, 2012.

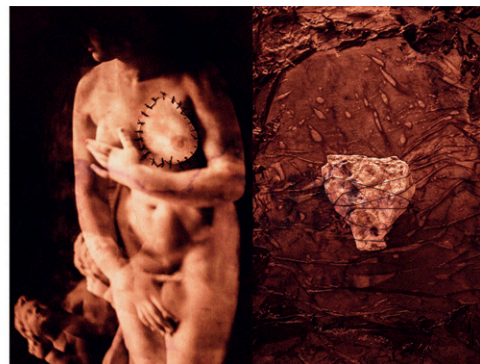
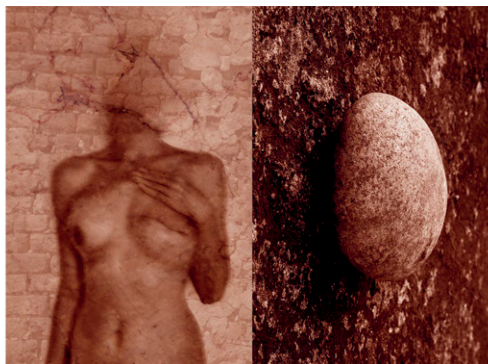


Figura 1. Mari Gemma de la Cruz, imagens de 1 a 3 do ensaio *Peito de Pedra*, 2018.

Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio *Peito de Pedra*

Reflections on my creative process in the essay 'Chest Stone

Mari Gemma De La Cruz

Artista visual-etc autônoma, Cuiabá (Brasil)

marigemma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5252-308X>

Resumen

No ensaio *Peito de Pedra**, trabalho em desenvolvimento, proponho a reflexão sobre o corpo feminino e os estigmas sexistas e machistas que se impõe a ele; do modelo renascentista do corpo clássico e perfeito; da obscenidade imposta à nudez, confinada a espaços delimitados pela moral judaico-cristã; da alienação da produção dos sentidos do corpo e sua objetificação. Uso a estética deste ensaio para me auto representar e a outras mulheres produzindo uma fricção surgida do contato entre performance, imagem e poesia, a partir de meus conflitos pessoais possibilitando a existência de um território próprio. As imagens são: autorretratos e retratos de mulheres, produzidos em longa exposição; reflexos em fragmentos de espelhos de esculturas, encontradas em museus e ruas de vários países; paisagens e objetos encontrados na natureza; e poesia autoral.

* <https://www.marigemma.com/peito-de-pedra>

Palabras clave: processo criativo; fotografia conceitual; arte contemporânea; corpo feminino; obscenidade da nudez feminina; objetificação feminina.

Abstract

This paper Peito de Pedra (Stone Chest), is a work in progress in which I propose a reflection on the female body, the sexist stigmas, and chauvinism that are imposed to it. From the Renaissance model with their classic and perfect body, the obscenity imposed to nudity restricted to spaces limited by the Judeo-Christian morality, the alienation of the senses the body produces and its objectification. The aesthetics of this paper are used to represent me and other women producing a conflict that arises from the contact between performance, image and poetry, based on my personal conflicts making possible the existence of my own territory. The images are self-portraits, and portraits of women produced in long exposure; reflections in fragments of mirror sculptures found in museums and streets of various countries; landscapes and objects found in nature; and copyrighted poetry.*

* <https://www.marigemma.com/peito-de-pedra>

Keywords: creative process; conceptual photography; contemporary art; the female body; obscenity of female nudity; female body objectification.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

De La Cruz, Mari Gemma. "Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio 'Peito de Pedra'." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 168-81. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Mari Gemma De La Cruz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

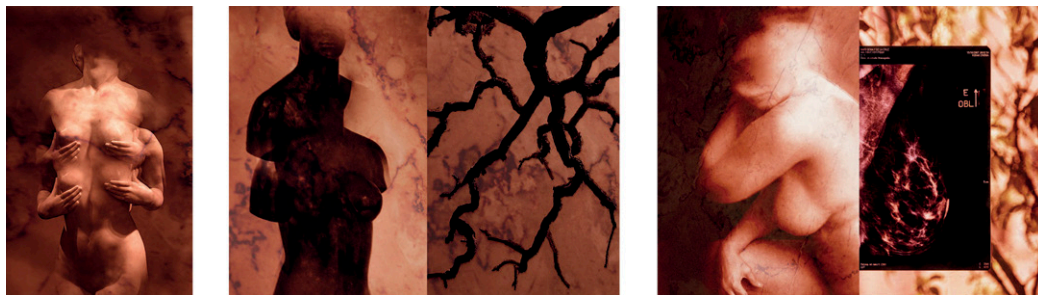


Figura 2. Mari Gemma de la Cruz, imagens de 4 a 6 do ensaio *Peito de Pedra*, 2018.

Apresentação

Os meios produtores de visualidade na arte contemporânea são autônomos e trabalham diversamente a relação entre imagem/linguagem/texto, combinando e diluindo os limites entre o visível e enunciável, constituindo um campo expandido, onde a prática artística não está mais localizada somente nos diversos gêneros/suportes empregados e suas hibridizações para a realização do projeto plástico. No ensaio *Peito de Pedra* (figuras de 1 a 4), que se encontra em processo de construção, eu uso a fotografia híbrida como objeto de auto representação e de representação de outras mulheres e quando associada à palavra, produz uma fricção surgida do contato entre os três campos (performance, fotografia e poesia), possibilitando a existência de um território próprio.

Nesse diálogo/atrito das práticas sou responsável pela autoria, pesquisa, texto, direção, coreografia, cenografia, figurino, iluminação, produção da cena e agitação socio-cultural, o que me posiciona como uma mulher que se constrói em múltiplas camadas e em aprofundamento constante nas técnicas. Por isso a autodenominação 'artista visual-etc' me situa profissional e socialmente, conforme Basbaum¹.

Em uma destas camadas eu me encontro como feminista, na busca pela igualdade em direitos, equidade aos serviços e ao mercado de trabalho e diminuição da violência contra a mulher, já que nesta sociedade onde vivo a ausência de violência contra pessoas é praticamente impossível. Nessa perspectiva, a exibição dos seios femininos publicamente em Cuiabá (cidade onde resido) e no restante do país é tratada como atentado ao pudor, exceção feita quando no contexto da amamentação. O Código Penal Brasileiro no Artigo 233

1. Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc.' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escriptor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.)[...] Artista é um termo cujo sentido se sobrepõe em múltiplas camadas, isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único. Fernanda Curi, "Ricardo Basbaum, um artista-etc," *Fundação Bienal de São Paulo*, 25 julho 2012, consultada em 22 junho 2019, <https://bit.ly/31Y8zR0>



Figura 3. Mari Gemma de la Cruz, imagens de 7 a 10 do ensaio *Peito de Pedra*, 2018.

indica que praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público, resulta numa pena de detenção, de três meses a um ano, ou multa.

Os seios são vistos como uma parte erótica do corpo feminino, entretanto não há preocupação com a exibição masculina. Em outras palavras, o mamilo feminino significa sexo e o masculino não apresenta esta conotação. Por isso, as redes sociais como Facebook e Instagram boicotam imagens onde aparece o seio feminino com o mamilo nítido, inclusive em obras de arte e em campanhas para a prevenção do câncer de mama em mulheres.

Em 2016, uma ONG argentina criticou a censura de mamilos femininos no Instagram e no Facebook através da campanha 'Tetas x tetas', usando o corpo de um homem num vídeo para ensinar às mulheres como fazer o autoexame preventivo do câncer de mama.² Em Cuiabá, capital do Estado de Mato Grosso, uma exposição fotográfica que mostrava o seio de mulheres foi censurada e retirada do espaço expositivo de um shopping. As denúncias alegavam que era pornografia e ofensivo à população, segundo o fotógrafo as imagens eram sutis e conceituais.³ Em 2018, o Facebook censurou a foto da estátua pré-histórica 'Vênus de

2. Cultura Livre, "Ong argentina cria campanha contra o câncer à prova de censura em redes sociais," consultada em 10 de maio de 2017, <https://bit.ly/2Xv8hSz>

3. Isabela Mercury, "Exposição fotográfica que une o nu feminino com elementos do cerrado é censurada e retirada do Goiabeiras Shopping," *Olhar Direto*, 13 de junho de 2016, Notícias / Artes visuais, <https://bit.ly/2NmV3lf>

Willendorf' justificando que a imagem continha nudez e depois de vários pronunciamentos populares a rede social permitiu a publicação.

Historicamente, na Grécia, o modelo de mulher estava idealizado na divindade, especialmente em Afrodite, deusa do amor, beleza e sexualidade. Com o cristianismo, ocorreu a divisão entre corpo/alma e a nudez corporal passou a significar vergonha e humilhação, deixando de aparecer na arte, a não ser para simbolizar o pecado. A percepção da nudez como algo obsceno é decorrente da noção do 'pecado original' que evidenciou a corrupção do homem à tentação e a consequente perda da 'Graça Divina' da eternidade, segundo a moral judaico-cristã ocidental. Mulheres foram mutiladas e seus seios extirpados em martírio, como Águeda de Catânia (séc. III d.C.), mártir das tradições cristãs que posteriormente foi santificada como Santa Ágata, padroeira das doenças mamárias.

Durante o Renascimento, o ideal de corpo feminino grego foi revisitado devido aos estudos da anatomia humana nas escolas de artes e passou a ter várias representações como sensualidade, delicadeza, paz, liberdade e justiça, até o final do século XIX, quando passou a apresentar-se sem qualquer pretexto.

No século XX até os dias atuais a sacralização e 'cosmetização' da imagem do corpo tem se intensificado levando a consequências nefastas na tentativa de manter a juventude e beleza eternas, a qualquer preço, de acordo com um padrão idealizado: corpos com equilíbrio, simetria, proporção, solidez e, sobretudo rígidos e fortes, estimulados pela indústria da beleza, incorporando discursos da medicalização. A Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica divulgou um relatório onde o número de cirurgias estéticas apresentou um crescimento de quase 50% (entre 2009 e 2016) e a faixa etária que lidera o ranking é de 19 a 35 anos, seguido de 36 a 50 e 51 a 64 anos, sendo o Brasil o segundo país no mundo na realização destes procedimentos⁴ e sendo que o aumento e redução de mama correspondem a 20,1%.⁵ Entretanto, ainda prevalece a noção de obscenidade do corpo quando exposto no espaço público.

O corpo na arte é sempre um corpo-representação, um corpo imaginário que revela narrativas e cria/reforça sentidos. Ao apresentar o corpo nu ao outro, estamos desapropriando este corpo, levando ao desvelamento da sua intimidade, quebrando tabus morais e ao mesmo tempo imobilizando o corpo-objeto, dando origem ao corpo-arte.

Existe em toda sociedade a manipulação do poder que impõe condutas corporais coercivas, que desestruturam e alienam a produção dos sentidos e que produz uma inversão de valores do que é 'ser humano' e suas relações. A violência de gênero e a criminalização do

4. *Folha Vitória*, "Especial Mente e Corpo: Brasil é o segundo no ranking mundial de cirurgias plástica," consultada em 22 de junho de 2019, <https://bit.ly/2X8uTE3>

5. *Terra*, "Brasil se torna uma superpotência da cirurgia plástica," consultada em 22 de junho de 2019, <https://bit.ly/2lVMVp1>

direito de se expor reflete o avanço do fundamentalismo religioso em nosso sistema político e jurídico, que carrega em si a ideia de que a exposição do corpo nu, quando não em funções socialmente aceitas e impostas, é pecado e deve ser punido, especialmente após a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, para a presidência do Brasil.

Um espelho desta realidade é o fenômeno da violência crescente contra as mulheres no Brasil e na América Latina. Em 2018, a pesquisa encomendada pela ONG Fórum Brasileiro de Segurança Pública, mostrou que cerca de 1,6 milhão de mulheres foram espancadas ou sofreram tentativa de estrangulamento no Brasil. Ao mesmo tempo, 22 milhões de brasileiras, equivalente a 37,1% da nossa população, passaram por algum tipo de assédio.⁶ O Estado de Mato Grosso, onde resido, em 2018, teve a maior taxa de feminicídio do Brasil, considerando que existe ainda subnotificação nos casos.⁷ Em 2019, embora o número de homicídios tenha diminuído em relação ao mesmo período de 2018, o número de feminicídios aumentou.

Quando pratico a nudez na fotografia no gênero autorretrato, me coloco na frente do espelho real ou ficcional, que também pode ser social e político, portanto, um quadro pessoal se transforma em imagem a ser entregue ao mundo. A concretude dessa imagem especular unida às nossas representações corporais pode me colocar no limiar entre o patético, a obscenidade e a transcendência do eu na subjetividade. De qualquer forma, ocorre a fixação de um momento e de um sentimento através da imagem, deslocando o corpo em movimento performático para o imóvel corpo-arte.

A arte no século XXI vem tentando romper com a perspectiva do 'quadro de espelho' como 'selfie instantânea', onde o corpo-objeto se destrói, se constrói, se mostra e se esconde num jogo de esteticismo constante, imposto pela vida cotidiana, que nos inunda de sinais de uma estética estereotipada e induz a alcançar o ideal de perfeição e felicidade, sem marcas da doença ou de velhice.

Neste paradigma pós-moderno, as narrativas na arte já admitem a ideia de acaso, de paradoxo, de ambiguidade e de interconexão das diversas verdades. As imagens produzidas celebram para além dos corpos clássicos, outros corpos que podem ser decadentes, irreais ou imperfeitos. As imagens apresentadas no ensaio *Peito de Pedra* constituem: - autorretratos e retratos de mulheres, em longa exposição e movimento para causar imperfeição e indefinição; - imagens de esculturas em exposição em museus ou nas ruas de diversos países, obtidas a partir do reflexo em fragmentos de espelhos o que sugere uma desconstrução da estética hegemônica perfeita; - poesia da própria autora; - imagens de objetos ou paisagens semelhantes à forma do seio feminino e aparecem cotidianamente.

6. Luiza Franco, "Violência contra a mulher: novos dados mostram que não há lugar seguro no Brasil," *BBC News*, 26 de fevereiro de 2019, Brasil, <https://bbc.in/2SsM2pr>

7. "Mato Grosso tem a maior taxa de feminicídio do país," *Agora Mato Grosso*, 7 de março de 2018, <https://bit.ly/2Yjcm9n>

Penso que o ensaio *Peito de Pedra* possa levar à reflexão do modelo renascentista ainda vigente como única verdade, superando a ilusão de que todos devem ter um corpo onde a nudez é universal, clássica, perfeita, pura e eterna, sendo obscena quando não apresentada em espaços delimitados. Esquecemos que não somos parte da natureza, somos natureza também, já que a paisagem é uma metáfora da vida que passa por diferentes geografias, com direito de vivermos por inteiras, sem medo e sem vergonha de nos mostrar, daí a apresentação de algumas imagens em dípticos, tendo como contraponto paisagens e objetos naturais.

O Processo de Criação Artística

Meu processo, mesmo sendo racional e planejado, possui elementos subjetivos que não surgem imediatamente à minha consciência e que estão ligados a fatores emocionais, familiares, culturais e históricos juntamente com habilidades e competências provenientes do conhecimento das técnicas e dos materiais utilizados.

Portugal⁸ afirma que o ato de criar dá ao mundo algo que ele necessita, podendo representar um objeto, um sentimento ou algo construído mentalmente. Entretanto, sentimentos e emoções, por si só, não dão origem a nada novo, sendo necessário ultrapassá-los, resolver e transformar em estímulos. Após sua reelaboração vai haver uma reconstrução dos mesmos, modificando-os por meio da articulação entre uma reflexão natural, imaginação e conhecimentos técnicos.

Para mim, o estado emocional diante de uma situação incômoda pode servir de estímulo para a produção de imagens, onde procuro aliar meu corpo ou de outra pessoa com palavras, cores, objetos e paisagens, em várias camadas. Foi assim que ocorreu inicialmente ao pensar sobre a produção do ensaio *Peito de Pedra*. Houve um sentimento de incômodo e opressão ao ter a comparação dos meus seios com frutas (objetificação) e por não poder exibí-los livremente em meus trabalhos performáticos de autorretratos, devido à censura, até mesmo familiar, já que nesse âmbito sou considerada uma pessoa que faz ‘arte apelativa e bizarra’, e consideram que aos meus 56 anos ‘essa postura não condiz com a minha idade.’

A estética relacional, que também se faz presente no meu processo criativo, é definida por Bourriaud⁹ como um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida (teórico e prático) o grupo das relações humanas e seu contexto social, ao invés de um espaço autônomo e privativo”, ou seja, é um segmento da arte contemporânea que se concentra nas relações diretas entre espectador e obra.

8. Jéssica Teixeira Portugal, “A experiência do processo de criação artística” (Tese do Mestre em Psicologia, ISPA Instituto Universitário Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, 2015), 105, <https://bit.ly/2IUjuUh>

9. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (São Paulo: Martins Fontes, 2009).

Essas relações se apresentam também durante meu processo criativo, ocorrendo uma alquimia entre informações, ideias e performance, numa combinação de ingredientes meus e de outros, de forma que algo que não existia antes passe a existir, a partir de determinadas características que alguém forneceu e eu senti. Segundo Salles,¹⁰ “um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” que pode advir do espectador que acompanha o artista.

Durante o processo criativo do ensaio *Peito de Pedra* houve troca de informações, ideias e empréstimo de objetos com o público espectador, onde a colaboração era feita através das redes sociais, mas especialmente com as mulheres que eu fotografei e que expressaram ideias, percepções e sentimentos que puderam ser incorporadas ao trabalho. Nessa perspectiva, realizei uma pequena entrevista com elas e abaixo seguem as questões e a subsequente resposta de uma delas. Houve a garantia de que toda a informação fornecida seria anônima, e suas identidades não poderiam ser reveladas nas imagens.

– (A) Como foi sua experiência ao ser fotografada por mim, o que significou pra você, incluindo os momentos antes de começar a ser fotografada, e os momentos após terminar? (B) O que você sentiu e pensou quando viu sua imagem pronta? (C) O que você sentiu e pensou quando viu o conjunto das fotografias onde sua imagem está inserida?

(A) Bom, ser fotografada por você Mari é um momento único. Você nos deixa envolta ao seu trabalho, faz realmente nos sentir parte. Nos interage do seu pensar e do seu sentir, mas também nos deixa a vontade. Me deixa nua sem nenhum pudor ou receio. Pois faz da sua fotografia uma bela arte. Fazer parte dessa sua arte é sempre emocionante. Sinto liberdade ao ser fotografada. (B) É como se algo de mim ficasse impresso na fotografia. Não consigo lembrar o que exatamente. Uma inquietude. No que causaria. Fico imaginando numa exposição e estar entre as pessoas sem que elas saibam que sou eu. (C) É gostoso fazer parte de algo maior. Saber que outras pessoas com teor em arte apreciaram algo com que contribuí. Eu estar onde era algo que eu antes só apreciava é algo indescritível.

Portugal¹¹ afirma que quando o sujeito se expressa, pode ser de forma consciente ou inconsciente, autêntica ou não, no entanto, uma vez que a criação consiste na invenção de algo que representa a intenção do artista, ela pode expressar: – sentimentos e emoções que o artista tem ou conhece a partir de outros; – sua perspectiva em relação à natureza; – sua experiência existencial, tanto física e emotiva, como fantástica.

O mesmo autor ainda acrescenta que, apesar da vida do artista não ser capaz de explicar por inteiro a sua arte, é certo que está interligada a outras pessoas ou circunstâncias. Na arte existe um estado emocional que é exteriorizado, trazido à superfície e transmitido

10. Cecilia Salles, *Gesto inacabado: processo de criação artística* (São Paulo: Intermeios, 2013), 106.

11. Portugal, “A experiência do processo,” 105.

aos espectadores. No entanto, a atividade criativa não deve ser considerada somente como meio de expressão das emoções, já que as obras de arte objetivam a experiência humana, ou seja, mostram novas maneiras de interpretar e compreender o mundo, que permitem experienciar realidades que de outra maneira seriam desconhecidas, por isso ela é representacional e simbólica.

O mundo que conhecemos, quando observamos uma obra de arte, é único e entrar nele significa receber uma parte do artista, através dos significados e sentimentos. Meu trabalho artístico é resultado de minhas experiências, memórias, criatividade, imaginação e estudo, bem como das mulheres que eu fotografei e a observadora ou observador da obra podem entrar neste mundo.

Os vestígios do processo de planejamento e execução do trabalho variam na materialidade (cadernos, blocos de notas, croquis, rabiscos, rasuras, roteiros, projetos, arquivos digitais de áudio ou de imagens paradas ou em movimento, cópias de postagens em redes sociais, pen drives, HD externos, e-mails, etc.) e representam minhas pegadas no percurso de criação, mostrando as relações estabelecidas entre as pessoas, o ambiente e meu exercício mental, que evidenciam a natureza indutiva da criação, onde diversas hipóteses são levantadas e testadas.¹²

Vou levantando hipóteses e testando-as permanentemente, portanto muitas possibilidades habitam o mesmo lócus, sem a pretensão de alcançar a perfeição, pois está em constante revisão ou transmutação. Mesmo quando me dou por satisfeita, num determinado momento, logo após, pode surgir a necessidade de novas camadas sensoriais, pois o estado emocional se torna diferente do que era antes e refaço o trabalho a partir do que já está construído ou não. Acredito que essa é uma das características da obra contemporânea: ser marcada pela subjetividade e pela interação de comportamentos diversos, incluindo de outras pessoas.

Para Salles a obra é contemporânea enquanto ocorre

a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento do seu ponto final [...] é um momento de regressão e progressão infinitas [...] cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização e perfeição... A obra está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico [...] um movimento feito de sensações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente.¹³

12. Mari Gemma De La Cruz, "Fotografia em campo expandido – a palavra como parte da materialidade das obras," em *Anais do I Congresso Poéticas da Proximidade. Literatura, Arte, Poli* (Cuiabá, 28-30 de novembro de 2018), coord. Maria Elisa Rodrigues Moreira (Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2019), consultada em 22 de junho de 2019, <https://bit.ly/2XEkkwl>

13. Salles, *Gesto inacabado*, 106.

Estímulos precedentes à criação ou algo que me incomoda

Minha experiência na criação artística está associada, num primeiro momento, à existência de um conflito decorrente de estímulos que precedem o ato criativo em si, que me leva a perceber o mundo (interno e externo). Estes estímulos influenciam o processo, através das sensações que me causam. Foi assim que ocorreu ao começar o ensaio *Peito de Pedra* quando ao viajar à Europa (2016) e visitar diversos museus, encontrei obras de arte com nus de mulheres e de homens sem classificação etária de censura para visitação, ao contrário, observei grupos escolares apreciando/analizando as esculturas. No mesmo ano, fotografias foram censuradas em Cuiabá, por apresentarem seios nus e eu fui recriminada por familiares por postar em rede social autorretratos onde me expunha. Essas situações me estimularam a fotografar esculturas nuas, presentes em museus e ruas em diversos países incluindo o Brasil, através do reflexo em fragmentos de espelhos, que geravam uma imagem fragmentada e invertida, depois busquei estabelecer correspondências com elementos naturais, na busca de mostrar que somos natureza e portanto o preconceito é uma inversão de valores, os quais o Brasil tem vivenciado.

Portugal¹⁴ coloca que a percepção resulta da relação entre aquilo que o objeto é e aquilo que nos é transmitido através das sensações, estando inerentemente relacionada à atitude corpórea. A percepção é afetada pela história da vida do sujeito, suas experiências e sua subjetividade e não pode ser assumida como um fato, uma vez que existe uma distância entre aquilo que eu e outra pessoa percebemos sobre uma mesma coisa.

Desta forma, ao produzir uma imagem, a partir das percepções, a partir dos estímulos que recebi, não há garantia de que a observadora ou observador vai sentir, analisar e compreender a imagem da mesma forma que eu, embora usemos partes do corpo de forma semelhante (por exemplo olhos e cérebro) e as imagens comuniquem objetivamente. Esta condição diferenciada ocorre devido as diferentes experiências e significados de cada um.

Busca de conhecimentos complementares ou como resolver uma situação

Durante o processo de criação, se manifestam habilidades e competências adquiridas de forma empírica ou pelo estudo, muitas vezes auto didático, já que minha formação acadêmica é em Farmácia Industrial, com Mestrado em Saúde e Meio Ambiente na área de Etnobotânica com plantas medicinais. Nessa perspectiva, por ter exercido por mais de trinta anos funções como gestora, professora e pesquisadora universitária (agora aposentada), formei o hábito do planejamento e da pesquisa, que neste ensaio foi realizada sob os aspectos históricos, sociopolíticos e técnicos para a produção da imagem, de forma a afirmar, valorizar e melhorar a

14. Portugal, "A experiência do processo," 105.

proposta. Nisso reside um grande prazer, decorrente do aprendizado e aprofundamento, pois transmite a mim um valor de sentido existencial ao que produzo, baseado na esperança de que meu trabalho gere inquietações e perguntas reflexivas às observadoras e observadores.

Esta coragem criativa passa pela descoberta de novas formas, novos símbolos, novos padrões através dos quais me construo e ao apreciar o trabalho criativo de outros também crio e experimento novas sensibilidades.

O princípio criativo se manifesta, não como uma posse sem interrupção, mas como um poder relacionado com o self, o centro de toda a personalidade.¹⁵ Nesta fase, existe um filtro mental que seleciona textos e trabalhos de outros pesquisadores e artistas, acadêmicos ou não. Vou colecionando as informações no bloco de notas do celular e, posteriormente, transfiro-as para arquivos específicos no computador. A partir daí, faço esboços e descrições técnicas das imagens que pretendo produzir. Cada trabalho é acompanhado de referências bibliográficas que o balizam.

Deslocamento para outra realidade ou quando me desligo do mundo

Quando começo a esboçar e planejar a execução das imagens é como se me transportasse para outra realidade. Ocorre ativação da memória e lembro de situações vividas no passado por mim ou por pessoas próximas. O fato das lembranças virem à tona é muito importante, pois não tenho muitas recordações do passado, pois na minha infância e adolescência, repetidamente, me disseram para esquecer situações traumáticas, evitando a dor da recordação, mas o esquecimento não foi seletivo. Ao planejar as imagens se inicia um processo que traz à consciência minha própria história e eu me apodero disso, possibilitando também um trabalho terapêutico e de autocura. A fotografia me ajuda nesse sentido.

Nas etapas que se seguem, alguns elementos se perdem, outros se mantêm e outros se transformam. Em cada imagem solo ou agrupada em dípticos ou polípticos há um nível de conceitualização e um nível imaginário que oferece um leque de possibilidades diferentes do que a memória me mostrou, onde os limites entre o real e o fantástico se diluem.

Fischer (*apud* Haun¹⁶) afirma que para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma.

A memória é importante, pois possibilita perpetuar informações, conhecimentos e experiências às futuras gerações e permite a humanidade se colocar em constante processo de

15. Portugal, "A experiência do processo," 15.

16. Isis Conrado Haun, "Arte e memória: da criação artística à formação dos sentidos estéticos," *Revista RBBA*, v. 6, no. 2 (2017): 14-35, consultada em 23 de março de 2019, <https://bit.ly/2NuEOj0>

evolução e de tomada de consciência acerca de suas produções. Pode-se dizer que sem a memória seria impossível à apropriação dos resultados da prática social anteriormente concretizada.¹⁶

Tentativa, acerto, erro, frustração ou quando estarei satisfeita

Após os esboços e o planejamento de execução das imagens eu inicio o fazer fotográfico propriamente dito, ou seja, o 'momento do click'. Poucas vezes consigo fazer a imagem de uma única vez, seja por causa da frustração devido a não correspondência da imagem produzida àquela imaginada pois o resultado não mostra as diversas camadas sensoriais: seja por questões de competência técnica; seja por minha insegurança; seja por questões fisiológicas limitantes decorrentes de uma enfermidade que sou portadora.

Quando isso ocorre, por um ou mais motivos conhecidos ou não, pode haver um bloqueio criativo, então faço uma pausa, me distancio, relaxo, faço outros trabalhos (tenho vários trabalhos em andamento que também geram insights resolutivos), vou a procura de soluções através de aprendizados, desde leituras, cursos, mentorias, troca de ideias com outros artistas e/ou amigos, até processos terapêuticos para autoacolhimento, diluindo o perfeccionismo. Isso ocorreu várias vezes durante o processo de criação do ensaio 'Peito de Pedra' até encontrar (ao acaso?) uma forma de tratar em camadas as imagens iniciais.

Cole¹⁷ afirma que a ação criadora é suscetível ao acaso já que se encontra em constante movimento, tornando-se assim uma atividade que explora o terreno do desconhecido. O acaso é um elemento importante de ser investigado nos processos de criação artística. Vivemos imersos em um mundo pleno de estímulos visuais, sonoros, olfativos e intelectuais. Muitos desses estímulos nos passam despercebidos, mas alguns deles brilham em nossa mente, incendiando nossa imaginação. Entretanto, um acaso só é percebido e apropriado quando estamos em um estado de predisposição, então ele deixa de ser um mero acaso e passa a ser um acaso significativo.

Cabe salientar que o ensaio *Peito de Pedra* ainda não está concluído, pois vou em busca de outra materialidade tridimensional: a pedra. Esta escolha se dá pela ampliação dos sentidos, utilizando o tato.

Mesmo com erros e frustrações, após encontrar soluções sinto satisfação, portanto não tenho o sentimento de fracasso, pois transformo tudo em aprendizado, que me impulsiona a continuar. Sinto mais satisfação e contentamento durante o processo de criação do que quando o trabalho é exposto ao mundo, através de plataformas físicas ou digitais.

17. Ariane Daniela Cole, "O processo de criação artística e a constituição da cultura," *Educação, Arte e História da Cultura*, no. 5/6 (2005-2006): 92-101, consultada em 10 de junho de 2019, <https://bit.ly/2IV7zFP>

Portugal¹⁸ afirma que o artista não sente ansiedade ou medo, o que ele sente é regozijo, diferente de felicidade ou prazer, já no momento de criar, não sente gratificação ou satisfação (embora possa experimentá-las mais tarde, ao sentar-se para descansar, com um cachimbo ou uma bebida). Ele sente regozijo, definido como a emoção que acompanha o mais alto grau de consciência, o estado de espírito que nasce da experiência de realizar as suas potencialidades. É ele que investe toda a sua responsabilidade na obra, sendo apenas dele.

Considerações finais

Este estudo descritivo do meu processo criativo para o ensaio *Peito de Pedra* apresenta limitações, primeiro porque a descrição e análise qualitativa é feita por mim, não havendo o distanciamento e isenção necessários a fim de evitar vieses de interpretação.

Reconheço que existe um elemento subjetivo no processo da autoinvestigação que não fornece certezas, já que os processos psicológicos da memória estão muito presentes, não contribuindo para identificar leis generalizáveis de causa-efeito, nem estabelecer tendências na população. Por outro lado, minhas experiências podem ser igualmente encontradas em outros artistas, de forma parcial ou integral, já que busquei corroborar minha descrição através de outros autores.

Em segundo, meu processo criativo não é linear, ao contrário, minha mente funciona como numa máquina de Pimball,¹⁹ quando uma bola (pensamento/sentimento) é acionada por uma situação, ela vai fazendo múltiplas conexões, acendendo luzes de ideias, que apesar de possuir constituintes em comum a outras pessoas, são variáveis subjetivas e relevantes, decorrentes de fatores internos (pessoais) e externos, que comunicam e influenciam toda a criação.

Por último, a escrita deste artigo que agora apresento, teve o objetivo de sair de um bloqueio criativo e de um sentimento de frustração que eu estava passando e que pode ser superado, depois que eu agrupei as diversas referências bibliográficas, as reli, trouxe forma ao pensamento e escrevi.

Após a primeira formatação do texto, senti satisfação com o que escrevi e só assim pude produzir uma performance e ficar contente com o resultado dela. O primeiro formato deste artigo foi enviado a três pessoas amigas/artistas a fim de que verificassem se o que eu escrevi tinha coerência com o meu fazer. A resposta foi positiva, então agora após correções entrego ao mundo.

18. Portugal, "A experiência do processo," 18.

19. Jogo de arcade, estilo fliperama, no qual os pontos são marcados por um jogador que manipula uma ou mais bolas metálicas em um campo de jogo. "Pinball," *Wikipédia*, última modificação 12 de dezembro de 2019, 22:47, <https://bit.ly/2tKzcYV>

Bibliografia

- Agora Mato Grosso. "Mato Grosso tem a maior taxa de feminicídio do país." 7 de março de 2018. <https://bit.ly/2Yjcm9n>.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Cole, Ariane Daniela. "O processo de criação artística e a constituição da cultura." *Educação, Arte e História da Cultura*, no. 5/6 (2005-2006): 92-101. Consultada em 10 de junho de 2019. <https://bit.ly/2IV7zFP>
- Cultura Livre. "Ong argentina cria campanha contra o câncer à prova de censura em redes sociais." Consultada em 10 de maio de 2017. <https://bit.ly/2Xv8hSz>
- Curi, Fernanda. "Ricardo Basbaum, um artista-etc." *Fundação Bienal de São Paulo*, 25 julho 2012. Consultada em 22 junho 2019. <https://bit.ly/31Y8zR0>
- De La Cruz, Mari Gemma. "Fotografia em campo expandido – a palavra como parte da materialidade das obras." En *Anais do I Congresso Poéticas da Proximidade. Literatura, Arte, Política* (Cuiabá, 28-30 de novembro de 2018), coord. Maria Elisa Rodrigues Moreira, 166-79. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2019. Consultada em 22 de junho de 2019. <https://bit.ly/2XEkkwl>.
- Folha Vitória. "Especial Mente e Corpo: Brasil é o segundo no ranking mundial de cirurgias plástica." Consultada em 22 de junho de 2019. <https://bit.ly/2X8uTE3>
- Franco, Luiza. "Violência contra a mulher: novos dados mostram que não há lugar seguro no Brasil." *BBC News*, 26 de fevereiro de 2019, Brasil. <https://bbc.in/2SsM2pr>
- Haun, Isis Conrado. "Arte e memória: da criação artística à formação dos sentidos estéticos." *Revista RBBA*, v. 6, no. 2 (2017): 14-35. Consultada em 23/03/2019. <https://bit.ly/2NuEOj0>
- Mercury, Isabela. "Exposição fotográfica que une o nu feminino com elementos do cerrado é censurada e retirada do Goiabeiras Shopping." *Olhar Direto*, 13 de junho de 2016, Notícias / Artes visuais. <https://bit.ly/2Nmv3lf>
- Portugal Teixeira, Jéssica. "A experiência do processo de criação artística." Tese do Mestre em Psicologia, ISPA Instituto Universitário Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, 2015. <https://bit.ly/2IUjuUh>
- Salles, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- Terra. "Brasil se torna uma superpotência da cirurgia plástica." Consultada em 22 de junho de 2019. <https://bit.ly/2IVMVp1>
- Wikipédia. "Pinball." Última modificação 12 de dezembro de 2019, 22:47. <https://bit.ly/2tKzcYV>

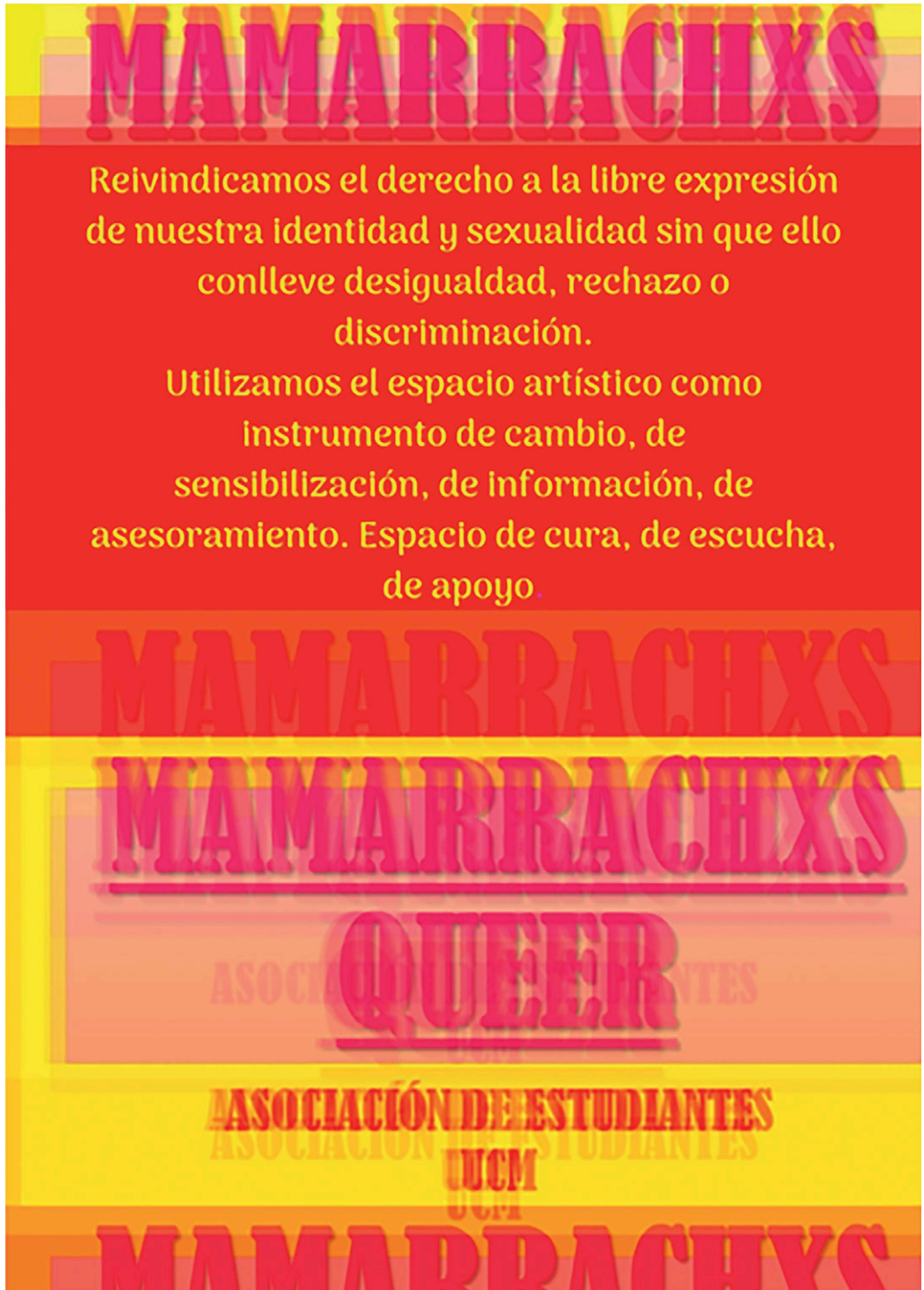


Fig. 1: Paul Parra Moreno, Asociación Mamarrachxs Queer, 2019. Madrid.

Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea

Social Relationship, Associationism, and Archive as a Practice of Contemporary Art

Paul Parra Moreno

Asoc. de estudiantes MAMARRACHXS QUEER. Fac. de Bellas Artes. Universidad Complutense, Madrid (España)

asesorialgtbiq@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7213-1902>

Resumen

El presente ensayo intenta responder a la pregunta ¿qué es ‘arte’? Partiendo de la generalidad, para terminar en una propuesta de práctica artística contemporánea con una perspectiva de género, entendido éste como una construcción social. Se presenta a la ASOCIACIÓN MAMARRACHXS QUEER (AMQ) como artista con personalidad jurídica. A lo largo del escrito, se plantean cuestiones esenciales necesarias para comprender las prácticas artísticas propuestas, como son los elementos espectador, arte de acción y de transformación social, arte y asociacionismo o archivo. Para ello se expondrán diferentes artistas y ejemplos que acompañarán las tesis principales. Finalmente, se proponen las prácticas artísticas desarrolladas por AMQ, centradas en valores de identidad de género y cuestiones LGTBIQ vinculadas a metodologías de intervención social.

Palabras clave: arte relacional; identidad de género; LGTBIQ; arte de acción, asociacionismo; *networking*; archivo; arte contemporáneo.

Abstract

The purpose of this paper is to answer the following question, what is art? Firstly, starting with commonality and ending with the proposal of contemporary artwork touching on gender perspective that is defined as a social construction. This is presented to the Asociación Mamarrachxs Queer - AMQ (Outlandish Queer Association) as artists of legal character. Throughout this paper, necessary essential issues are proposed to understand the artistic work proposals such elements as the viewer, action art and social transformation, art, and associationism or archive. For this reason, different artists and role models will be showcased that serve the main thesis. Finally, it is proposed that artistic works conducted by AMQ are centered around values of gender identity and LGTBIQ issues related to social intervention methodologies.

Keywords: *relational art; gender identity; LGTBIQ action art; associationism; networking; archive; contemporary art.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Parra Moreno, Paul. "Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 182-94. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Paul Parra Moreno. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Para comenzar, desde la ingenuidad de la investigadora se parte de las siguientes preguntas generales: ¿Qué es el arte contemporáneo?, ¿cuáles son sus criterios de evaluación?, ¿quién lo decide?, ¿qué es arte hoy?

Para intentar responder a tan ambiciosas preguntas, se comienza mencionando al gran crítico de arte Arthur Danto, quien acuña el término ‘época posthistórica’ para definir el momento presente, donde se desarrolla el ‘arte contemporáneo’. No es posible comparar este arte con la historia, no porque rompa con ella como pretendieron los vanguardistas, sino porque “El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión, reapropiándose del pasado al servicio de los intereses presentes.”¹ La multidimensionalidad del arte contemporáneo de la que escribe Danto, provoca una falta de criterios estables que permitan elaborar juicios estables sobre las obras. Existe un problema en valorar y evaluar obras contemporáneas ante la carencia de criterios e indicadores universales. Por tanto, si la valoración del arte contemporáneo es incierta y abierta ¿quién decide qué es o no arte?, ¿cómo evaluar el arte hoy día?, ¿cuáles son esas pluralidades de ‘intenciones y acciones’ del arte contemporáneo de las que habla Danto?

En la búsqueda de respuestas, se hace necesario analizar los contextos social, político, económico y otros en los que se inserta el arte contemporáneo. Para ello, se cita al autor Marc Jiménez el cual habla de “lejana proximidad (del arte) con respecto a lo real” pues el arte contemporáneo se aferra a su propio espacio de autonomía desde el cual cree estar a salvo de la temida “muerte del arte.”² Si el arte contemporáneo crea sus propios hábitats alejados de la realidad que conocemos ¿es posible juzgarlo desde este nuestro contexto? Así mismo, Tania Bruguera, artista cubana, escribe “Esto es arte porque es la elaboración de una propuesta que no existe todavía en el mundo real.”³

Así se ahonda en el término ‘heterotopía’ del arte contemporáneo, usado por diversos autores. Heterotopía como realidad o espacio creado ‘al margen’, con sus propias lógicas y normas donde se mueve el arte, ‘con afán contextualizador que acaba por ser tautológico.’ ¡Tautológico!, es decir, un pensamiento que se repite innecesariamente a través de distintas expresiones. El arte contemporáneo, desde su propio espacio, no solo busca comunicarse con la realidad, también imbricarse en y con ella. Lo que Bourriaud llamó “estética relacional.”⁴

1. Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 1997), 39.

2. Marc Jiménez, *La querella del arte contemporáneo* (Madrid: Amorrortu Editores, 2005), 282.

3. Tania Bruguera, “El arte útil,” en *Lecturas para un espectador inquieto*, eds. Yayo Aznar y Pablo Martínez (Madrid: CA2M Centro de arte contemporáneo 2 de mayo; Comunidad de Madrid, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos, 2012), 194.

4. Nicolás Bourriaud, *La estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S. A, 2006).

Al igual que un pintor del s. XIX usaba la pintura en sus lienzos, artistas del s. XXI utilizan el contexto social (con el fin de transformarlo, para cambiarlo) y sus elementos como protagonistas de una 'obra/propuesta procesual'.

Siguiendo con la comparativa, la(el) artista no solo pondría óleo en un soporte, sino que embadurnaría su cuerpo de colores, entrando en contacto con la materia, siendo parte de ella. Cuenta el proceso, lo que ha ocurrido y lo que ocurrirá a raíz de la intervención. Esto es la obra. Lo que Bourriaud llama 'intersticio social'. El intersticio es un espacio libre para las interacciones humanas, con sus propios ritmos y nuevas zonas de comunicación.

Pero, y continuando con la idea de heterotopía, ¿son posibles cambios y transformaciones sociales desde las 'utopías de proximidad' desde donde se mueve el arte?

Arte y Asociacionismo

Para continuar la búsqueda de respuestas sobre un arte en relación con el contexto social, se hace necesario trabajar y tener en cuenta a los agentes implicados que son: artistas como agentes de cambio, instituciones y ciudadanía.

Un buen ejemplo de artista que trabaja en la denuncia de problemáticas sociales de la ciudadanía se refiere a la mexicana Teresa Margolles, quien ha trabajado durante años visibilizando la grave situación de feminicidios y violencias contra las mujeres que se producen en la frontera mexicana con Estados Unidos. En su obra, la artista convierte la morgue en estudio de artista. A través de sus trabajos con los restos de cadáveres se ha pretendido concienciar y alertar a la comunidad mundial sobre la masiva ola de muertes violentas que azota a México en las últimas décadas.

En 2013 se celebró la exposición *El Testigo* en el Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo en Móstoles (Madrid). Fuentes del propio museo escriben :

Teresa Margolles manifiesta a través de su obra un gran interés en la forma cómo lo real afecta y determina directamente la vida de los individuos. Sus obras evidencian la impermanencia de las cosas, de los seres y sus relaciones; pero a su vez sugieren la urgencia y la necesidad del desarrollo de formas de solidaridad concretas.⁵

Suyas son obras como *En torno a la pérdida* (2009-2013), *Esta finca no será demolida* (2011) o *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en el Pabellón de México de la Bienal de Venecia

5. "El Testigo. Teresa Margolles," Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo - CA2M, consultada el 22 de septiembre de 2019, <https://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>

de 2009, donde limpió el suelo del palacio con una mezcla de agua y sangre procedentes de personas asesinadas en México

Para continuar con la noción de ciudadano como sujeto proactivo y con derechos. No se debe olvidar que, en el ámbito del arte, la población civil es considerada ‘público’ o ‘espectador’, considerado como un mero agente pasivo que consume bienes culturales que recorre el museo en silencio. Así el CA2M (Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo) se pregunta ¿Cuál debe ser el papel del espectador ante una obra de arte actual? a lo que el artista Medina Valcárcel en el citado libro responde “el espectador tiene que asimilar el papel de coautor (...) la intervención creativa del espectador (...) el artista tiene que dar un territorio incompleto para que sea completado.”⁶

Siguiendo con el papel del ciudadano en la producción de obra, Arthur Danto acuña el término “estética participativa” como posicionamiento de algunas prácticas artísticas contemporáneas, donde la relación, el contacto o la comunicación con la gente es la principal ambición, “arte basado en comunidad”. Así mismo Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* desarrolla una cuestión clave para entender las prácticas artísticas actuales: “la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales,”⁷ donde la comunicación y participación se tornan esenciales. “La presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos.”⁸

Un ejemplo de prácticas artísticas enfocadas en la participación social la encontramos en Liberis Artium Universitatis (LAU).⁹ Fundada por el artista Isidro López-Aparicio, se autodefinen como ‘institución de la sociedad’ con vocación de servicio. Una alternativa a un sistema educativo del arte que definen como controlador, jerárquico e institucionalizado. Se convierte en una plataforma reivindicativa, integradora y facilitadora de intercambio desde el plano simbólico entre el panorama artístico y la sociedad. Mediadora entre la sociedad y el ecosistema del arte.

Desde sus estructuras nómadas ha desarrollado interesantes actividades y talleres en y con diversos agentes y lugares, donde nacen nuevas estrategias creativas y/o profesionales.

6. Aznar y Martínez, *Lecturas para un espectador*, 50-51.

7. Bourriaud, *La estética relacional*, 8.

8. María Celeste Belenguer y María José Melendo, “El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica,” *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v.6, no. 8 (2012): 88-100.

9. *Ágora de Treball Social - Lleida*, consultada el 16 de abril de 2019,

<http://agorats.com/el-saber-si-ocupa-lugar-resonancias-del-taller-de-arte-liberis-artium-universitas-lau-trabajo-social-y-arte-la-apuesta-por-un-trabajo-social-creativo-y-bailable/>

En el taller de 'trabajo social y arte' impartido por LAU en el centro de Agora de Treball Social Lleida se pretendieron generar nuevos 'modos de hacer' fomentando capacidades y potencialidades en grupos de trabajo. Artistas visuales imparten talleres a estudiantes de disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales. ¿Qué tiene esto que ver con el arte contemporáneo? Sin duda, el posicionamiento en los márgenes entre disciplinas, con fronteras desdibujadas, con nuevos modos y formas de relaciones. Como ellos mismo escriben: "Cuando se conjuran el arte, la inclusión social a través del Trabajo social y el Humanismo aplicado a partir de una asignatura de la universidad, la alianza es tan fuerte que todo es posible."¹⁰

Alianza, inclusión, vínculo, relaciones o proceso, son conceptos que aparecen, a veces, en prácticas artísticas contemporáneas, las cuales pretenden comunicarse y trabajar con y en el contexto social, desde el cuál jugar, cambiar, transformar. Sin embargo, como apunta Tania Bruguera, ya no es suficiente con hacer propuestas desde lo inalcanzable o la ficción del arte (desde las heterotopías); es necesario dar el siguiente paso aplicándolas en lo real;

ser una utopía realizable (...) solamente como proposición ya no es suficiente (...) presentarse como algo real. Debe mostrarse/compartirse. Ante lo cual surgen las inevitables preguntas ¿tiene el arte alguna misión más allá que la de ser bello?, ¿cuál es su capacidad política?, ¿son las prácticas artísticas un lugar desde el cual trabajar con la realidad social?, si el arte se convierte en un espacio de crítica y transformación del presente, ¿no corre el riesgo de disolverse en otras disciplinas como la sociología o el periodismo, más eficaces por otra parte en la repercusión de la denuncia?¹¹

Sin duda, es una pregunta abierta, con múltiples opciones de respuesta. El presente ensayo propone una, el concepto sobre 'arte útil' de Tania Bruguera, quién escribe:

Esto es arte porque es la elaboración de una propuesta que no existe todavía en el mundo real y porque es hecho con la esperanza y la creencia en que algo puede hacerse de un modo mejor (...). El arte es también hacer creer, aunque sepamos que no tenemos mucho más que la creencia misma. El arte es ir practicando el futuro.¹²

En definitiva, el arte puede considerarse, a veces, una creencia, una proyección donde desarrollar nuevas vías, nuevos caminos para alcanzar 'algo'. Así los 'artistas- emprendedores' provienen de diferentes lugares y disciplinas, sin fronteras definidas, a través del arte y la flexibilidad de movimientos que este permite.

Resumiendo, si el presente ensayo propone 'la transformación social como motor de prácticas artísticas', se hace evidente la necesidad de construir 'comunidad' y/o 'colectividad'

10. *Ágora de Treball Social - Lleida*.

11. Aznar y Martínez, *Lecturas para un espectador*, 159.

12. Bruguera, *El arte útil*, 194.

que hagan posible dicha transformación. Ciudadanos que comparten problemáticas e intereses comunes, han buscado y buscan el agrupamiento o asociacionismo para hacer de su causa bandera de muchos, lo que permite alzar la voz y ser escuchados, ser más efectivos en la consecución de sus objetivos. Así pues, se propone el siguiente paso a dar por parte de 'artistas relacionales': El Asociacionismo. Constituirse como entidad jurídica, dejando atrás la individualidad como autor.

Tras repasar cualidades artísticas del proceso relacional, nace el interés por explorar dicho proceso desde el ente jurídico. El desarrollo de prácticas artísticas, no por un autor como persona física, sino autor como personalidad jurídica, como entidad, como organización, como empresa. Ya sea desde la ficción o desde la realidad. ¿es posible el desarrollo del autor con personalidad jurídica?, ¿cuáles son sus límites? ¿cuáles son sus aportaciones al arte?

A continuación, se desarrollan algunos ejemplos —como la marca *YoMango* creada por Leónidas Martín, *The Yes Men* o *General Idea*— de prácticas artísticas que utilizan la agrupación jurídica como práctica artística, o en su caso, desarrollo de marca donde se dismantelan las lógicas capitalistas de consumo y los procesos de producción y marketing comercial.

En primer lugar, encontramos el ejemplo de la marca *YoMango*. Con Leónidas Martín a la cabeza pone en evidencia las lógicas de mercado. Para ello crean y actúan desde prácticas subversivas y la creación de una 'marca' tras la que actúa el/los artista/s. Entendido como empresa-ficción.

En segundo lugar, aparece el grupo *General Idea*¹³ formado por los artistas Felix Partz, Jorge Zontal y AA Bronson, en las décadas de los sesenta y setenta del s. XX. El grupo cuestionó y criticó mecanismos del mundo del arte como mercado, producción y distribución o medios de comunicación. Exploraron las posibilidades del arte colaborativo, el consumo o fenómenos sociales en la sociedad postmoderna.

Por último, el artista mexicano Artemio Narro, en su última charla impartida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, relató experiencias desarrolladas con el colectivo HCRH, donde mandaban propuestas y comunicaciones a distintos congresos y jornadas, falseando y engrosando su currículum haciéndose pasar por filósofos de larga trayectoria con el objetivo de ser seleccionados. Una vez en el congreso, en su turno de exposiciones, realizaban actos *performativos*, de disidencia, desde el juego.

Para evidenciar las perversas leyes de consumo en sociedades capitalistas, se recomienda el previo aprendizaje de técnicas de emprendimiento y marketing para ofrecer un

13. *General Idea*, consultada el 22 de mayo de 2019, <https://proyectoidis.org/general-idea/>

producto/servicio al cliente/usuario. Por lo tanto, es necesario un aprendizaje en *startup* y en marketing comercial. De hecho MATADERO Madrid, desde hace años, ofrece becas y cursos de emprendimiento social y cultural así como desarrollo de *startup*.¹⁴

Archivo

De este modo se llega a una interesante práctica contemporánea recopilatoria: el archivo, inherente a toda organización que desea sistematizar y organizar su propio funcionamiento interno, documentación, protocolos, fichas o memorias. Y más aún, aquellas entidades que desean generar un archivo, no solo de su propia historia, sino también de todo aquello propio a la temática que la rodea.

Para indagar sobre el 'archivo' como práctica artística contemporánea, se recuerda la última charla de Fernando Castro Flórez en la Facultad de Bellas Artes de la UCM el pasado marzo en el *Congreso de arte y acción. Mal de archivo* en el que habló sobre las cualidades de la práctica archivística actual y la 'estética de la administración'. Destaca la subjetividad, idiosincrasia y el afán recolector. Estos archivos no desean condensar conocimientos, ni aglutinar todo lo escrito sobre un tema. Actualmente domina la subjetividad del autor que recopila y cataloga a su modo y forma, aquello que considera. Domina lo ordinario y la fugacidad. Se puede deducir, que desde la subjetividad del juego artístico aparecen perversiones como la sobre/contra/mal información, la generación de movimientos o *fake news*.

Así pues, ante este giro postmoderno del archivo, surge la pregunta ¿Cómo se gestiona dicho 'archivo contemporáneo?', ¿Cómo se archiva la fugacidad, lo ordinario, el no-arte? ¿Es posible hacer un archivo de lo trivial o banal?

A continuación, se desarrollan ejemplos del 'giro postmoderno' del archivo como prácticas artísticas.

En primer lugar, se menciona al genial escritor Georges Perec con obras como *La vida instrucciones de uso* (1987) o *Pensar, clasificar* (1985). Presenta y busca nuevas formas de catalogar y ordenar aspectos banales de la vida.

También se menciona a la artista alemana Hanna Darboven¹⁵ quién exploró en nuevas formas de pensar el archivo y la catalogación. En su exposición *El tiempo y las cosas* (2014)

14. Matadero Madrid, consultada el 19 de mayo de 2019,

<http://www.mataderomadrid.org/ficha/7017/aprende-paso-a-paso-a-crear-una-gran-empresa-con-lean-startup.html>

15. "El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven," Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía - MNCARS, consultada el 17 de mayo de 2019, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/la-casa-estudio-hanne-darboven>

en el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) aparece 'la acumulación de elementos ordenados en serie como mecanismo para explicarse el mundo.'

Por último, se recuerda la reciente visita a la *Biblioteca afroamericana* de la escritora y fotógrafa de origen español Mireia Sentís en Madrid, en el marco del grupo DIDDCC 2019 (Departamento de Investigación, datos, documentación, cuestionamiento y causalidad) del CA2M. Como la propia Mireia relató, su 'espacio-biblioteca' cuenta con más de 300 publicaciones en torno a la cultura afroamericana, desde arte, música, política, biografías o historia entre otras. La biblioteca es una gran habitación en su propia casa, donde cualquier investigador o persona que lo desee puede acudir a estudiar sus volúmenes o simplemente echar un vistazo.

Mireia, habla de su pasión por estos libros y relata cómo fue una necesidad mantener su biblioteca en casa, para poder leer, controlar y ordenar todo ejemplar que forma parte de la colección.

Su forma de archivar es subjetiva, pues no pretende 'abarcarlo todo'. Su forma de clasificar y organizar la biblioteca está alejada de cualquier sistema formal. Su clasificación se basa en las relaciones que tuvieron los protagonistas de los libros, es decir, por amistades. Así le es fácil encontrar a 'x' autor que fue amigo de 'y' autor, o amante de 'z', o vecino de 'h'.

Asociación Mamarrachxs Queer

Tras llegar a la concreción de prácticas artísticas contemporáneas del archivo como parte intrínseca de la entidad jurídica como artista/autora partiendo de cuestiones generales acerca de ¿qué es el arte?, se descubre la Asociación Mamarrachxs Queer¹⁶ creada por la autora del presente ensayo junto a las artistas Clara Soto Hernández y Sara Flórez Rodríguez.

Mamarrachxs nace del activismo transfeminista y propone el uso del espacio artístico como herramienta de intervención social. Usa formatos científicos de investigación propios de la academia generando conocimiento en torno a disidencias sexo/genéricas que provoquen la actualización de actitudes y remuevan comportamientos excluyentes en torno al género, raza, sexo, clase o diversidades funcionales.

Ante la carencia de vías que conjugan prácticas de arte contemporáneas e intervención social con profesionales cualificados, Asociación Mamarrachxs Queer (AMQ) pretende

16. Asociación Mamarrachxs Queer, consultada el 22 de mayo de 2019, <https://mamarrachxs.wixsite.com/artequer>

abordar problemáticas surgidas a raíz de cuestiones sexo/genéricas desde una perspectiva artística utilizando técnicas y herramientas propias del trabajo social y la sociología.

En el contexto socio-cultural, en la ciencia, las leyes, la Iglesia, el Estado y en definitiva en la historia, se ha conformado hasta hoy en día un paradigma binario en cuanto a sexualidad, género e identidad. La asociación sexo/género, y la atracción sexual al sexo/género opuesto al propio se establecen como modelo dominante, y queda legitimado por el discurso de normalización patriarcal. Todo lo que escape a la heterosexualidad se considera como desviado, anormal y transgrede la norma social imperante.

Organizaciones, movimientos y sectores de población apuntan a la evolución en la concepción del sexo-género. La explicación tradicional y dominante referente a conceptos sexo/genéricos queda obsoleta; la simplificación hombre/mujer resulta insuficiente para entender la complejidad humana. Así sexualidad e identidad pasan a considerarse conceptos dinámicos, en constante evolución y construcción. Reconociendo un continuo, donde son posibles diversas maneras de sentir y vivir múltiples formas de ser mujer, hombre, o ninguna de las dos cosas.¹⁷

Asociación Mamarrachxs investiga, estudia y escribe por la consecución de oportunidades, garantías y legitimidad que hagan real y efectivo el ejercicio de ciudadanía en condiciones de igualdad, libertad y respeto. Pretende incidir en la realidad social LGTBIQ desde prácticas artísticas situadas en espacios de autonomía heterotópicas con sus propias leyes y normas, produciendo nuevas vías de comunicación e interacción en/con el contexto social desde el juego, la subversión y la creación artística.

Así mismo, se desarrolla la idea de autor como personalidad jurídica desde la cual establecer contacto con los distintos agentes sociales generando sinergias. ¿Es posible el desarrollo del autor con personalidad jurídica?, ¿cuáles son sus límites?, ¿cuáles son sus aportaciones al arte?, ¿y a la transformación social?

A continuación, se presentan las líneas principales de trabajo a seguir por Asociación Mamarrachxs Queer, junto a las metodologías usadas y por usar, tanto en la generación de conocimiento teórico como en el desarrollo de 'haceres' y prácticas artísticas.

Arte de intervención social en la comunidad, dividida en cuatro ejes vertebradores:

- Asesoría social: información, sensibilización, orientación, acompañamiento.
- Investigación: metodologías propias de la académica y ciencias sociales.
- Archivo: Recopilación, registro, transcripción. Archivo subjetivo.
- Participación: Espacios de opinión, quejas, sugerencias y felicitaciones.

17. Ver Amparo Villar et al., *Los deseos olvidados* (Euzkadi: ALDARTE Centro de Atención a Gays, Lesbianas y Transexuales; Comisión de Ayuda al Refugiado de Euskadi (CEAR-Euskadi) e Iniciativas de Cooperación y Desarrollo, 2013).

A través del arte como herramienta de comunicación con los distintos agentes sociales, el servicio ASESORÍA LGTBIQ de AMQ presta servicios de atención presencial y/o telemática, orientación, acompañamiento, escucha activa, resolución de conflictos. Como trabajadoras(es) sociales desarrollamos la relación de ayuda haciendo uso de habilidades sociales y capacidades de comunicación profesional.

Se propone la necesaria atención a personas LGTBIQ desde el desarrollo de servicios integrales, multidisciplinarios y trabajo con iguales, es decir, con profesionales LGTBIQ capaces de dar respuesta a las diferentes problemáticas que provienen de diversas áreas: relacional, psicológica, laboral, jurídica, médica. Al igual que el programa LGTBI de la Comunidad de Madrid ofrecemos servicio de información y asesoramiento, atención social, psicológica, psicosocial y jurídica, además de realizar intervenciones a nivel individual, familiar, grupal y comunitaria.

El acompañamiento entre iguales se postula como elemento fundamental en la atención a personas en situación de vulnerabilidad. Intervienen elementos terapéuticos como empatía, cercanía, horizontalidad en la relación, confianza, satisfacción de necesidades de pertenencia, aprendizaje mutuo, intercambio de experiencias y la creación de referentes positivos. El profesional LGTBIQ conoce de primera mano sentimientos, pensamientos y experiencias de la persona usuaria y por tanto es capaz de obtener una visión integral de las problemáticas implicadas.

Además de la atención individual, es necesario trabajar a nivel grupal con el ámbito relacional cercano a la persona atendida con el fin de solucionar problemáticas en las relaciones, promocionar la concienciación de la sociedad, ampliar los conocimientos básicos sexo/genéricos y paliar la falta de aceptación familiar. Los lazos familiares e informales son apoyo fundamental en el proceso de transición y búsqueda de identidad en el que la persona LGTBIQ pueda encontrarse, en especial, en los primeros momentos. Desde el ámbito comunitario, es necesario incidir mediante educación, sensibilización y concienciación y sobre todo acercamiento de realidades queer y trans al conjunto de la comunidad con la finalidad de informar, clarificar conceptos y disminuir prejuicios y estereotipos, que suponen una de las grandes lacras para el colectivo LGTBIQ pues conlleva rechazo y exclusión.

Desde el juego que el arte permite, Mamarrachxs pretende romper fronteras entre disciplinas, situándose en los márgenes, entre la realidad y la ficción, no por ello menos efectivo en su compromiso social y de atención. Por tanto, asesoría LGTBIQ se presenta como un servicio informal, no avalado por instituciones. No pretende sustituir servicios legitimados. Asesoría LGTBIQ de la Asociación Mamarrachxs Queer ofrece relaciones horizontales, de igual a igual, desde la cercanía a través de la cual conseguir objetivos de mejora.

Desde Instagram, @ASESORIA_LGTBIQ lanza mensajes e imágenes de esperanza, de apoyo y comprensión desde la informalidad e inmediatez que permiten las redes sociales. Mensajes alentadores desde la lejana proximidad que ofrece la red.

Conclusión

Como conclusión, el presente ensayo muestra que nuevas realidades son posibles a través del arte gracias, entre otras cosas, a su permeabilidad e inestabilidad de criterios que hacen posible la creación de caminos, hasta ahora, inexistentes. Nuevas formas de comunicación, actuación y producción donde las fronteras entre disciplinas quedan desdibujadas. El arte permite 'jugar' en/con la realidad social desde posiciones y formas que no serían válidas desde otras disciplinas académicas.

Bibliografía

Ágora de Treball Social – Lleida. Consultada el 16 de abril de 2019.

<http://agorats.com/el-saber-si-ocupa-lugar-resonancias-del-taller-de-arte-liberis-artium-universitat-lau-trabajo-social-y-arte-la-apuesta-por-un-trabajo-social-creativo-y-bailable/>
<https://bit.ly/2QJkxcp>

Asociación Mamarrachxs Queer. Consultada el 22 de mayo de 2019.

<https://mamarrachxs.wixsite.com/artequer>

Aznar, Yayo y Pablo Martínez, eds. *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Centro de arte contemporáneo 2 de mayo – CA2M; Comunidad de Madrid, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos, 2012.

Belenguer, María Celeste y María Jose Melendo. "El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica." *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 6, no. 8 (2012): 88-100.

Bourriaud, Nicolás. *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S. A, 2006. Centro de Arte Contemporáneo Dos de Mayo – CA2M. "El Testigo. Teresa Margolles." Consultada el 22 de septiembre de 2019.

<https://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1997.

General Idea. Consultada el 22 de mayo de 2019. <https://proyectoidis.org/general-idea/>

Jimenez, Marc. *La querella del arte contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2005.

Matadero Madrid. Consultada el 19 de mayo de 2019.

<http://www.mataderomadrid.org/ficha/7017/aprende-paso-a-paso-a-crear-una-gran-empresa-con-lean-startup.html>

MNCARS. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. "El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven." Consultada el 17 de mayo de 2019.

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/la-casa-estudio-hanne-darboven>

Villar, Amparo, Esther Canarias, Fernando Altamira, Inmaculada Mujika y Raquel Celis. *Los deseos olvidados*. Euzkadi: ALDARTE Centro de Atención a Gays, Lesbianas y Transexuales; Comisión de Ayuda al Refugiado de Euskadi (CEAR-Euskadi) e Iniciativas de Cooperación y Desarrollo, 2013.

Fecha de recepción: 22/05/2019

Fecha de aceptación: 04/09/2019

