

CARMEN CORTÉS-ZABORRAS  
CONCEPCIÓN CORTÉS ZULUETA  
JAVIER CUEVAS DEL BARRIO  
(editores)

YO SOMOS OTRAS  
PRÁCTICAS DE LA SUBJETIVIDAD  
EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

GRANADA, 2021

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA  
— SECCIÓN ARTE —

*Directores:*

IGNACIO HENARES CUÉLLAR y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

*Consejo Asesor*

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA  
Universidad Complutense de Madrid

ANTONIO CALVO CASTELLÓN  
Universidad de Granada

CATALINA CANTARELLAS CAMPS  
Universitat de les Illes Balear

STÉPHANE CASTELLUCCIO  
Institut National d'Histoire del'Art. París

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS  
Universidad de Granada

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ  
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN  
Universidad de Granada

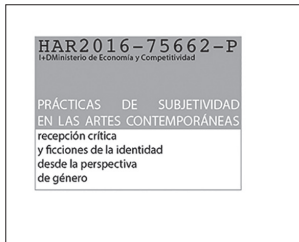
JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO  
Universidad de Santiago de Compostela

CARMEN MORTE GARCÍA  
Universidad de Zaragoza

MARINELLA PIGOZZI  
Università di Bologna

CARLOS REYERO HERMOSILLA  
Universidad Autónoma de Madrid

FRANCA VARALLO  
Università di Torino.



Este libro es fruto del trabajo llevado a cabo en el proyecto I+D del Plan Nacional HAR2016-75662-P *Prácticas de la subjetividad en el arte contemporáneo*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

- © LOS AUTORES  
© CARMEN CORTÉS-ZABORRAS, CONCEPCIÓN CORTÉS ZULUETA  
JAVIER CUEVAS DEL BARRIO (editores)

© UNIVERSIDAD DE GRANADA  
ISBN: 978-84-338-6854-1. Depósito legal: Gr. 1376-2021

Edita: Editorial Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

www: editorial.ugr.es

Maquetación: Raquel L. Serrano / [atticusediciones@gmail.com](mailto:atticusediciones@gmail.com)

Diseño de cubierta: Tarma. Estudio Gráfico. Granada

Imagen de cubierta: Cintia Gutiérrez

Imprime: La Madraza. Albolote. Granada

*Printed in Spain*

*Impreso en España*



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

# Índice

Presentación .....	11
MAITE MÉNDEZ BAIGES	

## PARTE 1

### DEBATES, EXCENTRICIDADES, PERIFERIAS

Dentro y contra la latusa: la problemática de las mujeres artistas en las historias del arte .....	23
KATY DEEPWELL	
<i>Middlesex University</i>	
Contra el patrimonio: arte, feminismo y anarquía .....	57
EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO	
<i>Universidad Complutense de Madrid</i>	
Vidas modernas. El Yo-como-arte y las mujeres artistas de la vanguardia .....	77
PATRICIA MAYAYO	
<i>Universidad Autónoma de Madrid</i>	
Discriminación sexual y feminismo en el sistema del arte en España, 2007-2019 .....	99
ROCÍO DE LA VILLA	
<i>Universidad Autónoma de Madrid</i>	

PARTE 2

CUERPOS POLÍTICOS, ESPACIOS PÚBLICOS, SIGNOS DESCENTRADOS

- Genealogías y resistencias feministas del museo a la calle ..... 121  
ANA NAVARRETE  
*Universidad de Castilla-La Mancha*
- Disputando la calle. El despliegue político del cuerpo femenino en un entorno hostil ..... 137  
ELO VEGA  
*Artista visual e investigadora*
- Un desplazamiento hacia la vida. El caso del centro cultural Kosaten .. 153  
HAIZEA BARCENILLA  
*Universidad del País Vasco (UPV/EHU)*
- De aquellos lodos, estas limpiezas. La performance de limpieza como denuncia de la exclusión de las artistas en el sistema del arte ..... 171  
ISABEL GARNELO DÍEZ  
*Universidad de Málaga*
- A la luna los pantalones. Las mujeres cuentan «la Desbandá» por la carretera Málaga-Almería ..... 193  
CINTIA GUTIÉRREZ REYES  
*Universidad de Málaga*
- ¿Para qué sirve la revolución si no podemos bailar? La danza de la ninfa animalista ..... 221  
ALICIA NAVARRO  
*Investigadora independiente*
- Escribir los cuerpos *Queer*, traducir los cuerpos *Queer*. Un acercamiento transversal a la poesía desde lo *Queer* ..... 243  
ÁNGELO NÉSTORE  
*Universidad de Málaga*
- Pelayo: polaridad, re-significación política y biografía de la imagen..... 257  
JAVIER CUEVAS DEL BARRIO  
*Universidad de Málaga*

PARTE 3  
ARTISTAS, MUJERES, (DES)IDENTIDADES

Elena Laverón, experiencia vital e identidad artística .....	277
ROSARIO CAMACHO <i>Universidad de Málaga</i>	
La memoria del trauma y el desafío de la historia: cuerpo y género en carol rama .....	295
CARLA SUBRIZI <i>Sapienza Università di Roma</i>	
Signos, acontecimientos, máscaras. Una aproximación a la expresión de sí y del mundo en <i>Aveux non avenues</i> de Claude Cahun y Marcel Moore .....	311
CARMEN CORTÉS-ZABORRAS <i>Universidad de Málaga</i>	
Meret Oppenheim o lo que no es una joya: disidencia política y joyería .....	351
INMACULADA HURTADO SUÁREZ <i>Universidad de Málaga</i>	
Fina Miralles: de este lado de la línea - Mujeres y Animales .....	377
CONCEPCIÓN CORTÉS ZULUETA <i>Universidad de Málaga</i>	
ILUSTRACIONES .....	401



# Presentación

MAITE MÉNDEZ BAIGES  
Universidad de Málaga

ESTE LIBRO NACE DE UNA SERIE DE ENCUENTROS DE investigadoras/es unidas/os por el mutuo interés del estudio del arte y la cultura visual contemporáneos desde una perspectiva de género. Y esos encuentros tienen su origen en el trabajo en común que llevamos a cabo desde hace varios años una serie de especialistas ubicadas en la Universidad de Málaga, y procedentes de distintas disciplinas académicas, como la historia del arte, la práctica artística, la fotografía, las ciencias de la comunicación, la filología y la traducción. En realidad, se podría decir que el arranque se remonta a los lazos de afecto intelectual y personal que se han ido entablando entre nosotras a lo largo de los años, y que se han extendido a miembros de otras universidades, como La Sapienza de Roma, la del País Vasco y la Autónoma de Madrid. Si nuestros vínculos empezaron siendo una «relación de hecho», propiciada por una serie de complicidades intelectuales y afectivas, con el tiempo se fueron institucionalizando, a través, sobre todo, del trabajo colectivo en varios proyectos de investigación para los que se nos facilitó financiación pública. Así, en la actualidad trabajamos con el apoyo de un proyecto I+D titulado «Prácticas de la subjetividad en el arte contemporáneo: ficciones de la identidad y recepción crítica desde la perspectiva de género» financiado desde 2016 por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Este volumen es posible gracias a esa financiación. Lo precedía otro proyecto semejante, llamado «Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde una perspectiva de género», activo entre 2012 y 2015. En ambos casos nos ha unido la inquietud por el trazado de una crítica, una práctica y una historia del arte que explore significados e itinerarios distintos a los que a menudo les otorga la *doxa* académica.

Nuestro terreno es la historia del arte con una perspectiva ampliada, que da la bienvenida a otros recursos críticos, ajenos en principio a los

tradicionales en esta disciplina, para el examen atento de las imágenes y la cultura visual contemporáneas desde el mirador de los estudios de género. Y eso porque entre nuestros objetivos ocupa un lugar protagonista precisamente la articulación de nuevos relatos de la historia del arte, con la intención de desenmascarar y desestabilizar los presupuestos ideológicos en los que invariablemente se basan, aun cuando presuman de neutralidad; sobre todo, cuando presumen de ella. Partimos de que la historia del arte es siempre un relato, irremediablemente sesgado, y nos proponemos sacar a la luz los condicionantes ideológicos que lo configuran y determinan de soslayo, sobre todo aquellos de carácter heteropatriarcal. Pero también confesamos abiertamente la voluntad de escorar los discursos sobre el arte hacia nuestros propios intereses feministas. Si todo conocimiento es un «conocimiento situado», lo vital es ponerlo en práctica con una clara conciencia y un sincero reconocimiento de sus efectos, es decir, de un modo crítico y consciente.

Durante todos esos años el grupo de investigación ha ido creciendo, incorporando nuevos miembros, y abriéndose a nuevos campos de estudio y perspectivas. Así, con el tiempo, nuestros intereses se han ido ampliando para acoger cuestiones referentes a lo pos y lo decolonial, lo transnacional o lo *queer*. Esta expansión se ha debido a la adquisición paulatina de una conciencia de que el sujeto del feminismo no es o no debe ser solo la mujer, entre otras razones porque partimos de la convicción del carácter inestable de los géneros, de la necesidad de su continua redefinición. Es una postura antiesencialista, quizá, la que nos ha conducido a admitir como sujeto del feminismo, y de nuestros intereses profesionales, a un sujeto complejo y de múltiples estratos que ha tomado distancia respecto a la institución de la feminidad, de acuerdo con la formulación de Rosi Braidotti. Coincidimos también con la forma en la que lo planteaban Deleuze y Guattari: la práctica feminista entendida como la apropiación colectiva, comunitaria y valorativa de toda singularidad, de todo sujeto excluido del patrón-modelo falocéntrico o binario.

En todo caso, a pesar de la contundencia y el ánimo de combate con los que se suelen formular actualmente este tipo de postulados, me gustaría manifestar que estas posiciones críticas no han orientado en ningún momento nuestro trabajo de un modo dogmático o acrítico, y que, al revés, son objeto de un continuo debate y una continua reflexión, dentro y fuera de los límites de nuestros proyectos de investigación. Debates y reflexión que se despliegan en varias sedes y formatos, y uno de ellos es precisamente la serie de encuentros que ha dado lugar a este libro. El congreso celebrado en Roma y Málaga en 2019, y que está en el origen de este libro, constituyó un



foro privilegiado para compartir puntos de vista y objetos de estudio variados sobre estos asuntos.

El Congreso Internacional Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas (siglos XX y XXI), organizado por el proyecto I+D que hemos mencionado antes, consiguió reunir en el mes de marzo de 2019 a un nutrido conjunto de especialistas en arte contemporáneo y género, y consistió en diversos tipos de actividades, más allá del tradicional plantel de ponencias y comunicaciones, desarrolladas en distintas sedes, ciudades y fechas.

Su inauguración tuvo lugar en una fecha significativa para el movimiento feminista, el 8 de marzo, en la Real Academia de España en Roma, gracias al especial empeño que puso su directora, Ángeles Albert, en que fuera precisamente en esta sede donde arrancase el encuentro. Así, su interés y apoyo, junto a la profesionalidad de su equipo, del que destacamos especialmente a Margarita Campoy, propiciaron una fructífera jornada de estudios entre las investigadoras de nuestro proyecto de investigación y especialistas en historia del arte contemporáneo de la Università degli Studi di Roma La Sapienza. Este grupo de trabajo estuvo encabezado por Carla Subrizi, profesora del departamento de historia del arte de la universidad romana, e integrante de nuestro grupo de investigación desde hace al menos una década. Investigadoras italianas y españolas pudieron así compartir y discutir intereses comunes acerca de la subjetividad en la práctica artística contemporánea desde una perspectiva de género. Las intervenciones se ocuparon de asuntos diversos. Hubo, por ejemplo, entre las italianas, charlas monográficas, como la que pronunció sobre Carol Rama la propia Carla Subrizi, y otras sobre Tina Modotti, sobre las protagonistas del movimiento feminista italiano como Mirella Bentivoglio o sobre los lazos entre cine y performance. Por su parte, en este mismo libro se encuentran algunos de los asuntos abordados en esa jornada romana por las investigadoras españolas, y de los que hablaré más adelante.

Esta particular *giornata* romana contó también con la participación de la Fondazione Baruchello, gracias a lo cual se vio jalonada por otras actividades como la visita a la exposición *Footnote to a footnote*, comisariada por Javier Hontoria, becario de la Academia española. Esa muestra es uno de los frutos de la colaboración entre esta Fundación y la Academia de España. En ella se ponían en diálogo la obra de algunas artistas españolas como Lara Almarcegui, Patricia Esquivias, Dora García, Núria Güell, Alicia Kopf, Fina Miralles, Itziar Okariz y Julia Spínola, con la dilatada e interesante trayectoria de un artista italiano conceptual, Gianfranco Baruchello. De acuerdo

con Hontoria: «El sueño (“un modelo para un juego, un estado de ánimo palpable”, dijo una vez Baruchello), la tierra, el nomadismo, la fragmentación de la narración, la mirada política o la forma en que se cuenta la historia, son los temas sobre los cuales el proyecto está enfocado. La práctica de archivo, que es recurrente y esencial en la investigación de Baruchello, será un punto más en la estructura de la exposición» (tal y como se puede leer en la presentación alojada en el sitio web de la Academia). Las obras expuestas se consideraban notas a pie de otras obras que a su vez también eran notas a pie, lo cual incidía en el carácter descentralizado o rizomático del planteamiento expositivo. En definitiva, el discurso de esta muestra coincidía en gran medida con nuestros intereses.

Tras esta primera jornada de trabajo, el Congreso prosiguió a finales del mes de marzo de 2019 en otra sede, La Térmica (Málaga), gracias aquí al trabajo y la voluntad de su director, Salomón Castiel y a su eficiente equipo; y aquí quiero destacar el apoyo y la profesionalidad incansables de Antonio Rodríguez. Quiero aprovechar de paso para agradecer la entrega y el interés de estas instituciones, como la Academia romana o La Térmica, sin las cuales sería muy difícil, si no imposible, celebrar este tipo de eventos. Tras el nombre de estas instituciones figura el de muchas personas que ponen su profesionalidad a nuestro servicio, algo que resulta del todo impagable. Nos enseña, además, que el trabajo en un proyecto de investigación con financiación pública necesita y se enriquece con estas sinergias, de alcance nacional e internacional, gracias a las cuales la investigación académica consigue superar los muros de la Universidad y proyectarse sobre la vida cultural y social de otros lugares y ciudades.

Los medios, las herramientas, los espacios y el personal que la Térmica puso al servicio del buen desarrollo del congreso son una parte ineludible del mismo. Propiciaron que el grupo de participantes no se dispersara durante los momentos de descanso entre sesiones, puesto que nos proporcionaron múltiples lugares de encuentro que se convierten en la prolongación natural, e informal o más relajada, de esas otras reuniones que se producen en las sesiones formales de un congreso. La mayoría de las veces, esta faceta informal es altamente fructífera; puede incluso que sea la que da lugar a más proyectos, redes e ideas para el futuro. Algo que, debido a la pandemia, ha quedado especialmente de manifiesto, y un encuentro presencial de los cuerpos cuyos matices hemos tenido ocasión de echar mucho de menos. La Térmica no es solo uno de los centros de cultura contemporánea más singulares y activos de Málaga, sino también sede de residencias artísticas anuales, gracias a lo cual algunas de las artistas residentes durante ese curso se

añadieron a nuestro congreso y consiguieron enriquecerlo con la exposición de sus proyectos.

Por otro lado, el congreso se atuvo a una organización tradicional, pero también quisimos introducir algunas novedades que si bien podían resultar algo arriesgadas, a la postre demostraron ser una apuesta afortunada. Partimos de una división de los asuntos que queríamos abordar en cuatro mesas, tituladas: «Autopoiesis y ficciones de la identidad desde una perspectiva de género»; «Géneros y subjetividades en el discurso crítico del arte moderno y contemporáneo»; «Biografías y autobiografías de artistas modernas y contemporáneas»; y «Creación, géneros y subjetividades colectivas en las prácticas artísticas contemporáneas» (también conocida como la animada mesa *queer*). Según lo planeado, cada una de ellas estaría presidida por una o varias ponencias plenarias. Gracias a ello se consiguió reunir un elenco muy sugerente de charlas, que corrieron a cargo de Katy Deepwell, Eva Fernández del Campo, Margarita de Aizpuru, Jacinto Lageira, Patricia Mayayo, Rosario Camacho y Ana Navarrete. Todas estas ponencias, así como las comunicaciones respectivas, dieron lugar a diálogos y debates muy vivos e interesantes. En este libro se pueden leer la mayoría de esas intervenciones, como ahora explicaré.

Quiero destacar en las sesiones de comunicaciones de cada una de las mesas el nuevo sistema que decidimos experimentar, y que arrojó un resultado de lo más satisfactorio. Se trata del procedimiento de relatores. Nos resultó especialmente gracioso que la propuesta de este sistema coincidiera con la que hacía el gobierno en ese momento para desenredar las relaciones con la autonomía catalana, que trajo tanta cola, y tanto «cachondeo». En fin, ojalá les hubiera ido con los relatores igual de bien que a nosotras. En cada una de las mesas, un par de coordinadoras, pertenecientes al proyecto I+D que amadrinaba el congreso, sintetizó y agrupó por afinidad de asuntos las comunicaciones que se habían presentado, que, por cierto, alcanzaron casi el centenar. Ello dio pie a un diálogo entre todas las presentes en la sala, tanto las relatoras, como las autoras de las comunicaciones y el resto del público, que conseguía matizar, discutir o iluminar ciertos aspectos de los asuntos abordados. Se trata de un sistema, como digo, que nos pareció a todas mucho más ágil y dinámico que el tradicional, sobre todo porque es capaz de conseguir una implicación mayor del público y las participantes. Lo mismo cabe decir de la sesión de pósteres, que constituyó una especie de exposición permanente de logrados discursos lingüístico-visuales, así como uno de esos animados puntos de encuentro para las asistentes al congreso.

Como decía antes, las sesiones formales del congreso se prolongaban en encuentros informales, cenas, copas, «jaranas» y actividades varias. Entre ellas se cuenta también una visita a la exposición temporal del Museo Carmen Thyssen, *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, en virtud de una invitación que nos cursó muy amablemente una de nuestras colaboradoras habituales, Lourdes Moreno, la directora de este centro malagueño. Y aunque no se trata estrictamente de sesiones informales, sí me gustaría destacar la participación en el congreso de artistas, que, a nuestro modo de ver, procuran un punto de vista ineludible en la investigación artística, y cuya contribución conlleva, afortunadamente, el uso de formatos asimismo inusuales en los medios académicos. Algunos de los momentos más intensos del congreso se lograron tal vez en estas sesiones, gracias a las contribuciones de Sra. Polaroiska, Verónica Ruth Frías y Ángelo Néstore. El colectivo Sra. Polaroiska, formado por María Ibarretxe y Alaitz Arenzana, nos introdujo con tanta pasión como sentido del humor en uno de sus proyectos, *Andrekaile (Calle de las mujeres)*, que aborda la recuperación de la nomenclatura de una de las calles de Hernani, y es una forma de deconstrucción de identidades colectivas femeninas. Por su parte, Verónica Ruth Frías ejecutó la performance titulada *Art Now*, en la que tras esturrear libros y catálogos de arte sobre una tarima, los apiló en una columna que alcanzaba mayor altura que la de su persona, a la que se encaramó hasta quedarse de pie sobre su cima. Desde lo alto de tan docto fuste, dibujaba una figura frágil y poderosa al mismo tiempo. Y desde ahí arriba, en ese equilibrio inestable que consiguió que los corazones de todo el público se quedaran en vilo al unísono, como si fueran uno solo, invitó a todas las presentes a unirse a la acción gritando proclamas feministas que previamente había repartido. No puedo dejar de contar que supuso una especie de catarsis feminista colectiva. Otro momento especial se produjo al cierre del congreso, ya al aire libre, en uno de los patios de La Térmica, con la recitación de Ángelo Néstore, que imprime a su propia poesía *queer* la cadencia inolvidable de su persona, su voz y su pronunciación.

Como decía, no todo lo que se vive y se piensa en un encuentro académico tiene cabida en un libro. Por eso he querido aludir a ello en este texto. Hay algo que puede vislumbrarse en este volumen, pero que tampoco alcanza a traducirse mecánicamente en palabras. Ese algo tiene que ver precisamente con las vivencias, las emociones, la pasión, la reflexión, que adquieren nuevos semblantes cuando se ponen en práctica así, de forma colectiva, de forma compartida. Puede que esto sea una de las peculiaridades de la perspectiva de género. Es, al menos, lo que experimentamos en nuestra vida como

investigadoras que han decidido pensar en común. En todo caso, en la página web de nuestro proyecto de investigación se puede acceder a las sesiones del congreso grabadas en vídeo (<http://arteygenero.com/materiales/>).

También este libro es uno de los frutos de esa reflexión compartida. Sus capítulos los componen una selección de los textos nacidos de esas charlas presentadas en las sesiones romana y malagueña del congreso. La lectora o el lector encontrará aquí esa parte del Congreso que sí se puede plasmar en un libro.

Su espina dorsal son las prácticas de la subjetividad en la producción artística contemporánea desde una perspectiva de género, lo que justifica ese título que parafrasea, y a su manera burla, el de Rimbaud: Yo somos otras. La reflexión sobre la subjetividad ha sido durante los últimos cuatro años el aglutinante del proyecto de investigación del que surgen los capítulos. En origen nos propusimos indagar en ella en dos frentes: el de la creación artística y el de la recepción crítica, contemplando escenarios como la parcialidad o falta de neutralidad de los relatos histórico-artísticos, las ficciones de la identidad en la práctica artística, el peso específico de las subjetividades colectivas en el activismo, o la construcción del sujeto femenino y *queer* en la creación y en la biografía de algunas artistas. Partimos de la defensa de la subjetividad frente a la supuesta objetividad de la escritura sobre arte mantenida por una óptica patriarcal que a menudo se ha camuflado bajo el disfraz de una neutralidad discursiva.

Los editores del libro, Carmen Cortés, Concepción Cortés y Javier Cuevas, han reunido las aportaciones en tres apartados, que van de lo general (el problema de la inserción de la mujer y de la perspectiva *queer* en el relato histórico artístico) a lo particular (el estudio y análisis de artistas individuales). Por usar una analogía gráfica, ideada por Concepción Cortés, la primera sección prestaría atención a lo que sucede dentro de un campo que podríamos imaginar como un círculo; la segunda, como si fijásemos la atención en las relaciones y los movimientos que se establecen entre y en torno a los puntos que se encuentran dentro de ese campo; la tercera, por último, implicaría poner el foco en lo que sucede en algunos de los puntos concretos de ese campo. Paulatinamente, a medida que se avanza en la lectura del libro, cada uno de estos bloques se ocupa de aspectos más específicos.

Así, la primera parte (el círculo), titulado «Debates, excentricidades, periferias», pretende ofrecer una especie de reflexión general sobre cuestiones y problemas inherentes a la historia feminista del arte y al arte hecho por mujeres a lo largo del último siglo. Analiza de forma panorámica los marcos conceptuales dentro de los cuales se están produciendo sus múltiples debates

en la actualidad. A partir de esa convicción de que la historia del arte imperante nunca es imparcial, dibuja un estado de la cuestión sobre los factores ideológicos por los que se ve atravesada la disciplina. Sirve de este modo para encuadrar los asuntos que se abordan en el resto del libro, puesto que se preocupa tanto por esos fundamentos teóricos como por otras cuestiones generales, tales como el encaje de la creación artística femenina en el relato de la historia del arte moderno, por la idea del yo-como-arte o por la situación del feminismo en el sistema del arte español durante la última década.

El segundo bloque (los movimientos y relaciones recíprocas entre los puntos del círculo), algo más extenso y variado, se titula «Cuerpos políticos, espacios públicos, signos descentrados». En él se abre el zoom para permitir un examen con un mayor grado de concreción sobre el movimiento y la sustancia de los cuerpos políticos, en suma, sobre la producción de subjetividades colectivas nacidas al calor del carácter político de lo personal. Se ocupa de distintos tipos de denuncias y activismos, así como de intervenciones en el espacio público. En esta misma sección se incluyen cuestiones *queer*, de acuerdo con esa premisa sobre las (des)identidades del sujeto mujer a las que nos hemos referido antes. En las coordenadas de esos espacios y momentos políticos se pueden encontrar aquí: el activismo feminista y LGTBI del que se desentendió en su momento la cultura de la transición española; un estudio de caso de prácticas artísticas colectivas en Japón, que supone también el planteamiento de modos alternativos de vida; performances que hacen de la calle y los centros artísticos contemporáneos sus escenarios y cómplices; y la exposición de un proyecto artístico relativo a la memoria histórica de la guerra civil en Málaga, y más concretamente, el episodio conocido como la Desbandá. Por otra parte, esta sección incluye la consideración de traducciones y desplazamientos *queer* en el seno de tres cuestiones: en la traducción de poesía, en el impacto sobre artistas del siglo XX de la danza libre —o la ninfa animalista— y, finalmente, en un ejercicio de reconstrucción de «biografía de las imágenes», tomando como caso el de la secuencia de resignificaciones propiciada por el itinerario del retablo de San Pelayo que se encuentra actualmente en la Catedral de Málaga.

La tercera y última parte, «Artistas, mujeres, (des)identidades» se adentra, como decíamos, en el estudio de casos específicos de autoras contemporáneas. Constituye un conjunto de análisis monográficos de figuras individuales; en concreto, de Elena Laverón, Carol Rama, Claude Cahun, Meret Oppenheim y Fina Miralles, a través de enfoques que van desde el relato biográfico a otros más filosóficos. En su mayoría, esquivan los tópicos de la narración tradicional sobre la vida y obra de artistas, problematizando la

labor de trazar sus biografías e insertar su contribución en el relato sobre la creación artística contemporánea.

En conjunto, estos ensayos ponen de relieve al tiempo que cuestionan las lógicas heteropatriarcales de las que se componen el discurso histórico y las prácticas artísticas contemporáneas. De este modo, se puede entender el libro como una contribución a la construcción de nuevos discursos sobre el arte de nuestro tiempo por medio de la aplicación de las herramientas propias de la perspectiva de género. Y parafraseando a una de las autoras, Katy Deepwell, nos proporcionan un método para cuestionar las formas de comprensión «populares» de la historia feminista del arte como una mera historia sobre mujeres artistas.

Damos las gracias a todas las autoras de este libro, a todas nuestras colaboradoras y a las instituciones que con su apoyo lo han hecho posible: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, La Térmica, la Real Academia de España en Roma-AECID-Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, el Museo Carmen Thyssen, la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, la Fondazione Baruchello, Mujeres en las Artes Visuales, Colectiva, Comité Español de Historia del Arte y, en la Universidad de Málaga: Vicerrectorado de Igualdad y Acción Social, Departamento de Historia del Arte, Departamento de Filosofía, Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística, Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras-Vicedecanato de Investigación y Transferencia, Proyecto Feminismo en las Aulas Universitarias (PIE17-128).





PARTE 1  
DEBATES, EXCENRICIDADES, PERIFERIAS



# Dentro y contra la latusa: la problemática de las mujeres artistas en las historias del arte<sup>1</sup>

KATY DEEPWELL  
Middlesex University

En cierto sentido, la historia feminista del arte no existe. El feminismo es una política, no una metodología. Pero hay una problemática feminista en la historia del arte... Ahora tenemos una pluralidad de feminismos, no todos compatibles entre sí, y la disciplina de la historia del arte es un campo disputado, no solo por las mujeres.

Lisa Tickner<sup>2</sup>

Sin un entendimiento fundacional del significado social y de la operación simbólica del género, no se pueden aprehender ni el proceso histórico de la creación artística ni la representación histórica de esa historia.

Griselda Pollock<sup>3</sup>

QUIERO EMPEZAR CON ESTAS DOS CITAS SOBRE DISTINTAS FORMAS DE enmarcar el proyecto de las historias feministas del arte<sup>4</sup>. Para Tickner, existe una problemática feminista en la historia del arte que está disputando la disciplina

1. Traducción del inglés por Ada Álvarez Cortés.

2. Lisa Tickner, «Feminism, Art History and Sexual Difference», *Genders*, n.º 3, 1988, pp. 92-128.

3. Griselda Pollock, «Women, Art, and Art History: Gender and Feminist Analyses», *Oxford Bibliographies online*, 2014 [disponible en: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0034.xml>].

4. Este artículo desarrolla ideas que se encuentran esbozadas en Katy Deepwell «“Other” and “Not-All”, Rethinking the Place of the woman artist in “Contemporary Art”», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo: Art Global Age*, vol. 2, n.º 1, 2014 [disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/10253>].

desde los múltiples enfoques existentes dentro de la política feminista, ya que la historia feminista del arte no existe como entidad, como subdisciplina, y no tiene un único método. La problemática feminista se sitúa entre las historias del arte, las políticas feministas, las mujeres artistas y las interpretaciones de las obras. Para Pollock, el reto del feminismo consiste en la identificación de los papeles simbólicos y sociales que el género desempeña en los entendimientos históricos y en la necesidad de comprender la historia del arte en sí misma como una colección de representaciones de gente, eventos, trabajos, obras, formaciones culturales, sociedades y economías. Ambas citas apuntan a que debemos prestar atención al «marco» de la historia del arte —como disciplina que se enseña, un campo, una colección de representaciones, un grupo de prácticas institucionales—, a la hora de discutir desde una perspectiva feminista la producción de las mujeres artistas que trabajan en múltiples contextos y culturas a lo largo de los siglos XX y XXI. A continuación, quiero plantear algunas preguntas y problemas sobre el estado actual de las historias feministas del arte, dadas sus ahora complejas dimensiones materialistas, psicoanalíticas, transnacionales, cosmopolitas, históricas y su especial atención a la diferencia sexual. En esta lectura sintomática, la idea de Lacan de la *latusa*<sup>5</sup> y los distintos órdenes del discurso proporcionan un método para interrogar las formas de comprensión «populares» de la historia feminista del arte como una historia de mujeres artistas y plantear distintas preguntas sobre la emergencia del feminismo en las obras de mujeres artistas.

Dentro de la actual y muy popularizada recepción de las mujeres artistas en museos y galerías de todo el mundo, en donde durante los últimos 50 años se ha producido un crecimiento sin precedentes en cuanto a lo que se refiere a su visibilidad y presencia en los foros mayoritarios<sup>6</sup>, las feministas han encontrado nuevos retos a los que enfrentarse, que no tratan solo sobre los proyectos de investigación, sino en cómo la *latusa* de internet y la publicidad presentan y comercializan a las mujeres artistas. Como agudamente

5. Para Lacan, una *latusa* es un objeto producido por los efectos perversos de la industria masiva (cultural), cuando el arte/la ciencia choca con el capitalismo. En este artículo la uso para definir las ideas sobre el feminismo que circulan en internet y en el mercado artístico en relación con las mujeres artistas.

6. Véase Maura Reilly, «Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes», *ARTNEWS*, n.º 26, 2015 [disponible en: <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>], en comparación con las figuras en R. Rosen y C. Brower (eds.), *Making their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*, Nueva York, Abbeville Press, 1989.

observó Nancy Fraser, en los medios y en la percepción popular, el feminismo se está convirtiendo en una coartada para los valores neoliberales de empoderamiento y emprendimiento, y la razón se halla dentro de la visión feminista de la igualdad<sup>7</sup>.

Me gustaría concentrarme en cuatro usos de la palabra «excepción» para explicar de qué modo, problemático, se recibe a las artistas y sus obras en la historia del arte y en el mercado del arte. «Excepción» tiene distintos significados, según pasa de objeto, a adjetivo, a un estado determinado por el productor y de ahí, a un requerimiento para la recepción, por ejemplo: 1. Esta mujer artista es una excepción (entre mujeres y artistas, ¡ni siquiera es una mujer, ni una artista!); 2. Esta mujer artista es excepcional (entre mujeres artistas y entre mujeres, pero no entre artistas); 3. Su trabajo es excepcional (entre otras obras, porque es una mujer o una artista o una mujer artista); y 4. El excepcionalismo define la situación de las mujeres artistas (como artistas y como mujeres o como un tipo de artista). Estas variantes niegan o exageran la posición de las mujeres artistas bien como artistas o mujeres o mujeres artistas, y este lenguaje sobre las mujeres artistas no es de uso exclusivo de las feministas. Estos significados se encuentran enmarcados por los elementos binarios del discurso en los que la Identidad se establece contra la Otridad o la Diferencia señala la Otridad en contraste con lo que se reconoce como lo Similar. Pueden ser expuestos, pero no desmontados, mediante una simple inversión del valor asignado a la estructura binaria Identidad / otridad (con mujeres como heroínas en lugar de hombres como tales)<sup>8</sup>, invirtiendo la Similaridad por diferencia, ya que el sistema permanece intacto. La excesiva celebración de una minoría de mujeres en la narrativa de la prensa y los medios (el ámbito del arte contemporáneo) contribuye a afianzar la presuposición de que solo existen unas pocas heroínas, grandes y exitosas mujeres

7. Nancy Fraser, *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*, Londres y Nueva York, Verso, 2013. Esto queda todavía más claro en su artículo «How Feminism Became Capitalism's Handmaiden - and How to Reclaim it», *The Guardian*, 14 de octubre de 2013 [disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/14/feminism-capitalist-handmaiden-neoliberal>].

8. La obra de Agnes Thurnauer, por ejemplo, que ofrecía una inversión binaria de los nombres masculinos/femeninos en las placas exhibidas, se mostró en la entrada de *Elles@Centrepompidou* en 2009-2011, un experimento de un año en el que en las galerías del Centro Pompidou se colgaron únicamente obras de mujeres artistas. La crítica fue que los nombres invertidos se mostraron en una proporción de dos «mujeres como hombres» por ocho «hombres como mujeres».

artistas, no la «masa» de mujeres artistas. Estos problemas no se resuelven mediante una nueva búsqueda competitiva de la mujer atípica, basada sólo en los términos de su identidad: la mujer con la vida y amores más inusuales, o que es lesbiana o bi/transexual, o de una raza o grupo étnico distinto al de la historia nacional o lugar de presentación dominante. Las mujeres artistas son un grupo increíblemente diverso como personas (en cuanto a raza, clase, orientación sexual, etnia, país de origen, exploración de problemas e ideas...); necesitamos este tipo de investigación sobre todos los artistas, pero aquí quiero criticar el método y los procesos de selección de la industria cultural en su conjunto, por lo que se refiere a la cuestión del excepcionalismo (por ejemplo, para quién y en qué sentido algunas mujeres se convierten en objeto de investigación, porque existen posibilidades «oportunistas» en esto y una considerable cantidad de tokenismo) y cualquiera que pretenda adoptar un enfoque feminista debe considerar estas relaciones de poder<sup>9</sup>.

En publicaciones, museos y currículos educativos, la historia del arte asocia a sus narrativas parciales sobre las tendencias, los movimientos artísticos y/o las tradiciones nacionales ciertas formas de «excepcionalismo», como si estas fueran distintivas y novedosas. La historia del arte ofrece obras notables / formas notables de práctica artística / personas notables como artistas como «base de conocimientos» para el mercado, las evaluaciones de precios y las colecciones, o bien el análisis histórico del arte para las presentaciones de los museos<sup>10</sup>. El campo disciplinario de la historia del arte, en el que se vinculan objetos, obras de arte y personas dispares, nunca es neutral. Siempre va dirigido a alguien, un público, un mercado, incluso cuando se produce la creación simbólica de nuevas configuraciones de lo local / regional y lo nacional / internacional. Como Tickner aprecia en la historia del arte, la novedad se toma a menudo como rigor, especialmente cuando se enfatiza una perspectiva «positivista» del arte como secuencia de objetos, no cuando la disciplina sitúa «objetos» en el seno de ciertas tendencias, con lo que establece

9. Por ejemplo, la página de formación del sitio web del MOMA «contiene» y organiza su colección según pulcras categorías que giran en torno a obras identificadas a partir de una apelación a políticas identitarias y a afirmaciones interseccionales para diferentes distintos de Otridad. Estas categorías son el eje de cursos sobre «género, sexualidad y representación» en Estados Unidos y Reino Unido. Estas teorías críticas sobre representación, género y géneros artísticos han convertido el debate en algo referido a temas y «problemas», pero la presentación de estas ideas se suele mantener en un nivel básico, mientras las investigaciones académicas repiten estas categorías más que profundizar en ellas.

10. Griselda Pollock, «Vision, Voice and Power», *Block*, n.º 6, 1982, pp. 2-21.

límites en sus propias investigaciones<sup>11</sup>. El vocabulario elogioso que genera la «excepción» subraya los siguientes adjetivos: Grandeza / Genialidad / Exitoso / De renombre; Excepcional / Inspirador / Magnífico; Único / Original / Sin igual / Atípico; Significativo / Interesante / Poderoso / Notable / Distinguido / Celebrado; Mayor / Destacado / Vanguardista / Inspirador. En sentido contrario, se apela a otro conjunto de adjetivos diferentes para describir obras o artistas que no son nada de lo anterior: Mediocre / Fracasadado / Débil / Repetitivo / Aburrido / Derivado / Irrelevante / Vulgar / Típico de un género o tipo / Marginal / Insignificante / No tan interesante / Impotente (como en débil) / Mercedamente olvidado / Que no ha logrado obtener reconocimiento / Infravalorado. Estos últimos términos se usan mayoritariamente al hacer referencia a «artistas menores», aquellos considerados seguidores, que no son líderes, miembros de la retaguardia, así como a aquellos que son desconocidos para su generación o para sus pares y que emergen más tarde (o son «recuperados»). Se aplican frecuentemente a la mayor parte de las mujeres artistas. La atención renovada que en este escenario se presta a los «jugadores secundarios» no cambia ninguno de los valores del sistema, sino que los refuerza como criterios únicos. ¿La historia de las mujeres artistas desde una perspectiva feminista será únicamente un reflejo, recurriendo al género, de la tradición selectiva del arte, el rastreo de las pioneras, de estas «excepciones», acompañado de la presentación por parte de los museos de una nueva secuencia de objetos creados por mujeres?

Hoy, ser una mujer trabajadora no es una situación excepcional en la esfera pública. Entre el 52% de la población mundial, encontramos a mujeres como «grandes excepciones» en la cima de cualquier profesión, su excepcionalismo medido principalmente por cómo difieren estas mujeres con respecto a las madres y amas de casa corrientes (las que hacen «trabajo de mujeres»). Sin embargo, hoy en día la mayor parte de las mujeres trabajan a doble jornada, una en un trabajo remunerado, otra en casa, la «doble carga». La distinción de «otras mujeres» es lo único que convierte los logros de las más ambiciosas en «excepciones», incluso entre aquellas mujeres «que lo hacen todo», que tienen familia, trabajo/negocio y una carrera. La verdadera distinción se basa entonces en la clase social y/o económica y en cuánto puede una delegar las responsabilidades de los cuidados a empleados o proveedores de servicios. ¿Qué podría implicar que la historia de las mujeres

11. Lisa Tickner, «The Impossible Object?», *Art Bulletin*, vol. 76, n.º 3, 1994, pp. 405-406.

artistas «excepcionales» estuviese basada en el falso supuesto de que pocas de entre ellas eran esposas o madres? ¿Nos llevaría a aceptar esa tremenda falsedad? No hemos llegado a la versión neoliberal de la mujer artista «que lo tiene todo», por el momento —aunque en las revistas de estilo de vida se presente así a las marchantes de arte, las curadoras y directoras de museos, e incluso a algunos hombres artistas.

No todas las excepciones a las normas sociales se valoran. Muchos artistas considerados «excepcionales» en el lugar donde viven y trabajan pueden ser vistos como excéntricos o poco originales en el extranjero. El hecho de no poseer una reputación nacional pero conseguir una internacional en el extranjero presenta otro tipo de retos en el actual mercado global del arte, sobre todo cuando el lugar en el que se vive y trabaja se halla entre dos o más ciudades, países o continentes, y «en el extranjero» se refiere al reconocimiento internacional en unos pocos centros metropolitanos o en bienales. (Esta tendencia no se limita a un movimiento que vaya de Sur a Norte, o de Este a Oeste, o de países en vías de desarrollo a países desarrollados, sino que debemos considerar su funcionamiento inverso en los mercados de exportación actuales, en los que las estrategias culturales neoliberales incluyen la exportación de mujeres artistas como producto nacional).

La historia del arte, como disciplina, se encuentra repleta de distintas construcciones ideológicas, cada una con su propia forma de operar discursivamente, pero lo que permanece constante es la reafirmación de lo local en términos de nacional/internacional (la modernidad británica, por ejemplo, es una variante nacional presentada como opuesta a la modernidad euroamericana, una ficción dentro de un campo disputado). Estas preguntas, tanto en el mundo global contemporáneo como en las nuevas historias de la modernidad, no se limitan a su relación con la época (el trazado del inicio y el final de los movimientos artísticos), sino que también son cuestiones geopolíticas en vigor. Este campo (y campo es un término espacial y metafórico para un área de estudio<sup>12</sup>) no es un monopolio determinado por una o dos figuras de autoridad que buscan y tienen el poder de nombrar solo lo que es «mejor»

12. Este uso está relacionado con las ideas de Bourdieu sobre el campo, «el espacio de la toma de posiciones» en un campo económico, con su propia autonomía relativa, en la que el poder simbólico cuenta más que el poder de mercado. Estoy usando deliberadamente, más que el canon, la tradición, las figuras clave dentro de lo que se enseña en una disciplina o paradigma. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993, p. 30.



o «novedoso», es un sistema, rigurosamente administrado y mantenido por una multitud de personas que comparten los mismos valores.

Si las mujeres artistas son denotadas como «mujeres inusuales», ¿significa que deberíamos concentrarnos solo en las representaciones elusivas de la Otredad femenina que las distancian de todas las demás mujeres, más que de los hombres? ¿Incluiría esto solo las ideas sobre el trabajo que contradicen o desafían las nociones rutinarias sobre el «trabajo de las mujeres» o los «roles apropiados» para las mujeres? ¿Tendría en cuenta su tendencia a seguir las convenciones? La creación de obras a gran escala, el hecho de trabajar con ciertos materiales (definidos según la oposición tradicionales/no tradicionales), la expresión del individualismo en la apariencia de las artistas: estos temas o tipos han aparecido de distintas maneras en las revisiones feministas de la historia del arte, para distinguir a las mujeres artistas de entre todas las mujeres y todos los artistas. En la revalidación de las técnicas artesanales como símbolo del trabajo feminista, deberíamos tener en cuenta la forma «disfuncional» en la que la artesanía opera en los objetos artísticos, evitando por completo lo doméstico: los vestidos no visten, las colchas no calientan, los platos no se usan para la comida, los hilos dejan de ser estructurales y se convierten en decoraciones, los objetos se exhiben como múltiples, o se catalogan o se vuelven a clasificar, y su función original/valor de uso se restringen. Debemos ser cautelosos y evitar caer en la trampa de contrarrestar los estereotipos sobre la domesticidad mediante la creación de otros nuevos.

El simbolismo de la excepción femenina tiene otro significado y potencial más subversivo, según es capturado por Lacan en *Encore*, cuando dijo «que la excepción femenina a la ley de castración es una particularidad que contradice el masculino universal»<sup>13</sup>. ¿Significa eso entonces que la historia feminista del arte solo explorará las situaciones en las que la excepción femenina en el arte...en su particularidad...contradiga el masculino universal del arte? ¿El objetivo de las historias del arte feministas es presentar a las mujeres artistas solo como una forma de resistencia? ¿Limitaría esto el alcance de la investigación feminista a la «singularidad» o lo que hace especial a los sujetos (las mujeres artistas), para convertirla por tanto en un tipo particular de investigación? ¿Sería esto una inversión de valores, en lugar de un cambio en el sistema?

13. Jacques Lacan, *Encore. Séminaire, Livre XX (1972-1973)*, 10 de abril de 1973, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París, Seuil, 1975, p. 102.