

Rui Pedro Fonseca¹

**Condiciones de Producción y
Prácticas de Recepción del Arte
Feminista**

Departamento de Escultura Facultad de Bellas Artes
Universidad del País Vasco/EHU
2013

¹Tesis doctoral. Directora: Dra. Ana Arnaiz Gómez, Director: Dr. João Teixeira Lopes. Con la ayuda de la Fundação para a Ciência e Tecnologia e con la colaboración del Instituto de Sociologia Faculdade de Letras Universidade do Porto.

Índice

Preámbulo y Agradecimientos	1
I – Introducción	3
II – Estado de la Cuestión	7
III – Objetivos generales	19
IV – Objetivos específicos	21
V – Metodología (Marco Teórico)	25
VI – Metodología (para Trabajo de Campo)	31
VII – Descripción Capitular	45
1 El Movimiento Feminista	65
1.1 Consideraciones generales sobre el feminismo	65
1.1.1 Los géneros sexuales en cuanto construcciones culturales	68
1.1.2 La condición de la mercantilización/culturización para la formación de la identidad	73
1.1.3 Sobre la (des)igualdad de género	83
1.2 Preludio del Feminismo (la Primera Ola)	85
1.3 Feminismos de la Segunda Ola	90
1.3.1 La transnacionalidad de los feminismos en la contemporaneidad	93

1.3.2	Las tipologías del movimiento feminista en la Segunda Ola	98
1.4	El movimiento feminista portugués tras la segunda mitad del Siglo XX: estudio de caso	107
1.5	La globalización del movimiento feminista. Rusia: estudio de caso	115
1.5.1	Breve abordaje al periodo pre y post-soviético bajo una perspectiva de género	115
1.5.2	La <i>Perestroika</i> y los Feminismos en Rusia . . .	120
2	Los Feminismos Artísticos	123
2.1	Cuestiones de género y apropiación artística. <i>Medía</i> , identidad y códigos sociales: el caso de la <i>Pop Art</i> . . .	123
2.2	El arte feminista: contornos históricos e ideológicos . .	130
2.3	El arte prefeminista	139
2.4	Algunas de las obras de referencia del feminismo artístico	144
2.5	Los feminismos artísticos en Portugal: Estudio de caso	167
2.5.1	Los pre-feminismos portugueses	168
2.5.2	La consolidación de los feminismos artísticos en Portugal	176
2.6	Los feminismos artísticos en Rusia: Estudio de caso . .	192
2.6.1	<i>Perestroika</i> , un factor fundamental para el surgimiento de los feminismos artísticos	193
	El Feminismo Estético	211
2.7	Introducción: feminismo estético vs arte feminista . . .	211
2.8	Intervención social del proyecto “ <i>Mudanças com arte</i> ” (UMAR): estudio de caso	215
2.9	El mural de Ondarroa: estudio de caso	219
2.10	El activismo estético feminista de Nikki Craft: estudio de caso	223
2.10.1	Influencias en el activismo de Nikki Craft . . .	224
2.10.2	Campañas contra la violación	226
2.10.3	Protesta contra la cosificación y violencia en la representación de los cuerpos de las mujeres en el campo del arte	229

2.10.4	Protestas contra la estandarización de la belleza femenina	232
2.10.5	Campañas contra la industria pornográfica	235
3	Condiciones de Producción de los Feminismos Artísticos	245
3.1	La historia (masculina) del arte	245
3.2	Espacios alternativos y espacios institucionales: las potencialidades y las restricciones	255
3.3	El crecimiento de la legitimación del arte feminista y la perpetuación de asimetrías de género en las principales zonas del mercado artístico mundial	261
3.4	Condiciones de producción de los feminismos artísticos en Portugal: Estudio de caso	270
3.4.1	Campo artístico portugués, un campo integrado e integrante de asimetrías de género	272
3.4.2	Representatividad por género en la enseñanza y campo artístico portugués	275
3.4.3	Obstáculos para el feminismo artístico portugués fundados en mecanismos discriminatorios de género históricamente consolidados	281
3.5	Condiciones de producción de los feminismos artísticos en Rusia	286
3.5.1	Los bajos índices de inclusión de mujeres artistas en el circuito artístico ruso	286
3.6	La creciente importancia de la formación artística	295
3.7	Costes de producción y inversión	296
3.8	El culto del individualismo como condición para la integración de uno/a artista en el mercado de competencia	298
3.9	La producción artística (feminista) bajo la tutela del mecenazgo: un abordaje a la dimensión económica	304
3.10	La inclusión del feminismo artístico en el principal mercado del arte	311
3.11	La lucha por las causas feministas Vs: la lucha por la profesión artística	317
4	Prácticas de Recepción del arte Feminista	325
4.1	Consideraciones iniciales	325

4.2	Prácticas de recepción: mural feminista de la C. Artibai del grupo UXO	328
4.2.1	Prácticas discursivas de transeúntes sobre el mural (presentación de datos)	332
4.2.2	Prácticas de recepción (análisis de los datos)	336
4.2.3	Características discursivas del mural (recepción)	337
4.2.4	Conclusiones	339
4.3	Prácticas de recepción: “ <i>Contraseñas 07</i> ” en el Centro Cultural Montehermoso	340
4.3.1	Preferencias e prácticas discursivas de los públicos-receptores visitantes del CCM (Presentación de los datos)	345
4.3.2	Conclusiones	351
4.3.3	Tres de las obras preferidas por los/as inquiridos/as de “ <i>Contraseñas 07</i> ”	353
4.4	Prácticas de recepción: “ <i>The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d’Art</i> ” 2010 en Moscow Museum of Modern Art	356
4.4.1	Preferencias y prácticas discursivas de los públicos-receptores visitantes del MMOMA (Presentación de los datos)	359
4.4.2	Índice de imágenes / preferencias por género y edad / comentarios	370
4.4.3	Preferencias y prácticas discursivas de los públicos-receptores visitantes del MMOMA (análisis de los datos y conclusiones)	385
4.5	Prácticas de recepción de arte feminista (Estudiantes del 1 ^{er} año de Ingeniería Informática del ISEP)	391
4.5.1	Consideraciones generales	391
4.5.2	Las obras exhibidas a los/as estudiantes	393
4.5.3	Prácticas discursivas de los/as alumnas/os sobre las obras feministas: presentación de datos	395
4.5.4	Prácticas discursivas de los/as alumnos/as sobre las obras de arte feminista: análisis de datos	401
4.5.5	Conclusiones	406
4.6	Las básicas variables en la recepción artística	407

4.6.1	<i>La estructura de la obra y los dos opuestos en comunicación: redundancia y entropía</i>	412
4.6.2	El <i>sistema de referencias</i>	415
4.6.3	El <i>proyecto cultural</i>	416
4.6.4	La importancia de la estética de los <i>mass media</i> en la recepción artística (feminista)	418
Conclusiones Finales		425
	Conclusiones finales sobre las condiciones de producción del arte feminista	425
	Conclusiones finales sobre las prácticas de recepción del arte /estética feminista	434
Anexos		439
	Anexo 1	440
	Anexo 2	443
	Anexo 3	447
	Anexo 4	450
	Anexo 5 – Entrevista a Eduardo Garcia Nieto	452
	Anexo 6 – Entrevista a Aloña Intxaurrendieta	456
	Anexo 7 – Entrevista a Ruth Addison	460
	Anexo 8 – Entrevista a Nataliya Kamenetskaya	471
	Anexo 9 – As dez exposições mais visitadas em Serralves	478
Bibliografía		479

Preámbulo y Agradecimientos

Una de las conquistas resultantes del proceso de trabajo de esta investigación ha consistido en la toma de conciencia de las potencialidades de los lenguajes – concretamente el lenguaje escrito y la lengua oral. He comprendido, por ejemplo, tras un cambio de impresiones con la feminista Anabela Santos, que los lenguajes escritos y hablados, de los más variados idiomas, los que se usan en varios dominios de la comunicación (coloquial, erudita, científica, etc.), describen y categorizan una realidad que se demuestra discriminatoria en relación a las mujeres. El lenguaje tiene el poder de clasificar y posicionar los géneros simplemente a través de la locución, consiste en una de las formas más eficientes de discriminación de las mujeres y las deja relegadas en la posición de “otro”, mientras el masculino (Hombre) es tomado como el universal, como la “norma”¹. Según Rosi Braidotti,

*«el corolario de esta definición es que el fardo de la diferencia sexual recae en las mujeres, marcándolas como el segundo sexo o el “otro”, mientras los hombres son definidos por el imperativo de simbolizar lo universal.»*²

Algunas feministas han asumido una posición de autoridad respecto al derrumbe del sistema falocéntrico, hegemónico y compulsivo, pero que se presenta como neutro y natural. Dos de sus manifestaciones principales – los lenguajes escrito y oral tienen un papel decisivo en las formas de percepción porque legisla la realidad social en consonancia con el principio de la diferencia sexual. Comparto la idea de Sochana Felman³ de que es necesario reinventar el lenguaje, que es imperativo

¹Cfr. “*Diferença Sexual como Objecto Político Nómada*” de Rosi Braidotti (1994) citada por Macedo, 2002: 150, 151.

²*Ibidem.*

³“*The Difference of View*” de Mary Jacobus, citada por Macedo, 2002: 54.

descartar las convenciones lingüísticas de la estructura falocéntrica. Por lo tanto, intenté, a lo largo de este trabajo, emplear un lenguaje no sexista. Por ejemplo, en el Capítulo III que hace referencia al campo artístico, no abordaré “*los artistas*” sino “*los/las artistas*”; rechazo la utilización sin comillas de adjetivos enraizados en la historia (masculina), – como “*genio*”, cuando me refiera a cualquier artista, porque eran y aún siguen usándose en beneficio exclusivo del hombre caucasi-ano europeo; o jamás utilizaré el término “*Hombre*” cuando me refiera a la especie humana o a la Humanidad, etc.

Establecido este ideario sobre del fin de las diversas formas de discriminación (de razas, de géneros, de orientaciones sexuales, de etnias, de especies de animales, etc.) creo que una de las formas de acabar con ellas incluye el uso comedido que se hace de los lenguajes escrito y oral debido a su poder clasificatorio, taxonomizante y jerarquizante de la realidad. Se propone, por tanto, a lo largo de este trabajo de investigación utilizar un lenguaje no sexista (en ambos idiomas Portugués y Español), esperando que la interpretación y comprensión de los contenidos sean claras.

Finalmente, agradezco a la Dra. Ana Arnaiz todo el apoyo prestado desde el inicio de la Suficiencia Investigadora/DEA hasta el término de esta tesis. Agradezco al Instituto de Sociología de la Faculdade de Letras da Universidade do Porto por el acompañamiento extremadamente cuidado que han demostrado al largo de esta investigación. En particular, agradezco al Profesor Dr. João Teixeira Lopes por su paciencia, cuidado, agudeza y asertividad en el transcurrir de estos últimos años que fue acompañando esta Tesis doctoral y algunas de las publicaciones resultantes. Muestro también mi agradecimiento a las personas que estuvieron conmigo en los momentos que más necesité: Ana Barata, Anabela Santos, Cláudia Brás, Joana Teixeira, mi madre Margarida Paulino, y a mi gran amigo Ricardo Pacheco. Del mismo modo agradezco a todas las personas (artistas, agentes culturales, instituciones culturales, activistas) cuya contribución para este trabajo ha sido fundamental.

Me resta dedicar esta Tesis doctoral a la (“mini”) persona que más me llena: João Pedro Fonseca, así como a todas/os las/os activistas que trabajan por la igualdad de género.

I – Introducción

RESULTANTES de los diferentes flujos de la globalización económica, cultural, educacional, de intereses institucionales estructurales e individuales, así como el agotamiento de nuevos paradigmas, las prácticas de investigación contemporáneas en estudios artísticos y ciencias sociales siguen demandando novedad en su correspondiente ámbito. No dejan de presentarse heterogéneas, diversificadas, tendiendo cada vez más a materializar objetos de estudio que han implicado (inevitablemente) una fusión de varias áreas y disciplinas de estudio. Los estudios artísticos, en los ámbitos de la práctica investigadora y en la concepción de los programas académicos, son ejemplo de una área donde en cada una de las disciplinas (pintura, escultura, dibujo, video, instalación, etc.) se combinan y se cruzan otras áreas y metodologías de estudio como la antropología, etnografía, filosofía, sociología, economía, química, etc. Así como los demás trabajos de investigación sobre arte realizados en la postmodernidad, este (“*condiciones de producción y prácticas de recepción del arte feminista*”) es también interdisciplinar ya que combina los estudios artísticos con algunas áreas de investigación de las ciencias sociales – particularmente la sociología y etnografía.

En una introducción general y sintética de esta investigación, se abordan tres dimensiones de funcionamiento del sistema del arte contemporáneo: una *dimensión simbólica*; una *dimensión política*; y una *dimensión económica* – que constituyen precisamente el sistema artístico en el que el arte feminista se integra. Se trata de un sistema dinámico, con una compleja red de relaciones, pero que no impide que se realicen análisis a sus diferentes dimensiones. El uso de la sociología permitió, a través de la aplicabilidad de sus instrumentos de análisis y de sus estudios ya realizados en el campo del arte, conocer las dimensiones económica y política en las que el arte feminista se integra, así como

utilizar herramientas de análisis en estudios de recepción. Comprender el funcionamiento del arte contemporáneo, los mecanismos que regulan la producción, la circulación y recepción del arte feminista, fueron objetivos generales, desde ya adelantados, que implicaron una investigación fundamentada en análisis empíricos, cuantitativos y cualitativos aplicados a un ámbito internacional.

Si el arte feminista pertenece al sistema del arte, el estudio de sus *condiciones de producción y prácticas de recepción* requieren análisis pluridisciplinarios que implican observaciones fragmentadas, pero interrelacionadas: el estudio del movimiento feminista; de la producción artística feminista transnacional; de las reglas que regulan el sistema artístico y que legitiman (o no) el arte feminista; así como los factores y formas de recepción del arte feminista. Además, para lograr la comprensión del arte feminista y de sus condiciones de producción se hace imprescindible describir algunos mecanismos sociales, particularmente asociados a los géneros sexuales cuyos patrones idénticos se encuentran bien presentes en los tejidos institucionales así como en las relaciones interpersonales externas al campo del arte. Por supuesto, se puede afirmar que el campo del arte y la sociedad no son dos binomios opuestos, ya que los mecanismos, leyes, convenciones y doctrinas son compartidos.

En el contexto de la producción, un/a artista no está aislado/a de contextos específicos: está integrado/a en un grupo dado, en una determinada escuela, en un determinado rol de artistas, en una determinada época, en una determinada región, en un país, en una determinada cultura, etc. Es decir, rodeado/a de estímulos y de referencias que tienen una influencia determinante en su producción artística. En otras palabras, la obra de arte es también un producto determinado por los contextos que circundan cualquier artista. Con estas evidencias básicas, las explicaciones sobre una producción artística feminista tan diversificada, su historia, condiciones de producción, no pueden desconectarse de los/as artistas ni de sus contextos propios: de la sociedad, de convenciones de género, del ámbito del arte, ni del movimiento feminista.

En términos genéricos, el arte feminista puede definirse como una “*ideología imagética*”⁴ que se refiere a cuestiones de género. “*Ideología imagética*” consiste en una combinación específica de elementos

⁴Hadjinicolaou, 1973: 101.

formales y temáticos de una determinada obra que constituye una de las formas particulares de la ideología global de un grupo o clase social⁵ – que, en este caso particular, se refiere a las cuestiones de género abordadas por los feminismos asociativos e institucionales. Es la combinación específica de elementos formales y temáticos lleva a que las obras de arte feminista expresen las condiciones de existencia de sus autoras/es, pero también del propio movimiento feminista. Es decir, el arte feminista permite un (re)conocimiento de la realidad del movimiento feminista, de la conciencia que las intérpretes tienen, pero también de las realidades de las mujeres. Comprender el arte feminista es útil para conocer el movimiento, pero, conocer el movimiento permite una comprensión más profunda sobre el arte feminista.

⁵*Ibidem.*

II – Estado de la Cuestión

Este trabajo de investigación *condiciones de producción y prácticas de recepción del arte feminista* llega con algunas nuevas contribuciones a las ciencias sociales, concretamente a los estudios artísticos, sociología del arte/cultura y estudios culturales. Pero también está vinculado a algunas relevantes referencias que provienen de los campos de estudio específicos antes referidos. Para facilitar la exposición sobre el estado de la cuestión, esta sección hará un abordaje en tres partes de algunos de los principales estudios de referencia publicados y las lagunas de investigación en lo que dice respecto: (1) a las “*condiciones de producción*”; (2) a las “*prácticas de recepción*” del arte feminista y (3) teoría y arte feminista.

Condiciones de producción del arte feminista y las *prácticas de recepción* del arte feminista, aunque consisten en dos ámbitos de investigación que implican al arte feminista, que suponen el abordaje de diferentes cuestiones, el recurso a fuentes específicas así como la aplicación de diferentes metodologías de trabajo. Mientras existen datos publicados, dispersos en libros y revistas relacionadas con estas cuestiones, hay, sin embargo, un desierto de información específica sobre las *condiciones de producción* y, sobre todo, sobre las *prácticas de recepción* del arte feminista.

(1) Sobre las *condiciones de producción del arte feminista*: los libros “*The power of feminist art (the american movement of the 1970s history and impact)*”, editado por Mary Garrard y Norma Broude (1994); “*Art and Feminism*” de Helena Reckitt y Peggy Phelan (2002-2003) y también en “*The Return of Feminist Art*” de Amelia Jones (2008) pueden ser encontradas autoras que tienen trabajo teórico feminista de referencia sobre el campo del arte: Freida High, Griselda Pollock, Rozsika Parker y Linda Nochlin son referencias-clave que desmitifican la natu-

raleza del “genio” artístico (masculino) – es decir, explican las bases ideológicas e intelectuales de la historia del arte como instrumento de legitimación artística cuya línea de pensamiento glorifica el talento nato de artistas hombres blancos. Por ejemplo, “*Porque não há grandes mulheres artistas?*” (2006), de Linda Nochlin, es un ensayo de referencia que explica porqué mujeres “talentosas”, muchas de ellas con formación académica, han tenido visibilidad mucho más reducida que los hombres en el campo artístico.

De cara a los obstáculos institucionales presentes en el campo del arte, obras como “*Sentenças femininas*”, de Janet Wolff (2003); o “*Exhibitions, galleries and alternative spaces*”, de Judith Brodsky (1994), explican la pertinencia de la organización de grupos de mujeres artistas así como la importancia de los espacios alternativos en el contexto norteamericano. El recurso a estudios cuantitativos que eluciden sobre el estatuto de las mujeres artistas consagradas en el campo artístico en varios países no se encuentra compendiado en una sólo publicación, por lo que fue necesario recurrir a varias contribuciones de referencia o, incluso, realizar nuevos estudios (como fue en el caso de esta investigación) que incluyan otros países. Algunos de los estudios cuantitativos y cualitativos que permiten averiguar las posiciones de las mujeres artistas en las propias instituciones artísticas se encuentran online. Sobre México: “*A Arte Latino-Americana, 1920-1945: Seleções das Coleções do Museu de Arte Moderna de Nova York*”, de 1996, no MAM; “*Sí somos muchas... y no somos machas: Textos sobre mujeres artistas*”, de Mónica Mayer). Sobre Alemania: “*Culture-Gates in Music and New Media Arts in Germany*”, de Annette Brinkmann). Sobre los EUA: “*artist-info*” ([Artist](#)), o el estudio de Andrea Blum, “*The Facts about Women*”. Sobre Italia: en “*The Art machine Part 2*”, de Pauline Barrie (1988). Para el ámbito de las *condiciones de producción* del arte feminista fue emprendido para esta investigación, en el contexto italiano, un estudio cuantitativo, en la biblioteca de la Bienal de Venecia sobre la representatividad de hombres y mujeres en las exposiciones internacionales de las Bienales de Venecia, entre 1995-2007.

En la senda de las *condiciones de producción* del arte feminista, este trabajo de investigación emprende dos estudios de caso: en Portugal y en Rusia. Las publicaciones, para estos dos casos, escasean o son inexistentes, lo que también generó la necesidad y el interés en concretizar-

los. En el caso del circuito artístico portugués el INE (Instituto Nacional de Estatística) suministra datos sobre alumnos/as matriculados/as en la enseñanza superior artística – estos datos ayudaron a comprender si la formación / especialización artística es, o no, uno de los criterios fundamentales para la consagración y visibilidad de artistas. Para evaluar la representatividad institucional de hombres y mujeres artistas en Portugal se emprendió un análisis cuantitativo, inédito, en algunas de las principales instituciones artísticas portuguesas (Museo de Serralves; 17 galerías de la ciudad del Porto; Plataforma Anamnese; concurso BES Revelação; Bienal de Cerveira y Coleção de Fundação Ilídio Pinto).

Para el estudio de caso ruso, la referencia “*Promoting Gender Equality and Empowerment of Women*” (*The United Nations Development Programme*, 2010) fueron realizadas menciones a los índices educativos entre hombres y mujeres en Rusia (entre 2005-2009), incluso en las áreas artísticas. Específicamente en el circuito artístico ruso, se procedió a una inédita recogida de datos *online* sobre la presencia de artistas (mujeres y de hombres) representadas/os en algunas instituciones artísticas: Triumph Gallery, The State Tretyakov, Regina Gallery, Leonid Shishkin Gallery, D137 Gallery, Sol Art Gallery, Mindi Solomon Gallery, Russian Art Gallery. Referencias de teóricas feministas rusas están presentes en el libro “*The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d’Art*” (2010) editado por Natalya Kamenetskaya y Oksana Sarkisyan; testifican experiencias así como abordan factores discriminatorios (por género) en el campo artístico ruso, lo que permitió constatar los datos cuantitativos.

Abordar la dimensión económica del circuito artístico, concretamente en torno a los costes de producción y de inversión de los/as artistas permitió identificar parte de las condicionantes directas determinantes en la producción de las obras. Ante la poca bibliografía existente que aborda las implicaciones de los costes de producción, se recurrió al estudio designado “*Culture: a recent responsibility of the European Union*” in (*Conditions for Creative Artists in Europe Report*”; 2001), realizado por Jean-Michel Courades, cuyos contenidos aluden al caso paradigmático de Suecia, un modelo extensible a muchos otros países occidentales.

El culto del individualismo como condición para la integración de un/a artista en el mercado competencial que ayuda a comprender los

límites de las *condiciones de producción artística* en su debido campo puede ser encontrado en las referencias David Swartz, Maria de Lourdes Lima dos Santos, Pierre Bourdieu y Alain Darbel, autores/as que abordan la alta competencia entre artistas, incluso pares, que utilizan el efecto novedad como estrategia de lucha contra un mercado artístico saturado; o también "*The Return of Feminist Art*", en el que Charles Labelle (2008) apunta y desarrolla algunas de las contradicciones presentes en las fórmulas de ascensión de la profesión de artista.

La cotización de profesiones es mencionada en libros como "*O Mercado de Arte*" (Nóbrega) o en "*The Love of Art*" (Bourdieu y Darbel). Las complejas redes de circulación de capital económico y simbólico en torno a la producción artística están presentes en libros reconocidos como "*Le Marchete et l'histoire*" (Moulin); "*Distributing art Works*" (Becker); "*Cultura, aura e mercado*" (Lima dos Santos); "*Obra e valor. A questão da relevância*" (Conde), incluidos en la edición "*Arte e Dinheiro*" (Melo). *El capital simbólico* (Bourdieu) es de peso central como modo de abordaje (a través de Swartz, "*Culture & Power (The Sociology of Pierre Bourdieu)*") particularmente, en el medio artístico, como marca de distinción que proporciona un doble-refuerzo del/a artista y de su trabajo. La *dimensión económica* de la producción artística del mercado principal concerniente al mecenazgo, así como las motivaciones que lo sostienen, son encontrados en autores/as antes mencionadas/os: Maria de Lourdes Lima dos Santos, Alexandre Melo; Diane Crane y Howard Beckett y otros como "*Gosto e Ostentação*", de Augusto Seabra, o el artículo "*Investir com arte*", por Ana Luísa Marques. Es posible acceder al estatuto del arte hecho por mujeres, escalando por el mercado principal (de los museos y exposiciones de mayor prestigio internacional), hasta al *ranking* de las obras más cotizadas en las subastas, con algunas publicaciones disponibles *online*: con los comentarios del galerista y coleccionistas Iwan Wirth (en entrevista con Andrew Johnson – "*There's never been a great woman artist*"; en *The Independent*, 2008); o los artículos "*The 10 most expensive artworks ever sold*", in *The Week* (2012); "*What Does Women's Art Make at Auction? More Than You Think and Less Than It Should*", por Andrew Russeth y Sarah Douglas (2011), que mencionan las obras más bien cotizadas mundialmente (de hombres; de mujeres; de artistas feministas). Las menciones de: Sarah Thornton, socióloga

e historiadora; del crítico de arte Brian Sewell (Cfr. Melissa Huang, “*The Masculinity of Art World Auction Houses*”; 2011); y Evelin Stermitz, “*Context of Art and Feminism*” (in ArtFem.TV) arrojan luz sobre los ambientes competitivos entre los inversores que se reúnen en grandes casas de subastas, como la Christie’s, el tope del *gatekeeping* cuyas prácticas y disposiciones tienden a favorecer profesiones de artistas, principalmente hombres. Las *condiciones de producción* de los feminismos artísticos son abordadas en algunos estudios feministas, así como otros estudios sobre el mercado del arte que enfocan la consagración artística y la discriminación con base de género. “*Ways of Seeing*”, de John Berger (1972), y “*Differencing the Canon: feminist desire and the writing of art’s histories*”, de Griselda Pollock, entre otras, son análisis históricos realizados sobre como las mujeres aparecen en representaciones (re)consagrantes de la historia del arte que, frecuentemente, las representa como desnudadas, exploradas, vulnerables, como objeto contemplante, reducidas al cuerpo y a sus preceptos icónicos.

(2) La sección dedicada a las *prácticas de recepción del arte feminista* consiste en la mayor contribución de este trabajo de investigación a las ciencias sociales, en las cuales no se vislumbra ninguna publicación exhaustiva alusiva a la recepción artística feminista. Para esta Tesis fueron realizados cuatro estudios de recepción (inéditos) en los cuales se consultaran públicos de la cultura y públicos irregulares de la cultura; dos concretados en diferentes instituciones artísticas – *Moscow Museum of Modern Art e Centro Cultural Montehermoso*; y otros dos en espacios no institucionalizados – el *mural feminista en la Calle Artibai, del grupo UXO*; y el estudio a estudiantes de ingeniería del *Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP)*. Las referencias de los principales estudios de recepción disponibles, además de aclarar la teoría de la recepción así como a la caracterización de las disposiciones internas de los públicos, ostentan algunas lagunas porque: a) no existen estudios de recepción dedicados al arte y estética feminista; b) aquellos que analizan públicos abarcan el arte como si se tratara de una masa homogénea al no especificar obras ni analizar su *estructura interna*; c) escasean, o incluso no existen, estudios de recepción realizados en espacios no institucionalizados que investiguen públicos sobre estética activista.

A pesar de las limitaciones de los estudios de recepción publicados existen contribuciones, referencias que abordan la teoría de la recep-

ción así como los factores que le competen. Una de las referencias de la recepción artística consiste en el autor Hans Robert Jauss, cuya teoría sobre la “*Estética de la recepción*” aborda como los/as receptores/as, concebidos como un colectivo histórico, interpretan los textos. João Teixeira Lopes, en “*Reflexões sobre o Arbitrário Cultural e a Violência Simbólica: os Novos Manuais de Civilidade no Campo Cultural*”, (2005), es también una referencia con diversos estudios publicados sobre la recepción, que aporta objetivas definiciones en relación a los “públicos” caracterizándolos por su polisemia y heterogeneidad debido a los variados contextos sociales de donde son originarios. El mismo autor, también aborda la importancia de los factores que entran en juego en la recepción cultural (contexto de inserción de las obras; el “*timing; o proyecto cultural; el sistema de referencias*” de cada un/a; así como la “*estructura da obra*”/estética (Cfr. Lopes, in “*Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural*” (1998), ente otras. Las variables fundamentales de la recepción artística, como el “*espacio semántico*” a partir del cual se da adquisición de conocimientos y de informaciones, es abordado por Ugo Volli en “*Semiótica da Publicidade – A criação do texto publicitário*” (2003). Lo que John Fiske denomina y caracteriza de “*cultura compartida*” está presente en “*Introdução ao Estudo da Comunicação*” (1990), constituye la base social de los/as receptores/as y que les permite percibir el mundo social (a través de la adquisición de lenguajes, mitos, religión, ciencia, cultura, etc.). Otro factor importante en prácticas de recepción radica en los medios de comunicación y las industrias de entretenimiento (el cine, la televisión, la publicidad, etc.) cuyo uso de determinadas fórmulas estéticas consolidan esquemas de observación y de apreciación que son integrados por receptores/as. En “*Estética e Media – o caso da Televisão*” (2008) Paulo Serra diserta sobre la estética y sus fórmulas (la espectacularidad, lo lúdico, el mimetismo, la originalidad, lo vertiginoso, o las dualidades bonito/feo, armonía/caos, agradable/desagradable) que juegan una influencia decisiva en los momentos de apreciación artística. En los libros “*Cultura de Massas no século XX (O Espírito do Tempo 2*” (1975); “*La televisión y sus públicos: una aproximación interdisciplinar*”, de Morin, o también “*El Arte en la Era de los Medios de Comunicación*” (1998), de Monserrat, se aborda la importancia de la estética como fe-

nómeno altamente masificado y, por lo tanto, de peso en el rol que juega en la apreciación artística.

Ni los estudios artísticos, ni sociología ni los estudios culturales contienen ningún estudio descriptivo sobre los procesos fisiológicos que ocurren en el momento de la observación de un dato objetivo. La caracterización del procesamiento de estímulos visuales en la recepción de cualquier objeto, para cualquier receptor/a, se describe por la psicología, esencialmente por la contribución de Robert L. Solso, en *"Cognition and The Visual Arts"* (1999). Continuando en el camino de la teoría de la recepción (feminista), el libro *"Introdução ao Estudo da Comunicação"* (1990), de John Fiske, aborda la importancia de la adopción de fórmulas opuestas, la *redundancia* y la *entropía*, en las cuales la primera es esencialmente utilizada por comunicadores (eg.: activistas, publicitarios, etc.). En *"A 'Boa Maneira' de Ser Público"* (1999), João Teixeira Lopes aborda los "códigos de gran difusión", en que su apropiación por parte de comunicadores/as (también de los/as artistas) potencializa una mayor comprensión de mensajes. En esta misma referencia el autor también aborda los fenómenos inherentes a la *entropía*: los "*desencuentros*", o "*choques culturales*".

(3) El abordaje a las condiciones de producción del arte feminista implicó el análisis y conocimiento general contextualizador sobre los feminismos inscritos en movimientos, incluyendo la Primera Ola y la Segunda Ola del movimiento feminista, así como en la teoría feminista. La Primera Ola feminista incluye la contribución de Mary Wollstonecraft, con *"Vindication of the Rights of Women"* (1999), publicado por primera vez en 1792, donde se discute la degradación de las mujeres minadas por los dictámenes de la buena moral defensora de la reputación. Susan Anthony, en *"Failure is Impossible"* (1994), dispone de una serie de discursos y de cartas de mujeres (1820-1906) que invocan derechos y manifiestan su activismo a favor de la abolición de la esclavitud, contra violencia doméstica, por los derechos legales para mujeres casadas, etc. *"The Woman's Bible: La Classic Feminist Perspective"* (2003), de Elizabeth Cady Stanton, consiste en un tratado político donde se examina la Biblia por primera vez, interpretando algunos de los pasajes que surgen como alegorías o como hechos. Las sufragistas también fueron co-responsables de la revisión histórica de la *Revolución Francesa*, de la *corriente Iluminista* de Theodore Rouseau – cuyas premisas rele-

gaban las mujeres a las funciones de exclusividad doméstica y familiar excluyéndolas del espacio público, del debate, de la ciudadanía y de las instituciones educativas – en oposición al surgimiento de mujeres que lucharon por su condición femenina, se encuentran contribuciones de los trabajos de Anne Cova (1998) o de Renato Cancian (2011). Roberto Robison Santos, en *“Igualdad, libertad e instrucción pública en Condorcet”* (2007), enfoca la destacada contribución de Condorcet para el movimiento feminista o aún el papel clave de Charles Fourier – el inventor de la palabra *“feminismo”* y proclamador de la emancipación de las mujeres como “barómetro” de la emancipación general⁶. Los primeros pasos del feminismo socialista reivindicativo de derechos laborales y de la institución “boda” son objetos de análisis, en el ámbito del feminismo de la Primera Ola, por Flora Tristan (J. Stuart Mill en *“The Subjection of Women”* 1969), tanto en Francia, cómo en Gran Bretaña. Otra activista que se destacó en la Primera Ola feminista fue Lucy Stone, una pionera de los derechos de las mujeres cuya contribución contra la esclavitud fue notable (*“Lucy Stone: Speaking Out sea Equality”* de Andrea Moore Kerr; 1992).

Ya en la Segunda Ola del movimiento Feminista, se destaca la importante referencia bibliográfica *“El Segundo Sexo”* (1949), de Simone de Beauvoir – que abordó cuestiones polémicas [para la época] conectadas al aborto, al cuerpo, al erotismo – temas hasta entonces escandalosos que incluso repudiaban algunas asociaciones feministas. Los discursos sobre la sexualidad de la Segunda Ola también tuvieron repercusión en obras como *“Sexual Politics”*, de Kate Millet (1970), que introduciría el concepto de patriarcado y crearía bases para el feminismo socialista/marxista de la época; o aún la contribución de la *“Mística Femenina”* (1963) de Betty Friedan, que había observado que la mistificación de las mujeres, tras la Crisis de 1929, y su movilización para la *Segunda Guerra Mundial* implicó la restricción de sus actividades al espacio doméstico como, por ejemplo, a la función de amas de casa. Sería esta misma autora quien impulsara la reconocida organización feminista *NOW (National Organization of Women)* (Bryson, 1992). Otro de los libros de referencia que abordan las representaciones culturales que vehiculan la belleza icónica es *“The Beauty Myth”* (Harper Perennial, 1991) de Naomi Wolf. En este libro, a través del análisis de la

⁶Cfr. Tavares, 2010.

iconografía de los EE UU y Brasil, la autora demuestra que la doctrina asociada al femenino actúa como impedimento para que las mujeres adquieran prestigio y poder en la sociedad. Una de las principales referencias del feminismo transnacional, que diferencia y caracteriza sus tipologías, consiste en el libro *“Poder da Identidade”* (2003), de Castells, o aún el *“Movimento feminista em Portugal”* (2008), de Manuela Tavares, referencias útiles donde se abordan también las reivindicaciones identitarias de los principales movimientos mundiales, con especial énfasis (por parte de la última autora) en el contexto portugués. Abordajes más concretos a las construcciones socioculturales de género, derivadas de las estructuras ideológicas (Estado, Familia, Iglesia, Escuela, *Mass media*), se encuentran en las contribuciones de Naila Kabeer que, en *“Reversed Realities: Gender Hierarchies in Development Thought”* (1994), analiza la jerarquización de género, enfocando el espacio doméstico como el espacio primario que dicta la construcción de relaciones de poder. Elaine Showalter, en *“Literary Criticism”* (1975), se destaca como la autora de una nueva teoría de crítica literaria conocida como *“ginocrítica”*, que crea patrones de interpretación fundados en la experiencia de las mujeres y en el análisis de la historia de los temas, géneros y estructuras de la literatura. El *feminismo lésbico* tiene como una de las principales referencias Monique Wittig que vendría a publicar *“The straight mind and other essays”* (1991) donde sostiene que las lesbianas no se encajan en la definición de *“mujeres”*, término determinado y definido por los hombres. Susan Faludi, en *“Backlash: the undeclared war against american women”*, defendió que en la década de 1980 florecieron estereotipos negativos contra las mujeres dedicadas a profesiones de relevantes. Del feminismo radical, Andrea Dworkin, autora de uno de los exponentes del feminismo conocido con el *“Intercourse”* (1987), canaliza su análisis de las prácticas sexuales de la pornografía, explicando todo un mecanismo coercitivo con relación a las mujeres que habitualmente las degradada y subordinada a las fórmulas de donde surgen sus representaciones. Catharine Mackinnon en *“Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law”* (1988) explora y propone nuevas políticas sexuales para las leyes que incluyen el asedio sexual, pornografía, violación, etc., como fórmula de romper la subordinación de las mujeres. El libro *“La Dominación Masculina”* (1998, Anagrama), de Pierre Bourdieu, analiza las estructuras de poder, así

como la internalización de esas estructuras que perpetúan la “*socialización de lo biológico y biologización del social*”, y de esquemas de percepción (hablar, sentir, abordar, agitar, etc.) presentes en ambos polos dominante (hombres) – dominada (mujeres).

El número de publicaciones que referencian el arte feminista producido internacionalmente ha aumentado progresivamente, aunque existan algunas artistas y producciones que no se incluyen en el *mainstream*. Sin embargo, las producciones artísticas publicadas permiten dar cuenta una vasta variedad de los pre-feminismos y feminismos artísticos. Las ediciones “*The power of feminist art (the american movement of the 1970s history and impact)*”, de Garrard y Broude (1994), y “*Art and Feminism*” de Reckitt Phelan (2002-2003), tienen una vasta selección de artistas pre-feministas: Artemisia Gentileschi, del periodo barroco, una de las primeras mujeres (sino la primera) que contrarió los discursos misóginos; Mary Cassat, preconizadora de temáticas alusivas a la condición de las mujeres de la sociedad burguesa patriarcal de finales del siglo XIX; ya después de 1930, Louise Bourgeois cuya obra aludía a las identidades sexuales así como a los papeles de género; Frida Kahlo, cuyo cuerpo representado apuntó, eg., para las identidades culturales europea e indígena mexicana. Los mismos libros también contienen obras de referencia del arte feminista, producidas sobre todo en los EE.UU., donde pueden encontrarse artistas como: Carolee Schneemann, Judy Chicago, Martha Rosler, Valie Export, Yoko Ono (Helena Reckitt, “*Art and Feminism*”, 2006); Cindy Sherman, Laurie Anderson, Marina Abramovic, (Grosenick, 2005); Barbara Kruger (Maria de Fátima Couto, “*Activismo artístico: engajamento político e questões de género na obra de Barbara Kruger*”, 2011); Nan Goldin, Laurie Simmons, Carrie Mae Weems, Judy Chicago (Through the Flower – “*The Dinner Party*”, s/d), *Gerrilla Girls* (“*Guerrilla Girls, artistas e ativistas feministas de NY*” – entrevista de Camila Molina, 2010); R. Lucy Lippard, “*Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 70’s*”, 1980); Hannah Wilke (Julia Skelly, “*Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke’s*”, 2007); Orlan, Daniele Buetti. Otras publicaciones complementaran la articulación de las obras con la época: Craig Owens, “*The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*”, 1963; Laura Cottingham, “*The feminist continuum: art after 1970*”, 1994; Helena Reckitt, “*Art and Feminism*”), entre otras.

No hay publicaciones que reúnan el trabajo artístico feminista en Portugal, sea por la historia del arte portugués, sea por otras áreas de investigación. Una de las contribuciones de esta Tesis consistió, entonces, en llenar el vacío de registros relacionados con las producciones artísticas y estéticas portuguesas. Artículos como “*A propósito da Exposição de Arte Portuguesa nos anos 50 – Memória e Esquecimento*” (1993), de Margarida Tengarrinha, o “*Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*” (2005); o el libro “*Artes y Revolução 1974-1979*” (2004), de Gonçalo Couceiro, contienen menciones al arte portugués y muy pocas artistas consagradas cuyo trabajo se encuadre en el feminismo. A partir de la segunda mitad del siglo XX hasta a la década de 1980, se encontraron referencias como “*Arte Portuguesa*” de Rui Mário Gonçalves (1992); monografías de mujeres artistas como Paula Rego o Maria José Aguiar en textos como “*El sexual y el político en la obra de Paula Rego*” (S/D) de Paula Cristina Figueiredo Cabral y Sónia Cristina Ildefonso Rodrigues; o la Tesis de Máster de Catarina Carneiro Sousa titulada “*Camuflagem Biosensível; A problematização de género na obra de Maria José Aguiar*” (2011). Hay registros de arte pre-feminista en Portugal, raras excepciones, aunque no todas las artistas se asumían como feministas: Clara Menéres, Paula Rego, Ana Vieira, Lourdes Castro, Maria José Aguiar, Helena Almeida, Ilda David y Ana Haterly.

Deben destacarse además algunas obras de artistas / activistas o grupos actuales de Portugal que contemplan los feminismos artísticos en cuanto práctica corriente: Ana Cardim, Carla Cruz, Catarina Carneiro de Sousa, Filipe Canha, Miguel Bonneville, Isabel Baraona y Paula Tavares. Y también los feminismos estéticos de grupos como UMAR (eje. el proyecto “*Mudanças com Arte*”), las intervenciones de GATA, la organización de festivales de arte feminista (como el *FeministizArte* y el *Festival de Arte Feminista*) o las campañas en el espacio público del *Colectivo Feminista*.

Los feminismos artísticos en Rusia están muy poco referenciados internacionalmente, aún en el propio país donde también tienen una visibilidad muy reducida. El catálogo “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space 1989-2009*” (2010), adquirido en el propio museo, incluye artículos de varias autoras que contextualizan históricamente algunos de los momentos clave del feminismo artístico en Rusia.

También incluyen registros y descripciones de obras de artistas cómo: Annouchka Brochet, Aidan Salakhova, Anna Alchuk, Ekaterina Sysoeva, Irina Nakhova, Galina Smirnskaya, Tatiana Antoshina, Vladislav y Mamyshev-Monroe.

Además, se privilegió la inclusión de la *estética feminista* como objeto de estudio que, hasta al presente, no ha sido contemplada en publicaciones: “*Mudanças com arte*”, (organizado por UMAR); el estudio de un mural feminista (de la autoría del grupo UXU) presente en el espacio público de la ciudad de Ondarroa; y un abordaje a la diversidad de activismos estéticos realizados por la feminista radical Nikki Craft.

III – Objetivos generales

Como se ha comentado, para cumplir con el enunciado de esta investigación se proponen a continuación tres objetivos de carácter general, de los que se desprenderán otros subsidiarios, con el fin de contextualizar y desarrollar los mecanismos que regulan la producción, circulación y recepción del arte feminista.

1. Examinar los contornos históricos e ideológicos del *arte/estética feminista* tal como su diversidad temática.
2. Analizar las *condiciones de producción del arte feminista* desde los ámbitos internacional y local.
3. Analizar las *prácticas de recepción del arte/estética feminista* y comprender como el feminismo es percibido por receptores/as.

IV – Objetivos específicos

1. Importa estudiar y comprender qué es el arte feminista, sus puntos-clave en la historia, pero principalmente los temas producidos por el trasfondo de objetos y artistas cuyo interés radica en el abordaje de su heterogeneidad. Este es un objetivo esencialmente contextualizador que permite comprender mejor los (potenciales) temas explorados por el/la *arte/estética feminista* tratados en esta Tesis.

Los feminismos artísticos ostentan temas estandarizados que resultan esenciales para la globalización y a la transnacionalidad del propio movimiento. Porque el/la *arte/estética feminista* expresan las motivaciones no sólo de las/los autoras/es sino también del movimiento feminista, importa conocer el propio movimiento así como las cuestiones de género vehiculadas por las diversas formas de activismo asociativo, institucional y teórico. Si el/la *arte/estética feminista* tienen como condición contener elementos formales que por regla hacen alusión la cuestiones de género conviene conocer su diversificación temática. Se busca, entonces, conocer el movimiento feminista desde su fundación oficial con la Primera Ola, concretamente las acciones dirigidas sobre los derechos matrimoniales y otros enfocados en los derechos laborales. La definición temática del/la *arte/estética feminista* implica, también, un abordaje contextualizador a la Segunda Ola (que incluye los feminismos liberal o socialista; cultural; radical; el específico, lesbiano – en consonancia con las tipologías designadas por Castells) así como a las/os teóricas/os e instituciones de referencia que se constituyen en un legado en la teoría feminista.

Importa definir los límites históricos e ideológicos del arte/estética feminista que, a semejanza del movimiento feminista, disemina valores concernientes a la identidad de género. Además, es pertinente comprender el *arte* y la *estética feminista* desde sus orígenes (“*la vieja guardia*”)

hasta al nuevo milenio y revelar su diversidad formal, lo que implica seleccionar y analizar la *dimensión simbólica* de obras feministas consagradas por el mercado del arte; pero también otras que operan fuera de una lógica institucional – la *estética feminista*. El criterio de análisis del *arte* y la *estética feminista* engloba una interpretación de las cuestiones formales, complementando los análisis con testimonios de sus autoras/es.

Es también oportuno comprender lo que es la *estética feminista* dentro de una lógica en la que las/os autoras/es no quieren que su creación sea institucionalizada, pretendiendo cumplir exclusivamente con funciones educativas (utilizando preferentemente los espacios públicos). Conviene que el proceso de estudio de la *estética feminista* haya una aplicación idéntica a del *arte feminista*: identificar algunos ejemplos de *estética feminista* en el panorama internacional; interpretar las cuestiones formales y su *dimensión simbólica*, y complementar los análisis con testimonios de las/os autoras/es.

2. Conocer los variados ámbitos que estructuran las *condiciones de producción del arte feminista*: historia del arte; creación de los espacios secundarios, mercado artístico; índices de legitimación entre hombres y mujeres; costes de producción; mecenazgo.

La historia del arte es una disciplina que asume un papel esencialmente legitimador: necesita de la producción de artistas hombres y mujeres, quiere de valores asociados al género. Por lo tanto, es pertinente recurrir a las referencias de la teoría feminista que expliquen la lógica de la historia del arte, concretamente en lo que concierne a las formulas de representación de los cuerpos entre mujeres y hombres, pero también en sus mecanismos de legitimación que consagran sobre todo los hombres artistas y que relegan a las mujeres a la invisibilidad.

Siguiendo las *condiciones de producción del arte feminista* importa comprender cuáles son las estrategias llevadas a cabo por las mujeres artistas feministas de la “*vieja guardia*” para que, por ejemplo, organicen exposiciones en espacios alternativos y cuáles son las conquistas resultantes de esas estrategias.

Enfocar el mercado artístico principal y saber si ha habido, o no, un crecimiento del arte feminista así como un declive de las asimetrías de género es un requisito central para saber si las *condiciones de pro-*

ducción del arte feminista han mejorado en el transcurrir del tiempo. Es fundamental, en este caso, formar indicadores sobre la representatividad de hombres y mujeres artistas en el mercado del arte, extrayendo datos en: concursos, bienales, galerías de arte, museos, centros culturales y comparar los índices de representatividad/reconocimiento o discriminación entre mujeres y hombres artistas de los últimos años. Además, interesa adquirir datos que informen sobre la presencia de mujeres y hombres en las universidades con enseñanza artística y obtener especificaciones sobre cuáles son las habilitaciones y graduaciones entre ambos sexos. Como complemento a los estudios cuantitativos interesa recurrir a la teoría feminista cuyos análisis informen sobre el estatuto de las mujeres artistas así como las/os artistas feministas en el campo del arte.

En las *condiciones de producción del arte feminista* es importante comprender, también, los costes de producción y de inversión de las/os artistas porque se constituyen en factores que condicionan la ejecución de las obras influenciando así su profesión. Otro factores que influyen en la profesión de artista, pertinentes para ser estudiados, son las disposiciones necesarias para ser un/a artista reconocido/a en el mercado artístico. Las necesidades del culto al individualismo y a la originalidad como fórmulas de cotización individuales y de integración en el mercado competencial, implican disposiciones que deben ser comprendidas.

La dimensión económica es importante como tema de análisis en el ámbito de las *condiciones de producción del arte feminista*, concretamente la dependencia que las/os artistas tienen del mecenazgo; las motivaciones de los inversores en arte; y la inserción de artistas mujeres y de artistas feministas consagradas en las instituciones artísticas de mayor prestigio internacional. En lo que concierne a la dimensión económica, es importante, también, averiguar la cotización y *ranking* mundial de mujeres artistas y artistas feministas en el principal mercado del arte.

Por fin, es pertinente averiguar las ventajas y las limitaciones de las prácticas artísticas feministas (institucionalizadas) y de las prácticas activistas feministas (no institucionalizadas) en el contexto contemporáneo, a la luz de una determinada ideología cultural circundante que también importa comprender.

3. Comprender cómo el feminismo *artístico* y *estético* es percibido

por receptores/as. Este paso consiste en averiguar si ellas/os comprenden, o no, los mensajes presentes en las narrativas morfológicas feministas.

Es relevante examinar la eficiencia de las obras. Es decir, comprender sí su codificación es, o no, accesible a los/as encuestados/as. Por otro lado, se pretende explicar los orígenes y el fundamento de las reacciones lógico-reflexivas de los/as receptores/as con relación a los contenidos de las obras.

Desde el punto de vista de valores de género, es también importante saber hasta qué punto los/as receptores/as aceptan los contenidos del arte/estética feminista, lo que implica comprender la naturaleza de sus apreciaciones; comprender el contenido de sus discusiones y los juicios de valor resultantes de la apreciación del arte o estética; y identificar factores de influencia en sus prácticas de recepción.

Para establecer un conjunto de leyes descriptivas y explicativas sobre las experiencias de recepción de los/as encuestados/as para el arte y la estética feminista es necesario hacer estudios de campo y aplicarlos, respectivamente, en espacios institucionalizados y espacios no institucionalizados: o sea, encuestar a públicos y transeúntes y comprender sus actividades cognitivas hacia los feminismos artísticos y estéticos. La práctica de los estudios de recepción también permite diseminar los feminismos y la igualdad de género.

V – Metodología (Marco Teórico)

La comprensión de las *condiciones de producción del arte feminista* supuso el uso de análisis pluridisciplinarios cuantitativos, cualitativos y empíricos, aplicados a un cuadro internacional, relativos al funcionamiento de las reglas que rigen el sistema artístico. Porque el/a artista, la obra feminista, el sistema del arte y los mecanismos de funcionamiento (igualmente las convenciones de género) están fuertemente integrados en la sociedad, fue importante indagar y comprender las doctrinas, reglas, convenciones, e intereses que regulan las prácticas de los actores, así como de las instituciones.

Uno de los métodos de trabajo emprendidos para conocer las *condiciones de producción del arte feminista* consistió en el recurso a la teoría del arte feminista, a saber, las referencias mundiales del feminismo artístico: Lucie Lippard, Judy Chicago, Linda Nochlin o Laura Mulvey, entre otras, cuya obra escrita incide en las asimetrías de género que se hacen sentir en el campo del arte, así como en la historia del arte. Son teóricas e historiadoras con trabajo publicado extenso en estadísticas, y donde constan algunas de las estrategias de las artistas feministas en relación a su producción, *ejem*: organización de grupos, escuelas, programas, realización de trabajos de investigación, etc. que aspiraban a aumentar la representatividad de las mujeres en el campo artístico.

Conocer las *condiciones de producción del arte feminista* implica comprender las potencialidades y restricciones de los espacios alternativos e institucionales. Las autoras Janet Wolff, en “*Sentenças femininas*” (2003), y Judith Brodsky, en “*Exhibitions, galleries and alternative spaces*” (1994), hablan de las iniciales acometidas de las mujeres artistas en espacios alternativos, en ciudades como Los Angeles, Cali-

fornia o en Nueva York, como estrategia de autopromoción de los feminismos artísticos desde la década de 1970. Fueron también mencionados algunos espacios institucionales de referencia, por su importancia en la sedimentación de profesiones artísticas. Se orienta, también, una doble coyuntura, la de mujeres que exponen en espacios alternativos y la de aquellas que lo hacen en espacios institucionales, sin que muchas de ellas tampoco cuenten con apoyos de movimientos asociativos feministas (se da el ejemplo del caso mexicano relatado por McCaughan, “*Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México*”, 2003).

El estudio de la historia del arte como disciplina que refleja las tendencias, los gustos dominantes, pero que también refleja la legitimación de asimetrías de género – por efecto, las *condiciones de producción en el campo artístico*, también fue necesario mencionar con referencias a las autoras antes mencionadas, así como en “*Ways of Seeing*”, de John Berger (1972), en “*Differencing the Canon: feminist desire and the writing of art’s histories*”, de Griselda Pollock, o también, los análisis de Linda Nochlin en relación a las bases ideológicas e intelectuales de la historia del arte.

En el ámbito de la investigación *condiciones de producción del arte feminista* fueron incluidos indicadores de proporciones de reconocimiento de las mujeres artistas consagradas en universidades, galerías, museos, y concursos de arte. Los datos cuantitativos, muchos de ellos obtenidos en directo y particularmente para esta investigación, permitieron averiguar si hay indicios de equilibrio o discriminación de mujeres artistas; concretamente, los datos adquiridos sobre la proporción de mujeres en la enseñanza artística universitaria permitieron filtrar sus habilitaciones – que consisten en uno de los requisitos porque posibilita la adquisición de cualificaciones varias (referencias históricas, válidas técnicas y teóricas, identidad artística, currículum, etc.). Además, de los datos relativos a la proporción de legitimación entre géneros, se procedió a la consulta de estudios cuantitativos que permitieran obtener aclaraciones sobre el estatuto de mujeres relacionadas con el campo artístico, y averiguar si han ganado, o no, posiciones en las propias instituciones. Se abordaron algunos estudios de autores/as que tienen estudios sobre las condiciones de producción en México, Alemania, EUA, Francia e Italia – una muestra de países ya estudiados y donde el fe-

minismo artístico tiene representatividad. Sobre México, el estudio “*Sí somos muchas... y no somos machas: Textos sobre mujeres artistas*”, (de Mónica Mayer) contiene datos referentes a la docencia en estudios artísticos en las ciudades de San Carlos y en La Esmeralda; también sobre la proporción por género en exposiciones individuales y colectivas, en la Ciudad de México. En el caso de Alemania, se recurrió al estudio de “*Culture-Gates in Music and New Media Arts in Germany*”, de Annette Brinkmann, donde se presentan datos sobre las proporciones de legitimación por género en ferias de arte, museos, y otros espacios. En el caso de los EUA, fuentes como “*artist-info*” ([Artist](#)) o “*The Facts about Women*”, de Andrea Blum, permitieron averiguar cual es la proporción de representatividad entre artistas (por género) en algunas de las instituciones artísticas más conocidas, acceder a números representativos de mujeres artistas en los EE UU; a las proporciones de patrones de figura humana, por género; a los porcentajes de grados académicos en artes, por género (bachillerato, máster, doctorados, y doctorados en historia del arte); a los porcentajes de obras de mujeres presentes en museos, galerías; de mujeres revisadas por la historia del arte; de artistas mujeres mencionadas en revistas de arte; de las premiadas por Guggenheim; y al porcentaje de grandes coleccionistas esparcidos/as por el planeta. Brinkmann (2003) permitió investigar, en el contexto francés, datos relativos al registro de artistas (por género) en el *Centro Georges Pompidou*, en *Museu Ludwig* y en *Centre pour l’Image Contemporain*. Para el ámbito de esta investigación fue emprendido, en el contexto italiano, un estudio cuantitativo en la biblioteca de la *Bienal de Venecia* sobre la representatividad de hombres y mujeres en las exposiciones internacionales entre 1995-2007.

Las características del mercado artístico tienen implicaciones en las propias condiciones de producción artística y metodológicamente es pertinente comprender algunas de sus especificidades. En primer lugar, su dimensión económica: describir la dependencia de la actividad artística (como producción) de agentes e instituciones legitimadoras, de fondos, concursos, del propio mercado secundario y las trayectorias de los/as artistas en el mercado competencial. Complementariamente, se buscó percibir las motivaciones de las inversiones abultadas en determinados nombres de artistas. Finalmente, ¿qué lleva los inversores a invertir en arte y como se sitúa el arte feminista en el contexto de la

inversión? Para contestar esta cuestión, se hizo un abordaje a la especulación que tiene lugar en subastas de arte como la Christie's con la ayuda de autores/as como Crane (*"The Production of Culture of Media and the Urban Arts"*); Becker (*"Distributing Art Work"*); Seabra (*"Gosto e Ostentação"*), entre otros/as. Fue útil utilizar el testimonio del galerista y coleccionista Iwan Wirth (en entrevista en *"There's never been a great woman artist"*, 2008) para conocer las motivaciones de quien invierte. La investigación (*online*) sobre las obras mejor cotizadas mundialmente (de hombres; de mujeres y de artistas feministas) supuso recurrir a los artículos *"The 10 most expensive artworks ever sold"* (2012) y *"What Does Women's Art Make at Auction? More Than You Think and Less Than It Should"*, por Russeth y Douglas (2011); pero también a las menciones de Thornton y Sewell presents en artículo *"The Masculinity of Art World Auction Houses"* (2011); y *"Context of Art and Feminism"*, de Stermitz.

Los costes que un/a artista (feminista) tiene con su producción juegan un papel directo en sus *condiciones de producción*. No sólo la inversión en materiales sino también la inversión en cualificaciones diversificadas (técnicas, teóricas, históricas y curriculares) se constituyen, cada vez más, en una condición para integrar el mercado artístico. Así, metodológicamente fue relevante abordar los costes de producción y de inversión en algunas de sus especificidades que tienen relevancia propia: costes de materiales, recurso a ejecutantes y/o ayudantes, alquiler de espacios de trabajo, o la (im)posibilidad de obtener becas/fondos – que juegan un papel directo en la inversión y ejecución de las obras artísticas. Por su parte, los resultados finales de las obras tienen influencia directa en la profesión de determinado/a artista (tanto en sus credenciales y recompensas, como en los obstáculos para la producción). Ante la existencia de pocos estudios que traten de las implicaciones de los costes de producción, se recurrió a un estudio de Jean-Michel Courades *"Culture: a recent responsibility of the European Union" in (Conditions for Creative Artists in Europe Report"*; 2001), cuyos contenidos aluden al caso de Suecia, generalizable a otros países del Occidente.

Para seguir investigando las *condiciones de producción del arte feminista*, se realizó un abordaje a la internalización de disposiciones relacionadas con la autoría. Abordar el concepto de autoría artística implicó comprender el individualismo como condición para la integración

de un/a artista en el mercado competencial, así como la cotización de las profesiones dependientes de la reunión de consensos externos de agentes instituyentes de reconocimiento. Pierre Bourdieu aborda de forma eficiente la tríada capital cultural/social/económico que valora las profesiones integradas en el campo artístico, que funcionan como marca de distinción, como una obtención de carisma, de un “don” que proporciona un doble-refuerzo del/la artista y de su trabajo.

La otra marca de individualismo, imprescindible de abordar para las *condiciones de producción del arte feminista*, consiste en la inversión artística en torno a la diversificación y en la originalidad como fórmulas de lucha por el poder de la consagración. En otras palabras, la institucionalización de la anomia en el campo del arte al que Pierre Bourdieu se refiere, mereció ser tema de abordaje en cuanto condición imprescindible de reconocimiento en el circuito artístico. El efecto novedad como estrategia de lucha contra un mercado artístico saturado de producción artística es propio de autores reconocidos como Moulin (“*Le Marchete et l’histoire*”), Beckett (“*Distributing art Works*”), Santos (“*Cultura, aura e mercado*”), Conde (“*Obra e valor. A questão da relevância*”). El *capital simbólico* (Bourdieu) es un tema de abordaje esencial, a través Swartz (“*Culture & Power (The Sociology of Pierre Bourdieu)*”).

Por fin, también en el ámbito de las *condiciones de producción del arte feminista*, se dio prioridad a la realización de un abordaje a los perjuicios y a las ventajas de (a) una artista feminista que trabaja en el mercado del arte, o (b) para una activista feminista que realice trabajo estético y que funcione en el ámbito institucional. El interés de esta opción metodológica consistió en dar luz sobre los límites de la legitimación/reconocimiento artístico dentro de la práctica creativa, concretamente las ventajas y los límites (las reglas) que son internalizadas; las libertades y las restricciones (o el grado de autonomía); también se aborda la contradicción de buscar el reconocimiento e integración en un campo y de las instituciones que ellas mismas critican. La referencia "*The Return of Feminist Art*, de Charles Labelle (2008), permitió identificar algunas de las contradicciones en las fórmulas de ascenso profesional del feminismo artístico, en un tiempo en que la ideología cultural tiende a ser consumista, lúdica, mediática, generalista.

VI – Metodología (para Trabajo de Campo)

Seguidamente se presenta la metodología aplicada al trabajo de campo, es decir, los pasos dados para la recogida de datos en los estudios de recepción, así como su articulación con las fuentes bibliográficas. Los estudios de campo con los públicos incluyeron experiencias, discursos y representaciones cuyas acciones y percepciones se orientan por un esquema de disposiciones socio-cognitivas y afectivas modeladas por sus experiencias y trayectorias⁷.

Se buscaron respuestas para algunas cuestiones previamente formuladas:

- ¿Podrá un público irregular de la cultura (o sea, con un bajo *sistema de referencias*) alcanzar la descodificación del arte y de la estética feminista?
- ¿Pueden el *arte (y la estética) feminista* ser instructivas y eficientes en la transmisión de mensajes?
- ¿Será el *sistema de referencias*, acumulado desde la historia del arte y desde experiencias en instituciones artísticas, o no, un factor predominante para la recepción de representaciones feministas?
- ¿Será el *proyecto cultural* acumulado desde diversificadas experiencias y la toma de conciencia de cuestiones de género, o no, un factor fundamental que contribuye para una lectura más eficiente de representaciones feministas?

⁷Cfr. Bourdieu y Waquant, citados por Caria, 2002: 62.

- ¿Que rol desempeñan los *mass media* como uno de los grandes transmisores de los *proyectos culturales* de las audiencias, y qué importancia adquieren en el transcurrir de las prácticas de recepción del *arte y estética feminista*?
- ¿Sería posible diagnosticar parrillas de observación en las prácticas de recepción?
- ¿Puede ser que los/as encuestados/as analicen de manera exclusivamente formalista las representaciones, obviando sus características discursivas?
- ¿El arte (y a la estética) feminista serían aprobados o rechazados?
- ¿Que roles desempeñan los mecanismos de mediación institucionales con las exposiciones de arte feminista?
- ¿Que preferencias tienen los/as encuestados/as con la estética y el arte?
- ¿Serán las obras seleccionadas por los/as encuestados/as instructivas y eficientes en la transmisión de mensajes?

Para contestar a las cuestiones hechas anteriormente se realizaron cuatro estudios de recepción en diferentes instituciones artísticas, así como en distintos espacios no institucionalizados, por lo que se intentó encuestar públicos de la cultura y públicos irregulares de la cultura. En espacios institucionalizados, como el *Moscow Museum of Modern Art* y en el *Centro Cultural Montehermoso*, se analizaron los mecanismos de mediación y si su uso por parte de los públicos proporcionaría, o no, claridad sobre las obras facilitando su comprensión.

Comprender las reacciones, comportamientos y pensamientos de los/as que participaran en estos estudios de recepción implicaría también entenderlos dentro del contexto de un sistema de relaciones que están marcadas culturalmente. La identidad individual es un “*punto de intercepción*” de culturas locales y globales, de los *mass media*, de las concepciones familiares, de la escuela, de amigos/as, del trabajo, de fuerzas contradictorias que convierten al individuo en aquello que eres⁸.

⁸Cfr. Pereira *et al.*, 2003: 165.

Tiene, entonces, sentido utilizar el término redes identitarias a partir de las cuales el individuo crearía su propia identidad elaborando su propio camino, escogiendo las redes, integrándolas y abandonándolas⁹.

Los públicos son cajas negras cuya articulación de lenguaje describe y, simultáneamente, constituye la realidad de cada uno/a. Los públicos también reflejan la propia cultura (local y global), creencias, valores, conocimientos que evocan una memoria colectiva (de género, de clase, entre otras). Se constituyen como grupos bastante heterogéneos, «socialmente constituidos a través de trayectorias sociales e historias de vida particulares, con afinidades y distancias»¹⁰ y con un recorrido singular en las redes en las que se encuentran, escogiéndolas, integrándolas, abandonándolas, convirtiéndose cada uno de ellos en un emisor de informaciones con la capacidad de reenviarlas para las propias redes¹¹.

Intentar entender la comprensión social sobre el arte feminista implicó el esfuerzo, en el trabajo de campo, para distanciarme emocionalmente de mis prejuicios, convicciones e intereses, así como del propio movimiento feminista. Fue un trabajo que requirió estar en la posición del/a otro/a: de la artista feminista, de la activista y del/la otro/a del público. Los papeles de “observador” y de “observado” se mezclaron. No sólo observé sino también he sido objeto de observación, algunas veces de análisis. Esto porque no es usual que un hombre realice trabajos sobre feminismo, lo que llevó al planteamiento de cuestiones, eventuales estados de desconfianza, sobre todo por parte de las mujeres.

Para comprender la pluralidad de las *prácticas de recepción* de los/as encuestados/as, las maneras cómo reaccionan, de cómo articulan las obras, fue necesaria la aplicación de dos tipos de dispositivos metodológicos: (1) la *etnografía* (o la observación directa) a través de conversaciones informales en torno de las obras, así como (2) la aplicación de cuestionarios. La *etnografía* consiste en un proceso de observación, descripción e interpretación de seres humanos mientras realizan sus prácticas sociales y culturales¹². El método etnográfico (1) consiste en la aplicación de una manera de investigación de campo para obtener

⁹*Ibidem*: 166.

¹⁰Lopes, 2005: 64.

¹¹Pereira, *et al.* 2003: 166.

¹²Cfr. Rapozo *op. cit.* Caria, 2002: 43.

datos con el propósito de comprender al/la otro/a¹³. Se demostró útil para entender comentarios (algunos de ellos aparentemente banales) de los/as entrevistados/as. Fue necesario prolongar algún tiempo la permanencia en los ámbitos de la investigación de campo con el fin de recoger datos a través de dos maneras diferentes. Una de ellas, la *observación participante*, en la que la recogida de datos ha sido esencialmente realizada por este investigador, mediante entrevistas y diálogos cuyo grado de formalidad se adecuaba a la circunstancia. El *diario de campo* fue un instrumento muy útil utilizado en el transcurso de este proceso de observación, donde se registraron algunas notas de campo de los/as entrevistados/as. Esta recogida de testimonios durante la aplicación de los cuestionarios, consistió en una herramienta metodológica que permitió dar un tono más cualitativo a los datos. También se incentivó la discusión y el cambio de opiniones de manera que proporcionara más datos para el análisis. Cuestionar el lenguaje y a las expresiones utilizadas, a los valores, a las prácticas, permitió dar más consistencia a los datos.

La aplicación de cuestionarios a los cuatro estudios originó resultados que se ajustaron a un análisis cuantitativo y cualitativo. Todos los cuestionarios presentan una estructura idéntica de preguntas con el fin de proporcionar patrones de observación que facultan la comparación de resultados. Pero, hay diferentes cuestiones planteadas teniendo en cuenta la especificidad del espacio que acogía los entrevistados.

Se presentan a continuación, cada uno de los casos de estudios de recepción realizados para este trabajo de investigación:

1. *Estudio Prácticas de recepción: mural feminista en la Calle Artibai*, del grupo UXO realizado en un espacio público con transeúntes (*públicos irregulares de la cultura*) en Ondarroa, País Vasco, ante un mural de arte feminista bajo la autoría del grupo UXU. Se trazaron dos objetivos principales para este estudio: en primer lugar, determinar los contenidos del mural y articular su lectura con las intenciones y motivaciones de las autoras que componen el grupo UXU; en segundo lugar, comprender las prácticas de recepción de 100 transeúntes (60 mujeres + 40 hombres), convertidos en encuestados/as cómo públicos del mural y averiguar si comprenderían, o no, los mensajes presentes en la estética del mural. Este trabajo se fundamentó, por lo tanto, en el planteamiento de dos cuestiones: (a) probar la eficiencia del mural, comprender

¹³Cfr. Caria, 2002: 13.

si su codificación es, o no, accesible a los/as encuestados/as y, (b) explicar los orígenes y el fundamento de sus reacciones lógico-reflexivas en relación al aspecto morfológico (estética) y a los contenidos del mural (significados).

2. Realizado en el *Centro Cultural Montehermoso*, en Vitoria-Gasteiz, País Vasco, durante la exposición de arte feminista “*Contraseñas*”, se presenta un estudio de recepción realizado (entre el día 21 de junio hasta el día 20 de septiembre de 2009) en uno de los escasos centros culturales del mundo dedicados a la exposición de temas de género, incluyendo feministas. A una escala internacional, este centro cultural ocupa una posición excepcional en lo que concierne a su programación que difunde la fusión entre el mundo artístico y culturas de género, creando una promoción teórica y cultural específica que engloba el conjunto de las relaciones no sólo con artistas, comisarios y críticos, sino también con agentes del mundo académico, contribuyendo para la creación discursiva politizada y para la diseminación del conocimiento.

El estudio de recepción se realizó (a 11 mujeres + 8 hombres + 1 indefinido) durante la exposición del proyecto “*Contraseñas 07*” (“*Passwords 07*”), de la serie “*Contraseñas*”, comisariado por Alicia Murría – un ciclo de exposiciones que documentó muchas líneas de la crítica y la creación artísticas basadas en puntos de vista feminista que se han desarrollado en formato audiovisual desde la década de 1960. Esta exposición fue una oportunidad para averiguar (a) si los públicos visitantes del *CCM* darían, o no, indicaciones que defendieran o, como mínimo, se interesasen por las cuestiones de género patentes en las obras de arte feminista de la exposición “*Contraseñas 07*”. Adicionalmente, este estudio de recepción permitió (b) averiguar las preferencias de los/as encuestados/as relativamente a las obras expuestas, y al arte en general. También (c) permitió preguntar si las obras expuestas eran *redundantes* (directas) en la transmisión de los mensajes, o si eran *entrópicas* (poco accesibles) con relación a sus contenidos. Finalmente, (d) se pretendió reconocer la efectividad del *Servicio Educativo del CCM* en lo que respecta a la transmisión de contenidos para los públicos visitantes.

Antes de la aplicación de los cuestionarios a los públicos visitantes, se intentó conocer, como primer paso, mediante la experiencia directa con un asistente/guía del *Servicio Educativo del Centro Cultural Montehermoso*, sus estrategias de difusión de contenidos alusivos a las obras

hacia las comunidades interpretativas visitantes del CCM. Para extraer estas informaciones se entrevistó al Director del Servicio Educativo, Eduardo García Nieto, con el cual intentamos conocer algunas de las estrategias de mediación atendiendo a la producción artística feminista expuesta a los públicos visitantes.

3. Se realizó un estudio de recepción durante la exposición feminista “*ŽEN d’Art. Gender history of art in the former Soviet Union: 1989-2009*” que se realizó en el *Moscow Museum of Modern Art*, en 2010. El objetivo fundamental consistió en comprender las prácticas de recepción de los públicos encuestados en el *MMOMA* (70 mujeres + 30 hombres) que visitaron esta exposición. Los otros objetivos de este estudio de recepción consistieron en (a) comprender la interacción de los/as receptores/as con el contenido de las obras, en particular sus preferencias y opiniones relativamente a las obras; (b) analizar la *dimensión simbólica* de las obras y su capacidad de persuasión; (c) averiguar si el *sistema de referencias* (acumulado desde la estética, historia del arte y/o desde experiencias en instituciones artísticas) y si (d) el *proyecto cultural* (que en este contexto está implicado en la toma de consciencia de cuestiones de género) de cada uno/a de las/os encuestados/os tendría un papel determinante.

Puesto que el *Moscow Museum of Modern Art* tenía Departamento Educativo se optó por verificar estos servicios de mediación entre los públicos y las obras, seleccionando examinar dos modalidades distintas de servicios de mediación. La primera a través de una *pen USB audio* cuyo relato hacía lecturas, contextualizaciones históricas de las obras, y que articulaba en el discurso alguna teoría feminista. Otra modalidad analizada fue la visita guiada más convencional complementada con una entrevista a una de las guías, Irina Urnova. Conjuntamente, se recogió una muestra de comentarios del “*Libro de visitas ŽEN d’ART The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009*”, a partir de la cual se compendiarán los datos respectivos a las prácticas de recepción de los/as visitantes del *MMOMA*.

4. Finalmente, se presenta un estudio de recepción con estudiantes de ingeniería (públicos irregulares de la cultura) del *Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP)*, donde se exhibieron algunas obras de arte feminista. Con este estudio se intentó (a) examinar la eficiencia morfológica de algunas obras de arte feminista consagradas; (b) intentar

identificar factores de influencia en las prácticas de recepción de los/as encuestados/as, constituidos/as cómo públicos irregulares de la cultura. Se pretendió (c) comprender la estructuración de las actividades cognitivas de los/as encuestados/as durante la actividad de recepción de arte feminista: entender la naturaleza de sus apreciaciones, el contenido de sus discusiones y/o juicios de valor que resultaron de la apreciación de las obras. Este estudio se realizó durante el mes de Abril de 2008, a un total de 174 alumnos/as (160 hombres y 14 mujeres).

Hay algunos estudios de referencia publicados sobre recepción artística. Sin embargo, no se vislumbraron estudios de recepción específicos: el arte (cultura) se estudia normalmente de manera generalista como si fuera un todo homogéneo; no hay un abordaje sobre género; no especifican las reacciones particulares de un/a receptor/a una obra específica. La mayor parte de las contribuciones científicas se inclinan, en principio, sobre la teoría de la recepción artística como si el arte fuera una masa homogénea de contenidos y estilos, sin considerar el principio básico de que cualquier obra de arte, o estética, tiene una morfología y dimensión simbólica únicas. Concretamente, el arte feminista, que pertenece a un género específico (el del *feminismo artístico*), abarca los más diversificados estilos y contenidos que varían de unas obras a otras, surgiendo cada una con determinada estructura singular, potencializando una recepción particular. Por ejemplo, una obra de Kruger jamás desencadena en un mismo receptor la misma lectura que desencadena una obra de Judy Chicago; ni dos obras de Judy Chicago desencadenan la misma lectura en el/la mismo/a receptor/a. Las formas de procesos de trabajo artístico/estético pueden ser tan únicas cuánto las lecturas de los/as interpretes.

A pesar de las limitaciones de los estudios de recepción publicados, hay que destacar que las contribuciones utilizadas para este trabajo de investigación estimularon análisis más competentes, ya que permitieron comprobar las variables objeto de tratamiento: una de las referencias de la recepción artística consiste en Hans Robert Jauss, cuya teoría sobre la "*Estética de la recepción*" se hizo en un marco de cómo los/as receptores/as, concebidos/as como un colectivo histórico, utilizan textos. João Teixeira Lopes (in "*Reflexões sobre o arbitrario cultural e a violência simbólica: os novos manuais de civilidade no campo cultural*", 2005), se trata de una referencia con diversos estudios publicados sobre

la recepción, aporta definiciones objetivas en relación a los “públicos” caracterizándolos por su polisemia y heterogeneidad debido a los diferentes contextos sociales de los que son originarios. El mismo autor, también examina la importancia de los factores que forman parte de la recepción cultural (contexto de inserción de las obras; el “*timing; el proyecto cultural; el sistema de referencias*” de cada uno/a; así como la “*estructura de la obra*”/estética¹⁴; Etc.

Consecuentemente, se examina en una sección introductoria las variables básicas de la recepción artística. Se optó por abordar el “*espacio semántico*” (a través de “*Semiótica da Publicidade – a criação do texto publicitário*”, de Ugo Volli; 2003) a partir del cual se adquieren conocimientos e informaciones – en lo que John Fiske denomina de “*cultura compartida*” (Fiske, “*Introdução ao Estudo da Comunicação*”, 1990), que constituye la base social de los/as receptores/as y que les permite comprender el mundo social (a través de la adquisición de idiomas, mitos, religión, ciencia, cultura, etc.).

Fue necesario un abordaje a los sistemas de conocimiento ya que se revelan importantes para la integración social de sujetos, permitiéndoles la adquisición de herramientas comunicacionales. Se consideró esencial reconocer el procesamiento de estímulos visuales en la recepción de cualquier imagen, para cualquier receptor/a – este procesamiento se describe esencialmente a través de la contribución de la psicología, ya que la sociología no tiene estudios que describan los procesos fisiológicos que ocurren en el momento de la observación de un determinado objeto.

Para fundamentar la variable de la estructura de la obra (feminista), se plantea una cuestión: ¿que hace que una determinada obra sea más fácilmente descifrable por la generalidad de las audiencias? Para constatar esta cuestión se aborda, en la sección siguiente, dos conceptos opuestos en la comunicación: la *redundancia* y la *entropía*¹⁵. La importancia del uso de estas fórmulas en la comunicación, concretamente la *redundancia* – normalmente resultado de la adopción de “*códigos de gran difusión*”¹⁶ – se utiliza por comunicadores (*ejem.* activistas, pu-

¹⁴Cfr. Lopes, “*Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural*”, 1998.

¹⁵Cfr. Fiske, 1990.

¹⁶Lopes, 1999.

blicitarios, etc.) que ambicionan que su mensaje sea más fácilmente comprendido. Una vez que son sentimientos recurrentes, apreciados durante los trabajos de campo realizados para el ámbito de este estudio, importa también abordar lo que João Teixeira Lopes¹⁷ designa por “*de-sencuentros*” o “*choques culturales*” derivados de obras más entrópicas.

Aunque se apliquen diferentes términos, tanto la psicología como la sociología tienen concepciones semejantes respecto al proceso de la acumulación de conocimientos que interfieren en sistemas de valores, creencias, principios e ideas adquiridas, que construyen la realidad y que interfieren en los actos interpretativos de cada uno/a. Son entonces mencionados y explorados los abordajes de la psicología – “*background cognitivo*” (Robert L. Solso, 1999), y de la sociología – “*horizonte de expectativas*” (Hans Robert Jaus, 1994).

Otra variable – el *sistema de referencias*¹⁸, se explora en una sección, tanto en su significado como en sus usos, particularmente en la sustentación de la “*ideología carismática*” en cuanto “*naturaleza cultivada*”¹⁹.

El *proyecto cultural* (otra variable) por revelarse fundamental en cuanto recurso habitual por los/as receptores/as se trató en una sección separada. Una vez que el arte feminista articula cuestiones de género, está claramente incrustada en la realidad social, así como los propios valores de género están presentes en las memorias de todos/as los/as receptores/as – de ahí la importancia de esta variable, determinante respecto al éxito, o fracaso, en las prácticas de recepción del arte y/o estética feminista.

La última sección del último capítulo se dedica a la descripción de la importancia de la estética de los *mass media* en la recepción artística feminista; se consideró, por lo tanto, fundamental considerar la estética presente en los *mass media* como un factor de elevada importancia que da consistencia al *proyecto cultural* de vastas audiencias. Se intenta demostrar como las industrias de entretenimiento (el cine, la televisión, la publicidad, etc.) utilizan determinadas fórmulas estéticas que consolidan esquemas de observación y apreciación integrados por receptores/as; se intenta explicar como la estética de los *mass media*, a través

¹⁷Cfr. Lopes, *Ibidem*.

¹⁸textitIbidem.

¹⁹Bourdieu & Darbel citado por Swartz; 1997.

de sus fórmulas²⁰ que promueven la espectacularidad, lo lúdico, el mimetismo, la originalidad, el vertiginoso, o las dualidades bonito/feo, armonía/caos, agradable/desagradable, tienen una influencia decisiva en los momentos de apreciación artística. Otras referencias, como la "*Cultura de Masas el siglo XX. El Espíritu del Tiempo 2*" (1975), de Morin, o "*La televisión y sus públicos: una aproximación interdisciplinar*", de Merayo y Laffond; (2009) fueron fundamentales para la consecución de esta sección.

Este trabajo de investigación, *Condiciones de producción y prácticas de recepción del arte feminista*, se divide en Cuatro Capítulos: I. El Movimiento Feminista; II. Los Feminismos Artísticos; III. Las Condiciones de Producción de los Feminismos Artísticos; IV. Las Prácticas de Recepción del Arte Feminista. Debido al carácter multidisciplinar de esta investigación (porque alberga a) estudios de género; b) representaciones artísticas feministas; c) la lógica de funcionamiento del campo del arte; d) prácticas de recepción); se aplicó una metodología de estudio pluralista, auxiliada, principalmente, por los instrumentos de la sociología del arte y de la cultura.

Las condiciones de producción en Portugal y Rusia (dos estudios de caso)

Para el ámbito de esta investigación fueron realizados dos estudios de caso sobre las condiciones de producción de los feminismos artísticos en Portugal y en Rusia. Los feminismos artísticos tienen en ambos países, sobre todo en el caso portugués, un impacto nacional irrisorio, lo que repercute internacionalmente. Esta poca relevancia se traduce en la muy baja representatividad del movimiento artístico feminista en Portugal y Rusia: en (a) volumen de producción; en (b) volumen de representatividad institucional; y en (c) volumen de representatividad teórica. Fue sobre todo la falta de contribuciones teóricas (c) que motivaron estos dos estudios sobre las condiciones de producción del arte feminista en estos dos países. Estos dos estudios de caso, sobre todo el de Portugal, llenan un vacío de investigaciones sobre prácticas artísticas feministas que se articulan con la teoría publicada del movimiento feminista transnacional. La segunda cuestión de peso en la realización de

²⁰Cfr. Serra, 2008; y Monserrat, 1998.

estos dos estudios de caso se articulan con el hecho de que los feminismos artísticos de un dado local son también fruto del panorama global, pero también de la estructura institucional que legitima la producción artística.

Fue, entonces, necesario emprender un trabajo de recogida de datos que suministrara indicadores válidos sobre las *condiciones de producción del arte feminista* en Rusia y en Portugal. Para el caso portugués fueron recogidos testimonios de artistas y de otros agentes: galeristas, críticos, activistas que actúan dentro y al margen del campo artístico. Fueron también recogidos, a través del Instituto Nacional de Estadística (INE) (*“Indicadores Sociais, Anuário estatístico de Portugal”*, 2006), datos cuantitativos sobre tasas alusivas a los grados universitarios entre hombres y mujeres (2005-2007) en varias áreas conectadas a la enseñanza superior, incluso los cursos de artes. También del INE se adquirieron datos sobre alumnos/as matriculados/as en la enseñanza superior artístico (licenciatura, entre 1997-2008) – con estos datos se pretendió comprender si la formación / especialización artística es, o no, uno de los criterios fundamentales para la consagración y visibilidad de artistas. El recurso a la Agencia Financiera (*“Quais são os entraves ao emprego em Portugal?”*) y a Eugénio Rosa (*“As desigualdades entre homens e mulheres não estão a diminuir em Portugal”*) permitió explicar porque el género es uno de los factores que apuntan hacia una mayor tasa de desempleo de las mujeres; así como uno de los motivos para que existan desfases salariales entre los sexos. Concretamente sobre el circuito artístico portugués, internet reveló ser un valioso recurso que permitió estimar la representatividad de hombres y mujeres artistas en algunas de las principales instituciones artísticas del país (Museu de Serralves; 17 galerías de la ciudad de Porto; Plataforma Anamnese; concurso BES Revelação; Bienal de Cerveira y Coleção da Fundação Ilídio Pinto). Uno de los criterios de elección para análisis de las instituciones artísticas portuguesas, las cuales suministran datos online concernientes a la representatividad entre artistas y curadoras/es por género, consiste en su condición de representar producción artística contemporánea actual, por lo tanto, la posibilidad de contemplar jóvenes artistas emergentes, pero también otros/as ya con alguna cotización en el circuito artístico. Por su pertinencia, fueron añadidos también algunos testimo-

nios de galeristas, artistas, agentes del circuito artístico portugués como complemento a los análisis cualitativos realizadas.

Para el caso de Rusia, la referencia “*Promoting Gender Equality and Empowerment of Women*”, 2010; *The United Nations Development Programme*) permitió hacer algunas menciones al contexto social que rodea el circuito artístico: las asimetrías en la representación de intereses de mujeres y de hombres en los puestos de poder en la Federación Rusa: asimetrías salariales entre trabajadores y trabajadoras que cumplen con las mismas funciones; la segregación de empleos con base de género; etc.

Además, se apuntarán los índices educativos entre hombres y mujeres en Rusia, entre 2005 a 2009, (*Idem*), incluso en las áreas artísticas. Específicamente en el contexto artístico ruso, se procedió a una recogida de datos *online* sobre la presencia artistas (mujeres y hombres) representadas/os en algunos espacios institucionales. Se seleccionaron algunos de los espacios institucionales (siete galerías de arte contemporáneo y un museo de arte) dentro de un criterio que tuviese en consideración las instituciones más prestigiosas internamente e internacionalmente: Triumph Gallery, The State Tretyakov, Regina Gallery, Leonid Shishkin Gallery, D137 Gallery, Sol Art Gallery, Mindi Solomon Gallery, Russian Art Gallery. Los resultados de la recogida fueron compendiados por referencias de agentes artísticos de la escena rusa, concretamente las teóricas: Natalya Kamenetskaya, Oksana Sarkisyan, Olesya Turkina, Vicor Mazin, M.G. Kotovskaia, N.V. Shalygina y Natalia Kolodzei.

El catálogo “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space: 1989–2009*”, consistió en una muestra significativa del feminismo ruso al largo de su corta historia hasta al presente. Fue necesario comprender la coyuntura económica, política y cultural, antes y sobre todo después de Perestroika, que originó que los feminismos artísticos rusos siguieran muchos de los pasos practicados en Occidente. Para una mejor comprensión de las *condiciones de producción del arte feminista* rusa, se procedió a entrevistar a algunas una de las grandes referencias del feminismo artístico de Rusia - Kamenetskaya, artista, curadora y teórica, así como a la galerista Ruth Addison, de la Triumph Gallery. Como complemento se procedió a una descripción de las reivindicaciones y contornos ideológicos del movimiento feminista ruso en arte. Para el

efecto, se consultaron textos como “Gender on the Russian Art Scene” (Sarkisyan); “*The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*”; (Kamenetskaya); “*The gender politics of the transition period*”, (Turkina y Mazin); “*From non – conformism to Feminism*” (Kolodzei); *Cyberfeminism in History, Practice and Theory* (Mitrofanova); “*If I were a woman (feminism versus cultural patriarchy in Russia)*” (Tupitsyn); “*Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society*” (Kotovskaia y Shalygina); etc.

VII – Descripción Capitular

Este estudio de las *condiciones de producción y prácticas de recepción del arte/estética feminista* se encuentra dividida en cuatro capítulos (Capítulo I – EL MOVIMIENTO FEMINISTA; Capítulo II – LOS FEMINISMOS ARTÍSTICOS Y FEMINISMOS ESTÈTICOS; Capítulo III – CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE LOS FEMINISMOS ARTÍSTICOS; y Capítulo IV – PRÁCTICAS DE RECEPCIÓN DEL ARTE FEMINISTA, más el apartado de las CONCLUSIONES), donde se buscó presentar los contenidos de modo ordenado y coherente de forma a proporcionar una facilidad de comprensión de los resultados.

El Capítulo I empieza con la construcción de consideraciones generales sobre el Feminismo, explicándolo según las asimetrías de género enraizadas en la *dominación masculina* (Bourdieu). El feminismo se presenta bajo la premisa de tratarse de un movimiento conectado a los derechos humanos que, en su esencia, se opone a todo tipo de discriminación, de opresión y violencia contra las mujeres. Referencias como “*O Poder da Identidade*” (2003), de Castells, pero también el trabajo profundizado sobre el “*Movimento feminista en Portugal*” (2008), de Manuela Tavares, han sido indispensables para caracterizar los desig-nios generales del movimiento feminista.

En el Capítulo I se optó por describir el fenómeno de la formación de la identidad de género en la contemporaneidad, en cuanto efecto de los procesos de aculturación que fluyen de una superestructura ideológica (Marx), procesos esos que son dependientes de los variados intereses económicos (infraestructura material-económica). El recurso la referencias como “*La Condición Post-Moderna*”, de David Harvey, o “*The Cultural Logic of Late Capitalism*”, de Fredric Jameson, permitieron una generalista y breve descripción sobre como los principales pilares de la sociedad cumplen sus funciones específicas en la estructuración

normalizada de las identidades. Por su inmenso poder de diseminación y de adoctrinamiento se privilegiaron, en este enfoque, los *mass media* y sus ideologías de consumo de mercancías y de servicios que garantizan, en gran medida, modos de organización de la identidad (basados en la creación de aspiraciones y de necesidades).

El enfoque a las prácticas de consumo, a los consecuentes procesos de reproducción cultural, implicó mencionar la producción de imágenes (códigos y signos), y comprender lo que Baudrillard llamó de “*triunfo de la cultura de la representación*”, y de “*simulacros*” (Baudrillard, 1976), que tienen un papel importante en las relaciones humanas y en sus concepciones sobre el mundo.

Seguidamente, este trabajo enfoca las construcciones de género, concretamente en los binomios de género (categorías masculino y femenino) bajo el punto de vista de la cultura heterosexual más tradicional. Las contribuciones de Naila Kabeer (1995) o de Elaine Showalter (1981) permitieron hacer la distinción entre las categorías biológicas (las características del nacimiento inherentes a los sexos) de las culturales (las características socialmente adquiridas que radican en procesos educativos). Referencias como Simone de Beauvoir (1949) o Monique Wittig (1985) fueron esenciales para comprender el proceso de construcción de género como un resultado de incorporación de normativas, valores, referencias provenientes de un sistema doctrinario patriarcal en el que las grandes Instituciones (Estado, Familia, Iglesia, Escuela, *Mass media*) y el propio sistema legal (Althusser) cumplen un papel que estructura, ya que son generadores y difusores. Se aborda, en el Capítulo I, la (des)igualdad de género en cuanto un conjunto de principios legitimadores, capacitadores u opresores de visibilidad, así como la participación de ambos sexos en todas las esferas de la vida pública y privada. La igualdad, o la desigualdad de género, también se explica como resultado de «*roles socialmente atribuidos*» (*Red Portuguesa de Jóvenes para la Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres, 2010*) a los hombres y a las mujeres, es decir, que influencia las preferencias, actitudes, percepciones, concordantes o discordantes relativamente a las expectativas sociales.

Además, en el Capítulo I, se realiza un abordaje histórico a los inicios del movimiento feminista, concretamente a la Primera Ola, desde su consagración con las sufragistas. Los trabajos de Anne Cova (1998)

o de Renato Cancian (2011) son dos relevantes referencias que permitieron el análisis histórico de la Revolución Francesa, de la corriente Iluminista de Theodore Rouseau – cuyas premisas empujaron las mujeres para las funciones domésticas y familiares excluyéndolas del espacio público, del debate, de la ciudadanía y de las instituciones educacionales – en oposición al surgimiento de mujeres que lucharon por su condición femenina, como Olimpia de Gouges – que se convertiría en el símbolo del feminismo de la Primera Ola por reivindicar igualdad política entre hombres y mujeres. En este abordaje a los inicios del feminismo, son imprescindibles las contribuciones de Condorcet para el movimiento feminista – con el auxilio de la Tesis de Máster de Roberto Robison Santos (*“Igualdad, libertad e instrucción pública en Condorcet”*, 2007); ni tampoco podría ignorarse la importancia de Charles Fourier – el creador de la palabra *“feminismo”* y proclamador de la emancipación de las mujeres como *“barómetro”* de la emancipación general (Cfr. Manuela Tavares, 2010). Dentro del ámbito del feminismo de la Primera Ola se aborda la institución *“matrimonio”* (J. Stuart Mill *“The Subjection of Women”*, 1969) o los primeros pasos del feminismo socialista reivindicativo de derechos laborales, por Flora Tristan (Manuela Tavares, 2010) sea en Francia, o en Gran Bretaña.

Los feminismos de Segunda Ola, los que tienen una influencia capital en el arte feminista, son también abordados desde su génesis en los EE UU (con el auxilio de la contribución de Manuel Castells). Debe hacerse notar la icónica referencia bibliográfica *“El Segundo Sexo”*, de Simone de Beauvoir – que abordó cuestiones polémicas [para la época] relacionadas con el aborto, el cuerpo, el erotismo – temas hasta ahí escandalosos que inclusivamente repudiaban algunas asociaciones feministas. Los discursos sobre la sexualidad de la Segunda Ola también tuvieron eco en obras como *“Sexual Politics”*, de Kate Millet (1970), que introduciría el concepto de patriarcado y crearía bases para el feminismo socialista/marxista de ahí (Cfr. Tavares, 2010); o incluso la contribución de la *“Mística Femenina”* (1963), de Betty Friedan, autora que impulsaría la reconocida organización feminista NOW (*National Organization of Women*) (Bryson, 1992).

Se optó por abordar la Segunda Ola del movimiento feminista dentro de una lógica transnacional, derivada de la globalización económica, tecnológica, cultural y discursiva. Se intentó explicar la lógica de su sur-

gimimiento en varias zonas del globo, del surgimiento en red, con varias políticas de reformas e intereses compartidos pero también, a veces, de manera fragmentada con disonancias internas, con estrategias dispares de acción y con diferentes posicionamientos ideológicos. La ampliación del espectro – de lo global a lo local – nos lleva a percepciones de una cultura activista fraccionada pero también heterogénea que debe enfocarse considerando la morfología de los locales, de las culturas, de las instituciones dominantes, de las leyes que son fundamentales por sus mecanismos opresores o de emancipación respecto a las mujeres. Si hay feminismos artísticos compartidos en varias zonas del globo, esto se debe, en gran medida, a los feminismos transnacionales, a las redes mundiales de feministas y a los varios ámbitos de intervención.

El feminismo no puede indagarse como un movimiento homogéneo, estático y perenne en el tiempo. Se justifica, por lo tanto, que se emplee el término de feminismos y que sus tipologías se distingan y caractericen en este capítulo. Se procedió a una caracterización del movimiento feminista de Segunda Ola con la ayuda de la obra de Castells (en “*O poder da identidade, a era da informação: economia, sociedade e cultura*”, 2003) – que los dividen en seis tipologías – *feminismo esencialista; feminismo pragmático; feminismo cultural; feminismo socialista; feminismo radical; feminismo lésbico y el feminismo liberal*. Pero, Castells no refiere otros feminismos de relieve que no podrían dejar de mencionarse en este trabajo: el *ecofeminismo* [con la importante referencia de la obra “*The Sexual Politics of Meat*” (1990), de Carol J. Adams], incontestable en lo que respecta a sus contornos éticos en relación a los animales no humanos culturalmente asociados al consumo, y a los animales humanos – mujeres. El *feminismo anarquista* también se explora [con la contribución de Vanessa Luana y de Mabel Días en “*Considerações sobre o anarcofeminismo à luz do movimento anarquista*” 2008; o por Flick Ruby (2005) en “*Anarcha-feminism*”], privilegiándose el análisis de los mecanismos de opresión en la sociedad capitalista y patriarcal.

En el Capítulo I, se abordan también dos estudios de caso en dos países (Portugal y Rusia) enfocándose, en ambos, la historia general de los derechos de las mujeres y los feminismos locales respecto a los flujos de la globalización económica, cultural, así como de prácticas y acciones activistas protagonizadas por mujeres. Estos estudios de caso

se realizaron para contextualizar los estudios de las condiciones de producción de los feminismos artísticos de estos dos países en concreto. Se eligió esta opción metodológica porque nos basamos en el principio de que no se pueden analizar los feminismos artísticos y el funcionamiento de cualquier circuito artístico específico ya que estos han sido universos desconectados de la propia realidad del país, de sus leyes y de sus mecanismos de opresión, de su cultura, y contra-cultura, así como de las conquistas (o falta de ellas) de los movimientos asociativos y de los grupos de mujeres activistas. Rusia y Portugal tienen particularidades semejantes debido al hecho de tratarse de dos países tardíamente integrados en una economía y cultura globalizadas, lo que implicó el surgimiento tardío (cuando comparado a otros países del Occidente) de movimientos feministas entrecruzados con otros más desarrollados y, además, las manifestaciones artísticas feministas.

Es decir, no son los feminismos artísticos que abren camino a la conquista de derechos por parte de las mujeres – pero los movimientos de mujeres, de académicas, teóricas, de activistas, y de partidos políticos, normalmente situados más a la izquierda, con sus luchas feministas. Los feminismos artísticos, por vía de las artistas, son entonces producto y tienen normalmente acceso a las instituciones artísticas según estrategias readaptadas de los feminismos teóricos y asociativos – los que normalmente potencian a las artistas las reivindicaciones y las problemáticas de género. El principio de que no hay arte político activista sin activismos políticos puede aplicarse al arte feminista: no hay arte feminista sin feminismos. Deben, por lo tanto, comprenderse las estrategias y los feminismos antes de conocer la diversidad de las temáticas artísticas de un determinado contexto – de ahí la pertinencia en la dedicación, en el Capítulo I de este trabajo de investigación, a los feminismos específicos, a su historia, a sus tipologías, a los diferentes objetivos, obstáculos, conquistas, y disonancias internas.

El Capítulo II se dedica a los *Feminismos Artísticos*. Los temas artísticos de referencia de la historia del arte que se circunscriben en cuestiones de género, y que concretamente lo hacen de manera crítica (sobre todo a partir de la década de 1970), no son una característica exclusiva de los feminismos artísticos que también se apropian de una iconografía mucho variada que viene de la sociedad de consumo. El

Capítulo II se inicia con una observación a la apropiación artística, concretamente de la corriente *Pop Art*, de algunos códigos de género que aluden inequívocamente a cuestiones identitarias en cuanto producto de la cultura de masas. Esta reflexión, también sobre reproducción de valores culturales masificados, exhibe (imágenes) y comenta algunas obras de arte que hacen notar ese proceso – referencias como “*Pop Art*”, de Osterworld (1999), aporta algunos nombres sonantes de la Pop, y algunas de las obras que cumplen con los requisitos de apropiación de cuestiones relacionadas a la identidad de género; “*A Sociedade de Consumo*”, de Baudrillard, así como de David Harvey, con la “*Condição Pós-Moderna*”, permitieron articular cuestiones asociadas a la mercantilización de la identidad de género en consonancia con los preceptos comerciales.

Posteriormente, en la sección siguiente del Capítulo II, se abordan, con alguna profundidad, los contornos históricos e ideológicos del arte feminista. La definición de sus ideologías incluye, necesariamente, una explicación arte feminista en cuanto resultado de intereses individuales, en particular, reactivo del movimiento feminista, y de como la morfología estética y artística disemina valores concernientes a la identidad de género. La comprensión del arte feminista exigió la selección y análisis de algunas obras. No fueron destacadas la calidad eventual de las obras, ni tan poco se procedió a juicios filosóficos o valorativos. Se pretendió, antes, vehicular un discurso científico, transversal a las obras, que abordase hechos sociales o históricos transversales a la sociedad occidental, direccionando los análisis, principalmente, en torno a cuestiones de género. Las obras fueron dispuestas y descritas cronológicamente, y uno de los criterios de selección pasó por su diversidad temática, dentro del ámbito de los feminismos.

Para analizar la *dimensión simbólica* de las obras, o sus significados subyacentes, se utilizó el *análisis semiótico* que consiste, esencialmente, en dos componentes: el *análisis sincrónico* – que examina las relaciones entre los elementos en un texto, y el *análisis diacrónico*, que analiza la evolución de narrativas. Los *análisis sincrónicos* están basados en la idea de que cualquier símbolo cultural contiene su significado a partir de su relación con otros símbolos, particularmente a través del contraste u oposición²¹. Este abordaje tiene la ventaja de enfocar la

²¹Cfr. Crane, 1992: 83.

atención en los contenidos mediante técnicas de análisis que preservan las relaciones existentes entre elementos de las imágenes, enfatizando su conexión con determinado contexto social, del cual y para el cual estas operan. Sin embargo, interpretar una obra de arte (feminista) implica revelar el conjunto de intenciones originarias, por eso también debe explicarse según las reivindicaciones de las autoras y teóricas feministas que han sido mencionadas al largo de este trabajo de investigación.

La teoría feminista probó que el sistema de legitimación del campo del arte es altamente discriminatorio, enfocado, esencialmente, a los intereses de los hombres. En esta sección se fue prioritario dar cuenta de la coyuntura general de injusticias de género con los testimonios de algunas de las teóricas feministas (críticas e historiadoras) que analizan y explican la mentalidad hegemónica patriarcal anglo-sajona presente en el campo del arte. Se escogieron los marcos de la teoría feminista artística destacados en los EE UU y que se convirtieron en las referencias del feminismo artístico global: Linda Nochlin; Judy Chicago, Lucie Lippard, o Laura Mulvey, entre otras. También, desde los EE UU, también se analizaron algunas de las estrategias y campañas en torno a la producción artística feminista de la década de 1970, por ejemplo, a través de la organización de grupos, programas, escuelas – esfuerzos conjuntos que intentaron disminuir la discriminación contra las mujeres en el campo del arte.

Seguidamente, en el Capítulo II, se analiza el arte *pre-feminista*. No existe ningún movimiento de arte pre-feminista, pero hay ejemplos de obras de arte que pueden encajarse en la categoría “arte feminista” que fueran producidas antes del surgimiento formal y reconocido del feminismo artístico en cuanto movimiento idóneo para informar sobre la experiencia de las mujeres y sobre su posición social y política. Algunas de esas obras artísticas pre-feministas, que se anticiparon al movimiento artístico, son referenciadas por la propia historia del arte feminista – de ahí el interés metodológico en presentar y comentar algunas de ellas en el Capítulo II: como Mary Cassat, Louise Bourgeois y Frida Kahlo.

En el Capítulo II se destacan algunas de las obras de referencia – mencionadas en la historia del arte feminista, concretamente las del circuito principal, las más paradigmáticas – sobre todo las producidas en los EE UU, las que se afirmaran con más preminencia en los grandes centros artísticos – Nueva York y Los Angeles. Antes de centrar el

abordaje en las obras, se realiza una contextualización (con el apoyo de textos de Yolanda López & Moira Roth, “*Social protest: racism and sexism*”; o de Helena Reckitt, “*Art and Feminism*”, entre otros) sobre algunas de las condiciones sociales (movimientos activistas con varios frentes, convulsiones sociales, acontecimientos variados), particularmente la unión de mujeres que proporcionó el surgimiento del arte feminista. La obra de Faith Wilding, “*The Feminist art programs at Fresno and Calarts, 1970-75*” (1994), permitió hablar sobre el tipo de feminismos artísticos que surgieran en la década de 1970, aclarar algunas de las temáticas, a la aplicabilidad de algunas técnicas y al recurso a los “ismos” de la época. Obras de feministas “*de la vieja guardia*”, se ponen en observación desde la década de 1970 hasta al nuevo milenio. El criterio de elección y análisis de las obras privilegió, esencialmente, la diversidad temática. Se procedió a la selección de artistas como: Martha Rosler, Carolee Schneemann, Judy Chicago, Valie Export, Yoko Ono, Marina Abramovic, Laurie Anderson, Cindy Sherman, Nan Goldin, Laurie Simmons, Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Judy Chicago, *Gerrilla Girls*, Hannah Wilke, Orlan y Daniele Buetti. La selección de las artistas fue establecida considerando el criterio que permitió su reconocimiento por la propia historia del arte feminista, o sea por las propias teóricas y académicas feministas. Respecto a la elección de las obras, esta se realizó privilegiando esencialmente su diversidad temática – este criterio se definió considerando la necesidad de accesibilidad de los feminismos artísticos como una producción pluridisciplinar y heterogénea, tanto en las técnicas, cómo también en las temáticas evocadoras de cuestiones de género.

El Capítulo II dedica una sección representativa (no exhaustiva) a los *feminismos artísticos en Portugal*. Hay una doble importancia en la consecución de este estudio de caso: primero porque no hay documentación sistemática del arte portugués feminista, sea por la historia del arte portuguesa, sea por otras áreas de investigación. Esta sección rellena el vacío de registros de prácticas artísticas y estéticas feministas en Portugal que se articulan con el movimiento feminista portugués e internacional. Paula Rego o María José Aguiar son dos de las escasas mujeres artistas portuguesas consagradas que tienen un trabajo artístico encuadrable en el feminismo. Pero gran parte de las otras referencias (artistas, activistas o grupos actuales) fueron investigadas y obtenidas

online en un laborioso y paciente proceso de trabajo que combinó la consulta y pedidos de testimonios a las/os artistas sobre sus obras, imágenes o trabajo organizacional. La segunda orden de peso en la realización de este estudio de caso (el mismo principio también se aplica al caso de Rusia) tiene que ver con el hecho de que es relevante metodológicamente hacer notar que los feminismos artísticos de un país, como Portugal, son también fruto de la globalización económica y cultural; así como de las conquistas de las mujeres con respecto a sus derechos; pero también de un régimen político que mantenía la producción artística, y otros campo de producción, bajo fuertes restricciones, llevando a que muchos/as emigrasen al extranjero. Durante el proceso de investigación también se descubrieron registros de arte pre-feminista en Portugal, raras excepciones, ya que no todas las artistas se asumían como feministas, pero que, sin embargo, produjeron algunas obras que manifestaban algún grado de crítica en la representación de cuestiones de género: Clara Menéres, Paula Rego, Ana Vieira, Lourdes Castro, Maria José Aguiar, Helena Almeida, Ilda David y Ana Haterly son ejemplos enfocados en la tesis.

Fueron también seleccionadas y analizadas algunas obras cuyos/as artistas se asumen como feministas – son las nuevas generaciones desde la década de 1990 y del nuevo milenio que, en Portugal, vienen formando estrategias extra e intra-campo artístico (con la formación de grupos, con la organización de espacios independientes, con la conciliación de acciones conjuntas, realización de asociaciones, consecución de trabajos de investigación, etc.) que contemplan los feminismos artísticos como práctica central: Carla Cruz (que más allá de artista desempeña, actualmente, un importante rol en la legitimación de otros/as artistas), pero también Paula Tavares, Catarina Carneiro de Sousa, Ana Cardim, Isabel Baraona, Miguel Bonneville, y Filipe Canha.

En esta sección también se incluyen para análisis los feminismos estéticos de grupos como UMAR (particularmente el proyecto “*Mudanças com Arte*”, las intervenciones de GATA, la organización de festivales de arte feminista (como el *FeministizArte* y el *Festival de Arte Feminista*) y aún una de las campañas del *Colectivo Feminista*.

El otro estudio de caso presentado en este Capítulo II son los feminismos artísticos en Rusia. Este caso no formaba parte del plan de trabajo inicial. Pero, la exposición “*Žen d’Art: The History of Gender*

in Post-Soviet Space: 1989–2009” fue una oportunidad para realizar un estudio de recepción artística en pleno *Moscow Museum Of Modern Art*. Ya que las exposiciones de arte feminista son muy reducidas en el panorama internacional, esta sería una oportunidad única para estudiar los feminismos rusos y las tres dimensiones conectadas a los *feminismos artísticos* en esta Federación: sus producciones artísticas; los públicos en sus prácticas de recepción; y las *condiciones de producción*. Enfocando, desde inicio, las producciones/representaciones artísticas rusas (volveremos más adelante a las otras dos dimensiones), esta exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space: 1989–2009*”, consistió en una muestra significativa del feminismo ruso al largo de su corta historia hasta al presente. Se intentó comprender la coyuntura económica, política y cultural, antes y sobre todo después de la *Perestroika*, que llevó a que los feminismos artísticos rusos siguieran muchos de los pasos de los practicados en el Occidente. Para una mejor comprensión de la escena artística rusa, concretamente de los feminismos allá practicados, se procedió a algunas entrevistas como a Ruth Addison, la Galerista de Triumph Gallery, y a una de las importantes referencias del feminismo artístico de Rusia – Nataliya Kamenetskaya, artista, curadora, teórica, quién coorganizó (juntamente con Oksana Sarkisyan) la exposición que fue objeto de estudio.

Tal como en el caso Portugués, y de forma más generalista en el caso internacional, se procedió también en el caso de Rusia a una contextualización histórica y a una descripción de los contornos ideológicos del movimiento feminista artístico. La selección y análisis de obras feministas producidas en la Federación Rusa fueron realizadas, esencialmente, considerando la exposición (así como el catálogo) “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space 1989-2009*”. Tal como se ha aplicado en otros casos, el criterio de selección y análisis de las obras atendió esencialmente a la heterogeneidad temática, así como a lo pluridisciplinar de las técnicas y médiums. En esta base de muestra también se consideró pertinente considerar para análisis las diferentes generaciones del arte feminista ruso. La selección y análisis recayó en artistas cómo: Annouchka Brochet, Aidan Salakhova, Tatiana Antoshina, Irina Nakhova, Ekaterina Sysoeva, Vladislav Mamyshev-Monroe, Galina Smirnskaya y Anna Alchuk entre otras.

El Capítulo II contiene además una sección dedicada a la *estética*

feminista. Se consideró pertinente la inclusión de ejemplos de *estética feminista* (o sea, toda la creación plástica no institucionalizada, no reconocida como arte por las/os autoras/es), por el hecho de que cumplía con notorias funciones educativas y por tener más visibilidad, a través de los espacios públicos, a las heterogéneas audiencias. En el inicio de esta sección se define lo que es la estética feminista y, posteriormente, se pasa a la presentación de casos ejemplificativos: un poster de “*slutwalk*” (de UMAR) utilizado en espacios públicos y diseminado en las redes sociales *online* que solicita a las personas que salgan a la calle y protesten contra todas las formas de violencia y por la «*autodeterminación sexual en todas las circunstancias*»; la intervención social en escuelas con el proyecto “*Mudanças com arte*”, (organizado por la UMAR); el estudio de un mural feminista (de la autoría del grupo UXU) presente en el espacio público de la ciudad de Ondarroa; y un abordaje a la diversidad de activismos estéticos realizados por la feminista radical Nikki Craft. Este estudio de caso sobre el activismo estético feminista de Nikki Craft se mostró pertinente por su variedad de acciones activistas en los espacios públicos, en las décadas de 1970/80 en los EUA, sobre el campo del arte, sobre las instituciones de belleza e industria pornográfica – industrias e instituciones que propagan representaciones que manifiestan prejuicios hacia las mujeres.

En el Capítulo III se abordan las *condiciones de producción de los feminismos artísticos*. Metodológicamente incluyó un abordaje previo a la historia del arte en cuanto disciplina que ostenta una producción artística, aparentemente neutra, pero orientada por el gusto de la mirada masculina. Una vez que fomenta la “*pedagogía del femenino*”²², naturaliza y legitima el cuerpo femenino como objeto de contemplación, y porque es esencialmente beneficiadora de hombres artistas. Es substancial comprender la historia del arte como una disciplina de legitimación cultural que tenía, y sigue teniendo, a semejanza de la publicidad (aunque la última surja con una escala inmensamente mayor), un importante role en la diseminación de valores culturales de género. Recurriendo a las referencias de “*Ways of Seeing*”, de John Berger (1972), y “*Differencing the Canon: feminist desire and the writing of art’s histories*”, de Griselda Pollock, entre otras, aporta como las mujeres surgen

²²Loponte, 2002: 283.

en representaciones (re)consagrantes de la historia del arte y también, frecuentemente, las representa como desnudadas, exploradas, vulnerables, como objeto proyectado, reducidas al cuerpo y a sus preceptos icónicos. Se ejemplifican con análisis a las obras: “*Olympia y Almuerzo en la relva*, de Manet; “*Les demoiselles d’Avignon*”, de Picasso; “*Lot y sus hijas*”, de Hendrick Goltzius; “*Antropometrie*”, de Yves Klein; o aún el caso de ghattización de Sónia Delaunay – la precursora del Orfismo, que vería como la historia del arte consagraba a su marido Robert Delaunay como el gran innovador y fundador de la corriente. Artistas como Freida High, Griselda Pollock, Rozsika Parker fueron utilizadas como auxilio para desmontar la naturaleza del “*genio*” (masculino) artístico, así como el lenguaje utilizado por la historia del arte, o aún la disparidad de consagración artística entre mujeres y hombres. Se consideró como referencia los análisis de Linda Nochlin con relación a las bases ideológicas e intelectuales de la historia del arte. Nochlin desmonta esta disciplina como instrumento de legitimación artística cuya línea de pensamiento glorifica el talento nato de cualquier artista, particularmente del hombre blanco, de preferencia de la clase media o alta – los que dan autoría a gran parte de las obras europeas del periodo clásico al largo del siglo XX.

En el análisis a las *condiciones de producción del arte feminista* (Capítulo III) no pueden excluirse las potencialidades así como las restricciones de los espacios alternativos y espacios institucionales. A partir de la pregunta de Linda Nochlin “*por qué no hubo grandes mujeres artistas?*” es pertinente explicar por qué mujeres “*talentosas*”, muchas de ellas con más formación académica, han tenido visibilidad mucho más reducida que los hombres en el campo del arte – este es el tema que se desarrolla al largo de este capítulo. Se insiste sobre esta coyuntura desfavorable para las mujeres, concretamente desde la década de 1970, considerando los diversos esfuerzos en torno a acciones dirigidas a concretar exposiciones de arte de mujeres en espacios alternativos. Se averiguan algunas de esas primeras acciones para la adopción de espacios alternativos, como en Los Angeles, California o en Nueva York (“*Sentenças femininas*”, Janet Wolff; 2003). Judith Brodsky, en “*Exhibitions, galleries and alternative spaces*” (1994), explica como la organización de las primeras exposiciones en espacios alternativos fueron las luchas que originarían las primeras conquistas (*Idem*) (*ejem.* ganar

cualificaciones; acumular trabajo; currículum; además vender trabajos y/u obtener invitaciones para exposiciones; generar empleo pero también organizar reuniones o conferencias; administrar clases; promover otros eventos/servicios que permitían/permiten la diseminación de los feminismos; y la ausencia de censura en la ostentación de los cuerpos y de la sexualidad de las mujeres artistas). En cuanto a los espacios institucionales, estos son mencionados en esta sección, debido a las ventajas que procuran en la construcción de cualquier profesión artística. Se especifica con el caso de las galerías de arte en sus dimensiones: económica y cultural, por su capacidad para atraer agentes económicos de prestigio – señales que suben la cotización para las galerías y los/as artistas que se consagran en éstas. Fundamentalmente, a través del trabajo de Alexandre Melo “*Arte e Dinheiro*” (1994), se destaca y desarrolla la lógica de funcionamiento de las galerías, por su capacidad de posicionar artistas en la rango de los consagrados mediante el establecimiento de contactos profesionales con agentes económicos y mediadores. Se enfoca, aún, una doble coyuntura – mujeres que exponen tanto en espacios alternativos, cómo en espacios institucionales, y muchas de ellas tampoco tienen apoyos de movimientos asociativos feministas (se da el ejemplo del caso mexicano relatado por McCaughan, “*Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México*”, 2003).

La sección donde se presenta el aumento de la legitimación del arte feminista y la persistencia de asimetrías de género en las principales zonas del mercado artístico mundial es desarrollada a partir de la hipótesis de que, por un lado, el arte feminista ha crecido respecto a su legitimación en un panorama general, detallando listados de algunos eventos de referencia. Por otro lado, la representatividad de las mujeres artistas en instituciones artísticas (universidades, galerías, museos, concursos) se constituye en un importante indicador sobre su integración en el mercado, revelador de sus *condiciones de producción* en el campo del arte. Se optó por el procedimiento de señalar datos cuantitativos sobre la presencia de las mujeres en algunas de las principales instituciones artísticas – se trata de indicadores de proporción de consagración, por género, que permitieron averiguar si hay indicios de paralelismo, o de discriminación. Además, la obtención de datos cuantitativos que informan cuantitativamente de la presencia de mujeres en las universidades permitió filtrar sus habilitaciones – que consisten en uno de los requi-

sitos más importantes para la consagración de los/as trabajadores/as en varios sectores laborales. A partir de la premisa de que la enseñanza artística universitaria posibilita obtener cualificaciones variadas (referencias históricas, valías técnicas y teóricas, identidad artística, currículo, etc.) aquellas/os que las posean tienen, por principio, más ventajas para competir con sus pares no diplomadas/os que aspiran igualmente conquistar posiciones en el circuito artístico. Debido a esta necesidad, se procedió a la consulta de estudios cuantitativos que permitieron obtener claridad sobre el estatuto de mujeres involucradas en el campo artístico, y averiguar si han ganado, o no, posiciones en las propias instituciones. En esta sección se presentan datos obtenidos por otros/as autores/as sobre México, Alemania, EE.UU, Francia e Italia.

Además, en Capítulo III, se muestran dos estudios de caso sobre las *condiciones de producción de los feminismos artísticos en Portugal y en Rusia* emprendidos para el ámbito de esta investigación. A partir de la evidencia de que el arte feminista se produce mayoritariamente por mujeres y que su participación en exposiciones les atribuye más posibilidades de exponer arte feminista (más allá de que la igualdad de género es urgente en relación a las reivindicaciones feministas en todos los campos laborales), se pretendió, en ambos los casos, medir las *condiciones de producción de arte feminista*. Para substanciar el levantamiento de estos datos, en particular sobre las *condiciones de producción del feminismo artístico en Portugal*, se recogieron testimonios de artistas y de otros agentes: galeristas, críticos, activistas que actúan dentro y al margen del circuito artístico. Una vez que el campo del arte no se puede aislar del resto de la sociedad, debido a la existencia de reglas y de mecanismos estructurales y reguladores que demuestran asemejarse a otros campos del mercado laboral, se decidió apuntar algunos datos recogidos, *ejem.* en la arena política, empezando por la ocupación de posiciones (por género) en la Asamblea de la República, (datos retirados del *website* de la Asamblea de la República). Fueron añadidos indicadores sobre tasas alusivas a la graduación entre hombres y mujeres (2005-2007) en varias áreas relacionadas con la enseñanza superior, incluso los cursos de artes (recogidos del *Instituto Nacional de Estadística*, “*Indicadores Sociales, Anuario estadístico de Portugal*”, 2006). Se reveló y se explicó, recurriendo a la *Agência Financiera* (“*Quais são os entraves ao emprego em Portugal?*”, cómo el género resulta ser una de las cau-

sas que indican tanto una mayor tasa de desempleo entre las mujeres, como la existencia de desigualdades salariales entre los sexos (Eugénio Rosa; “*As desigualdades entre homens e mulheres não estão a diminuir em Portugal*”). En relación al circuito artístico portugués, se recurrió a los datos suministrados por el *Instituto Nacional de Estadística* relativos a los/as alumnos/as que cursaron estudios artísticos superiores entre los años 1997 y 2008, con el fin de comprender si esta formación / especialización artística resulta ser uno de los criterios que intervienen fundamentalmente en el reconocimiento y visibilidad de los/as artistas. Aún limitando el análisis al circuito artístico portugués, *internet* fue, como se dicho anteriormente, la herramienta valiosa mediante la cual pudieron hacerse estimaciones sobre la representatividad de hombres y mujeres artistas relacionados con algunas instituciones artísticas de relevancia en Portugal tales como el Museo de Serralves, 17 galerías de la ciudad de Porto; *Plataforma Anamnese*, *concurso BES Revelação*, *Bienal de Cerveira* y la *Colecção da Fundação Ilídio Pinto*. Indicar que también se ha hecho uso de estos datos *on line* sobre la representatividad de artistas y comisarias/os por género, emitidos por las propias instituciones portuguesas, para informar acerca de uno de los criterios de elección que analiza las condiciones de representatividad actual de la producción artística contemporánea que incluye tanto a jóvenes artistas emergentes, como a otros/as que ya vienen cotizándose en el mercado artístico. Igualmente se añadieron por su pertinencia aquellos testimonios de galeristas, artistas y agentes del circuito artístico portugués con el fin de complementar los análisis cualitativos realizados.

Para el otro estudio de caso realizado en el ámbito de esta investigación, las *condiciones de producción de los feminismos artísticos en Rusia*, se adoptó una metodología de estudio semejante al caso portugués. Pero, Rusia necesitó algunas notas previas debido a su más reciente integración en el mercado global, particularmente el mercado artístico (entrevista a Ruth Addison Galerista de la *Triumph Gallery*, 2009). Tal como en el caso portugués, y en el seguimiento de una lógica metodológica, se exploraron (a través de la referencia “*Promoting Gender Equality and Empowerment of Women*”, 2010; *The United Nations Development Programme*) algunas menciones al contexto social que rodea el circuito artístico: las asimetrías en la representación de intereses de mujeres y de hombres en los puestos de poder en la Fe-

deración Rusa: asimetrías salariales entre trabajadores y trabajadoras que cumplen con las mismas funciones; la segregación laboral según género; baja representatividad de mujeres en el parlamento ruso, etc. También se focalizaron los índices educativos entre hombres y mujeres en Rusia, entre 2005 a 2009, (*Idem*), incluso en las áreas artísticas. Como ya se ha indicado, para el circuito artístico ruso, los datos sobre la presencia de mujeres y hombres artistas representadas/os en algunos espacios institucionales se obtuvieron vía online. Fueron seleccionadas siete galerías de arte contemporáneo y un museo de arte, sobre la base de un criterio que examinó las instituciones de más prestigio tanto dentro del país, como e internacionalmente: *Triumph Gallery, The State Tretyakov, Regina Gallery, Leonid Shishkin Gallery, D137 Gallery, Sol Art Gallery, Minda Solomon Gallery, Russian Art Gallery*.

En el Capítulo III, a propósito de las *condiciones de producción del arte feminista*, se menciona la creciente importancia de la formación artística; así como los costes de producción y de inversión. Ya que gran parte de los/as artistas reconocidos/as tienen formación artística, así como las artistas feministas, se consideró metodológicamente importante adoptar este fenómeno como objeto de consideración en esta investigación. El desarrollo del mercado artístico y sus nuevas configuraciones han cambiado las condiciones de producción artística, conduciendo, manifiestamente, a la feminización creciente en las instituciones culturales y, sobre todo, en las instituciones de enseñanza. En esta sección se explica, entonces, la necesidad de la formación artística como condición para obtener cualificaciones diversificadas (técnicas, teóricas, históricas y curriculares) como modo de integrarse el mercado artístico.

En el mismo Capítulo III, se ha generado otra sección en torno a los costes de producción y de inversión de los/as artistas – por lo tanto, condicionantes directas determinantes en la ejecución de las obras, que influyen la profesión de determinado/a artista (tanto en sus credenciales, recompensas y distinciones, cómo también en los obstáculos para la producción). Se analizan los costes de producción y de inversión en algunas de sus especificidades que tienen relevancia propia: costes de materiales, recursos para la ejecución y/o ayudantes, alquiler de espacios de trabajo, o a la (im)posibilidad de adquisición de becas/fondos. Debido a la escasa bibliografía que analiza las implicaciones de los costes de producción, se recurrió a los contenidos del estudio citado de

Jean-Michel Courades “*Culture: la recent responsibility of the European Union*” [in “*Conditions sea Creative Artists in Europe Report*”; (2001)], un estudio que por analizar el caso paradigmático de Suecia, puede ser aplicado a otros países del ámbito occidental.

La integración de cualquier artista en el circuito artístico (en ambos: en el secundario y en el primario) implica la internalización de ciertas disposiciones relacionadas con el individualismo propio de la autoría, así como la reunión de consensos externos de agentes consagrantes. El culto del individualismo como condición para la integración de un/a artista en el mercado competencial es una sección cuyas observaciones ayudan a comprender los límites de las condiciones de producción artística en su correspondiente ámbito. Se inicia con un aporte a la jerarquización (dependiente de la tríada capital cultural/social/económica) que atraviesa la generalidad de los agentes artísticos, expresamente los/as artistas. Se muestra para su comprensión la cotización de profesiones [Luís Guilherme de Nóbrega in “*O Mercado da Arte*”, (2009)], las relaciones entre los agentes e instituciones culturales, así como la lógica inherente a los estratos jerárquicos de la pirámide del campo del arte que integran al artista en la economía social, transformando los valores estéticos en valores económicos (Moulin, 1967). Las redes complejas de circulación de *capital económico y simbólico* en torno a la producción artística consisten en dos conceptos que son inherentes a cualquier ámbito laboral y a cualquier trabajador/a, funcionando, particularmente, en la ámbito artístico con los/as artistas, como marca distintiva que, cómo ya se indicó anteriormente, supone la implementación de un “*don*” que refuerza doblemente al artista y su producción. La otra marca de individualismo, de imprescindible abordaje en esta investigación, consiste en la práctica de producción artística en torno a la diversificación y originalidad como formulas de lucha por el poder del reconocimiento. Es decir, la *institucionalización de la anomia* en el arte a la que Bourdieu se refiere, fue tema de aportación ineludible porque se trata de una condición necesaria, incluso para el arte feminista, en el cual las artistas, en cuanto pares, también utilizan el efecto novedad como estrategia de lucha contra un mercado artístico saturado.

La producción artística (feminista) bajo la tutela del mecenazgo, analizada en la antepenúltima sección del Capítulo III, especifica la dimensión económica del arte. Es oportuno el análisis de la *dimensión*

económica del mercado artístico primario (o principal) como condición para alcanzar una comprensión más profundizada sobre las *condiciones de producción del arte feminista*. El apoyo financiero a la actividad artística es una cuestión recurrente; sea un proyecto artístico independiente, de una galería, de un museo o del propio Estado, el mecenazgo está siempre implícito. Es decir, la profesión de cualquier artista depende de un financiador, de un legitimador en quién son depositadas ambiciones y esperanzas. Se hizo un abordaje introductorio a la subjetividad del culto del gusto (por el arte), por los inversores así como la dependencia que los/as artistas tienen de estos agentes. Las subastas (como *Christies*) son objeto de análisis, así como las motivaciones de los inversores importantes del ámbito del arte.

Es en el contexto de intereses económicos, entre otras cuestiones relativas al mercado del arte, que el feminismo artístico se ha insertado, al igual que las artistas. En el ámbito del mercado del arte central se examinan artistas feministas consagradas (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawer, Jenny Holzer, entre otras) y se designa cual es su posición en el *ranking* mundial, así como también la posición de artistas hombres y mujeres mejor cotizados/as.

El Capítulo III (*Condiciones de producción del arte feminista*) termina con la sección *lucha por las causas feministas Vs. la lucha por la profesión de artista*. Se trata de una reflexión, entrelazada en torno a la profesión artística dirigida para los activismos, que presenta los constreñimientos y las ventajas presentes en el campo del arte para una artista feminista. Se examinan los límites de la legitimación/gratificación artística dentro de la práctica creativa, concretamente las ventajas y los límites (las reglas) que son internalizadas; las libertades y las restricciones (o el grado de autonomía); también se indaga sobre la contradicción de buscar el reconocimiento e integración en el campo de las instituciones que las propias feministas critican.

El *feminismo artístico* contemporáneo se examina en algunas de sus contradicciones, particularmente en un tiempo en que la ideología cultural es consumista, lúdica, mediática, generalista y eclética, y donde “todo es posible” para que artistas y agentes culturales legitimen sus producciones artísticas. Recurrimos a la referencia de “*The Return of Feminist Art*”, en que Charles Labelle (2008) menciona y desarrolla algunas de esas contradicciones en las fórmulas utilizadas para la ascen-

sión de la profesión. Esta sección termina con menciones a los discursos críticos feministas y a su cada vez mayor especialización y proliferación ante un *gatekeeping* dominado esencialmente por hombres cuyas prácticas y disposiciones tienen una tendencia para favorecer profesiones de artistas, principalmente, hombres. Al final del capítulo se discute la propia práctica del arte feminista, así como algunas de las reformas y esfuerzos que podrían tomarse en el campo artístico, y que eventualmente favorecerían la igualdad de género.

El Capítulo IV se dedica a las prácticas de recepción de arte feminista. Uno de los principios fundamentales de los estudios de recepción artística presentes en este trabajo consiste en determinar cuáles son los efectos psicológicos que determinadas obras producen en los/as receptores/as: ¿«*qué me dice el texto [ejem. de una obra feminista], y que le digo yo a él?*». En la práctica, el arte feminista sólo tiene actividad discursiva siempre y cuando haya destinatarios/as y lectores/as que interpreten sus dimensiones simbólicas.

Los discursos feministas por el arte pueden derivarse de procesos de lecturas resultantes del *arte* y de la *estética feminista*. De ahí surge la necesidad de realizar estudios de recepción, para investigar las reacciones del público y examinar sus lecturas, así como examinar las capacidades discursivas de las obras (estética) comparándolas con los significados patentes en sus dimensiones simbólicas.

Capítulo 1

El Movimiento Feminista

1.1 Consideraciones generales sobre el feminismo

Una de las condiciones para que se consoliden valores de género misóginos en sociedad, se basa en la existencia de una estructura de producción cultural heterosexual compulsiva, dominante, universalista que establezca principios de representación de los sexos claramente diferenciados, que tienden a favorecer más a los hombres en detrimento de las mujeres. Desde el principio en que la producción de cultura conduce a procesos de reproducción, esto significa, en la práctica, que la representación de signos, códigos, valores y comportamientos asociados a los sexos se potencia posiblemente en las sociedades, tanto por hombres y por mujeres. Esta fue una de las batallas que muchas mujeres disputaron a partir de la Segunda Ola del movimiento feminista, particularmente la facción más radical, la cual rompió con el esencialismo del que fueron acusadas las feministas de la Primera Ola, intentando además manifestarse y reivindicarse a través de nuevos paradigmas relacionados con las convenciones culturales de género.

Aunque con conquistas señaladas por parte de mujeres, el orden social del presente sigue fomentando la dominación masculina. Actualmente, todavía, se verifica la

«distribución muy restrictiva de las actividades atribuidas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, de sus instrumentos; es la

estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o el interior de esta (...)»¹

El mundo social y las divisiones arbitrarias construidas entre los sexos, consideradas legítimas y naturales, se encuentran enraizadas en mecanismos profundos, bien marcados en las estructuras cognitivas. Cuando se trata de algo hegemónico y aparentemente neutro, y muchas veces marcadamente discriminatorio, el orden masculino «no tiene cualquier justificación» por lo que se practica «esencialmente a través de caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, con más exactitud, del desconocimiento, del reconocimiento o, en última instancia, del sentimiento.»²

El feminismo, en cuanto movimiento que intenta «acabar con la dominación masculina»³, se manifiesta con una gran diversidad de dinámicas transformadoras de la sociedad, desafiantes de un orden patriarcal, mientras informan sobre la multiplicidad de las propias luchas. El feminismo, como se practica y relata, redefine la identidad de la mujer así como reivindica la igualdad entre hombres y mujeres, desconectando del género diferencias biológicas y culturales. June Hahner destaca que el feminismo

«[...] incluye todos los aspectos de la emancipación de las mujeres así como cualquier lucha proyectada para elevar su estatus social, político o económico; se refiere a la manera de comprender de la mujer y también a su posición en la sociedad.»⁴

La defensa de los derechos de las mujeres es el punto crucial de los feminismos que se agrupan en un punto fundamental que presupone que estos indudablemente forman parte de los derechos humanos. Además de acabar con todo tipo de discriminación⁵ y de violencia contra las

¹Bourdieu, 1998: 22.

²*Ibidem*: 13.

³Mansbridge (1995) citado por Tavares y Bento s/d, p. 4.

⁴Hahner (2007) citado por Karawejczyk, Mônica.

⁵La discriminación social, que conduce a la exclusión social, también sucede en función del sexo. La discriminación en función del sexo sugiere perjuicio para una persona debido a su sexo. Discriminación en función del sexo presupone un tratamiento distinto y desfavorable a causa de su condición biológica. Entre los dos sexos, las mujeres tienen a lo largo de la historia, más casos, universales, de discriminación. Ocurre discriminación «siempre y cuando (...) una persona está sujeta a un tratami-

mujeres, manifestadas por el sexismo, los feminismos también han demostrado que luchan contra otras formas de discriminación, tales como el racismo, homofobia, transfobia, lesbofobia, especismo, y otras. Se basa, por lo tanto, en la justicia social, aboga por los derechos políticos, sociales y económicos para las mujeres, evocando la igualdad de género. Para alcanzar la igualdad de género no es necesario que las mujeres imiten a los hombres (a través de su masculinización), sino que sus derechos se optimicen teniendo en cuenta su igualdad con los hombres. Por igualdad de género se entiende «*igual visibilidad, empoderamiento y participación de ambos sexos en todas las esferas de la vida pública y privada*»⁶. La igualdad de género es lo opuesto a la desigualdad de género y no de diferencia de género; por ejemplo, no se asocian las desigualdades de género a las diferencias inherentes al sexo biológico, sino a las diferencias procedentes de la manera en la que la sociedad encara y trata cada uno de los sexos. La igualdad de género presupone plena participación de mujeres y hombres en la sociedad, con derechos iguales en la vida pública y privada.

A lo largo de la historia, las feministas han reivindicado derechos iguales, teniendo como base su diferencia, pero también la igualdad en relación con los hombres. Se demostraron ejemplos claros desde la Primera Ola feminista, con las luchas por el derecho al voto, por el permiso de maternidad, entre otros muchos, que sucedieron en Inglaterra, Francia y América del Norte⁷.

El feminismo que tiene lugar en las luchas renovadas realizadas por las mujeres ha dirigido sus distintas formas de resistencia a la dominación de las instituciones y de la cultura reproducida socialmente. A lo largo del extenso *boom* del postguerra (de 1945 a 1973), los medios de comunicación desempeñaron un papel fundamental en la sedimentación

ento menos favorable que uno que haya estado o estará en una situación comparada”; indirecta “siempre y cuando una disposición, criterio o práctica aparentemente neutra pueda colocar personas (...) en una posición de desventaja comparativamente a otras» (Cf. Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego). Cfr. *Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens*, (2010) “Kit Pedagógico sobre Género e Juventude” p. 172.

⁶“*Espaço de Informação Mulher*”, Câmara Municipal de Guimarães.

⁷Cfr. Manuela Tavares *op. cit.* Cova, Anne (1998) “*O que é o feminismo? Uma abordagem histórica*” p. 42.

de nuevas ideologías⁸ dominantes, a través de la implementación de nuevos hábitos de consumo que marcarían una nueva era en los procesos de culturización de la identidad. En las representaciones masificadas culturales de género, la mujer tendía a aparecer como el sexo más frágil que necesitaba ser protegida por quien establecía las normas – el hombre – y a quién se debería conquistar.

Las entrevistas realizadas en “*La mística femenina*” (1963), de Betty Friedan⁹, formaron parte de uno de los estudios de entonces, revelando que los preceptos culturales hegemónicos de la época eran desfavorables en relación con los procesos de reproducción de las mujeres. La violencia simbólica que confería el estatuto de dominada al sexo femenino no era aceptado por muchas mujeres que, cuando entendieron los mecanismos implícitos en la dominación masculina, intentaron liberarse de las amarras que impedían cumplir su derecho a la libertad individual. De antemano, Simone de Beauvoir sería una de las referencias para el movimiento de la Segunda Ola feminista cuando intentó demostrar que ser mujer no dependía solamente de variantes biológicas ya que ser mujer era construirse culturalmente, bajo el punto de vista de normas masculinas, lo que la relega para la posición de “*Segundo Sexo*” (1949).

1.1.1 Los géneros sexuales en cuanto construcciones culturales

Los géneros sexuales (concretamente las categorías – masculino y femenino), presuponen construcciones específicas que varían según la cultura, el espacio y el tiempo. La femineidad y la masculinidad presu-

⁸Se usa el término *Ideología* para describir la producción social de significaciones. Hay varias definiciones de ideología. Raymond Williams (Williams, R. 1977 “*Marxism and Literature Oxford*” Oxford University Press) encuentra tres usos principales:

1. Un sistema de creencias característico de una determinada clase o grupo.
2. Un sistema de creencias ilusorias – ideas falsas o falsa conciencia – que puede contrastar con el conocimiento verdadero o científico.
3. El proceso general de la producción de significaciones e ideas (*op. cit.* Fiske, 1990: 220).

⁹La misma Betty Friedan crearía y a presidiría, en 1966, la *National Organization of Women (NOW)*, una organización abarcadora de defensa de los derechos de las mujeres (Cfr.Castells, 2003: 214).

ponen construcciones sociales sobre los sexos biológicos; presuponen normas, roles, conductas propias atribuidas a partir de las cuales se espera que cada individuo (hombre o mujer) actúe en conformidad con las expectativas creadas. La *United Nations Entity of Gender Equality and the Empowerment of Women* (UN-INSTRAW) caracteriza “género” como resultado de

*«un proceso a partir del cual individuos que nacen en categorías biológicas de macho o hembra se trasladan para las categorías sociales de mujeres y hombres a través de la adquisición de atributos definidos correspondientes a la masculinidad o a la femineidad.»*¹⁰

Son las diferencias biológicas que determinan, por convención, la categorización de los sexos como masculino o femenino. No son las diferencias biológicas, o las características naturales de mujeres y hombres, prácticamente universales en cualquier sociedad, las que indican que las diferencias entre los sexos deban incluir situaciones vivenciales discriminatorias, desiguales e injustas:

*«(…) son las diferencias culturales y socialmente construidas las que están arraigadas en los procesos educativos y de socialización desiguales, con tendencia para colocar a las chicas y a las mujeres en un espacio privado y familiar y a los chicos y a los hombres en un espacio público y profesional.»*¹¹

Las propias relaciones sociales entre los sexos (masculino-femenino / femenino-femenino / masculino-masculino) presuponen construcciones sociales y todo un conjunto de expectativas derivadas de modelos culturales dominantes, normalmente hegemónicos. Considérese, por ejemplo, las expectativas generadas en torno a la división tradicional de tareas, expresamente las domésticas. Se espera que las mujeres, tras una larga acumulación de rituales sociales impuestos desde la fase infanto-juvenil, arreglen la casa, laven los platos, cocinen, se dediquen a tareas relacionadas con la procreación (amamantar, empujar cochecitos de niños/as, arreglar pequeñas cosas), etc. Con diferentes rituales aplicados a lo largo de la fase infantil (como jugar con coches de juguete, con juguetes bélicos, hacer deportes más “viriles”, caza, etc.) se espera

¹⁰Kabeer, Naila, *op. cit.* UN-INSTRAW (1995) “*Gender concepts in development planning: basic approach*”.

¹¹Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens, (2010) “*Kit Pedagógico sobre Género e Juventude*” pág. 29.

que los hombres tengan comportamientos más activos, más asociados al liderazgo. Elaine Showalter explica el proceso de distinción y adaptación de los sexos en las edades infantiles a los discursos culturales en su ensayo “*Definindo o Feminino: A Ginocrítica e o Texto de Mulher*” (1981):

«El niño desarrolla su identidad de género esencial, simultáneamente con su diferenciación, pero el proceso no es igual para niños y niñas. Un niño debe aprender de manera negativa que su identidad de género es no-femenina, y esta diferencia requiere un esfuerzo continuo.»¹²

Incluso en la relación entre niñas y niños, las concepciones de relaciones amorosas no son semejantes, debido al principio de que existen conductas de dominantes - dominados/as. En las sociedades euroamericanas actuales, las niñas y los niños tienen puntos de vista muy distintos sobre la relación amorosa. Bourdieu refiere que

«los hombres piensan casi siempre en la relación según la lógica de la conquista (especialmente en conversaciones entre amigos), que permiten la jactancia a propósito de las conquistas femeninas), ya que el hombre considera este mismo acto sexual como una forma de dominación, de apropiación, de “posesión”»¹³.

Por otro lado, las mujeres interiorizan principios (como el buen comportamiento) inherentes a la femineidad, captan estados distintos – la “niña”, la “doncella”, la “esposa”, la “madre”; adquieren determinadas formas de mover los cuerpos, de caminar, de dirigir la mirada o de mantener la actitud sumisa que se basa en algunos imperativos: como sonreír, bajar la mirada, aceptar interrupciones, etc. En las poses femeninas, por ejemplo, no se acepta que las mujeres tengan las piernas abiertas. Mantenerlas cerradas es aceptar una significación moral que, aparentemente, no vulgariza a las portadoras, manteniéndolas “decentes”. Es imperativo reducir partes de sus cuerpos (nalgas, piernas, brazos, nariz, etc.), así como esconder sus cuerpos en los espacios públicos y privados, o minimizar la manera de cómo deben desplazarse. Todo esto confina a las mujeres en esquemas que encajan en matrices de conducta universalmente divididas, sobre todo en la cultura occidental. Los hombres interiorizan principios distintos como los relacionados con

¹²Showalter, 1981: 61.

¹³Bourdieu, 1998: 33, 34.

la postura – la rectitud, la mirada firme, la postura correcta, la ocupación de más espacio con su cuerpo, sobre todo en los locales públicos, se deposita en ellos la expectativa de dominantes debido a su pose, al tamaño corporal, la colocación de la voz, etc.)

La categoría masculina que surge como el centro universal, estructural y estructurante, como el referente transcendente, como el falo, estableció la diferencia cultural de géneros, relegando la categoría femenina a la posición de “segundo sexo”, excesivamente corporeizada y, por lo tanto, reducida a la inmanencia. Asociada a la incorporación cultural del cuerpo, a sus funciones sexuales y reproductoras, se encuentra también la psique y el lenguaje de la mujer que surge como una figura de discurso, asociada a varias representaciones, construcciones simbólicas que han sido contestadas por las feministas. De ahí la afirmación de Simone de Beauvoir, opositora al femenino en cuanto categoría biológica innata a la mujer, que «*no se nace mujer, nos convertimos en mujeres*»¹⁴, de que, culturalmente, la mujer se construye como la “*otra*” y el hombre como la “*norma*”.

En “*The Mark of Gender*” (1985), Wittig menciona que «*nuestros cuerpos y mentes son impelidos a corresponder, característica por característica, a la idea que la naturaleza estableció para cada uno/a de nosotros/as (...). “Hombres” y “mujeres” son categorías culturales, y no hechos naturales.*»

Muchos estudios sobre la cultura de los géneros, difundida en la publicidad, en el cine y en las artes plásticas, constatan una predilección por la representación de la figura femenina como joven, en distintos grados de sensualidad, hasta sexualizada, en términos de disponibilidad sexual a la mirada masculina; en muchos casos, y todavía actualmente, subalterna, pasiva y frágil. Las representaciones del femenino siguen caracterizando esta categoría sexual como infantilizada o subordinada, por ejemplo, en su papel en la familia tradicional o cuando se enseña a las mujeres a hacer algo por alguien del sexo opuesto, o incluso a través de la expresión de emociones que denuncian su carácter “emocional”

¹⁴Debe destacarse, sin embargo, el peso de la responsabilidad del hombre en su proceso de incorporación y expresión de normativas culturales masculinas en la esfera de su identidad ya que «*para los hombres es más difícil que inventen otras formas de identificación ya que, según el pensamiento dicotómico, la alternativa que resta es “inferior”*» (Cf. Almeida, 1995: 243).

“inestable”, por oposición al masculino que es “racional”.¹⁵ Los códigos¹⁶ culturales de género suministrados por las instituciones, u otros «*mecanismos o aparatos ideológicos del Estado*» – denominados por Althusser – como la familia, la iglesia, la escuela, la religión, el sistema legal «(...) *sirven, así, para garantizar el mantenimiento de una relación constante entre el sujeto y el mundo en el que se basa la relación* (...)»¹⁷

El concepto de género puede resultar, por tanto, de la dinámica del sujeto (hombre o mujer) con otros sujetos e instituciones sociales que modelan de manera preponderante la vida y las identidades de cada uno/a. Así, las relaciones socialmente construidas se basan en una distribución de poderes, deberes y privilegios en casi todas las esferas de la vida social, estableciendo relaciones desiguales, que legitiman la dominación masculina y la subordinación femenina.

Sin embargo, actualmente, los *mass media* presentan concepciones reformuladas de género, particularmente las revistas femeninas, alguno del cine e incluso algunos programas de entretenimiento, en los que se demuestran concepciones de poder respecto a las mujeres. De poder¹⁸ ya que han integrado (paulatinamente) fórmulas emancipadoras femeninas que formaron y siguen formando parte de reivindicaciones feministas: la condenación de la violencia doméstica; la validación de la mujer trabajadora (no sólo de la mujer-madre, o esposa); asesoramiento de orden sexual, etc.; aunque los registros se fijen en discursos estandarizados demasiado simplificados respecto a las identidades. No es, por lo tanto, sorprendente que las nuevas concepciones de género difundidas por los *mass media* sean fundamentales como engranajes sociocultu-

¹⁵Me apropio de las expresiones de Erving Goffman (1979) (entre comillas), citado por Silva, 2006: 1, 2.

¹⁶«Un código se trata de un sistema de significados común a los miembros de una cultura o subcultura. Consiste tanto en signos (p.ej., señales físicas que representan algo diferente de ellos mismos), como también en reglas de convenciones que determinan como y en que contextos se usan estos signos y como pueden combinarse de manera a formar mensajes más complejos.» (Fiske, 1990: 36).

¹⁷Cf. Silva, 2006: 2.

¹⁸Actualmente hay mujeres que prefieren heroínas temperamentales, rebeldes; que prefieren la rebelión contra los opresores hombres, que convertirse en sus víctimas. Hay heroínas que ya se asumen en el femenino, por ejemplo en la película *Tomb Rider*, en la que el personaje tiene un distanciamiento respecto al romance, boda o niños, prefiriendo seguir sus misiones virtuosas salvando el mundo de los villanos.

rales emancipadores y que a partir de ellos se reproduzcan roles más diversificados, también radicados en la igualdad.

1.1.2 La condición de la mercantilización/culturización para la formación de la identidad

En el ensayo “*A metrópole da vida mental*” (1911), Georg Simmel analiza cómo podremos contestar e interiorizar, en los planes psicológico e intelectual, toda la diversidad de experiencias y estímulos a los que nos expone la vida cultural moderna. La relación de un individuo con los/as otros/as presupone el cultivo de un individualismo que “*recurre a los signos del estatus, a la moda o a las marcas de excentricidad individual*”¹⁹. A partir del principio (marxista) de que la infraestructura material-económica fomenta una superestructura ideológica, las ideologías de esa superestructura ideológica dependen de variados intereses económicos (infraestructura material-económica); es decir, la superestructura ideológica tiene una fuerte influencia en la estructuración del sistema de ideas y actitudes del sujeto. La individualización de un sujeto también resulta, por tanto, de un proceso en el que la realidad en la que está inmerso influencia su estructura psíquica, incluso debido a los valores culturales provenientes de los principales pilares (Estado, Escuela, Iglesia, *Mass media*, lenguaje y leyes).

El proceso de aculturación²⁰ de ciudadanos/as se asegura desde su nacimiento: su idioma, los conocimientos generales que forman parte de su discurso son fragmentos que no escapan a las dinámicas asociadas al consumo. En este sentido, el consumo de las ideologías de bienes y de servicios consiste en una condición fundamental para la homogeneización cultural:

¹⁹Harvey, 2000: 42.

²⁰Una clara y vulgar señal de aculturación de género puede vislumbrarse en los zapatos de tacón alto destinados al uso de las mujeres. El uso de zapatos de tacones realza los atributos sexuales secundarios (nalgas, piernas, coxas y ancas) que aparentemente son aquellos que las mujeres, en el patriarcado occidental, deben realzar para agradar a la mirada masculina. Su uso limita el caminar y cualquier actividad física que incluya el movimiento de piernas (correr, saltar, etc.), subyugándolas al patriarcado. John Fiske refiere que una mujer de tacón alto reproduce y circula activamente las significaciones patriarcales de sexo que proponen la masculinidad como más fuerte y más activa, y la femineidad como más débil y pasiva (Cf. Fiske, 1990: 232).

«[La] disolución de la esfera autónoma de la cultura debe pensarse como una expansión de la cultura por todo el dominio social, hasta el punto en que todo en nuestra vida social, desde el valor económico, el poder del Estado, hasta las prácticas y la propia estructura de la psiquis, puedan considerarse culturales»²¹

Marx defendió que la clase dominante eleva sobre la infraestructura económica una superestructura ideológica que sirve para justificar el proceso de dominación colectiva. Defiende que esa superestructura ideológica tiene una influencia predominante para la formación de valores colectivos, de una “falsa conciencia” que es un obstáculo a la percepción de los intereses específicos de las clases y de los grupos subordinados²².

La formación de las identidades en la post-modernidad y en el espacio cultural occidental está inevitablemente asociada a los sistemas de lenguaje y unidos por una compleja red de valores, creencias y prácticas sociales. El Estado, la Iglesia, la Familia, sobre todo los *Mass media*, así como las ideologías de consumo asociadas a la mercancía y prestación de servicios tienen un rol importante respecto a la vinculación de valores de identidad, en un proceso de adquisición/reproducción que se inicia en la infancia.

Numerosos estudios comprueban que los *mass media* sexualizan a jóvenes de ambos sexos, a través del cine, publicidad, etc., e incluso a través de los propios pares que validan y refuerzan la heteronormatividad. Desde luego, el mercado de juguetes e imágenes dirigidos a los/as niños/as dan consistencia a un conglomerado de prácticas que son un ensayo para la vida adulta, iniciándolos/as en los respectivos discursos polarizados con relación al masculino/femenino. Las prácticas para ambos sexos tienen muchas distinciones: por ejemplo, para el niño se trata de un proceso de constante formación de ser “no femenino”, de “no ser niña”, “que lloriquea mucho”, etc., una vez que este estado convencionalmente femenino acarrea una disminución en sí mismo, en cuanto individuo.

Los estudios culturales de género, e incluso las teorías feministas, han permitido desarmar las representaciones de la femineidad que, de manera general, tienen un papel fundamental para la formación de la

²¹Jameson, 1991: 74.

²²Cfr. Muñoz, s/d: s.p.

psique, del lenguaje, de las formas que conceptualizan la sexualidad, de los cuerpos, que están inevitablemente conectadas a los contextos culturales²³. Sus representaciones deambulan según modas, tendencias que se modifican a lo largo de los años, algunas que incluso se eclipsan, pero no dejan de presentar modelos que explicitan determinados tipos de atributos que tienen un poder de influencia determinante en las dinámicas sociales. Los cánones de belleza, los gustos por determinados productos, por determinados paisajes, las emociones que se intentan vivir, los estilos de vida que se intentan adquirir y experimentar, etc., se pueden interiorizar y tienen un fuerte legado de los *mass media*, en particular de la publicidad.

Las representaciones publicitarias son útiles para comprender las transformaciones en la vida social, incluso las alteraciones de los roles de la mujer en las sociedades, en sus diferentes marcos temporales. Sin embargo, la publicidad no es narrativa, sino ideológica, ya que representa realidades imaginarias/ficticias con el propósito de hacerlas deseadas, siendo así que los comportamientos de los actores son prescritos y no descritos como normas²⁴.

La adaptación del comportamiento del sujeto a las necesidades de los productores y del mercado se constituye como característica natural del sistema productivo. Marx definió como superestructura el conjunto de ideas, creencias, certezas y procesos que la conciencia articula en su interpretación de la realidad. Según este principio marxista, todas las eventuales transformaciones ideológicas se regulan en función de las leyes del capital y del mercado²⁵. La creación de necesidades, de bienes o servicios, integra un sistema de lenguaje que se traduce en el propio consumo que limita el modo de vivir del sujeto. Se revela, por lo tanto, como un poderoso elemento de dominación social, en el que la única “libertad” consiste en los propios procesos de consumo. En la era del consumo, los productos materiales, toda la cultura de la sexualidad, las relaciones humanas, se restringen dentro de una

«lógica en la que todas las necesidades se encuentran objetivadas y manipuladas en términos de beneficio, pero en el sentido más profundo

²³Elaine Showalter (1981) “*Definindo o Feminino: A Ginocrítica e o Texto de Mulher*” citado por Macedo, 2002: 63.

²⁴Cfr. Volli; 2003: 131.

²⁵Cfr. Muñoz, s/d: s.p.

de que todo se convierte en espectáculo, es decir, evocado, provocado, orquestado en imágenes, en signos, en patrones consumibles.»²⁶

A través de su sistema simbólico, las ideologías agregadas a las mercancías cumplen un rol fundamental en la estructuración “común” de la identidad del sujeto. Potencian su integración social a través de la inserción de una conciencia colectiva inherente a las propias mercancías: los automóviles, las joyas, los adornos equivalen a estímulos de felicidad, siendo que estos gastos de “prestigio” se convirtieron en las necesidades más básicas. El objeto mercantil está asociado, generalmente, al fenómeno del placer y su consumo asegura la integración de sistemas de valores ideológicos en determinados grupos.

En las fórmulas de representación, el vértigo de la realidad atribuye a los objetos mercantiles un estatuto milagroso. Su complejidad simbólica generalmente emana un discurso sobre las necesidades que nos conducen “naturalmente” a la felicidad, por el principio máximo de placer y de satisfacción inmediatos. En el mundo del consumo no se representan desigualdades sociales e históricas, no se representa el dolor, no se representa un mundo real con sus vicisitudes y defectos; de ahí que las funciones ideológicas de la mercancía logren ser tan poderosas, pues proclaman su consumo como la única forma de bienestar colectivo, el único medio de prosperidad y de salvación para el sujeto²⁷.

Mientras los *mass media* representan una sociedad “espectacular” de identidades permanentemente extasiadas con consumo de objetos e imágenes reproducidos en serie, los/as ciudadanos/as van incorporando en su mundo individual un sistema comercial de signos. Cabe a los *media* el rol de universalizar e integrar todos/as en estos discursos culturales, privilegiándolos como una fuerza libertadora. Las actitudes individuales y las relaciones entre las personas se adaptaron al sistema de necesidades industriales y la trivialidad se convirtió en un asunto de interés general, un tema de conversación para todas las clases sociales.

El proceso de reproducción de la vida social, mediado por el capital, ocurre fundamentalmente a través de la producción de mercancías. Su dinámica de operación garantiza un modo de organización social que, de manera incesante, convierte la sociedad a través de un proceso que crea nuevas aspiraciones y necesidades, que explora la capacidad de tra-

²⁶Baudrillard, s/d: 205.

²⁷Cfr. Osterwold, 1999: 7.

bajo y los deseos humanos²⁸. El entretenimiento, la persuasión y la movilización de ciertos sentimientos sociales (como la ética del trabajo, la iniciativa individual, el individualismo, o determinadas formas de solidaridad social) desempeñan un papel que está íntimamente relacionado con la formación de las ideologías dominantes cultivadas por los medios de comunicación de masas – prácticas de control de trabajo y de configuraciones del poder económico-político que tienen precedencias “fordistas”²⁹. El “fordismo” se convirtió en una manera de vida total, un régimen en el que la producción masiva produciría una uniformidad del producto y su consumo intensivo; lo que implicaría la aparición de nuevas fórmulas estéticas y de mercantilización de la cultura. Bajo estos moldes, la globalización de un modelo de trabajador es el mismo que una rueda dentada de la economía, un tipo de consumidor uniformizado, socializado como fuerza de trabajo, controlado como fuerza de consumo.

Si el consumo se constituye como un poderoso elemento de dominación social, luego “no hay salida” ya que queda recluido en sus propios procesos³⁰. Para que tal suceda, la fuerza técnica y estética, que formatea el propio sistema de significación, se convirtió en la herramienta fundamental de persuasión al consumo. Los *mass media* son los difusores del gran monopolio de idiomas que, por su pluralidad, conducen al individuo al establecimiento de su combinación personal de lenguaje. Según Harvey, los *mass media* se apropiaron y producen una pluralidad

²⁸Cfr. Harvey, 2000: 275.

²⁹El “fordismo” se inició en 1914, cuando Henry Ford adoptó maneras de racionalizar las tecnologías y la división preexistente del trabajo especializado. La innovación del fordismo es el reconocimiento explícito de que la producción masiva conduciría a un consumo masivo, un nuevo sistema de reproducción de la fuerza de trabajo, una nueva política de control y dirección del trabajo, un nuevo tipo de sociedad racionalizada, modernista, populista y democrática. Ford creía que, a través de una correcta aplicación de la fuerza corporativa, se aseguraría la sumisión del trabajador a la disciplina requerida para trabajar en el sistema de la línea de montaje. Al mismo tiempo, quería suministrar a sus trabajadores el pago y el tiempo libre suficientes para consumir los productos masificados que grandes empresas lanzaron en el mercado en cantidades cada vez mayores. Para eso, era necesario que los trabajadores de la producción tuviesen una educación específica, valores familiares, patrióticos, así como la capacidad de consumir lo suficiente para las necesidades y expectativas de lo que les vendían las empresas (Cfr. Harvey, 2000: 147, 148).

³⁰Cfr. Baudrillard, s/d: 85.

de lenguajes que fascinan a través de la mezcla de información convirtiéndose en un factor determinante en la producción de conocimiento. Las nuevas tecnologías de la producción y difusión, así como la utilización de los variados modos de conocimiento, se convirtieron en una “*fuera principal de producción*”³¹. Los significantes electrónicos del cine, de la televisión, del vídeo, de la moda, de los juegos, los estilos de la juventud, los sonidos, las imágenes e historias distintas que se reciclan y mezclan se difunden diariamente en la pantalla gigante de la ciudad contemporánea.

Al monopolizar los discursos alusivos a la producción, los *mass media* logran manipular el gusto y la opinión a través, por ejemplo, del liderazgo de la moda o de la saturación del mercado con imágenes que se presentan como factor fundamental para el desarrollo de la industria de la mercancía; fenómeno que llevó Harvey a sostener que el capitalismo, a través de los *media*, se valoriza sobretudo a través de la producción y comercialización de imágenes y de sistemas ideológicos que llegan más allá de las propias mercancías y prestación de servicios.

La construcción de un sistema de imágenes y signos se convirtió en un aspecto no sólo importante para instaurar una identidad al mercado, sino también para instaurar una “identidad individual” y una autoafirmación a los/as consumidores/as. El efecto de producción de imágenes fragmentadas como mercancías conduce a que interpretemos el carácter efímero de las mismas como una lucha de grupos dominantes que ambicionan establecer su concepto de identidad en otras/os, a través de las modas que los propios dominantes construyen, para convertir rápidamente esas innovaciones en ventajas comerciales. La implosión de imágenes y de simulacros en las ciudades convierte la identidad en un lugar simbólico común a amplios grupos. La repetición de un determinado patrón grupal permite al individuo desarrollar las características conectadas a su respectivo género, que sólo podrá suceder a través de la acumulación flexible, es decir: 1) a través de la globalización: producción, cambio y circulación de mercancías; 2) a través la brevedad: el *turnover* de la producción y del consumo; la aceleración del tiempo en torno a la producción³². Toda la industria de producción de imágenes ambiciona que las mismas acontezcan como tema importante de

³¹Cfr. Harvey, 2000: 77.

³²Cfr. Soares, 1997: s.p.

interacción social, imperativa para la construcción de las identidades individual y colectiva. A partir de este concepto de “*masa cultural*” (Bell) se especializa toda esta industria en la constante producción y comercialización de imágenes.

Producir marcas de identidades e incluirlas en los movimientos de la moda se convirtió en una práctica corriente de las clases dominantes. Así, las nuevas formas culturales basadas en las representaciones de la moda, de la publicidad y del cine se asumen como industrias que tienen un rol fundamental en la producción de un orden simbólico dominante en el contexto urbano. Instituidas y organizadas según el propio sistema productivo, el poder de las actividades de estas industrias está en todo su orden estético y simbólico. El desarrollo económico se proporciona a través de la producción de nuevos productos y necesariamente de nuevas necesidades: dentro de este guión, los discursos y las representaciones de los *media* se convirtieron en un factor fundamental para el proceso de aculturación de las identidades. Las representaciones ideológicas varían de manera constante y normalmente en dos polos distintos - masculino / femenino. Estas polarizaciones de identidad se representan a través de acciones en las que los modelos humanos interaccionan entre sí mismos según determinados preceptos ideológicos.

El retrato hecho por Baudrillard de este mundo de simulación representado, se basa en la suposición de que el desarrollo de la producción de las mercancías y de sus ideologías, aliado a la tecnología de los *media*, condujo al “*triunfo de la cultura de la representación*”, lo que llevó a la saturación de las relaciones sociales con signos culturales. Desde este punto de vista, las acciones simuladas cumplen un rol importante respecto a la sedimentación de todo un sistema de valores dominantes relativos a los sexos, que se ajustan según intereses económicos y sociopolíticos prevaletentes. Sin embargo, Baudrillard va aun mas allá, al afirmar que los simulacros no sólo se convirtieron en la realidad, sino también la realidad se convirtió en un conjunto de simulacros.

Considerando el modelo de simulacro de Baudrillard, la definición de los roles de los géneros sucede en torno a la estructura tecnológica de los *media* y en función de sus propios sistemas comunicacionales, a partir de los cuales el individuo se refleje desde el punto de vista narcisista, en la propia imagen representada³³.

³³Pero no siempre un/a individuo/a puede reflejarse en las representaciones domi-

Las imágenes de la publicidad y de los *mass media* tienen un papel mucho más integral en las prácticas culturales, y actualmente alcanzan una notable importancia en la dinámica de crecimiento del capitalismo. Más aún: la publicidad ya no se construye en torno a la idea de informar o promover en el sentido usual, sino que lo hace como un engranaje que manipula los deseos y gustos a través de imágenes que pueden relacionarse, o no, con el producto que se propone vender.

Las condiciones, los procesos de trabajo y de vida de los/as productores/as y trabajadores/as (su sentido de alegría, de enfado, de ánimo o frustración, las motivaciones que subyacen a la producción de mercancías) siguen ocultas a lo largo de la propaganda de la mercancía. Será, entonces, adecuado que apliquemos este concepto de fetichismo ya que, bajo las condiciones de la modernización capitalista, podremos depender objetivamente de “otras/os” cuya vida y cuyas aspiraciones permanezcan totalmente opacas. Este concepto de Marx – el fetichismo – nos permite así desenmascarar los estímulos agregados a la mercancía (como el placer, el ocio, seducción, erotismo, estatus, etc.) e incautar las relaciones sociales que se ocultan detrás de ella.

Los medios de comunicación de masas representan la identidad sexual dentro de un orden de finalidades, estructuradas por un discurso que se reproduce según códigos y signos, y que limitan al individuo a las funciones de los signos de la identidad. Baudrillard traza una relación en la que, por un lado, las representaciones de las identidades se convirtieron en una norma fundamental de la economía política y, por otro lado, adquirieron un papel preponderante como elementos de la economía, ya que se convirtieron en su finalidad objetiva. El sistema comunicacional, representado por los géneros, nunca actúa sobre las diferencias reales (como la singularidad) entre las personas. Lo que funda el sistema comunicacional entre los géneros «*es el hecho de que elimina el contenido y el ser propio de cada uno (obligatoriamente distinto) para atribuirles la forma diferencial, industrializable y comercializable como signo distintivo*»³⁴.

La constante experiencia cotidiana, proveniente de la representación de los géneros en la publicidad, incluye varias acciones ideales compu-

nantes de los modelos de identidades. Pobres, viejos/as, gordos/as, etc., todos/as los que no encajan en los moldes de belleza se quedan automáticamente excluidos/as.

³⁴Baudrillard, s/d: 94.

estas por estímulos altamente positivos. La publicidad surge como un instrumento que convierte al objeto en un pseudo-suceso, que lo edifica como un modelo de sistema de valores susceptible de ser trasladado hacia la vida urbana a partir del momento en el que se procede a la permuta económica. De este modo, la vida cotidiana se convierte en una réplica del modelo y del propio simulacro de la acción publicitaria.

Cuando los géneros representados en la publicidad simulan el placer a través de objetos, representan algo como una moralidad de divertimento derivada de la vibración y de la gratificación del producto. El mensaje promete algo como la liberación individual y el producto se presenta como un suplemento incondicional de la existencia humana. Es así que las ideologías de la publicidad invaden las ciudades y se practican en el mundo real: el contexto urbano adquiere las conductas consumistas debido a un proceso de imitación de acciones representadas por los propios modelos de los géneros que actúan según las ideologías injertadas en la mercancía. De este modo, «*toda la ciudad es un espacio del código en el que la fuerza de trabajo es la operación del signo*»³⁵.

Por tanto, la publicidad tiene un papel muy directo en las prácticas culturales y en la propia dinámica de crecimiento del capitalismo. Como un engranaje, manipula los deseos y gustos: articula, establece vínculos, asociaciones y relaciones entre los modelos de los géneros que, cuando actúan durante el proceso de propaganda de bienes de consumo, interaccionan para crear (en el individuo observador) estímulos de felicidad. La economía política de producción utiliza la publicidad debido a su poder de seducción y persuasión y por su capacidad de estetización de valores pre-determinados.

Los patrones de relaciones humanas, presentes en las temáticas del amor, erotismo, amistad, se incluyen en sus discursos normalizados y contribuyen para estereotipar los géneros. Los atributos de prestigio y de *standing* de los géneros representados varían según la categoría del objeto, pero todos desean unificar y valorar al individuo. La publicidad “*personaliza*” a los individuos como distintos de los otros, pero según los modelos generales y un código al que se remiten en el propio proceso de individualización. Al promover un perfume para hombre, un anuncio usa un tipo de modelo consumidor/a dirigido a otro grupo de consumidores/as. Así, socializa preferencias y metas de aceptación y

³⁵Baudrillard, 1976: 133.

asegura la cohesión de la identidad de un determinado grupo. No obstante, las formulaciones y diferentes convenciones de la identidad no son estancos en el espacio y el tiempo. Se presentan como mutables ya que el mercado necesita demostrar un constante flujo de mercancía y de servicios. La moda, y las “nuevas tendencias”, surgen como requisito fundamental de rentabilidad para la diseminación de las identidades y de los estilos de vida. Según Baudrillard, la moda sólo puede ser sexualizada y erotizada a través de la mercancía; su adhesión implica la negociación de la identidad de la persona a través de un conjunto de signos. La moda juega con el individuo para convertirse en todo su cuerpo. Como mercancía de cambio simbólico, su función individual y colectiva se ha enraizado socialmente, haciéndose determinante en todos los principios de la identidad sexual. Los signos de la moda incluyen el vestuario, los cuerpos, las poses, los comportamientos y discursos estipulados, según las mercancías ostentadas por los modelos referenciales de los géneros: hay moda cuando una forma ya no se produce según sus determinaciones propias, sino a partir del propio modelo- es decir, nunca por la producción sino por la reproducción³⁶.

Son los cuerpos de los/as maniquís los que funcionan como los modelos sexuales por los que se “incentivan” a todos los hombres y mujeres a incorporarse a las reglas del juego de la moda, para que todos/as se conviertan en sus “agentes” de (re)producción. La moda, al difundirse por toda parte, se convirtió en un modo de vida soportado y reproducido por los hombres y por las mujeres, «*como un principio de organización psíquica y social*»³⁷. Los códigos de la moda permiten la escenificación de los sexos y su sociabilidad, en la que cada uno/a intenta suscitar la curiosidad y despertar el interés del/a otro/a, a través del aspecto formal de la ropa. Esta universalización de la moda permite la circulación de signos que “liberan” las estructuras del cuerpo y del inconsciente, como forma de integración o revolución sociales³⁸.

También asociada a la producción de la mercancía, la moda sirve para que cada uno/a pueda usarse como espejo para ver su propia imagen. Pero esa imagen sólo puede partir de los juegos de simulación originarios de los modelos referenciales representados en los media, en

³⁶Baudrillard, 1976: 153.

³⁷Cf. Baudrillard, 1976: 153.

³⁸*Ibidem*: 156.

los que el individuo vuelve a verse y reproduce lo que ve. “*Caminar atractivo/a*” y “*caminar bonita/o*” son características imperativas de la moda y se han democratizado como valores, como deberes de los hombres y de las mujeres del Occidente.

1.1.3 Sobre la (des)igualdad de género

La igualdad de género se basa en el principio de que hombres y mujeres tienen igual libertad para elegir sus opciones, desarrollar sus capacidades, independientemente de los roles de género³⁹ que reproduzcan. La igualdad de género corresponde a una igual visibilidad, empoderamiento y participación de ambos sexos en todas las esferas de la vida pública y privada⁴⁰. La igualdad de género no es sinónimo de diferencia de género, o sea, no corresponde a las diferencias de los sexos biológicos. No presupone que las mujeres adopten el estilo de vida o las condiciones de vida de los hombres. La igualdad de género es el opuesto de la desigualdad de género, y ambas corresponden a la manera como la sociedad concibe y trata a los hombres y a las mujeres.

La igualdad de género promueve la participación igual de ambos géneros, hombres y mujeres, en la sociedad y se asienta en una distribución equilibrada de derechos y deberes entre ambos durante transcurrir del ejercicio de su ciudadanía, en las varias esferas de la vida privada y pública⁴¹. Igualdad de género también asienta en la igualdad de derechos legales, laborales, domésticos y simbólicos que posibiliten derechos y estatutos equilibrados entre hombres y mujeres en las sociedades. La consecución de la igualdad de género implica una continua reestructuración de la sociedad, una más equilibrada legitimación de mujeres y hombres en posiciones de poder. De los factores de cambio para la

³⁹Roles sociales de género son los roles atribuidos socialmente como femeninos o como masculinos. Es la manera como alguien se concibe y es concebido/a como de uno u otro género, en la relación con los/as otros/as. Es un aspecto fundamental en la estructuración de la representación de la identidad de alguien. Los roles sociales asociados a los géneros conducen a que mujeres y hombres tengan preferencias, actitudes, percepciones que están o no de acuerdo con las expectativas sociales (Cfr. Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens, 2010, “*Kit Pedagógico sobre Género e Juventude*” p. 176).

⁴⁰Cfr. *Ibidem* p. 34 .

⁴¹“*Espaço de Informação Mulher*” – Câmara Municipal de Guimarães.

igualdad se enfocan el aumento de las mujeres en la educación (incluso la formación artística⁴²), la independencia económica, y el cambio de las estructuras familiares, consecuencia, especialmente, del aumento de las tasas de divorcio.

En el Occidente, todavía se perpetúan los modelos dominantes de la estructura familiar y, con ellos, la sexualidad legítima, heterosexual y dedicada a la reproducción. Sin embargo, las luchas ganadas por las mujeres para el acceso a la educación, al empleo, a los temas políticos y al espacio público afectan la división de tareas domésticas, así como la propia dinámica de distribución de hombres y mujeres en las diferentes esferas del poder. En cuando excluidas del universo de las cosas serias, de los asuntos políticos, y sobre todo de los asuntos económicos, las mujeres permanecieron mucho tiempo clausuradas en el universo doméstico y en las actividades maternas, subordinadas a las actividades de producción y ordenadas según los intereses de los hombres⁴³ que siguen dominando el espacio público y las áreas de poder (sobre todo el económico) así como los universos de producción simbólica (incluso el artístico).

La igualdad de género ha sido un caballo de batalla sobre todo de muchas mujeres que anhelan el fin de la jerarquización y un mayor equilibrio en las relaciones de poder. Desean que los hombres no se instalen en un nivel superior al de las mujeres, así como que sean eliminados los desequilibrios (tanto en el contexto público como en el privado) entre ciudadanos y ciudadanas. Se trata de abrazar el principio (equitativo) de utilizar las cualificaciones y de envolver tanto a las mujeres como a los hombres en la construcción de la sociedad, en la resolución de sus problemas y en la preparación del futuro⁴⁴.

⁴²Sobre el aumento de la tasa de mujeres en las áreas de educación, particularmente en áreas artísticas, ver Tabla 12: *Porcentajes de jóvenes mujeres y hombres con formación universitaria en territorio ruso* Tabla 2: *Estudiantes hombres y mujeres y diplomados/as de la enseñanza superior en Portugal*.

⁴³Cfr. Bourdieu, 1998: 120, 121.

⁴⁴“*Espaço de Informação Mulher*” Câmara Municipal de Guimarães.

1.2 Preludio del Feminismo (la Primera Ola)

El Marqués de Condorcet, filósofo del Iluminismo y de la “*Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*” fue considerado un apolo-gista de los derechos de las mujeres, en particular de su derecho al voto⁴⁵. En el 5 de julio de 1914, un mes antes de la deflagración de la Primera Guerra Mundial, se realizó en París, junto a la estatua de Condorcet, una gran manifestación sufragista feminista que reunió seis mil personas, y marcó la consagración del movimiento⁴⁶, así como el reconocimiento de uno de sus principales contribuidores.

La historia de la dominación masculina se ha presentado, y conti-nuamente construido en el presente, como un conjunto de enredos apa-rentemente naturales. Bourdieu refiere que la historia se convierte en naturaleza, y la arbitrariedad cultural se convierte en *natural*⁴⁷. Los en-redos históricos, y las múltiples maneras en las que se presentan, resul-tan de experiencias complejas, prácticas referentes a creencias, concer-nidas y eternizadas por actores de instituciones (interconectadas) como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela⁴⁸ y fundamentalmente, en los últimos setenta años, por los *Mass media* que reglamentan la se-xualidad y el deseo, y establecen a gran escala mecanismos de doctrina y dominación.

Bourdieu se refiere a la familiaridad de las tradiciones de género como resultado de un «*largo trabajo colectivo de socialización del bio-lógico y biologización del social*» que ha sido preponderante, a lo largo de la historia, para que hombres y mujeres «*incorporen esquemas de percepción y de apreciación*»⁴⁹ que estructuran una orden masculina con sus mecanismos de dominación. Aunque sea posible encontrar en la historiografía de los siglos XV y XVIII, la aparición de temas dedica-dos a la denuncia de la condición de opresión de las mujeres, teniendo la superioridad y la dominación impuesta por los hombres como princi-

⁴⁵Cfr. Cova, Anne (1998) “*O que é o feminismo? Uma abordagem histórica*”; p. 8, *Seminário Movimento Feminista em Portugal*; Org. UMAR, Auditório do Montepio Geral.

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷Bourdieu, 1998: 12.

⁴⁸Cfr. Bourdieu, 1998: 8.

⁴⁹Bourdieu, 1998: 17.

pales factores⁵⁰, la historia (hegemónica) registrada y enseñada tuvo un rol fundamental en la preservación de los mecanismos de dominación masculina, al legitimarlos, sin reconocer e identificar los obstáculos que imposibilitan la visibilidad de las mujeres en los diversos sectores de las sociedades.

A pesar de que, a lo largo de la historia, corrientes filosóficas y religiosas presentan escasos avances de la defensa de los derechos de las mujeres, sólo en la Revolución Francesa el sistema de dominación masculina presente en las estructuras políticas, jurídicas, económicas, educacionales y en las prácticas sociales de Francia y en algunos países del Occidente, fue denunciado con más vehemencia. En 1791, por ejemplo, Olímpia de Gouges (1748-1793) compuso una célebre declaración, proclamando que la mujer tenía derechos naturales idénticos a los de los hombres y que, por eso, tenía el derecho de participar, directa o indirectamente, en la formulación de las leyes y de la política en general. Aunque haya sido rechazada por la Convención, la declaración de Gouges se trata del símbolo más representativo del feminismo que reivindicaba igualdad política entre hombres y mujeres⁵¹.

En este momento clave de la historia (del Iluminismo) las personas intentaron marcar su individualidad; reivindicaron principios universales como la emancipación, la igualdad y el progreso. Sin embargo, en el documento de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789) hay una ausencia de los derechos de las mujeres o menciones alusivas al ejercicio de su ciudadanía. El documento fue escrito en el y para el masculino y las mujeres fueron excluidas respecto al usufructo de derechos:

«(...) la exclusión de las mujeres incluía a todas sin excepción, basándose por lo tanto, en la condición de nacimiento: si todos los hombres nacían libres e iguales, dotados de razón, como decía la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, las mujeres, al contrario, tenían un destino marcado por el sexo, desde el momento, en el que nacían.»⁵²

Cuando presentó un tratado sobre la Educación en el que deja para

⁵⁰Cfr. Cancian, Renato (2011) “*Feminismo, Movimento surgiu na Revolução Francesa*” pág. 3; Pedagogia & Comunicação UOL Educação.

⁵¹*Ibidem*.

⁵²Amancio, Lúcia y Carmo, Isabel do (2004), *op. cit.* Tavares, 2010: 43 .

las mujeres las funciones de singularidad doméstica y familiar, Theodore Rousseau las excluyó del espacio público, del debate, de la ciudadanía y de las instituciones educacionales. La universalidad de los derechos humanos era, entonces, engañadora. Una vez que se encontraban fuera del documento, la falta de autonomía de las mujeres se reforzó: sus roles seguían sumergidos conectados a las funciones sexuales reproductoras, a la maternidad, al espacio doméstico y a las actividades respectivas.

Conscientes de su situación de inferioridad en la sociedad, la lucha de las mujeres incluía el reconocimiento y aceptación de derechos iguales entre ambos géneros, la obtención de visibilidad y la conquista de lugares en la historia. Una de las claras manifestaciones de cambio fue regida por Olympe de Gouges, con el documento de la “*Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*” (1791) en la que declaraba que la mujer nacía libre e igual al hombre; Mary Wollstonecraft (1759-1797), que escribió – “*Vindication of the Rights of Women*” (1792), contestó el fundamento divino de la subordinación de las mujeres a los hombres⁵³. El filósofo Condorcet propuso un «*equilibrio entre la libertad y la igualdad a través de la instrucción pública*»⁵⁴, medida que implicaría la no exclusión de las mujeres de las instituciones de enseñanza, lo que contrariaba las posiciones de Rousseau y Montesquieu. Poco después, Charles Fourier, quien inventaría la palabra “feminismo”, proclamaría que «*el grado de emancipación de la mujer en la sociedad es el barómetro natural por el que se mide la emancipación general*»⁵⁵

La *Revolución Industrial*, y los movimientos sociales pro-liberación femenina, condujeron más mujeres a abandonar el hogar y a integrarse en el mercado de trabajo, predominantemente en las industrias y talleres. El mercado de trabajo había dado señales de una dura realidad que aún se prolonga en el siglo XXI: si los obreros hombres eran mal pagados, las obreras recibían aún menos trabajando en las mismas tareas.

Las mujeres protagonizaron convulsiones sociales por la lucha de salarios iguales, por la igualdad jurídica y por el derecho al voto. Las mujeres activistas se reunían en clubes y, tras algunas tentativas de integrarse en la vida política (como deseaba Etta Palm), fueron censuradas

⁵³Cfr. Tavares; 2010: 43.

⁵⁴Santos, Rodison Roberto “*Igualdade, liberdade e instrução pública em Condorcet*” Dissertação de Mestrado, São Paulo (2007).

⁵⁵Cfr. Tavares; 2010: 43.

a través de prohibiciones de acceso a espacios públicos – se archivaron procesos para la igualdad de ambos géneros. Sometidas a la autoridad de los padres, en cuanto solteras, y después sometidas a los dictámenes de los maridos, las mujeres frenaban el estatuto de esclavas, tal como afirmaba John Stuart Mill en su texto “*On the subjection of women*” (1869). Jeanne-Désirée, fundó el periódico “*La femme libre*” publicado en 1832. Se juntaba a otros escritos de la época al reclamar la igualdad dentro del matrimonio. Era un periódico que también se dirigía a las desigualdades de clase:

«*Mujeres de las clases privilegiadas – vosotras que sois jóvenes, ricas, y lindas, vosotras que pensáis que sois libres cuando respiráis el olor a incienso en vuestros salones y sois aduladas y agraciadas por aquellos/as que os rodean; es vuestro reino, pero vuestro reino tiene corta duración y termina (...) cuando regresáis a casa y volvéis a ser esclavas una vez más, ahí encontraréis vuestro maestro con quien sentís su poder, y olvidáis todos los placeres probados hasta ahí.*»⁵⁶

Pauline Roland también escribió en “*La femme libre* y *La Tribune des Femmes*”, que la boda en Francia retiraba la libertad a las mujeres una vez que las disminuía respecto a los hombres.⁵⁷ J. Stuart Mill publica “*The Subjection of Women*” (1969), en el que refiere, en el contexto patriarcal, los principios que «*regulan las existentes relaciones entre los dos sexos y la subordinación legal de un sexo al otro*»⁵⁸.

Flora Tristan, reconocidamente feminista y socialista, anticipándose a Marx y Engels, escribió “*La Unión Obrera*” (1843) en la que expuso los mecanismos en el área laboral que menospreciaban a las mujeres, así como propuso una reestructuración de las clases obreras para permitir acceso al trabajo y a mejores condiciones. En “*La Emancipación de la Mujer*” (1846), Flora Tristan afirmó que «*en una sociedad en la que la mujer no es libre, la libertad política es una pura ilusión*».⁵⁹ Jeanne

⁵⁶Jeanne-Victoire, “*Appel aux Femmes*” y “*La Femme Libre*” (1832): 1-3. *op. cit.* Susan Groag Bell and Karen M. Offen, eds., “*Women, the Family, and Freedom: The Debate in Documents*”, pp. 146-47.

⁵⁷Pauline, Roland; Chastain, James (2004) Ohio University.

⁵⁸“*The Subjection of Women*” (1869) by John Stuart Mill p.3; 1999 The Pennsylvania State University A Pen State Electronic Classics Series Production.

⁵⁹Flora Tristan citada en Tavares; 2010: 43.

Derooin, una de las partidarias de Charles Fourier, también publicó “*La femme libre*” bajo el pseudónimo de Jeanne Victoire⁶⁰.

En Gran-Bretaña, el *Partido Laboral Británico* seguía usando como referencia las ideas de filósofos del país como David Hume o John Locke, que creían que las mujeres eran incapaces de comprender el funcionamiento del Parlamento Británico, y que incluso no podrían formar parte de los procesos electorales. Llamaron a las convulsiones sociales protagonizadas por mujeres en tono ofensivo, “sufragistas”, particularmente todas las asociadas a la *Women’s Social and Political Union (WSPU)*, un movimiento que quiso revelar prácticas discriminatorias institucionales en la sociedad británica. Aunque las acciones de protesta emprendidas por las sufragistas británicas se iniciaron de modo más efectivo en 1910, sólo en 1918 se aprobó parcialmente el voto femenino en Reino Unido con el “*Representation of the People Act*”. Ese año (1918), impulsadas por el ejemplo británico, mujeres de diversos países lucharon por su derecho de voto, permitiéndoles solucionar problemas causados por leyes injustas que, por ejemplo, les vetaban el acceso al empleo y a la propiedad. Si tuviesen derecho al voto y a ser elegidas, las mujeres podrían también tener representatividad política en cargos electos y defender mejor sus propios intereses.

El siglo XIX e inicio del siglo XX marcaron el inicio de la transformación de la condición de la mujer, sobre todo debido a la lucha de todas las que intentaron participar en la escena electoral. Anne-Marie Käppeli destaca que «[...] *el derecho al sufragio se convirtió, en el cambio de siglo, el eje principal de la lucha feminista*»⁶¹, dictó el nacimiento del feminismo, en el que ocurrieron importantes cambios estructurales, desde la aparición colectiva de las mujeres en la escena política, derecho al trabajo asalariado, derecho a la educación, derecho a una legislación más justa.

En un país con una corta historia, el feminismo de los Estados Unidos tiene una larga historia en la que las mujeres se incluían en una prolongada lucha en defensa de sus derechos: educación, trabajo y po-

⁶⁰Juntamente con Pauline Roland, Eugenie Niboyet y Desirée Gay, Jenne Derooin formaría el periódico y grupo *Voix de Femmes*, y más tarde la revista feminista “*L’Opinion des Femmes*”.

⁶¹Käppeli, Anne-Marie. “*Cenas Feministas*” *Ibid.*, p. 556; *Op. Cit.* Karawejczyk, Mônica (2007) “*Mulheres, modernidade e sufrágio: uma aproximação possível*” p. 8.

der político, que culminó (en 1920) con el derecho al voto. En una de las más notables expresiones de la lucha femenina, el boicoteo a los autobuses en Montgomery, Alabama (1955), que precedió el movimiento de los derechos civiles en el sur de Estados Unidos y cambió la historia americana para siempre, fue promovido predominantemente por mujeres afro-americanas que movilizaran sus comunidades⁶².

La *Gran Depresión* de 1929 y la movilización de los países envueltos en la *Segunda Guerra Mundial* fueron factores que ayudaron al refuerzo de la mistificación de la mujer, ampliamente reforzada y reproducida por representaciones culturales de la época.

Los feminismos contemporáneos se convirtieron también en fruto de dinámicas sociales, que ocurrieron en las décadas de 1950 y 1960, registrándose el florecimiento de nuevas políticas sociales, teóricas y culturales en los países más desarrollados del Occidente. Movimientos sociales de izquierda, frentes de lucha por los derechos civiles, organizaciones antirracismo, sindicatos, movimientos antibelicistas, las manifestaciones estudiantiles, entre otros, contribuyeron a sedimentar resistencias culturales generalizadas.

Los feminismos se quedaron inexorablemente conectados a estos movimientos y organizaciones que tratan con «*las complejas configuraciones estructurales de poder en torno a la raza, clase, sexualidad, edad, capacidad física y otros (...)*»⁶³ Sus principios fundadores y dinamizadores desean, entonces, abolir las variadas formas de devaluación basadas en mecanismos tradicionales masculinos, falocéntricos que mantienen a las mujeres en estructuras opresoras impropias para sus intereses específicos.

1.3 Feminismos de la Segunda Ola

Los movimientos feministas contemporáneos se afirmaron masivamente en la década de 1960, extendiéndose hasta a la década de 1980. Habitualmente encuadrados en la Segunda Ola⁶⁴, estos movimientos irrumpi-

⁶²Barnett (1955) *Op. Cit.* Castells, 2003: 213.

⁶³Griselda Pollock “*Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das histórias de Arte*” de (1994) citado en Macedo, 2002: 193.

⁶⁴Las pioneras que redescubrirán el feminismo en la década de 1960 eran, en su gran mayoría, blancas, de clase media con elevados niveles educacionales, pero en las

eron primero en los Estados Unidos y después, en el inicio de la década de 70, en Europa, difundiéndose por el mundo entero en las dos décadas siguientes⁶⁵.

Hubo algunos factores de orden social y cultural que estimularon nuevos sentimientos y deseos de cambio. La *Gran Depresión de 1929* y la movilización en los países implicados en la Segunda Guerra Mundial fueron factores que reforzaron la mistificación de la mujer, ampliamente reforzada y reproducida por representaciones culturales de la época. Esta era una coyuntura común vivida por la mayoría de las mujeres relegadas al “*Segundo Sexo*”⁶⁶, una vez que estaban confinadas a los roles de la vida doméstica.

Simone de Beauvoir se anticipó al movimiento de la Segunda Ola cuando defendió el principio de que las mujeres no dependen únicamente de variantes biológicas, sino de representaciones socioculturales que las construyen culturalmente. Su libro (arriba citado) desmitifica la biologización de las mujeres y explica que éstas son individuos autónomos, con intereses propios, con la capacidad de decidir sobre el rumbo de sus vidas. Para Beauvoir era necesario cambiar las leyes, las instituciones, las costumbres, la opinión pública y toda la estructura social para que mujeres y hombres llegasen a ser semejantes. Según Sylvie Chaperon, la obra de Simone de Beauvoir fue contestada por la derecha y la izquierda habiendo un profundo silencio por parte de las asociaciones feministas de los años cincuenta ya que cuestiones sexuales conectadas al aborto, al cuerpo, al erotismo se consideraban temas escandalosos y podrían amenazar la reputación de esas asociaciones⁶⁷.

Las concepciones culturales del cuerpo de las mujeres, muy punitivas debido a que las relegaban esencialmente a las funciones de la maternidad, fueron, sobre todo por influencia de Beauvoir, objeto de reflexión en la Segunda Ola. Las feministas de la Segunda Ola desarrollaron luchas conectadas al cuerpo y a la sexualidad (por ejemplo, el control de la reproducción), asegurando siempre los derechos jurídicos

tres décadas siguientes los temas feministas focalizaran luchas de las mujeres afro-americanas, latinas y de otras minorías étnicas y sexuales en sus respectivas comunidades (Cf.Castells, 2003: 222).

⁶⁵*Ibidem*: 211.

⁶⁶Libro publicado de la autoría de Simone de Beauvoir, en 1949.

⁶⁷Cf. Chaperon, Sylvie (2000 a), *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Fayard in Tavares; 2010: 50.

en las constituciones políticas, en la esfera familiar, en el empleo, y en la nacionalidad⁶⁸. La Segunda Ola ejerció una profunda ruptura con las concepciones puritanas dominantes del posguerra y proporcionó a la causa feminista nuevos soportes teóricos fundamentales: uno de ellos basado en la experiencia de las mujeres, sin compromisos con las agendas políticas más globales; otro, expresando una visión acerca de que la opresión de las mujeres es posible debido a mecanismos fundados en la dominación masculina que se extienden desde la esfera privada, de la familia y de la sexualidad hasta las áreas profesionales.

La obra “*Sexual Politics*”, de Kate Millet (1970), fue de una de las publicaciones feministas sobre la sexualidad que sirvió de referencia al propio movimiento. Esta obra, que introdujo el concepto de patriarcado, fue la base del pensamiento de esta corriente del feminismo e influyó en el propio feminismo socialista/marxista. Millet argumenta que las relaciones entre los sexos siempre se basaron en el poder de los hombres sobre las mujeres y que esta dominación sexual tiene carácter universal, permaneciendo invisible, en muchas situaciones, ya que formaba parte de la ideología⁶⁹ dominante, extendiéndose a todas las instituciones de poder⁷⁰. También se hizo conocida la autora Betty Friedan con su libro “*La Mística Femenina*” (1963), fuerte impulsora del movimiento de liberación de las mujeres, que más tarde fundó y presidió la organización *NOW* (*National Organization of Women*)⁷¹. En “*The Dialectic of Sex*”, Shulamith Firestone (1974), afirmó que para asegurar la eliminación de las clases sexuales era necesaria la revuelta de las mujeres, tal como para asegurar la eliminación de las clases económicas era necesaria la revuelta del proletariado. Las mujeres necesitaban controlar la reproducción, así como deseaban conquistar la propiedad de sus propios

⁶⁸Cfr. Vecente, 2002: 19 *cit.* por Magalhães, Maria José *et al.*: 39: 2003.

⁶⁹Hadjinicolaou define ideología como un conjunto relativamente coherente de representaciones, valores y creencias que implican la participación activa, o pasiva, en actividades religiosas, económicas, políticas, estéticas o filosóficas (Cfr. Hadjinicolaou, 1973: 22) a través de las cuales se perpetúa la dominación de la clase dominante (*Ibidem*, 24). El autor refiere aun que la «*función social de la ideología no consiste en ofrecer a las personas un conocimiento verdadero de la estructura social, sino simplemente insértalas, en cierto modo, en sus actividades prácticas que soportan esa estructura*» (Cf. Hadjinicolaou, 1973: 24).

⁷⁰Cf. Tavares; 2010: 50.

⁷¹Cf. Bryson, 1992, *cit.* por Neves e Barbosa, 2003.

cuerpos, controlados, a lo largo de los tiempos, tanto en su sexualidad como en sus procesos reproductivos⁷².

Hubo una diversificación cada vez mayor del movimiento feminista. El feminismo se convirtió en la palabra (y el estandarte) común contra todas las causas de la opresión femenina a la que cada mujer, o categoría femenina, vincularía sus lemas y vinculaciones⁷³.

1.3.1 La transnacionalidad de los feminismos en la contemporaneidad

La década de 1990 marca el período en el que los movimientos feministas se globalizaron⁷⁴. Uno de los momentos decisivos que permitieron su creciente afirmación en las esferas de la política internacional fue la realización de las *Conferencias de las Naciones Unidas sobre Derechos de las Mujeres*, y la más importante fue la *Conferencia de Pekín*⁷⁵.

El feminismo ha sido asumido como un movimiento bastante extendido, distinto y multifacético, pero con diferentes intensidades en varias zonas del mundo: en América del Norte, Centroamérica y América del Sur, en Europa Occidental y Europa de Este, en Australia y Asia. Los medios intelectuales de los contextos urbanos, los medios académicos y de los partidos más a la izquierda asociados al movimiento dejaron una importante huella en las transformaciones que ocurrieron en la sociedad.

Los feminismos actuales se constituyen como un movimiento de liberación aparentemente fragmentado y heterogéneo – «una polifonía persuasiva»⁷⁶ – presentando varias políticas específicas y formas de representación de intereses por la defensa de la identidad. La movilización de las mujeres en torno a temas específicos es una garantía de su especialización, lo que potencia impactos más consonantes con los intereses de determinados grupos. No obstante, una vez que los feminismos se presentan distintos en las formas y en las orientaciones, subyace el principio de que los contextos culturales, las instituciones, los grupos,

⁷²Cf. Tavares; 2010: 50.

⁷³Cf. Castells, 2003: 222.

⁷⁴Cfr. Tavares; 2010: 363.

⁷⁵*Ibidem*.

⁷⁶Castells, 2003: 234.

asociaciones, etc., tengan características propias. El movimiento feminista se presenta en todos los países de Europa, sin excepción, común a muchas asociaciones, infiltrado en incontables grupos, instituciones sociales, organizaciones, a veces colaboradoras, otras veces conflictivas, que conducen a ideas, iniciativas, presiones respecto a las cuestiones concernientes a las mujeres. Así, no hay una organización o una institución que represente a las mujeres⁷⁷. Castells opina que la

*«presencia masiva de la mujer en las acciones colectivas de los movimientos populares en todo el mundo y su auto identificación explícita como participantes de un todo que está transformando la toma de conciencia de las mujeres y sus roles sociales, incluso en la ausencia de una ideología feminista articulada».*⁷⁸

Los feminismos y sus luchas tuvieron altos y bajos, resurgen poco a poco bajo nuevas formas de resistencia a la dominación masculina que repercuten por las instituciones sociales y por la cultura producida y dividida. Las morfologías propias de lo local, las culturas propias, las ataduras nacionales de orden legislativo e institucional, son fundamentales para moldear metas y discursos específicos por la defensa de los derechos de las mujeres. Esos discursos no son exclusivos de militantes feministas, sino de mujeres que no reconocen la rotulación “feminista” pero que se oponen a la dominación masculina y al patriarcalismo. Mujeres y hombres que reivindican sus derechos laborales, legales, de su vida doméstica, sin afirmarse como feministas, no dejan de reproducir los principios del movimiento. Reproducen lo que Castells denomina de “*feminismo práctico*”⁷⁹.

Actualmente las mujeres son consideradas, en el ámbito doméstico, como compañeras que contribuyen financieramente y no como sirvientas interinas de la casa que tienen que cocinar, planchar y solamente cuidar de los niños. Estas nuevas visiones, divididas por hombres y mujeres de las sociedades desarrolladas y en desarrollo, resultan de un legado de luchas y conquistas dinamizadas desde el sufragismo. ¿Serán feministas las mujeres y los hombres quienes defienden estos principios de independencia para las mujeres? Pueden no asumir la etiqueta, pero abarcan muchos de los principios que teóricas, asociaciones, entre otras,

⁷⁷Cfr. Castells, 2003: 224.

⁷⁸Castells, 2003: 228.

⁷⁹Cfr. Castells, 2003: 242.

y promueven, poniéndolos en práctica en sus diversas experiencias de lo cotidiano – lo que contraría muchas de las posiciones de las mujeres de hace un siglo que tenían menos derechos, que estaban sometidas al espacio doméstico, que posiblemente ostentaban menos capacidades, etc.

Así, algunos feminismos conquistaron terreno porque estaban interiorizados en las identidades y presentes en las prácticas cotidianas. En especial a partir del nuevo milenio, hay también una interconexión de la agenda feminista a las agendas de otros movimientos sociales como, por ejemplo, los medios universitarios, el movimiento LGBT, movimiento por los derechos de los animales, y el movimiento antibelicista.

Existen varias redes de carácter mundial o regional con varios ámbitos de intervención, desde la *Articulación Feminista Mercosur* (asociaciones de mujeres de América del Sur); *International Gender and Trade Network*; *Red Latinoamericana de Mujeres transformando la Economía*; *Red Dawn*; *Red Latinoamericana de Caribeña de Mujeres Negras*; *Red Mundial de Mujeres por los Derechos Reproductivos*; *Red Mujer y Hábitat*; *Red de Educación Popular entre Mujeres*; *Articulación de Mujeres CLOC/Vía Campesina*; *Diálogo Sur/Sur LGBT*; *Marcha Mundial de Mujeres*, entre otras⁸⁰.

La Marcha Mundial de las Mujeres, por ejemplo, creada en el año 2000 como una gran movilización que reunió mujeres de todo el planeta en una campaña contra la pobreza y la violencia. Las acciones comenzaron en el 8 de marzo, *Día Internacional de la Mujer*, y terminaron en el 17 de octubre, organizadas a partir del llamado “2000 razones para marchar contra la pobreza y la violencia sexista”⁸¹.

Entre los varios motivos de la Marcha Mundial de las Mujeres se encuentran la creación de movimientos sociales entre mujeres urbanas y rurales por la lucha y por la transformación de sus vidas que incluye además la necesidad de superar el sistema capitalista patriarcal, racista, homofóbico y destructor del medioambiente.⁸² La *Marcha* también reivindica, bajo una perspectiva feminista, el derecho a la igualdad y a la auto-determinación de las mujeres⁸³.

⁸⁰Cfr. Tavares; 2010: 363.

⁸¹Cfr. “*Mulheres em Movimento Mudam o Mundo*”.

⁸²*Ibidem*.

⁸³*Ibidem*.

La Marcha Mundial de las Mujeres se realizó dos veces (en 2000 y 2005). En la primera participación intervinieron más de 5000 grupos de 159 países y territorios, una acción que consolidó la *MMM* como un movimiento internacional⁸⁴. En esta época, se entregó a la *Organización de las Naciones Unidas (ONU)* un documento con diecisiete puntos reivindicativos suscrito por cinco millones de firmas. En la segunda acción, que también llevó miles de mujeres a las calles, se realizó la *Carta Mundial de las Mujeres para la Humanidad*, un documento que expresa alternativas económicas, sociales y culturales para la construcción de un mundo fundado en los principios por la igualdad, libertad, justicia, paz y solidaridad entre los pueblos y seres humanos en general, respetando el medioambiente y la biodiversidad⁸⁵.



Imagen 1: *Colcha Mosaico Mundial de Solidaridad*, en Burundi⁸⁶

Del 8 de marzo al 17 de octubre de aquel año se construyó una gran *Colcha Mosaico Mundial de Solidaridad*, una manera simbólica de representar la Carta⁸⁷. En varios países del mundo, la acción movilizó mujeres que se unieron en las calles para criticar el sistema capitalista, los bajos salarios, reivindicando derechos para las mujeres inmigrantes y pidiendo cambiar las estructuras sociales. En el preámbulo de *La Carta Mundial de las Mujeres* puede leerse:

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Cada retallo de la colcha representa un país. Créditos: Joane McDermott, “*World March of Women*”, no *International Museum of Women Imow*.

⁸⁷ “*Mulheres em Movimento Mudam o Mundo*”: Sof.

«Nosotras, las mujeres, marchamos hace mucho tiempo para denunciar y exigir el fin de la opresión en la que vivimos por ser mujeres, para decir que la dominación, la explotación, el egoísmo y la búsqueda desenfrenada de beneficios que conducen a las injusticias, a las guerras, a las conquistas y a la violencia deben terminar. De nuestras luchas feministas y de las que nuestras antepasadas protagonizaron en todos los continentes, nacieron nuevos espacios de libertad, para nosotras, para nuestras hijas, para nuestros hijos y para nuestras nietas y nietos, que, tras nosotras, caminarán sobre la tierra. Nosotras construimos un mundo donde la diversidad es una virtud y donde tanto la individualidad como la colectividad son fuentes de riqueza; donde los cambios fluyen sin barreras; donde las palabras, los coros y los sueños florecen. Este mundo considera a la persona humana una de las riquezas más preciosas. En este mundo reina la igualdad, la libertad, la solidaridad, la justicia y la paz. Nosotras tenemos la fuerza para crear este mundo.

Nosotras somos más de la mitad de la humanidad. Damos la vida, trabajamos, amamos, creamos, militamos, nos divertimos. Nosotras aseguramos actualmente la mayoría de las tareas esenciales a la vida y a la continuidad de la Humanidad. Sin embargo, nuestro lugar en la sociedad es todavía infravalorado. La Marcha Mundial de las Mujeres, de la que formamos parte, identifica el patriarcado como el sistema de opresión de las mujeres y el capitalismo como el sistema de explotación de una inmensa mayoría de mujeres y hombres por una minoría. Estos sistemas se refuerzan mutuamente. Ellos se fundamentan y se articulan con el racismo, el sexismo, la misoginia, la xenofobia, la homofobia, el colonialismo, el imperialismo, la esclavitud y el trabajo forzado. Ellos legitiman los fundamentalismos y los integrismos que impiden a las mujeres y a los hombres de ser libres. Ellos generan la pobreza y la exclusión, violan los derechos de los seres humanos, en particular los de las mujeres, y ponen en peligro la humanidad y el planeta.»⁸⁸

El movimiento feminista es, por lo tanto, global, se presenta diversificado, con diferentes dinámicas y premisas que cambian según el tiempo y el espacio y se adapta a varias culturas y edades. Sin embargo, no deja de presentar fragmentaciones internas, núcleos de mujeres con

⁸⁸«*Marcha Mundial das Mulheres em Portugal*», in *Carta Mundial das Mulheres para a Humanidade Adoptado no V Encontro Internacional da Marcha Mundial de Mulheres*, Ruanda, 10 de Dezembro de 2004.

diferentes concepciones, convicciones y formas de actuar respecto a las diversas estructuras del patriarcado.

1.3.2 Las tipologías del movimiento feminista en la Segunda Ola

Existe una amplitud de teorías y posiciones separadas del gran movimiento feminista que permiten comprender, simultáneamente, las fuentes de opresión y los posibles mecanismos de liberación.

Del movimiento feminista internacional, según la obra “*O Poder da identidade, a era da informação: economia, sociedade e cultura*” (2003), de Manuel Castells, se identifican seis tipologías ideológicas, pero hay otras más allá de las especificadas en su libro, como el *feminismo anarquista o el ecofeminismo* que también se abordarán en esta sección. Para Castells, el uso de las tipologías «*es analítico*»⁸⁹, y puede ser reduccionista ya que representa algunos segmentos, luchas y experiencias del gran movimiento, y excluye algunas de las prácticas. Sin embargo, su segmentación es relevante ya que permite segmentar cuestiones y las analiza separadamente.

El *feminismo pragmático* se refiere a la corriente más amplia de las luchas feministas en el mundo moderno, tanto de los países desarrollados, como de los países en desarrollo. Incluye mujeres de clases obreras, pero también mujeres provenientes de organizaciones que luchan por sus derechos laborales y que sienten discriminaciones de género. Manuel Castells denomina el *feminismo pragmático* al que se refiere a los movimientos de obreras y mujeres agredidas que luchan por la conquista de la dignidad y de la supervivencia.

Para Luce Irigaray, una de las principales referencias del *feminismo esencialista*, la femineidad es relativa a la naturaleza específica de la mujer cuyas características son intrínsecas a su biología (culturalizada) y reforzada con su enraizamiento en la historia. Se trata de una concepción criticada, adjetivada como reductora por muchas teóricas feministas una vez que rechaza la adquisición y reproducción de valores culturales, lo que significa que, por ejemplo, si las mujeres no saben utilizar un automóvil esto sucede porque tienen una incapacidad fisio-

⁸⁹Castells, 2003: 235.

lógica “innata” para ser malas conductoras lo que, por lo tanto, sirve como argumento para mantenerlas en una posición inferior respecto a los hombres. Una de las feministas críticas, Monique Wittig, considera que el “*sexo anatómico se construye socialmente*”⁹⁰, o sea, que posibles mecanismos opresivos son componentes fundamentales incrustados por el género y que, desde luego, lo construyen.

El *feminismo marxista/socialista* se ha desarrollado históricamente con movimientos y partidos de izquierda anticapitalista e ideológicamente conectado con la teoría marxista. Muchas de las feministas marxistas/socialistas están integradas en movimientos de trabajadores/as y pertenecen a sindicatos. Sin embargo, en la década de 1990, el desvanecimiento de las organizaciones socialistas y del socialismo como punto de referencia histórica, así como el declive de la influencia ejercida por la teoría marxista disminuyeron el impacto del feminismo socialista que fue, de modo general, relegado para el terreno académico⁹¹. No hay consenso sobre la denominación del *feminismo socialista/marxista*, o relativo a la unión de ambas denominaciones. Desde un punto de vista generalista, el *feminismo socialista/marxista* lucha por la disminución del poder masculino tanto en la esfera privada (en el seno familiar, en las funciones de reproducción, en las tareas domésticas) como en la esfera pública (a saber, locales de trabajo). Engels, una de las referencias de esta corriente, defendió la importancia de incluir a las mujeres en el mercado de trabajo, como manera de alcanzar libertad e independencia⁹².

No obstante, feministas conectadas a la corriente marxista defendieron que el marxismo no era eficiente respecto a la explicación de la subordinación de las mujeres. Manuela Tavares sostiene que el *feminismo socialista* opuesto a un sistema opresivo, capitalista y patriarcal

«traspasa el marxismo clásico una vez que destacó las relaciones entre el sistema económico y la subordinación de las mujeres, denunciando la opresión de que son víctimas como clase trabajadora, pero también como mujeres, comprendiendo de forma dialéctica las relaciones

⁹⁰Wittig, 1992 in Castells, 2003: 239.

⁹¹Cfr. Castells, 2003: 216.

⁹²Cfr. Tavares, 2010.

*entre sexo y clase. Así, corresponde una estructura sexual organizada a la estructura de clases capitalista.»*⁹³

El *feminismo socialista* también reconoce la importancia del trabajo doméstico para la actividad productiva, y como una contribución notable para la economía. En un sistema de valores patriarcal y en un sistema económico capitalista el trabajo doméstico femenino (no remunerado) conduce a la perpetuación de la situación inferior de la mujer por el principio de que la opresión se origina en la existencia de roles sexuales distintos jerárquicamente⁹⁴.

El marxismo supuso una contribución para el feminismo, como enfocar los mecanismos de opresión de las mujeres como resultado de factores culturales y no biológicos; valorar la inserción de las mujeres en el mercado de trabajo; o contribuir con material científico sobre la opresión de las mujeres a lo largo de la historia⁹⁵. El *feminismo socialista/marxista* tuvo también algunas limitaciones, concretamente cuando no reconoció la dicotomía de género, etnia y orientación sexual, en particular el principio de que la eliminación de la propiedad privada garantizaría la emancipación de las mujeres, sin considerar las relaciones de dominación/subordinación que marcan los sexos. Otra limitación, más allá de otras relativas a las relaciones de producción, consiste en la utilización del modelo familiar dominante – modelo heterosexual, excluyendo otros como homosexuales o monoparentales⁹⁶.

Impulsado por la *New Left*, que excluiría a las mujeres, por los movimientos antiguerra en Vietnam, y por otros movimientos de reivindicación, el *feminismo radical* surge en los EE.UU (al final de la década de 1960) a través de mujeres que estaban insatisfechas con su condición. Esta corriente llamó la atención hacia la limitación de la sexualidad de las mujeres a la reproducción, no siempre deseada, por la dependencia económica, social, por matrimonio, por la sumisión a la dominación masculina⁹⁷. Las feministas radicales concentraron sus esfuerzos en un trabajo de toma de conciencia (*consciousness raising groups*), organizando redes de grupos e instituciones de apoyo y protección para

⁹³Tavares, 2010.

⁹⁴Cfr. Maquieira *et al.*, 2001, citado por Tavares, 2010.

⁹⁵Cfr. Tavares, 2010.

⁹⁶Tavares, 2010.

⁹⁷Cfr. Tavares, 2010.

proteger a las mujeres de diversas formas de violencia masculina, a través de campañas de anti-violación, formación en autodefensa, refugios para mujeres víctimas de malos tratos y acompañamiento psicológico para las que sufrían abusos⁹⁸. La estrategia se basa en el principio de la prevención y en suscitar concienciación respecto a la dominación masculina alastrada a la esfera privada, que se siente en la familia y en la sexualidad.

Uno de los principios máximos consistía en reivindicar los derechos de propiedad del cuerpo de las mujeres, conectados a la sexualidad. Los derechos sexuales incluyen el derecho libre de coacción, de discriminación y violencia, de todas las personas a nivel más elevado de salud sexual y reproductiva, incluyendo el acceso a los servicios de salud sexual y reproductiva; buscar, recibir y transmitir información relativa a la sexualidad; mantener el respeto por la integridad del cuerpo; elección de compañero/a; decidir ser sexualmente activa/o; derecho a relaciones sexuales consensuadas; derecho al matrimonio consensuado; decidir si quiere (o no) y cuando tener hijos/as; adoptar una vida sexual satisfactoria, agradable y segura⁹⁹.

Una de las mayores críticas a este movimiento consiste en la definición de teoría histórica y universalista, que referencia fundamentalmente mujeres blancas de clase media, excluyendo otras de clases y etnias distintas¹⁰⁰.

Las diferencias entre el *feminismo liberal* y el *feminismo radical* acabaron a mediados de la década de 1970, en ambas prácticas del movimiento: individuales y colectivas. Debido al “*universalismo de la diferencia*” biológica según la cual las mujeres serían, supuestamente por legado biológico, inferiores a los hombres, el *feminismo liberal* engendró estrategias para descubrir igualdad entre los sexos, a través de la universalización de derechos. Desde la Primera Ola Feminista, las mujeres lucharon por su derecho al voto, por la igualdad de derechos en la familia, por el derecho a la educación, trabajo remunerado, por su reconocimiento como ciudadanas, por la igualdad en las leyes, por

⁹⁸Cfr. Castells, 2003: 215.

⁹⁹WHO, *Glossary on gender and reproductive rights* in Cf. Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens, (2010) “*Kit Pedagógico sobre Género e Juventude*” p. 172.

¹⁰⁰Cfr. Tavares, 2010.

salarios iguales en empleos iguales, por los derechos de reproducción, por el derecho a acceder a todos los cargos e instituciones; en suma, por los derechos iguales a relación a los hombres.

El objetivo de conquistar derechos iguales para las mujeres implicó verdaderas batallas constitucionales y legislativas. Manuel Castells menciona el caso de Estados Unidos para ejemplificar como las grandes conquistas se adquirieron en menos de dos décadas solamente a través de hábiles *lobbies* políticos que implicaron campañas de los medios de comunicación, o de hombres y mujeres pro-feminismos que se presentaban a cargos públicos¹⁰¹. Este crecimiento del feminismo liberal tuvo impactos notables en los Estados Unidos, sobre todo durante la Segunda Ola feminista, contribuyendo considerablemente en la consagración legislativa y constitucional de los derechos de las mujeres sobre cuestiones relacionadas con empleo, educación, salud, etc.

El *feminismo lesbiano* fue, según los estudios sobre movimientos sociales de Manuel Castells¹⁰², lo que más creció, el más militante, y el que presentó el mayor número de colectividades/asociaciones/grupos. El *feminismo lesbiano* se opone a las instituciones que promueven la heterosexualidad compulsiva, y que rechazan la no representación de otras sexualidades, como el lesbianismo. Muchas feministas lesbianas critican y reniegan la hegemonía¹⁰³ de la heterosexualidad y de sus normas consagradas, a través de las diferentes instituciones, como manera de expresar el no reconocimiento de un mundo masculino y opresivo. Como indica Monique Wittig, el *feminismo lesbiano* más que rechazar, asume que

«el rol de la mujer» es «rechazar el poder económico, ideológico y político del hombre», es «escapar a nuestra clase, de la misma manera que los esclavos fugitivos escaparon de la esclavitud y se hicieron ciudadanos libres.» (...) Implica «la destrucción de aquella clase femenina a través de la cual los hombres se apoderan de nosotras. Esto

¹⁰¹Cfr. Castells, 2003: 215.

¹⁰²Cf. Castells, 2003: 239.

¹⁰³En suma, la hegemonía implica la constante conquista y reconquista del consentimiento de la mayoría respecto al sistema que la subordina (Cf. Fiske, 1990: 234). Una de las importantes estrategias hegemónicas es la construcción del sentido común. Si se aceptan las ideas de la clase dominante como sentido común, o sea, independientemente de clases, entonces se alcanza su objetivo y su trabajo ideológico disfrazado (Cf. *Ibidem*).

sólo podrá conquistarse a través de la destrucción de la heterosexualidad como sistema social basado en la opresión de las mujeres por el hombre y que crea la doctrina de la diferencia entre los sexos para justificar esa opresión»¹⁰⁴

Aunque el lesbianismo estuvo presente en la agenda de luchas del feminismo radical, sus representantes (o la mayoría de ellas) reproducían los modelos de las familias heterosexuales. Por otro lado, muchas militantes heterosexuales temían la visibilidad de la facción lesbiana¹⁰⁵, concretamente debido a posibles errores de juicio originados fuera del movimiento respecto de la agenda feminista. Nuevas generaciones de feministas lesbianas se desprenden, o abrazan, la indumentaria típicamente femenina, y no rechazan obligatoriamente formas de autoexpresión alternativas a las de la femineidad, ni siquiera experiencias alternativas a las de la sexualidad, incluso la bisexualidad y otras¹⁰⁶. Las feministas lesbianas más independientes y afirmativas, respecto a la cultura y a la política, muestran más capacidades y pruebas de cooperar con movimientos y organizaciones sociales masculinas, expresamente grupos gays, por el principio común de la liberación sexual de parejas del mismo sexo, así como por la lucha contra mecanismos sociales demasiado heterosexuales y, por lo tanto, discriminatorios respecto a otras orientaciones sexuales¹⁰⁷. Fue, además, imposible evitar conflictos de intereses de feministas lesbianas con otras del movimiento feminista debido a la presentación de propuestas legislativas para la revisión de leyes sobre la familia, basadas solamente en el patrón familiar heterosexual, rechazando los derechos de parejas del mismo sexo¹⁰⁸. Este tipo de conflictos originó numerosos debates y exigencias en el interior del movimiento feminista por parte de las lesbianas que esperaban ver sus derechos reconocidos y defendidos.

Uno de los motivos de la crisis del patriarcalismo, referido por Castells, resulta de la *«interacción entre el capitalismo informacional y los movimientos sociales feministas y de identidad sexual, manifiesta en la creciente diversidad de asociaciones entre individuos que desean com-*

¹⁰⁴Wittig, 1992, 13-20; citado por Castells, 2003: 240.

¹⁰⁵Cfr. Castells, 2003: 221.

¹⁰⁶Cfr. Castells, 2003: 220, 221.

¹⁰⁷*Ibidem*: 221.

¹⁰⁸Cfr. Castells, 2003: 254, 255.

*partir sus vidas y educar hijos»*¹⁰⁹. Si, por un lado, las intensas representaciones de la heterosexualidad se sienten en los flujos culturales y en las prácticas sociales institucionalizadas, por otro lado, el surgimiento de redes sociales derivadas de los desarrollos tecnológicos (como la aparición de internet en la década de 1990) permitieron, por ejemplo, la circulación y diseminación de *blogs*, *sitios web* de grupos de mujeres que se han unido por la afirmación de identidades sexuales lesbianas.

El feminismo manifiesto en las renovadas luchas desarrolladas por las mujeres está teniendo sus diversas formas de resistencia frente a la dominación de las instituciones y de la cultura reproducida socialmente. El *feminismo cultural* desea la revisión de las instituciones sustentadoras históricamente de los valores patriarcales (esta forma de feminismo originó el movimiento de “*toma de conciencia*” a través de las academias y se conectó al *feminismo radical*). Estimulado por la aparición de grupos de reivindicación de derechos civiles, por movimientos estudiantiles, por movimientos antibelicistas así como el surgimiento de la *New Left*, el *feminismo cultural* surge a mediados de la década de 1970. Su carácter ideológico se asume como contracultural y políticamente alternativo, asentándose en instituciones y espacios alternativos para conquistar autonomía cultural y afirmar valores alternativos basados en la no competición y en la no violencia, así como afirmar nuevas identidades y culturas femeninas¹¹⁰. Se asocia al “*feminismo de la diferencia*”, sin mezclarse con los principios del esencialismo. Afirma la diferencia de las mujeres debido a su historia distinta y al hecho de que su identidad propia podrá reconstruirse a partir de sus propios caminos, lo que implica la separación de las instituciones dominadas por los hombres, sin optar, necesariamente, por el lesbianismo o por el separatismo¹¹¹.

Una de las corrientes más recientes, difícilmente contestable respecto a sus contornos éticos, pero sin embargo con adhesión limitada por parte de feministas, es el *ecofeminismo*. Una referencia central para el *ecofeminismo* es en el libro “*The Sexual Politics of Meat*” (1990), de Carol J. Adams. Una de las grandes contribuciones de su obra consistió en la analogía sobre como las mujeres y animales no-humanos se representan culturalmente a partir de la mirada masculina, en el ámbito

¹⁰⁹Castells, 2003: 267.

¹¹⁰Cfr. Castells, 2003: 237.

¹¹¹*Ibidem*.

de la sociedad capitalista y patriarcal. Sus análisis revelaron características comunes en las fórmulas de representación de ambos grupos. Por un lado, la “animalización”, “domesticación” y “naturalización” de las mujeres; por otro, la “sexualización” (antropomórfica) de los animales no-humanos y del planeta. Subyacente a las semejanzas en estas representaciones se encuentra la premisa explicativa de que ambos grupos padecen de la condición de subordinación y cosificación¹¹². Por ejemplo, las representaciones de la industria pornográfica presentan, según Carol J. Adams, incontables similitudes con las representaciones publicitarias alusivas a animales sensibles no-humanos. Las primeras representan los cuerpos de las mujeres como disponibles y “animalizados”: las mujeres usan ropa interior cuyo modelo alude a animales salvajes no-humanos, se ponen abrigos de pieles, etc. Las segundas representan los cuerpos de animales también disponibles, pero antropomorfizados, que, por lo tanto, adquieren características humanas (emociones, poses, bipedismo, aderezos, ropas, lenguaje, comportamientos, etc.).

Según Matthews, la asociación entre mujeres y animales no-humanos (y viceversa) estereotipa ambos grupos, definiendo parámetros delimitadores a la especie humana, legitimando y naturalizando su marginalización y degradación metafóricas. Es decir, la cosificación sexual de las mujeres y la sexualización de animales no-humanos (en particular los de consumo) se solapan y se refuerzan mutuamente¹¹³ cumpliendo con el rol decisivo de imponer un orden social especista¹¹⁴. Otro concepto descubierto por Adams en la cultura occidental consiste en los “referenciales ausentes”¹¹⁵, o sea, individuos a quienes se arranca el sentido original para insértalo en una categoría distinta de significación, permitiéndole a uno/a agresor/a considerar un animal no humano como “cosa”, fragmentada, víctima de la opresión, a quién se anulan los intereses propios y la identidad¹¹⁶.

El *feminismo anarquista*, *anarcofeminismo* o el feminismo libertario, se asume como un movimiento de lucha por la liberación de las

¹¹²Cfr. Potts, Annie: “*Combating speciesism in psychology and feminism*”; *Feminism & Psychology* 2010 20: 296 (291 – 301).

¹¹³“*The Politics of Meat*” p.14 Carol J. Adams; Interview questions by Annie Potts.

¹¹⁴Especismo se refiere a prácticas de discriminación, por especie, de animales no-humanos.

¹¹⁵Adams, 1990: 67.

¹¹⁶*Ibidem*:73.

mujeres sosteniéndose en algunos de los pilares del anarquismo, o sea, preconizando una sociedad sin gobernantes, sin cualquier tipo de orden jerárquico, sin sistema de clases y sin mecanismos de coerción sobre las mujeres. El anarcofeminismo intenta, entonces, convertir a la sociedad mediante la superación del patriarcado y la aniquilación de las estructuras de poder para alcanzar una sociedad libertaria. El *feminismo anarquista* sostiene que las mujeres, tanto por su trabajo doméstico, como por su trabajo de reproducción (sin valor económico), son el grupo más explorado por el capitalismo, siendo así que la desigualdad de género es una de las principales barreras para que hombres y mujeres de la clase trabajadora se puedan unir y luchar por intereses comunes¹¹⁷.

*«El anarcofeminismo comprende que la opresión de la mujer resulta de una sociedad capitalista y patriarcal, y no del género masculino. Por lo tanto, propone una sociedad anarquista en la que se considere a las mujeres y a los hombres como seres humanos completos. El hombre también es explotado por el capitalismo y tiene su masculinidad siempre sometida a prueba. Sin embargo su opresión ocurre de manera distinta a la de la mujer. Mientras las mujeres son oprimidas, discriminadas, violentadas por su sexo»*¹¹⁸.

Aunque el movimiento anarcofeminista tenga influencias de la política anarquista, se aleja, sin embargo, de las actuaciones de elementos anarquistas que no consideren pertinentes cuestiones relacionadas con los derechos de las mujeres. El caso histórico de la *Revolución Española* (1936), reavivado por Emma Goldman, sirve de ejemplo, a pesar de haber existido una retórica impresionante; a menudo los hombres anarquistas eran influenciados por la ortodoxia cultural en sus relaciones personales con las mujeres, y la mayoría de ellas seguía, de manera sumisa para salvaguardar el activismo, proporcionando a sus compañeros relaciones emocionalmente favorables. Así, el anarquismo reproduce algunos de los conceptos de poder que él propio desea destruir¹¹⁹.

Internamente, las organizaciones anarcofeministas no tienen jerarquías ni prácticas autoritarias. Sus acciones no intentan cambios a través de instituciones estatales, ni tampoco defienden la aprobación de leyes,

¹¹⁷Designación de *anarcofeminismo*, según Wikipédia.

¹¹⁸Luana, Vanessa; Dias, Mabel (2008) “*Considerações sobre o anarcofeminismo*”.

¹¹⁹Cfr. Emma Goldman in Ruby, Flick; (2005) “*Anarcha-feminism*”.

el uso del voto, o la entrada de mujeres en instituciones de poder¹²⁰. El principio se guía por la revolución social, por el auto-empoderamiento de las mujeres contra el patriarcado y contra las instituciones que lo perpetúan. Por lo tanto, «*los cambios de sexo en los cargos de autoridad no alteran la situación de las cosas.*»¹²¹ Incluso, este movimiento considera el Estado y otras instituciones extensiones del patriarcado que ejercen mecanismos de coerción. Sin embargo, la objeción que feministas anarquistas hacen a organizaciones fijas y autoritarias no significa que se caractericen por el individualismo. Feministas anarquistas creen en la libertad individual porque ésta puede influenciar sus propias vidas. Además, se pautan por articular consenso en torno a la idea de construir una sociedad libre sin mecanismos de dominación en las prácticas de socialización.

1.4 El movimiento feminista portugués tras la segunda mitad del Siglo XX: estudio de caso

Aunque en Portugal el salazarismo afectase la libertad de expresión y la lucha por los derechos civiles, el final de la Segunda Guerra Mundial y la derrota del nazismo, llevó muchas mujeres a luchar contra el fascismo. Sin embargo, la coyuntura en Portugal no era favorable al ascenso de las mujeres; debe recordarse el cierre de organizaciones por los derechos de la mujer, como el *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP)*, que se clausuró en 1947¹²², o la *Associação Portuguesa Feminina para a Paz*¹²³, que terminó al comienzo de 1950. Para la feminista Madalena Barbosa, los 48 años de Salazarismo

«equivalieron a 48 de adoctrinamiento de las mujeres para se convirtieran en esposas, madres delicadas y hadas del hogar, mientras la censura nos impedía de conocer una realidad de luchas de otras mujeres en todo el mundo, por lo que el feminismo se quedó de tal manera

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² Cfr. Tavares, 2010: 88.

¹²³ *Idem*: 568.

asociado erróneamente e incomprendido, que aún hoy se mantiene esta postura y desconocimiento. A pesar de todo, en Portugal, aún después de todos los cambios posteriores al 25 de Abril, siguen sin existir condiciones que propicien un rápido y pujante crecimiento del feminismo.»¹²⁴

El régimen salazarista incentivaba a las poblaciones que se sometiesen ante el Estado y la Iglesia, que surgían como estructuras jerárquicas que consideraban a la familia un tema propicio para la creación de estabilidad social a través de la obediencia. En la lógica interna de la familia, el marido era el miembro a quién la esposa y los niños deberían obedecer. La reproducción de valores asociados a la femineidad condujo a que las mujeres diesen prioridad a la maternidad, a la cual deberían dedicarse como una condición natural, inevitable.



Imagen 2: Poster del Estado Nuevo, “*Lección de Salazar*”, de Martins Barata, 1938

La *Trilogía de la Educación Nacional Dios, Patria, Familia*, fue una incesante propaganda transmisora de valores esenciales que penetraron, inclusivamente, en la estructura educacional (por ejemplo, a través de carteles distribuidos en escuelas primarias) donde la autoridad patriarcal había definido papeles y valores de género y había reforzado la obediencia y resignación como prácticas de vida esenciales. Los hombres

¹²⁴Barbosa, Madalena, – “*Teoria, estratégia e tática*”, (s/d) in Tavares, 2010: 58.

también deberían adoptar los valores nacionales, asumirse como dominadores, autoritarios, aunque, en ocasiones, sus prácticas implicasen violencia conyugal.

Cuando Maria Lamas escribió el libro “Las mujeres de mi país” cuyo contenido resultó de un viaje de norte a sur del país en el que reportó las condiciones de vivencia de las mujeres portuguesas, relató en entrevista al *Diario de Lisboa* (1949): «*que los problemas de las mujeres portuguesas son muy graves y que el Estado Novo no les había dado ninguna solución eficaz.*»¹²⁵

En su Tesis doctoral, “*Feminismos en Portugal (1947-2007)*”, Manuela Tavares apunta que en la década de 1950 el activismo de las mujeres se concentró en la lucha antifascista y, consecuentemente, las reivindicaciones de cariz feminista desaparecieron¹²⁶. Mientras tanto, en los Estados Unidos, así como en algunos países europeos, se desencadenaban revoluciones y se manifestaban reivindicaciones pro-identitarias durante la década de 1960, en Portugal el salazarismo impedía tales conquistas. Además de otras, la clase intelectual sentía una fuerte censura por parte del régimen que cerraba las fronteras a la entrada de publicaciones que podrían agitar las concepciones tradicionalistas y represivas respecto a las mujeres. La Guerra Colonial del ultramar, la salida de hombres para el extranjero buscando mejores condiciones de vida y la ida obligatoria para la guerra de ocupación de Angola, Guinea-Bissau y Mozambique, facilitó oportunidades de empleo para muchas mujeres. Sin embargo, las mujeres portuguesas eran una fuerza de trabajo más barata. Con el régimen fragilizado, se formó (1968), en el seno del Movimiento de Oposición al régimen de Salazar, el *Movimento Democrático das Mulheres (MDM)* que luchó por los derechos sexuales y reproductivos tales como la planificación familiar y aborto. Mujeres como Agustina Bessa Luís, Isabel Barreno, Elina Guimarães, Sophia de Mello Breyner, entre otras, se destacaron por la organización/participación de/en coloquios y conferencias relacionadas con las mujeres. En particular, abordaron temas como el empleo, representaciones simbólicas, ley, sexualidad, etc.

Antes de la caída de Salazar en el 25 de abril de 1974, hay un mo-

¹²⁵“*A ignorância e o abandono em que vive a mulher do povo, segundo a escritora Maria Lamas*”, in *Diário de Lisboa*, 27 de enero de 1949; *Op. cit.* Tavares, 2010: 88.

¹²⁶Cfr. Tavares, 2010: 564.

mento clave (en 1972) cuando se publica una de las obras literarias feministas de mayor referencia en Portugal – “*textitNovas Cartas Portuguesas*”¹²⁷, de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa y Maria Isabel Barreno. Difícilmente clasificable en su género, *NCP* reúne cartas, ensayos, poemas y diversos fragmentos. Su publicación demostró la existencia de situaciones claras de discriminación en Portugal resultantes de un régimen opresivo, en su sentido más amplio, en particular respecto a las mujeres en el ámbito matrimonial, maternidad, sexualidad y campo laboral. Denunció también las políticas imperialistas en África, particularmente la *Guerra Colonial* en Angola (1961-1974)¹²⁸. El régimen censuró la obra por considerarla “inmoral” y “pornográfica”, y abrió un proceso contra las autoras, proceso que se suspendió y acabó con la absolución de las acusadas tras el 25 de abril de 1974.

Según Ana Luísa Amaral, profesora de estudios feministas de la Facultad de Letras da Universidad do Porto, se trata de

*«un libro también sobre derechos humanos. Es un libro contra todas las formas de opresión. Es un libro en que se cuestiona el propio concepto – que sigue muy en boga en nuestros días, aún más ahora a través de los medios comunicación – del amor romántico. (...) Y pienso que el énfasis nunca se coloca en términos dicotómicos. Creo que se trata de una de las riquezas del libro. No son los hombres – en el caso de las relaciones heterosexuales, el tema más explorado en el libro – los verdugos y las mujeres las víctimas. Se cuestiona todo un orden social.»*¹²⁹

La *Revolução dos Cravos* del 25 de abril de 1974 permitió grandes cambios políticos y sociales, en los que las mujeres que luchaban por su liberación y emancipación tuvieron oportunidad de organizarse en un contexto político democrático, por lo tanto, pautado por la libertad de expresión.

¹²⁷Se considera esta obra como un marco también por sus repercusiones internacionales, ya que condujo a la conciliación de la primera acción feminista global, juntando referencias como Simone de Beauvoir, Iris Murdoch, Marguerite Duras, Doris Lessing, o Stephen Spender, en una conferencia patrocinada por la *National Organization sea Women (NOW)*, como la “*primera causa feminista internacional*”.

¹²⁸PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*) existió en Portugal entre 1945 y 1949.

¹²⁹“*As Novas Cartas Portuguesas regressam do desterro*”; entrevista a Ana Luísa Amaral por São José Almeida (10 de noviembre de 2010) Ípsilon.

Pequeños grupos y asociaciones situaron el tema de la despenalización del aborto en la agenda política del país. Los juicios de Maria Antónia Palla y de Conceição Massano, la primera juzgada por hacer un programa de televisión sobre el aborto, y la segunda, por haber sido denunciada cuando necesitó abortar¹³⁰, impulsaron la formación de la CNAC (*Campanha Nacional pelo Aborto e Contraceção*). La CNAC «se basa en el derecho al aborto y a la contracepción libre y gratuita, en la despenalización del aborto a petición de la mujer»¹³¹.

Esta lucha por la despenalización del aborto, realizada por el *feminismo radical* portugués, duró desde la década de 1970 y acabó en 2007, fecha en la que el aborto se despenalizó legalmente. Una de las organizaciones que surgieron y se destacaron en este periodo fue UMAR (*União das Mulheres Alternativa e Resposta*)¹³². A lo largo de casi 30 años, ha mantenido en su agenda (feminista) causas como la «*valorización de las mujeres en la sociedad, derechos iguales en el contexto laboral, acabar con todas las formas de discriminación contra la mujer, el derecho a la contracepción y al aborto, la lucha contra la violencia doméstica, la paridad en los órganos de decisión política o la implicación internacional en iniciativas como la Marcha Mundial de Mujeres.*»¹³³

¹³⁰«A luta pela legalização do aborto» de Helena Lopes da Silva en *Movimento Feminista em Portugal* p.52; Seminário org. UMAR; (5 y 6 de diciembre de 1998) en Auditório do Montepio Geral Lisboa.

¹³¹*Ibidem.*

¹³²Sus estatutos y programas se han cambiado a lo largo de los años: De 1976 a 1982 – UMAR – *União de Mulheres Antifascistas e Revolucionárias*.

¹³³Ver [website](http://www.umar.pt) de UMAR .



Imagen 3: textitPoster de la UMAR, 197 – (União das Mulheres Antifascistas e Revolucionárias) “textitConquistemos un mundo nuevo – día mundial del niño”¹³⁴

En el ámbito político, la *Comissão da Condição Feminina, em regime de instalação*, surgió en 1975 en el Parlamento portugués, debido a Alda Nogueira (del PCP), una propuesta sobre *Igualdad de Derechos de la Mujer* en la que se incluían los siguientes puntos:

«1- las mujeres tienen derechos y deberes iguales a los hombres, y, por ello, no pueden ser discriminadas en cualquier esfera de la vida económica, cultural o política» y

«2 – la base de la igualdad de derechos y deberes de la mujer es la igualdad del derecho al trabajo e igualdad de salarios para trabajo de valor igual.»¹³⁵

Este artículo consagró el principio de la igualdad y de la no discriminación en función del sexo. Sin embargo, no siempre todos/as los/as diputados/as asumieron una cuestión tan seria correctamente, ya que ésta provocó risas en algunos/as:

El Sr. Dr. Vital Moreira (PCP) – «*Ya que no considero, al contrario de algunos diputados que se ríen, que esto se trata de un asunto de mu-*

¹³⁴Fuente: [Universidade de Aveiro, Centro de Documentação](http://www.ubi.pt).

¹³⁵Monteiro, Rosa; (2010) “*A emergência do feminismo de Estado em Portugal: uma história da criação da Comissão da Condição Feminina*”; p. 59, *Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género*, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa.

jeros (risas) – aparentemente los que se ríen consideran (...)» (Diario A. C. del 21 de agosto de 1975)¹³⁶.

En la década de 1980, al contrario de muchos países de Europa, hubo en Portugal alguna evolución respecto a los derechos de las mujeres. Se realizaron los primeros seminarios en el área de estudios sobre las mujeres, organizados por la *Comissão pela Igualdade e pelos Direitos das Mulheres (CIDM)* (1983) y (en 1985) por el *Instituto Universitário de Lisboa o (ISCTE – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)*^{137 138}.

En la década de 1990, el feminismo transnacional se caracterizó por la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Mujeres* (Pekín, 1995), y por la *Marcha Mundial de Mujeres*¹³⁹. Estos y otros sucesos en red, expresamente la aparición de la internet, contribuyeron para que en la década de 1990 las feministas portuguesas siguiesen trabajando en causas específicas como, por ejemplo, la violencia doméstica. Aunque hubiesen intentado garantizar protección para las víctimas de violencia (1991), a través del *I Plano Nacional Contra a Violência Doméstica* (1999), solamente en 2000 el “*agresión por malos tratos de los cónyuges*” se consideró delito público¹⁴⁰.

Las concepciones limitadoras y opresivas de la familia también se han alterado en la sociedad portuguesa, con el aumento sustancial de divorcios, de uniones de hecho y de niños nacidos fuera del matrimonio, así como el surgimiento de nuevas concepciones de la familia: monoparentales, lesbianas, *gays* y unipersonales,¹⁴¹ lo que ha contribuido a una mayor diversidad respecto de las formas de interrelación y concepción familiar.

En Portugal hubo una clara feminización de la fuerza de trabajo¹⁴². Sin embargo, también aumentan las condiciones de precariedad, incluso la pérdida de derechos y privilegios de las/os trabajadoras/es debido a la

¹³⁶*Ibidem*.

¹³⁷Cfr. Tavares, 2010: 306.

¹³⁸Aunque no todas las organizaciones se asumieron como feministas, muchas luchaban por los derechos de las mujeres, tales como la *Comissão para a Igualdade de Género (CIG)*.

¹³⁹Cfr. Tavares, 2010: 571.

¹⁴⁰Cfr. *Ibidem*: 572.

¹⁴¹*Ibidem*.

¹⁴²Cfr. Tavares, 2010: 476.

reestructuración de la productividad construida por un capitalismo cada vez más salvaje, permeable a la especulación financiera, a las malas gestiones y privatizaciones de patrimonio y de recursos del Estado, que, por su parte, condona obligaciones fiscales y deudas de grandes grupos económicos transfiriéndolas hacia las/os contribuyentes. Las penalizaciones que se sienten en las familias pesan muchas veces en las mujeres. Según Manuela Tavares, la mano de obra en el espacio de trabajo sigue siendo predominantemente masculina y, además, el espacio doméstico no se ha masculinizado lo que implica la preservación de mecanismos subordinantes que gravan a las mujeres¹⁴³.

Los derechos de las mujeres inmigrantes sujetas a más «*presiones, agresiones, asedios y chantajes por parte de los empleadores incluso a las que tienen mejores cualificaciones, como las inmigrantes de Europa del Este y las brasileñas*»¹⁴⁴, están muchas veces sujetas a acosos, agresiones por parte de empleadores, o en ocasiones caen en redes de tráfico para explotación sexual¹⁴⁵. Estas dos cuestiones, (el tráfico de inmigrantes y su explotación sexual), son temas presentes en los feminismos en Portugal. Sin embargo, respecto a la prostitución, se trata de un tema que divide opiniones entre la prohibición (es decir, prohibición del principio de dominio sexual de los hombres sobre las mujeres) y, por la otra parte, la creación de mecanismos y reglamentación de derechos laborales para estas trabajadoras¹⁴⁶.

Aunque muy tardíamente, el lesbianismo en Portugal se encuentra también presente en las agendas feministas (en la segunda mitad de la década de 1990), sobre todo a través del movimiento *LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales)*¹⁴⁷. El transcurso del lesbianismo en Portugal ha acompañado la agenda feminista desde la Primera Ola. Sin embargo, a la semejanza de otros países, el feminismo portugués de Segunda Ola surgió preocupado por la asociación con el lesbianismo. Ana Maria Brandão las considera «*alianzas difíciles*» entre el feminismo, lesbianismo y activismo *gay*, afirmando que «*las cuestiones lesbianas*

¹⁴³Cfr. Tavares, 2010: 478.

¹⁴⁴Tavares, 2010: 573.

¹⁴⁵Cfr. Tavares, 2010: 574.

¹⁴⁶*Ibidem*.

¹⁴⁷Este acrónimo se alterna con el otro *LGBTTTs (Lésbicas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transexuales y Transgéneros)* por ser más albergador de orientaciones sexuales e identidades de género.

han sido siempre menores respecto de las temáticas feministas tradicionales (...)»¹⁴⁸. Anabela Rocha, de la *Opus Gay*, que asistió a las primeras señales de vida del activismo lésbico en Portugal en la década de 1990, dice que:

«Las asociaciones portuguesas, las revistas, esos grupos de trabajo, surgieron en ese momento en el que el movimiento feminista deseaba alejarse de las lesbianas. No deseaba identificarse como un movimiento con tendencias lesbianas...»¹⁴⁹

1.5 La globalización del movimiento feminista. Rusia: estudio de caso

1.5.1 Breve abordaje al periodo pre y post-soviético bajo una perspectiva de género

El socialismo acabó (aparentemente) con algunas barreras de género para las mujeres soviéticas, lo que facilitó su entrada en el espacio masculino. Las nuevas imágenes que penetraron en la sociedad – a través del cine, de *posters* publicitarios, de la literatura, de la prensa popular y escolar, de la oratoria política – elogiaban las virtudes soviéticas únicas y representaban a las mujeres apoyando a los hombres en su lucha por una sociedad más justa y nueva. En algunas de estas representaciones las mujeres adquirieron normalmente características masculinas: se representaban como militantes soviéticas, fuertes, determinadas, duras, sin miedo, musculadas, valientes, ambiciosas y osadas – encarnaban figuras de súper-mujeres soviéticas que caminaban con sus hombres en un vía repleta de igualdad. Este estereotipo soviético en el que la expresión es asexualada y sobria encaja en una variante de la ideología de la femineidad particular, muy típica de la época soviética. El sistema comunista utilizó este retrato del carácter femenino, desarrollado en ese momento para las mujeres soviéticas, con el fin de controlar y dirigir

¹⁴⁸Brandão, Ana Maria; “*Lesbianismo, Feminismo e Activismo Gay: Alianças Difíceis*”; (p.14) LES Online, Vol. 1, No 1 (2009) 12; Universidade do Minho Instituto de Ciências Sociais Departamento de Sociologia.

¹⁴⁹Anabela Rocha, *Opus Gay*, 28 Março 2003 *op. cit.* Brandão, Ana Maria; “*Lesbianismo, Feminismo e Activismo Gay: Alianças Difíceis*”; (p.14).

las características específicas que se reflejarían en las convenciones de género, y que se afirmarían en muchas de sus especificidades como una contracorriente de los nuevos *standards* capitalistas¹⁵⁰.



Imagen 4: Poster de Strakhov-Braslavskij, “*Mujeres emancipadas construyen el Socialismo!*” 1926¹⁵¹

A partir de las ideas de Marx, Lenin afirmaba que, para crearse un ambiente propicio en el que las mujeres pudiesen ser realmente libres, sería necesaria una completa emancipación que promocionase una verdadera igualdad respecto de los hombres, lo que implicaría que éstas tuviesen una participación directa en la construcción de una nueva sociedad, sin excluir su participación directa en el campo político. La *Revolución Socialista de Octubre* incluyó la participación igual y total de las mujeres en la esfera pública, del trabajo productivo así como de la socialización de tareas domésticas – intentando corresponder a uno

¹⁵⁰Cfr. “*In Search of a Model Evolution of a Feminist Consciousness in Ukraine and Russia*”, 2001 p. 156 Marian J. Rubchak pp. 149–160.

¹⁵¹En la época soviética estos posters idílicos servían para destacar la unión entre hombres y mujeres y para hacer del comunismo una realidad. La igualdad se representa aquí con una joven mujer que lleva una camisa masculina, ostentando un semblante austero y andrógino. En el plan secundario, surge una chimenea de una fábrica aludiendo al trabajo industrial que se espera que ambos, hombres y mujeres, cumplan lado al lado.

de los slogans del régimen de Lenin: “*Igualdad y libertad para el sexo oprimido...*”. El estado se afirmaba como agente protector y libertador de las mujeres, asegurando los ideales socialistas, afirmando dictaminar diversas garantías legales para la protección de los derechos de las mujeres en varias esferas de la vida, a través de leyes promulgadas que apoyarían los derechos de las mujeres sobre todo en tres áreas: la familia, el trabajo, y la seguridad social, en torno al bienestar social¹⁵². En 1918 la primera constitución soviética legalizó los nuevos derechos políticos de las mujeres a través del artículo 22 que garantizaba la igualdad de todos los ciudadanos independientemente de su sexo, raza y nacionalidad.

En 1936 se alteró la constitución y las mujeres tuvieron derechos civiles garantizados. Lo mismo sucedió con el artículo 53, aprobado en 1977, en el que la Constitución Soviética aprobó la igualdad de las esposas en las relaciones familiares¹⁵³.

Sin embargo, hay versiones históricas que consideran el sistema soviético una paradoja. Tras la *Revolución Rusa de Octubre* la participación de las mujeres en los procesos de decisión fue exagerada por la propaganda soviética. Aunque en la URSS la igualdad entre hombres y mujeres se difundía como una conquista, en realidad, las mujeres seguían cobrando menos dinero que los hombres en empleos equivalentes y en profesiones asociadas, y estaban todavía posiciones alejadas de los puestos de decisión. La sociedad soviética permaneció patriarcal incluso con el comunismo, y las reformas corrientes demostraron una voluntad clara en mantener los papeles tradicionales y la consecu-

¹⁵²Eran cuatro las principales reformas de Lenin: “(1) *facilitación consistente de las condiciones de trabajo para las mujeres, y proporcionar empleos relativamente más fáciles; (2) protección laboral aumentada para las mujeres embarazadas, cuidados para las madres y mujeres con niños con menos de un año, empleos más pequeños y cotas para ellos; (3) el constante aumento del alivio social maternal a través de subsidios, privilegios en recibos de pensión, una red de maternidad e instituciones de cuidado, enfermería y establecimientos de enseñanza extra más amplia; (4) Protección legal comprensiva de la igualdad de las mujeres en todas las esferas de la vida social, supervisión sistemática y control por el estado y sindicatos en la observación de la legislación sobre los derechos de trabajo y en la protección de su trabajo.*” Usha K.B, 2005 42: 141, 145 y 146 “*Ideology and Implementation Political Empowerment of Women in Soviet Union and Russia.*”

¹⁵³Cfr. Usha: 2005.

ente supremacía masculina¹⁵⁴. La ideología socialista que apelaba a la igualdad entre mujeres y hombres, a través de la promoción de la eliminación de las diferencias sexuales, las reforzó y enraizó¹⁵⁵.

La transición del comunismo hacia la democracia no fue necesariamente favorable a las necesidades de las mujeres ya que se reforzaron papeles de género y concepciones identitarias jerárquicas y estereotipadas que las marginaron¹⁵⁶. Las nuevas modificaciones fundadas en la renovación de políticas económicas ocurridas en el contexto ruso durante las décadas de 1980 y 1990, afectaron profundamente a las estructuras tradicionales familiares, incluso al papel de la mujer en la sociedad y en la familia; en suma, la matriz simbólica de las relaciones entre los géneros: «*los mass media, la atmósfera urbana, las relaciones sociales, las relaciones entre hombre y mujer, la relación entre palabras y objetos, la relación de las personas con el dinero y los bienes*»¹⁵⁷ se basaron en considerables cambios estructurales resultado de nuevas concepciones occidentales de la identidad. Palabras como “*feminismo*” y “*género*” surgieron en el vocabulario ruso cuando Gorbachov decretó (en 1985) la reducción de inversión en armamento bélico, la desocupación de Afganistán y la apertura de la estructura económica de Rusia al capitalismo, consecuentemente una apertura a los flujos de la globalización económica y cultural, lo que implicó que las convenciones de género de Occidente se mezclasen gradualmente con las rusas, siendo, sin embargo, que la Federación seguiría desempeñando un papel determinante en la promoción de los valores tradicionales soviéticos de género, circunscritos en una cultura patriarcal generadora de asimetrías y expectativas en la que los valores de los hombres se definen como universales y en que todo lo que se considere femenino se define por su diferencia (ver imágenes 5 y 6).

¹⁵⁴Cfr. Patricia K. Kerig *et al.* “*Gender-Role Socialization in Contemporary Russia*” (393, 394); *Psychology of Women. Quarterly*, 1993.

¹⁵⁵Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁶Cfr. Usha K.B “*Ideology and Implementation Political Empowerment of Women in Soviet Union and Russia*” p. 142, 2005.

¹⁵⁷Cfr. M.G. Kotovskaia and N. V. Shalygina “*Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society*” p.27.



Imagen 5: “Estamos juntos por el partido” – del partido Rusia Unida, 2010



Imagen 6: “Familia es una de las obras-primas de la naturaleza” – George Santayana¹⁵⁸

Además de la implantación de la *Perestroika* (reestructuración) en 1985, el cumplimiento de la *Glasnost* (transparencia) garantizó mayor libertad de expresión a las poblaciones¹⁵⁹. Un fuerte movimiento de mujeres independientes en Rusia emergió entre finales de 1980 e inicio

¹⁵⁸Fotografía de un cartel en una de las estaciones de metro de Moscú (noviembre de 2010).

¹⁵⁹Sin embargo, la opresión estatal aún se siente a través de la represión policial contra algunos grupos minoritarios de la sociedad rusa. *I.e.*, respecto al derecho de libertad de expresión de una parada de orgullo *gay* (tal como sucedió en el día 21 de septiembre de 2010) en el que marchantes fueron impedidos pela vigila, y algunos agredidos por nacionalistas y religiosos. Sin embargo, en suelo Ruso ya existe la posi-

de 1990 para intentar superar las consecuencias negativas de reformas socioeconómicas, intentando la integración de las mujeres en el mercado de trabajo para su realización profesional. Centros y asociaciones de mujeres proliferaban, así como sus tentativas de adaptación a la nueva coyuntura, en el mercado ruso intentando crear condiciones para su autorrealización profesional.

1.5.2 La *Perestroika* y los Feminismos en Rusia

Cambios estructurales en la política, cultura y economía, ofrecieron la oportunidad para el movimiento de las mujeres en la Rusia contemporánea. La generación de la *Perestroika* permitió el descubrimiento de los feminismos que, de manera menos verbalizada y asumida, siguió los pasos del feminismo de Occidente basándose en sus prácticas y estrategias. No obstante, algunas feministas, que deseaban desmontar la cultura Europea y sus tendencias universalistas, también defendieron algún nacionalismo ruso¹⁶⁰.

El feminismo en Rusia empezó apareciendo públicamente a través de las revistas “*Woman in Russia*” y “*Maria*”¹⁶¹ que se difundió inicialmente en Leningrado, en 1979. Algunos de los tópicos hablaban de las discriminaciones de las mujeres soviéticas y de los problemas diarios: desde el abuso de mujeres en las prisiones, violación y violencia doméstica. Sin embargo, las escritoras fueron forzadas a emigrar en 1980 y durante casi diez años la base del movimiento desapareció¹⁶². Apoyados por fundaciones feministas norteamericanas y por las Frauenanstiftung de Alemania, la mayoría de los grupos feministas de Rusia se organizaron durante el ciclo de la protesta masiva a finales de 1989 e inicios de 1990 – ese fue el punto inicial del feminismo ruso, siendo Moscú su centro asumido, aunque su agregación también haya surgido en San Petersburgo, Tver, Naberezhnye Chelny, Myrny, Petroskoi y otras ciudades rusas. Influenciadas políticamente, muchas mujeres

bilidad, desde 2005, de que miles de manifestantes de extrema derecha que se reúnan en la “*Marcha Rusa*” y usen palabras de orden anti-semitas y contra la inmigración.

¹⁶⁰Cf. Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p.78.

¹⁶¹Revistas editadas por T. Mamonova, T. Goricheva, V. Malokhovskaya, Ju. Voznesenskaya.

¹⁶²Elena Zdravomyslova, “*Overview of the Feminist Movement in Contemporary Russia*”, Diogenes p.35 (2002).

rusas han intentado destacar su presencia e influencia en el campo político, y han intentado suscitar concienciación sobre cuestiones nunca antes discutidas, expresamente, sobre la violencia doméstica, asedio sexual, discriminación contra las mujeres y minorías sexuales¹⁶³.

Actualmente, el movimiento de mujeres en Rusia es un sector diversificado no-gubernamental que concibe diversas iniciativas dirigidas a la reconsideración de la posición de las mujeres en la sociedad. Convencionalmente, grupos de mujeres militantes pueden dividirse en dos categorías: (1) políticamente orientadas que trabajan en bloques electorales; (2) organizaciones no gubernamentales que pertenecen al tercer sector de instituciones sociales (entre el Estado y el mercado). Las organizaciones no-gubernamentales de mujeres que se orientan para ayudar directamente a mujeres, niños y familias, para la creación de leyes, para el establecimiento de garantías para cuestiones sociales y políticas. Incluyen asociaciones profesionales de mujeres con varias designaciones y funciones; grupos de autoayuda; de ayuda para otras madres, para personas con deficiencias, para supervivientes de cáncer, etc. Los grupos feministas detienen varias orientaciones (*Centro de Estudios de Género en Moscú; Centro de Problemas de Género en St. Petersburgo*, etc.); proyectos prácticos para mujeres (líneas telefónicas de confianza, organizaciones para mujeres que tuvieran experiencias de violación, centros de crisis, albergos para mujeres, etc.); clubes de discusión; centros de investigación y de educación¹⁶⁴.

A finales de 2007, Tatiana Klimenkova, coordinadora del laboratorio de práctica feminista *Information Center of the Independent Women's Forum*, observó que activistas y el movimiento en Rusia habían aprendido a “reunir personas” a lo largo de diez años. El término “feminismo” entró en la conciencia de las masas rusas con tal dificultad que por mucho tiempo evocó, casi exclusivamente, asociaciones y connotaciones perjudiciales. Explica Tatiana que: «*hasta hoy lo más probable es que la primera reacción a la palabra “feminismo” incluso entre las mujeres sea oír un impulsivo – “Yo no!”*»¹⁶⁵ – lo que atestigua la dificultad que las feministas mujeres y hombres tienen en Rusia para luchar

¹⁶³*Ibidem.*

¹⁶⁴*Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁵M.G. Kotovskaia and N. V. Shalygina, “Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society” p. 23 (20-26).

por los derechos humanos, cuya misión es aparentemente muy difícil. Estos cambios sustanciales en la lucha por la igualdad de género aparecieron muy tarde. El término “género”, que surgió en la terminología feminista, sólo empezó a usarse recientemente en el idioma ruso.

La Rusia actual, a través de la prensa, fomenta la aparición de mujeres que tienen independencia financiera, confianza, que se orientan hacia carreras de éxito, que preconizan la autorealización en varias áreas de su vida, y no sólo como amas de casa¹⁶⁶. Actualmente las mujeres compiten con los hombres en el mercado de trabajo. A lo largo de los años 90 el desempleo tenía una cara femenina, pero gradualmente la situación ha cambiado. Recientemente las estadísticas del desempleo demuestran que hombres y mujeres están más próximos. Sin embargo, las mujeres siguen tomando partido para adoptar roles familiares, y esta participación en la esfera privada se convierte en una barrera para su intervención en los movimientos sociales y políticos.¹⁶⁷

La opinión de la población de la Federación Rusa relativa al movimiento de las mujeres también se ha formado de manera contradictoria. Los primeros reportajes de los *mass media* que enfocaron este movimiento civil surgieron a penas en la primera mitad de 1990. Voluntariamente, o no, desde el inicio de los reportajes, no se explicaron los problemas actuales de las mujeres en la sociedad sino, al contrario, estos actuaban de manera conservadora resaltando los ideales patriarcales sobre la “*predestinación natural de las mujeres*”¹⁶⁸ y son muy escasas las investigaciones sobre tratamientos realizados por la prensa sobre las situaciones reales de las mujeres.

¹⁶⁶Cfr. M.G. Kotovskaia and N. V. Shalygina, p. 26, “*Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society*” (20-26).

¹⁶⁷“*Overview of the Feminist Movement in Contemporary Russia*”, Diogenes (2002) p. 37 Elena Zdravomyslova, Sage.

¹⁶⁸Cfr. M.G. Kotovskaia and N. V. Shalygina, p. 24, “*Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society*” (20-26).

Capítulo 2

Los Feminismos Artísticos

2.1 Cuestiones de género y apropiación artística. *Medía, identidad y códigos sociales: el caso de la Pop Art*

Muchas prácticas artísticas relativas a las distintas representaciones que debaten cuestiones de género imponen el objetivo insistente de Clement Greenberg, cuya noción de arte moderno no debería permitir ninguna aproximación a los lenguajes futuros de la cultura de masas. Los códigos sociales constituyen el núcleo de la mayoría de los *mass media* y su manipulación a través del arte ha facultado la deconstrucción de muchas ideologías basadas en la representación visual — cuestión que impidió los esfuerzos del crítico de arte Greenberg para salvar al arte de todas las referencias externas. En la década de 1970, Greenberg, apropiándose de un término creado en Alemania, denomina *kitsch* todo el arte hecho para consumo en gran escala y de fácil asimilación. Con el título de “*Vanguardia y kitsch*”, Greenberg publicó su artículo más polémico contra el arte de masas y contra aquellas/os que lo defendían, ya que aquel resultaba peligroso para la cultura de la modernidad. Sin embargo, sus campañas no impidieron que incontables artistas, incluso artistas feministas, se apropiasen de la más variada iconografía originada en la sociedad de consumo.

La representación de temas referidos al sistema de los géneros sexuales de los *mass media* se hizo interdisciplinar en las distintas disci-

plinas de las artes visuales que tienen diversos abordajes. Para ejecutar su trabajo, muchas/os artistas han utilizado corrientes lingüísticas, filosóficas, de estudios sociológicos y culturales, así como de los movimientos sociales. Estilos artísticos¹ como el arte *Pop*, el *Nouveau Realisme* o el *Neo Dada* testificaban que la cultura *pop* se extendía a la vida particular de cada uno/a, tanto en el plan de la realidad social como en la vida privada. Ya durante el transcurso de los años 50, Elvis Presley y James Dean, encarnando la liberación del culto burgués de la estrella de las películas de Hollywood, proporcionaron maneras de emancipación masiva para la juventud masculina de la época. Las consecuencias de esta realidad se apreciaron plenamente a lo largo de la década de 1960, cuando la cultura *pop* se convirtió en un signo hedonista del consumismo capitalista².

A propósito de este fenómeno de integración de valores culturales en la identidad del sujeto, el británico Peter Blake se auto representa como un hombre moderno prendido a un sistema de convenciones y tradiciones de la moda de los años sesenta. Se retrata con una mirada y pose desamparadas, ostenta en su ropa una colección de insignias que contienen varias ideologías de consumo, desde referencias políticas, marcas de productos alimenticios, estrellas de la música y, en gran escala, la bandera de los Estados Unidos. El autor encarna en sí mismo una especie de estereotipo del sujeto común, cuya identidad resulta de esa propia pluriculturalidad. De su aire casi boquiabierto y de su cuerpo inerte contrasta su mano – la única parte de su cuerpo más activa – que coge una revista cuya portada muestra una imagen de Elvis³.

Los pantalones, el abrigo, los zapatos, las insignias, las revistas, finalmente, el dominio de producción de mercancías tuvo como efecto fundamental la acentuación de los valores y virtudes instantáneas según las propias.

¹El estilo se trata de un concepto designado por la historia del arte que indicia un conjunto de características en las formas obras de diferentes artistas que son estandarizables. Normalmente el estilo artístico se encuadra en un determinado periodo histórico, por ejemplo el estilo barroco, el estilo romántico, o el estilo Francés, que se describen normalmente como teniendo determinados periodos de apogeo y de declive.

²Cfr. Harvey, 2000: 78, 79.

³Cfr. Osterwold, 1999: 53, 54, 55.



Imagen 7: Peter Blake, “*Self potrait with badges*”, 1961

La “venta” de lenguajes ocurre como un conjunto de operaciones que garantizan a los grupos determinados tipos de comunicación. El sistema comunicacional, del cual la sociedad se apropió como lenguaje, se debe en gran medida a la circulación, a la comercialización de objetos producidos como signos y mensajes, valores y finalidades fundamentalmente ordenados según los modelos referenciales de los géneros. Cuando se consume, no se consume sólo el objeto, sino también el discurso ideológico al que se conecta. Este sistema generalizado de cambio de valores codificados atribuye a todas/os las/os consumidoras/es algo como un lenguaje común⁴.

Toda la sociedad contemporánea se estructura y edifica según una retórica en la que sobresalen las mitologías industriales (fenómeno muy bien captado por las grandes esculturas de objetos triviales de Claes Oldenburg). Las mercancías se llenan de símbolos y, simultáneamente, estratifican las clases sociales. De hecho, el proceso de simulacro implícito es determinante en las representaciones de las producciones mercantiles: se caracterizan por no separarse del imaginario y, sin embargo, se basan en las características “de lo real”. Resulta de este proceso la

⁴Cf. Baudrillard, 1976: 79.

deformación del imaginario colectivo, una condición de la percepción de las condiciones reales de existencia del individuo. Los *mass media* hacen así triunfar, en pleno escenario de la ciudad, el fetichismo y los rituales estándares comunicacionales.



Imagen 8: Claes Oldenburg, *“Lipstick (Ascending) On Caterpillar Tracks”*, 1979

La serie de las Marilyn, realizada por Andy Warhol, repiten, serializan su fisionomía como uno de los mitos de lo cotidiano practicado por los medios de comunicación. La accesibilidad de la imagen de Marilyn se reproduce por Warhol bajo una forma maquinal, aparentemente desnudada de su valor.



Imagen 9: Andy Warhol, “Marilyns Diptych”, 1962

El peinado resplandeciente, sus ojos y labios enfatizados por el maquillaje se conjugan en un esfuerzo para demostrar belleza, alegría, bienestar material, pero esa apariencia sólo puede permanecer en la superficialidad del estereotipo femenino que ella misma representa⁵.

La publicidad y el *design* conquistan el concepto de la identidad. Como demuestra Wesselmann en su obra, la identidad surge según poses y clichés con el mismo estatuto de representación de una servilleta, de un cigarrillo o un cenicero.

Esta industrialización y comercialización de las ideologías incluye ambos géneros, para agrúpalos según modelos referenciales que comparten el mismo código de signos.

⁵Cf. Osterwold, 1999: 11, 12.

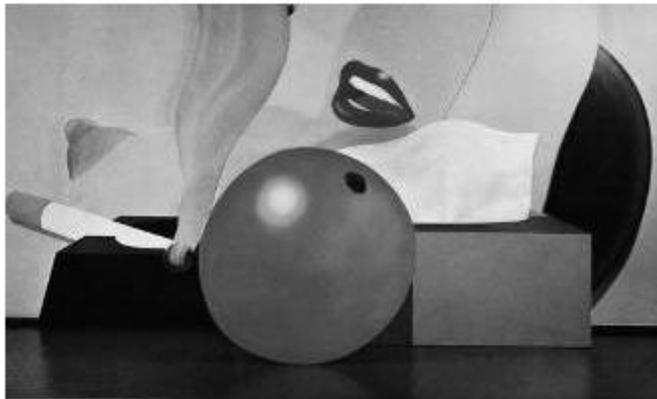


Imagen 10: Tom Wesselmann “*Bedroom Painting*”, 1968

A las mujeres se ofrece para consumo la mujer, a los hombres el hombre y a los niños el niño y la niña. En la publicidad, en el cine o en las revistas predomina la representación fundamentalmente heterosexual, es decir, los modos de interacción entre los modelos referenciales hombre/mujer son hegemónicos. Hay en el arte una excepcionalidad de representación o, por qué no, transgresiones de los modos tradicionales de representación de los géneros.

Aunque bastante de la pintura de David Hockney tenga muchos clichés alusivos a su vida cotidiana, las representaciones de hombres desnudos en espacios privados, manifiestan, por un lado, las aspiraciones en sus relaciones homosexuales y, por otro, contrarían la heteronormatividad de representaciones naturales de la cultura de masas y del campo artístico.



Imagen 11: David Hockney “*Man Taking Shower in Beverly Hills*”, 1964

Los valores conectados a las representaciones de las identidades de género (masculino y femenino) trascienden el contexto urbano y los *mass media* y se convierten en temáticas en el campo artístico. El *Pop Art* es un buen ejemplo (pero no el único) de una corriente estilística que se apropia de códigos de la cultura moderna, fundamentales para la construcción de las identidades a través de procesos de reproducción sociocultural. Aunque en número reducido, las obras, que se analizaron de manera conjunta anteriormente, posibilitan la deconstrucción del fenómeno de representación de las identidades: señalan, ironizan, critican, o se formalizan plásticamente como alternativas a los sistemas de códigos de los géneros comercializados por las industrias de mercancías.

2.2 El arte feminista: contornos históricos e ideológicos

«La imagen tiene un efecto referencial, un efecto de persuasión, nos hace tomar consciencia de que el mundo existe (...) da sentido al mundo. Actúa sobre el cuerpo, nos afecta.» – Giullia Colaizzi⁶

Los artefactos artísticos (o estéticos) feministas tienen, como refiere Giullia Colaizzi, un efecto referencial y tienen un potencial poder de persuasión. Sin embargo, es el arte feminista el que se nutre con los feminismos del movimiento – lo inverso jamás sucede. O sea, el movimiento feminista nunca sería el resultado del arte feminista. El movimiento feminista se auto fomenta y, a veces se sistematiza en ideologías imagéticas que, en la práctica, se reproduce en: (a) en el *arte feminista* (o estética institucionalizada)⁷; y (b) en la *estética feminista* (o arte no institucionalizada). La producción de imágenes o artefactos ocurre en ambas, aunque tengan grados distintos de independencia y cumplan con especificidades distintas en contextos distintos. Dentro de estas amplias categorías de ideologías imagéticas hay técnicas distintas, materiales, soportes, estilos, códigos distintos y subtemas feministas. Una vez que se encuentra institucionalizado, el arte feminista se integra en un sistema que presupone la difusión, comercialización y promoción de artefactos artísticos dependientes de una red de agentes culturales legitimadores. Este capítulo habla esencialmente del arte feminista.

A partir de finales de la década de los sesenta del siglo XX, el arte feminista emergió debido al contagio del gran movimiento feminista. Los feminismos en las artes son reactivos, provocados por las experiencias de las mujeres y expresados a través de las prácticas artísticas/estéticas. El arte feminista no puede compararse a un estilo artístico, como el Surrealismo o la Abstracción, no obstante, se trata efectivamente, de una forma específica de hacer arte que articula invariablemente cuestiones de género e identidad y practica morfológicamente en objeto estético. La crítica feminista Lucy R. Lippard afirmó, en la década de 1980, que

⁶«Teoria de Género e cultura visual da política sexual e a crítica da representação» Colaizzi, Giullia.

⁷Para una definición más detallada sobre “*arte feminista*” y “*estética feminista*” – ver pág: 205.

el arte feminista no era un estilo ni un movimiento, “sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, una forma de vida”⁸

Las representantes del arte feminista (esencialmente artistas y teóricas) comparten la premisa de que a lo largo de la historia, los sistemas sociales, incluso aquellos incluidos en las instituciones del *campo artístico*⁹ y asegurados por los/las agentes que las representan, se centraron fundamentalmente en los intereses de los hombres. Incluso las teóricas y artistas feministas que han reforzado el movimiento no pueden alejarse de los manierismos del patriarcalismo, ya que los experimentan lejos del campo del arte, como mujeres, hijas, esposas, o madres. La producción artística y teórica feminista ocurre, por lo tanto, como fruto de un complejo legado vivencial que tiene consciencia de toda una estructura social construida que excluye y somete a las mujeres.

Las mujeres artistas de la generación feminista se diferenciaron de las mujeres de otras generaciones esencialmente debido a la fundamentación que hacen de su arte, de sus experiencias divididas y al resultado de sus posiciones. Por primera vez, las artistas articulan deliberadamente las agendas de los derechos de las mujeres con el arte. Definido por las teóricas del movimiento de las mujeres, el principio clave es la toma de conciencia como «*método para usar la experiencia como manera válida para formular un análisis político.*»¹⁰

Las artistas feministas afirmaron una nueva posición para las mujeres en el campo artístico; en lugar de concebirlas como objetos pasivos, se presentan y se representan como oradoras activas respecto a los temas y, en las palabras de Judy Chicago, su agenda trata de «*convertir*

⁸Lippard, R. *Lucy in Norma y Mary*, 1994: 10.

⁹*Campos* (incluso el *campo del arte*) tienen áreas de producción, circulación y apropiación de bienes, servicios, conocimientos o estatuto, así como la competitividad por posiciones por actores en su lucha para acumular y monopolizar estos diferentes tipos de capital (Cf. Swartz, 1997: 118). El “*campo artístico*”, por ejemplo, designa esa matriz de instituciones, organizaciones y mercados cuyos productores, tales como artistas, escritores, compiten por el *capital simbólico* (*Ibidem*).

¹⁰Judith Papachristou, ed., “*Women Together: A History in Documents of Women’s Movement in the United States*” (New York: Knopf, 1976) in Norma e Mary, 1994: 21.

nuestras circunstancias en asuntos... y usarlos para revelar toda la naturaleza de la condición humana.»¹¹

En el campo artístico, las prácticas de exclusión se sucedieron a lo largo de la historia en las llamadas academias de arte de la época, e incluso actualmente en las propias galerías de arte que impiden que se vean y vendan las obras de mujeres. Por falta de visibilidad de las mujeres artistas, sobre todo aquellas que producen arte feminista, se introduce una de las grandes reivindicaciones de la teoría feminista aplicada a la historia del arte: “*que se incluyan a las mujeres artistas de todas las culturas, de todas las épocas, en estudios y exposiciones de arte*”¹².

Desde 1971, tras el primer ensayo “*Why have there been en el Great women artists?*”, de Linda Nochlin, surgen trabajos teóricos publicados que exploran los mecanismos de dominación masculinos en el campo artístico. Pero antes, a finales de la década de 1960, muchas mujeres artistas, contagiadas por los movimientos contraculturales y por los derechos humanos (como contra la *Guerra de Vietnam*), luchaban para participar en el mundo artístico dominado por los hombres¹³.

Según el “*Archivo de la Historia del Arte*” (*The Art History Archive*), no hay consenso para decidir qué persona o grupo activó el feminismo artístico. En 1969, el grupo de *New York Women Artists in Revolution* (WAR) se separó del grupo *Art Workers Coalition* (AWC) una vez que este último era sobre todo organizado por hombres y no había protestado en nombre de las mujeres artistas. En 1971, la *Corcoran Biennial* en Washington D.C. y algunos galeristas fueron criticados por no exponer obras de mujeres artistas¹⁴.

Debido al aislamiento de la mayoría de las creadoras, a lo largo de la década de 1970, las historiadoras de arte feminista empezaron a producir información y la incluyeron en artículos y libros en los que cuestionaban las formulaciones de la historia del arte, a saber, el hecho de que se dejaban las mujeres relegadas a la posición de objetos artísticos en vez de sujetos artísticos. Una de las primeras mujeres historiadoras que ha reconocido el arte feminista fue Lucie Lippard. No sólo analizó

¹¹Judy Chicago, declaración en Artforum, Septiembre 1974, in Norma y Mary, 1994: 22.

¹²*Ibidem.*

¹³*Ibidem.*

¹⁴*Ibidem.*

y promovió contribuciones feministas de varias artistas sino también contribuyó decisivamente para definir sus contornos ideológicos, concretamente destacando las posiciones de desventaja social de las mujeres¹⁵. Otras teóricas de la diferencia, como Linda Nochlin, analizaron las condiciones sociohistóricas de las mujeres artistas, aportando nuevas contribuciones y una nueva forma de enfocar el feminismo, por ejemplo, a través de la premisa básica de que no existe la “*esencia de la femineidad*”.

Una de las grandes contribuciones de esta teórica crítica de arte contemporáneo fue el artículo “*Why have there been in the great women artists?*” (1971) que permitió a muchas mujeres artistas compartir sus historias. Fue un momento memorable debido al reconocimiento que algunas artistas adquirieron. También constituye un texto fundamental de la crítica feminista en el que Nochlin mencionó los impedimentos sociales, familiares e institucionales que han impedido, a lo largo de la historia, el acceso de las mujeres al campo artístico, para desarrollar, sin obstáculos, su vocación artística¹⁶.

Desde ahí, Nochlin y otras críticas del arte feminista han proporcionado patrones interpretativos de prácticas artísticas producidas por artistas feministas, haciendo posible que en las décadas de los ochenta y noventa hayan surgido estudios (monografías, catálogos¹⁷, etc.) que, por un lado, enriquecen más la historia del arte con arte feminista y, por otro, cumplen el propósito de promover artistas (sobre todo mujeres) que trabajen con cuestiones de género bajo un punto de vista feminista.

Así, como sucede con el movimiento feminista en varios campos, también en el campo artístico han existido esfuerzos por parte de artistas, críticas/os e historiadoras/es (feministas), para analizar la mentalidad patriarcal (hegemónica) anglosajona. La escritura de la historia

¹⁵Véanse los artículos “*From the Centre*” (1976, Plume) y “*Get the Message*” (1984, Dutton), que incluyen menciones suyas sobre las imágenes de mujeres, sobre el feminismo y sobre el arte.

¹⁶Sobre los obstáculos de las mujeres artistas en el campo del arte, ver sección “*Condiciones de producción de los feminismos artísticos*”, desde la pág 236.

¹⁷La importancia de los catálogos varía substancialmente desde un pequeño folleto desplegable, en el que pueden encontrarse pequeñas notas explicativas sobre un trabajo o exposición, al gran catálogo de una retrospectiva en el museo, al gigante catálogo (*raisonné*) que normalmente exige la colaboración de varias editoras de diferentes países (Cf. Melo, 1994: 72).

del arte, y en ella la inserción de arte feminista, ha permitido despertar el interés por obras de arte creadas por mujeres así como ha marcado cinco generaciones de artistas feministas que se han convertido en una referencia para las generaciones presentes y futuras.

Las artistas feministas postmodernistas encararon la práctica artística como una manera de resurgimiento de la conciencia femenina, y abrieron galerías para exponer sus trabajos¹⁸. La mayoría de las feministas compartía el principio de que el arte no tenía que propiciar imágenes positivas de las experiencias de las mujeres. Creían, al contrario, que el arte podía mostrar los conceptos relacionados con la condición de las mujeres, en cuanto un conjunto de expectativas que se espera que cumplan.

Se oponían al principio de la esencia femenina y defendían que las mujeres resultan de un largo proceso de interiorizaciones que debe agradar, por principio tácito, a la mirada masculina. Laura Mulvey fue una de las teóricas, apoyada y seguida por muchas artistas, que afirmó que uno de los principios más importante de la estética artística y de los *mass media* era aliar el placer visual a la cosificación de las mujeres. El ensayo “*Visual Pleasure and Narrative Cine*” (1975), de Mulvey, fue sobresaliente para la teoría feminista, expresamente para los artes plásticos. Al analizar la mirada masculina, bajo la lente del psicoanálisis, esta teórica enfocó primordialmente la lógica de la representación de las mujeres en el cine¹⁹. Muvley argumentó que en el contexto cinematográfico las mujeres se construyen como espectáculo, «*como objeto pasivo de una activa y poderosa mirada masculina*»²⁰ además de notar en el cine de Hollywood el predominio de un orden simbólico en el que las mujeres surgen como el “otro” simbólico, portadoras de significados estandarizados, en las que los hombres construyen sus fantasías y obsesiones que las reniegan como «*portadoras de significados, en lugar de hacedoras de los significados*»²¹. El artículo citado se hizo célebre, y muchas feministas siguen citándolo aún hoy por su análisis del cine narrativo tradicional, expresamente debido a la preservación de la mirada y sobre la acción del sexo masculino. Desmonta su formateo cultural-

¹⁸Cf. Heartney, pág. 53.

¹⁹Cfr.Reckit e Phelan, 2002/2003: 39.

²⁰Reckit e Phelan, 2002/2003: 39.

²¹*Ibidem*.

mente heterosexual, circunscrito en un esquema de activo/pasiva «*en el que el hombre surge como la mirada y la mujer, la imagen*»²².

Si el placer derivado de las representaciones de las mujeres servía para reforzar la supremacía masculina y la desigualdad entre los géneros, una de las estrategias de las artistas feministas postmodernas fue exponer sus cuerpos desnudos en público, incluso en las estructuras de poder patriarcales (como el campo artístico) intentando destruir el placer estético que complacía a los hombres a costa de las mujeres. Esa destrucción del placer estético incluye, como algunas imágenes icónicas revelan, la ostentación de los cuerpos de mujeres que no cumplan con los preceptos de la femineidad.

La unión del activismo feminista de las artistas y de las teóricas permitió impulsar aún más mujeres aliadas a la causa, reunir y filtrar inteligencia y, así, dar consistencia a una protesta más fuerte contra las instituciones opresivas que contribuían para la dominación masculina.

La organización de programas de educación artística dedicados a los activismos feministas fue imprescindible para su consecución. Uno de esos programas, llamado *Feminist Art Program*, fue realizado por la artista Miriam Schapiro con la colaboración de Judy Chicago. Ocurrió en Fresno (Chicago, 1970) y en el *California Institute of the Arts de Valencia* (California, 1971), y el último se concibió como un proyecto colectivo de mujeres²³. Las 21 alumnas que integraron este programa reconstruyeron una mansión destruida en Hollywood, cedida por el municipio. El programa incluía la realización de trabajos de albañilería y fontanería como parte de la tentativa para disolver las fronteras entre trabajo, género y clase social²⁴. Este programa intentó aplicar las teorías feministas y romper con el formalismo dominante que ocurría en los establecimientos de enseñanza artística de los Estados Unidos. Simultáneamente, el programa intentó emplear materiales utilizados comúnmente por la artesanía, y que el arte feminista reivindicaría a partir de ese momento²⁵.

Las alumnas que participaron en los programas de Chicago y Schapiro se percibieron de su cuerpo y de su identidad sexual y busca-

²²Malufl, *et. al.*, 2005: s/p.

²³Cfr. Sánchez, 2009: 78.

²⁴*Ibidem.*

²⁵*Ibidem.*

ron posibilidades de explorar la imagética visual de una manera totalmente nueva, expresamente con los temas vaginales, la menstruación, la depresión, el post-parto, el matrimonio, la sexualidad, la enfermedad, etc., usando como recurso las performances y las instalaciones.²⁶ Estos proyectos repercutieron en exposiciones y artículos publicados, y, además, se crearon algunos centros alternativos de mujeres artistas²⁷.

El arte y la teoría del arte permitieron a las feministas postmodernas practicar sus revisiones políticas e institucionales como, por ejemplo, protestar contra la escasez de mujeres artistas en las galerías y museos, o contra los lenguajes artísticos que degradaban a las mujeres representadas. A finales de la década de 1960 la teoría del arte feminista analizó la historia del arte y el sistema artístico que la sostiene, intentando responder a cuestiones que explicaron las diversas formas de discriminación contra las mujeres. Hay que comprender la influencia de las ciencias humanas en la praxis de producción artística feminista. Presupuestos teóricos del psicoanálisis y de la corriente filosófica del postestructuralismo se convirtieron en dos importantes fuentes conceptuales para que las artistas realizaran sus obras, permitiendo la comprensión previa de cuestiones conectadas a la mujer, posibilitando, así, enjuiciar relativamente la compleja estructura de códigos, símbolos, discursos, convenciones culturales, comportamientos e interacciones sociales que, esencialmente, son potencialmente determinantes en los procesos de construcción de la identidad. Las artistas y teóricas utilizaron el Marxismo y diversas ramas de las ciencias sociales como herramientas de análisis, no sólo respecto del sistema artístico, sino también de los cuerpos e identidades de las mujeres.

Dos de las más importantes referencias en las artes visuales feministas en el inicio de la década de 1980, fuertemente influenciadas por la teoría postestructuralista y el feminismo francés, fueron las historiadoras de arte Rozsika Parker y Griselda Pollock que exploraron algunas de las consecuencias de este trabajo teórico histórico en su libro de textos *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981)²⁸.

La *National Organization of Women* (N.O.W.), pero también las ciencias sociales, particularmente el psicoanálisis, contribuyeron a la teo-

²⁶*Ibidem.*

²⁷*Ibidem.*

²⁸Reckit y Phelan, 2002/2003: 22, 23.

ría de la sexualidad a lo largo de la década de 1970. Teóricas y artísticas utilizaron sus contribuciones que aclararon importantes debates sobre los impactos de las prácticas sexuales promovidas por la pornografía²⁹.

Desde su génesis (asumida) el feminismo en las artes ha funcionado como una variante de la lucha por los derechos de las mujeres. Mayo de 1968, una fecha que marca el inicio de las convulsiones sociales protagonizadas por estudiantes de una cultura ya situada en la postmodernidad, condujo, debido a estas dos coyunturas principales, a muchas mujeres a convertirse activistas y a integrar organizaciones para la reivindicación de espacios independientes y críticos para una producción que se deseaba al servicio de las clases populares, con el objetivo de estimular el cuestionamiento de las desigualdades, asimetrías de género y, también, de la condición de la mujer.

El arte feminista no se puede comprender sin entender antes las reivindicaciones del propio movimiento. De manera más asumida, el arte feminista surgió durante la década de 1970, durante la Segunda Ola del movimiento feminista. Sobre todo en los Estados Unidos, pero también en Gran-Bretaña, Alemania y en otros países, las mujeres hicieron uso de su valentía para actuar y reaccionar públicamente así como repensar su posición en la sociedad. Del campo artístico, tanto dentro como fuera, una de las cuestiones para las cuales se buscaban más respuestas era: – ¿qué convierte a las mujeres artistas y qué hace su arte diferente al de los hombres? Las respuestas artísticas condujeron a una reflexión sobre el sistema patriarcal presente en las distintas dimensiones de las sociedades, pero también sobre la historia del arte. De este modo, la piedra de toque del arte feminista está en la llamada «*toma de conciencia*»³⁰ formada a partir de experiencias personales de las intervinientes y está dirigida hacia la toma de conciencia política y social – lo que condujo, más tarde y de manera paulatina, a algunos cambios en el campo artístico.

Surgieron movimientos y grupos feministas, así como estrategias y estilos de vida consonantes con la teoría y activismo feminista. Considerando las dinámicas de influencias estilísticas en el campo artístico (tales como el *Arte Conceptual*, o el movimiento *Fluxus*) así como los

²⁹Ver pág. 227, en *Campañas contra la industria pornográfica*, más desarrollos sobre la pornografía y la estética activista de Nikki Craft.

³⁰Sánchez, 2009: 74.

soportes “alternativos” a los tradicionales (tales como las instalaciones y *video*-arte, o incluso el tradicional bordado), el arte feminista era variado respecto al uso de soportes, materiales, morfologías, etc. Los propios contenidos también eran muy variados, sufriendo influencias de la teoría feminista y de movimientos políticos y cívicos: antibelicistas, antiglobalización, antirracismo, etc.

Con el uso de la fotografía, ilustración, performance, caricatura y otros medios visuales, las artistas feministas acabaron, por un lado, con la concepción de arte modernista de Greenberg y con las jerarquías de la historia del arte tradicional. Además, las feministas intentaron sacudir la estructura del sistema sociocultural, denominado “falocéntrico” enraizado en el concepto de género tradicional y en el establecimiento de roles para cada uno de los sexos³¹.

Las maneras de abordar eran variadas desde el uso de la alegoría, humor, metáforas, o ironía. Las viejas concepciones dominantes sobre las mujeres como “*madres*”, “*amas de la casa*”, “*prostitutas*”, o incluso como modelos pasivos que posan para el objetivo de la cámara o para el artista, concepciones que construyeron determinados ideales limitadores de la identidad de las mujeres, integraron temas artísticos feministas. Las prácticas feministas actuantes sobre los valores culturales surgen con campañas de lucha contra la violencia de las normativas culturales de género, sobre todo contra la pornografía. La sexualidad masificada por los mass media surgió como un tema enfocado por la limitación que convierte el cuerpo y la identidad en un conjunto de discursos e ideologías patriacalistas.

El diálogo artístico es muchas veces egoísta, centrado en ocasiones en códigos que formulan mensajes indescifrables. Ya el diálogo artístico feminista es, para Sánchez:

*«deliberadamente incisivo en el contexto social y público, caracterizado por un elemento de alteridad, una necesidad de conexión más allá del producto y del proceso artístico. El arte feminista afirmará que el arte puede ser social y estéticamente efectivo.»*³²

Los temas del movimiento feminista, todas las vastas reivindicacio-

³¹Para Ana Gabriela Macedo, el *falocentrismo* presupone una «tradicional devaluación del femenino como “inmanencia” frente a la “transcendencia” del imperativo universal masculino» – Macedo, 2002: 10.

³²Sánchez, 2009: 74.

nes de las mujeres para su liberación apuntados por los objetos artísticos, son potenciadores de toda la riqueza implícita en los debates.

A pesar de ser el arte oficial un vehículo ideológico, aunque no siempre asumido, su mirada sobre el mundo presenta disposiciones que no están desconectadas de las propias élites que lo estructuran, sea el sistema artístico, o el Estado, la Iglesia, y los Medía. Bajo el punto de vista de género, el arte feminista presenta nuevas reflexiones acerca del mundo y de sus concepciones de género. Simultáneamente, cuando archivada como historia del arte, al contrario de presentar una versión monolítica de la historia del arte, la muestra bajo el punto de vista de género como más rica y diversificada.

La práctica artística ha mantenido estrechas relaciones con el movimiento feminista; representa identidades individuales pero, en cuanto ideología, también refleja distintas formas de pensar de grupos sociales heterogéneos, y sirve para diseminar sus intereses y designios políticos. En el campo artístico hay reflejos notorios sobre los límites ideológicos del feminismo que se expresan formalmente en los diversos soportes artísticos legitimados por el campo (desde la escultura, instalación, pintura, dibujo, performance, vídeo, fotografía, etc.) y que everncian, a través de lo simbólico, distintas luchas contra el sistema patriarcal.

2.3 El arte prefeminista

Hasta la década de 1970 todavía no había una conciencia feminista en el arte, una voz colectiva consistente, capaz de informar sobre la experiencia de las mujeres y sobre su posición social y política. Desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, las mujeres artistas trabajaron en relativo aislamiento cultural y se agrupaban según la clasificación de los hombres, en vez de según su propia voz³³.

Aunque algunas mujeres participaron en movimientos sociales en el siglo XIX, el arte y el feminismo todavía no iban a paralelos. Las francesas del siglo XIX se unieron para promover “*L’art feminine*”, término usado para definir el principio de mantener las “*esferas separadas*”³⁴, o sea, de separar el arte hecho por mujeres del arte hecho por los hombres.

³³Norma y Mary, 1994: 12.

³⁴Cfr. Norma y Mary, 1994: 12, 13.

Sin embargo, estas mujeres tenían sus disputas relativas al feminismo y a sus valores y, por lo tanto, no lo incluían en su arte³⁵.

En los Estados Unidos se creó, en 1893, en el *Woman's Building*, en Chicago, la “*World Columbian Exposition*” solamente con arquitectas, escultoras y muralistas de algunos países que exhibían allí “*Arts & Crafts*”. Sin embargo, las sufragistas, a través de Elizabeth Caddy Stanton, pusieron objeciones al *Pabellón de las Mujeres* ya que no había representado a las mujeres de la clase trabajadora³⁶.

El *feminismo artístico* apareció ocasionalmente antes de su inicio oficial en el siglo XX. En la premodernidad surgieron las primeras manifestaciones artísticas de mujeres que causaron alguna polémica por dar visibilidad, por ejemplo, a las personas no blancas, a los animales no humanos, o a la condición sociocultural de las mujeres, lo que contrastaba con las normas de representación de ese periodo. Estas fueron las precursoras de otras artistas de generaciones posteriores que realizaron obras, pero no acabaron con el binomio del espectador masculino activo VS la mujer representada pasiva.

Una de las primeras mujeres artistas consagradas tardíamente por la historia del arte, perteneciente al barroco italiano y que contrarió los discursos artísticos misóginos dominantes, fue Artemisia Gentileschi. Interpretadas como figuras de la tradición clásica y bíblica, las mujeres que pintaba surgían como activas, dinámicas, demostradoras de actitudes valerosas, dotadas de fuerza física y mental, independientes, etc. Sus figuras imponentes desempeñan acciones heroicas y se corresponden con marcos históricos. Véase, por ejemplo, la obra “*Judith y su criada*” que cuenta la historia de la viuda Judith³⁷ que sale de la ciudad cercada por el ejército opresor del comandante persa Holofernes, el cual acaba con la cabeza cortada por la propia heroína. Judith surge así como un verdadero ídolo que, al lado de su criada, ostenta en un cesto el trofeo – la cabeza de Holofernes.

Otra artista que tenía una obra proemancipadora de los derechos y libertades de las mujeres era Mary Cassat. A pesar de limitarse a la representación de la sociedad burguesa patriarcal de su época, sus pinturas maternas dan importancia a los papeles establecidos para las

³⁵Cfr. *Ibidem*: 13

³⁶Cfr. *Ibidem*.

³⁷Judite del “*Libro de Judite*”, uno de los libros del Antiguo Testamento.

mujeres y niños parisinos en sus relaciones diarias. Al contrario de lo que sucedía en la época, no se limitó a retratar estas vivencias en el ámbito doméstico, al que las mujeres deberían estar relegadas sirviendo a la concepción de “*buenas chicas*”. Al contrario, liberó a las mujeres de los códigos sociales de la buena conducta burguesa, independizándolas de los espacios domésticos, validando su representación en espacios públicos.



Imagen 12: Artemisia Gentileschi “*Judit y su criada*” 1613-14

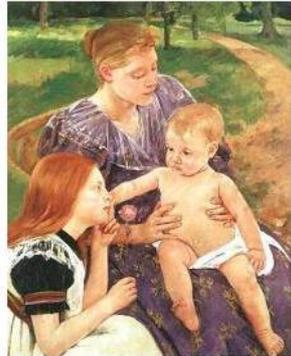


Imagen 13: Mary Cassatt, “*The family*”, 1893

Louise Bourgeois puede considerarse una de las artistas prefeministas que trabajó con la identidad sexual y con sus polaridades – masculino y femenino; agresivo y pasiva. No es que su trabajo sea crítico respecto a los estereotipos de género y a los roles intrínsecos, pero señaló

algunos de ellos, expresamente los papeles domésticos reproducidos por las mujeres.

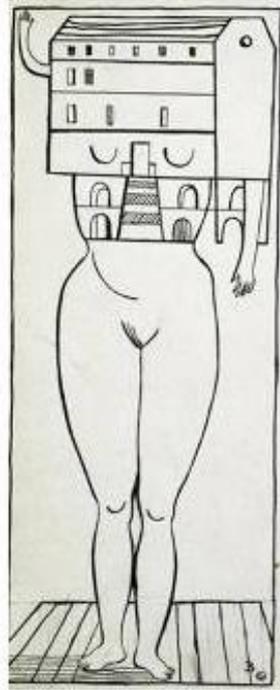


Imagen 14: Louise Bourgeois, “*Femme-Maison*”, 1947

En algunos de sus trabajos, creados entre 1945 y 1947, del proyecto “*Femme Maison*”, la arquitectura doméstica y el cuerpo de las mujeres se mezclan correspondiendo al gusto surrealista. Sus “*Mujeres Casa*” aparecen con la mitad inferior del cuerpo desnudada, vulnerable, y con su cabeza (que, por principio, confiere identidad e individualidad) surge en forma de casa y, por tanto, despersonalizada. Estas obras reflejan el estado de la artista en cuanto madre de tres niños y esposa con responsabilidades/restricciones, en la esfera doméstica, inevitablemente asociadas a su identidad.



Imagen 15: Frida Kahlo, “The two Fridas”, 1939

Otra artista considerada prefeminista, cuyo trabajo recurre a cuestiones de identidad, es Frida Kahlo, quién ha despertado gran interés en las/os críticas/os y estudiosas/os que escriben sobre su obra. El cuerpo de la artista y su identidad cultural son esenciales para comprender su trabajo.

Algunas de sus obras enfocan su identidad europea e indígena mexicana, tal como se ilustra en la pintura “*Las dos Fridas*” (1939): la Frida del lado izquierdo se presenta con un vestido blanco de la tradición europea, mientras la Frida del lado derecho usa el vestido tradicional local de Tehuana, en México. Esta pintura personifica las “*identidades transculturales*”³⁸, pero también marca la época en la que la autora se había divorciado del compañero Diego:

«Señaliza el corte hiriente que la realidad le impone. Subraya el objeto de amor de Diego y su alterego, tienen expuestos sus corazones ligados uno al otro solamente mediante una arteria. La Frida mexicana, amada por Diego, tiene en la mano un amuleto con la imagen del marido. La parte rechazada europea de Frida corre el riesgo de desvanecerse en sangre hasta la muerte. Cuando no se corta esa hemorragia narcisista, ésta desemboca en la melancolía, a menos que el trabajo de

³⁸Cfr. Bartra, Eli; Mraz, John; “*As duas Fridas: história e identidades transculturais*”; Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, p-19, janeiro-abril/2005.

*elaboración produzca una asunción política del desamparo. "¿Por qué le llamo de Diego? Nunca fue, ni será mío. Es de él mismo.»*³⁹

2.4 Algunas de las obras de referencia del feminismo artístico

«Los/as artistas por sí mismos/as no pueden cambiar el mundo. Nadie puede hacerlo en cuanto permanece sólo. Pero lo que podremos hacer es elegir formar parte del mundo que está cambiando.» – Lucy R. Lippard⁴⁰

Los finales de la década de 1960 fueron un periodo de cambio de paradigma para muchos/as artistas. Hubo cambios en las nociones de contenidos artísticos, en las audiencias, en las comunidades y en las concepciones de los roles que los/as artistas deberían desempeñar, y también acaecieron cambios estructurales en el propio circuito artístico. El volátil ambiente de los movimientos por los derechos civiles, movimientos antiguerra, y movimientos de estudiantes condujeron a un contexto en que la conexión entre racismo, sexismo y poder institucional fue inevitable.⁴¹ Algunos/as artistas se unieron a grupos políticos, trabajaron en organizaciones activistas de protesta contra algunos de los eventos de la década: el asesinato de Martin Luther King, la Masacre de My Lai en Vietnam, la invasión de los EE.UU. en Camboya, etc.⁴² Muchas cuestiones en esta época se convirtieron en protestas, manifestaciones que tenían más consistencia a través del recurso a *flyers*, *posters*, teatro político, murales, etc. Las convulsiones sociales a finales de la década de 1960 tuvieron su importancia para las nuevas generaciones de feministas que desafiaron instituciones, confrontaron estereotipos que podrían moldear el comportamiento de las mujeres, incluso de las mujeres artistas⁴³.

³⁹Rachel Sztajnberg retirado del blog “*Borboleta pequenina somando na Suécia*” 2008.

⁴⁰En “*Cavalos de Troia: arte activista e poder*” Zonas de Fricção / Espaços de Resistência: Reflexões em torno da arte pública nos últimos 50 anos.

⁴¹Cfr. López, M, Yolanda; Roth, Moira: “*Social protest: racism and sexism*” in Norma y Mary, 1994: 140.

⁴²*Ibidem*.

⁴³*Ibidem*: p.141.

Nueva York y Los Angeles fueron los grandes centros donde surgieron algunos grupos artísticos activistas, tales como el *Week of Angry Arts Against the War in Vietnam* (1967); las actividades del *Art Workers' Coalition* e a *Black Emergency Cultural Coalition* (ambos de 1969); del *Art Strike Against Racism, War and Repression* (1970); o grupos estrictamente de mujeres tales como el *Women Artists in Revolution* (WAR), o el *Ad Hoc Women Artist's Group*⁴⁴. Las feministas de la década de 1970 demostraron interés por la proposición de que se podría usar la sexualidad como una manera de opresión contra las mujeres. Cuando tuvieron la posibilidad de controlar el embarazo a través del uso de contraceptivos (tales como la píldora, en la década de 1960), la sexualidad se enfrentó de manera diferente, expresamente como forma de empoderamiento⁴⁵. Adrienne Rich en "*Of Woman Born*" (1976) argumentó que «la toma de posesión de nuestros cuerpo traerá un cambio esencial a la sociedad humana. Debemos imaginar un mundo en el que cada mujer gobierna el temperamento de su propio cuerpo.»⁴⁶

Encaminadas por nuevas visiones, muchas artistas feministas se volvieron profundamente satíricas, o críticas respecto a las imágenes de la cultura popular que se presentaban como misóginas y en las que las mujeres eran excesivamente idealizadas dentro de patrones establecidos, así como sus discursos demasiado simplificados. El movimiento artístico feminista de la década de 1970 contestó los cánones del modernismo, el formalismo de Greenberg enseñado en las academias de arte; introdujo contenidos feministas y de género; utilizó materiales y técnicas de manera no jerárquica; así como contestó la historia del arte

⁴⁴*Ibidem.*

⁴⁵«Empoderamiento de las mujeres significa el desarrollo de sus capacidades para controlar, colectiva e individualmente, sus vidas, identificar sus necesidades, establecer sus propias agendas y solicitar apoyo y respuestas del Estado y de la comunidad para sus intereses. Frecuentemente, requiere una transformación en la división sexual del trabajo y de la sociedad.» [Gender In Development Programme (2001) Learning & Information Pack Gender Analysis. *United Nations Development Programme.*] Cf. Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens, (2010) "*Kit Pedagógico sobre Género e Juventude*" p. 175 .

⁴⁶Cfr. Helena Reckit y Peggy Phelalan, pág. 31.

rompiendo con la hegemonía masculina euroamericana de los criterios y valores artísticos⁴⁷.

En el Feminismo de la Primera Ola, las artistas iniciaron la exploración de los territorios prohibidos de la imagética vaginal, sobre todo la sangre menstrual, o el desnudo femenino anticanónico, para muchos/as desafiador de normativas. Utilizaron bordados y la cerámica como soportes de vinculación de cuestiones feministas⁴⁸, utilizados hasta entonces para aludir a temas tradicionales conectados a la reproducción familiar y de la cultura local – temas de los que las mujeres también se deberían ocupar.

Las prácticas *avant-garde* tales como el *Dada*, *Happenings*, y tácticas Situacionistas inspiraron a las feministas que combinaron el uso de estos métodos de producción y materiales, y del arte mayor/menor: se usaron tampones, compresas, flores artificiales, materiales de costura, ropa interior, objetos domésticos, *glitter*, lápices labiales, joyas, viejas cartas y periódicos, huevos, entrañas de animales, sangre y objetos sexuales para combinar lo orgánico, artificial y antiestético del arte de muchas mujeres⁴⁹.

Es la postura ideológica asumida del arte feminista que la diferencia de casi todos los “ismos” designados y distinguidos por la historia del arte. La identidad de las mujeres se convierte en uno de los aspectos principales inherentes a la obra, pero afirmada desde un punto de vista deconstructivo y crítico respecto a la ideología sociopolítica y a las relaciones de poder dominantes establecidas por la sociedad patriarcal. Las estrategias de trabajo y propuestas son muy heterogéneas y se encuadran ideológicamente en las tipologías feministas⁵⁰.

Las artistas comenzaron a explorar el concepto de la existencia de diferencias relevantes entre las vivencias de los hombres y de las mujeres y que tal cuestión podría distinguirse en su modo de abordar el arte. Cuando examinó las obras producidas por mujeres artistas en este periodo, la crítica feminista Lucy Lippard distinguió motivos recurren-

⁴⁷Cfr. Wilding, Faith “*The Feminist art programs at Fresno and Calarts*”, 1970-75 in Norma, Mary, 1994: 32.

⁴⁸Cfr. Heartney, pág. 52.

⁴⁹Cfr. Wilding, Faith “*The Feminist art programs at Fresno and Calarts*”, 1970-75 in Norma, Mary, 1994: 35.

⁵⁰Sobre las *tipologías del movimiento feminista (de la Segunda Ola)* como potenciales temáticas artísticas consultar: p. 98.

tes que suponía que podrían ser sugerencias de una “*sensibilidad femenina*”. El ejemplo apuntaba hacia la sexualidad abstraída inherente a círculos, cúpulas, huevos, esferas, cajas y formas biomórficas, resaltando la preocupación con el cuerpo y con materiales que sugieren el cuerpo. En la obra de mujeres Lippard captó un abordaje fragmentario y no lineal que la distinguía de la de sus congéneres masculinos. Creía que tal disparidad reflectaba la manera distinta según la cual las mujeres organizan su vivencia del mundo⁵¹.

Las artistas de la década de los setenta representaron predominantemente el propio cuerpo convertido en soporte y temática como manera de criticar, ironizar y subvertir las imágenes de la mujer concebidas e idealizadas por los hombres artistas, por los publicistas y por el cine. Las concepciones feministas de los cuerpos cuestionan estereotipos y concepciones ideales de los dichos cuerpos, tal como sucede en la obra “*Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*” en la que la artista es observada, desnudada y sistemáticamente medida por hombres que registran sus medidas en una parrilla, comparándolas con las medidas normativas⁵². Este vídeo desmonta y descontextualiza la mirada y la normalización tradicionales impuestas sobre el cuerpo femenino. Para algunas feministas se trató de usar el cuerpo como manera de revelar su esencia biológica, de encarar la práctica como un ejercicio del “*displacer de la mirada*” aunque fuesen temas tabús.



Imagen 16: Martha Rosler; “*Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*”, 1977

⁵¹Heartney, p. 52.

⁵²Helena Reckit, Peggy Phelalan, p. 87.



Imagen 17: Carolee Schneemann, "Interior Scroll", 1977

La obra "*Interior Scroll*" (1977), de Carolee Schneemann, es considerada un violento manifiesto contra la tradición falocéntrica del arte. "*Interior Scroll*" se basó en las investigaciones realizadas por Schneemann a partir de 1960 sobre el espacio vulvar y la simbología de las civilizaciones antiguas. La artista surge ante el público cubierta solamente con una sábana y, lentamente, extrae del interior de la vagina un rollo de papel semejante a un pene en erección que se trata, según ella, de un saber interior, un conocimiento primordial del orden femenino de los misterios naturales, en que agua, viento, fuego, desnudez y sexualidad femeninos se cruzan. Se trata, según Schneemann, de celebrar el espacio vulvar y darle un carácter sacralizado, como un lugar de conocimiento, una fuente de vida y de transformación continua del mundo.

Judy Chicago, al fotografiar la mitad inferior de su cintura retirando un tampone ensangrentado, corrompe los ideales de femineidad relacionados con sus normativas de representación. La estampación titulada de "*Red Flag*" acentúa el obscurantismo que se asocia a la menstruación femenina debido a los modos de representación comunes:

«es interesante notar que algunos espectadores proyectan en el tampón una imagen de castración, lo que demuestra como han sido social-

mente y culturalmente educados para no ver la realidad de los cuerpos de las mujeres»⁵³

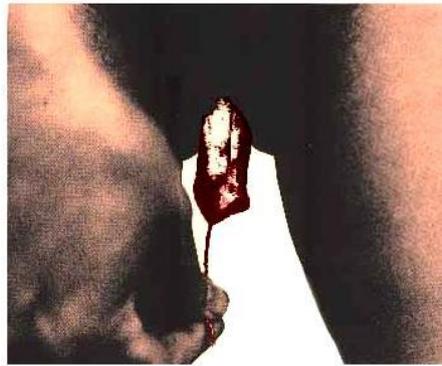


Imagen 18: Judy Chicago, “Red Flag”, 1971

En la performance titulada “*Action Pants: Genital Panic*”, realizada por Valie Export, en 1969, la artista se pone una camisa negra, retira la cremallera de sus pantalones y con una ametralladora alrededor del hombro entra en un cine de pornografía en Múnich. Ahí, la artista feminista se dirige hacia la audiencia y anuncia que sus genitales están disponibles y que el público, constituido sobre todo por hombres, podría tocarlos. En cuanto profiere estas palabras se mueve de fila en fila apuntando el arma a la cabeza de las personas, conduciendo posteriormente a que muchas abandonasen la sala. Hay dos referencias simbólicas que subrayan y se relacionan ampliamente en esta intervención: la conjugación de la ametralladora con el órgano genital de la artista conduce a que el público tenga un contacto poco habitual con el símbolo erótico en particular, suscitando una sensación negativa de castración al *voyeurismo* del espectador. Se trata, por lo tanto, de una crítica directa a la industria pornográfica y a las prácticas sociales circundantes.

⁵³Frueh, 1994: 97.



Imagen 19: Valie Export “*Action Pants: Genital Panic*”, 1969

En la performance “*Cut Piece*”, de Yoko Ono, la autora permanece en el escenario e invita a la platea a cortarle su ropa con unas tijeras disponibles en el escenario, y su cuerpo se va exponiendo.



Imagen 20: Yoko Ono,” *Cut Piece*”, 1964

Esta situación se presenta particularmente agresiva ya que representa el desnudar del cuerpo femenino, de manera no erotizada, al contrario de lo que ha sucedido a lo largo de los siglos cuando este desnudar parecía neutro y anónimo. “*Cut Piece*” se refiere al peligro de la mirada y de las prácticas sexistas respecto de los objetos que visualizaron.



Imagen 21: Marina Abramovic, “*Rhythm 0*”, 1974

También para explorar la dinámica de la agresión pasiva, Abramovic permanece en una mesa y se ofrece a los espectadores que podrían, a través del uso de varios objetos, hacer lo que desearan a su cuerpo. A partir de un texto en la pared se leía: «*Hay setenta y dos objetos encima de la mesa que pueden usarse en mí como deseen. Yo soy el objeto.*» Los objetos incluían una arma, una bala, una sierra, una hacha, un tenedor, un látigo, un lápiz labial, una botella de perfume, tinta, cuchillos, fósforos, una rosa, agua, corrientes, uñas, agujas, tijeras, miel, ágrafos, aceite, y otros. Al final de la performance, se habían cortado todas las ropas de su cuerpo con cuchillas, la modelo fue cortada, pintada, limpia, decorada, coronada con espinos, y, además le pusieron una arma cargada en la cabeza. Seis horas después, espectadores preocupados acabaron con la performance. Abramovic describió esta pieza como la conclusión de su investigación sobre el cuerpo de la mujer⁵⁴.

⁵⁴Cf. Helena Reckit, Peggy Phelalan, pág. 100.



Imagen 22: Laurie Anderson, “*Fully Automated Nikon*” (pormenor), 1973

Según una declaración de Anderson acerca de este trabajo, la autora decidió tomar fotografías de los hombres que hicieran comentarios invasivos a su intimidad. Cuando caminaba por las calles de Houston, Anderson fue abordada por diversos hombres que de una manera bruta y agresiva la asediaron, y ella respondió con el apuntar de su máquina fotográfica para registrar el momento. Después de efectuar los registros fotográficos, expuso las fotografías y colocó textos relatando lo sucedido⁵⁵.

⁵⁵*Ibidem*, p. 96.



Imagen 23: Cindy Sherman, “*Untitled Film Still No. 3*”, 1977

La desconstrucción del concepto de identidad se trata de una operación en la que algunas artistas representan el propio cuerpo como uno soporte mutable que alude al propio sistema de representación de los géneros. En su trabajo, Cindy Sherman se representa a través de imágenes del cine y de las revistas, utilizando su cuerpo como soporte subversivo respecto a la clasificación de ambos sexos⁵⁶. Sherman produjo series de imágenes en las que se observa la alteración de su rostro y cuerpo a través de maquillaje y aderezos comerciales que aseguran sus diferentes personajes. Esta artista crea una especie de fascinación a través de su transformación; por ejemplo, en la serie “*Film Stills*”, donde encarnó diferentes y variadas heroínas cinematográficas no identificables que conducen al espectador a construir libremente una narrativa para cada personaje. Se disfraza con el objetivo de sugerir los tipos femeninos provenientes de las películas de Hollywood.

Las teóricas feministas consideran los “*Film Stills*” de la artista una brillante exposición sobre los conceptos de femineidad, algo como un embuste. Cuando Cindy Sherman, adopta diferentes poses y personalidades ficticias de nuestro contexto mediático, demuestra hasta qué punto nuestra percepción contemporánea de la identidad es una creación comercial sujeta a los caprichos de la industria de las imágenes. Reflejando un síntoma natural del mundo postmoderno, la artista asume una postura deconstructiva representando su propio “yo” descentrali-

⁵⁶Cfr. Grosenick, 2005: 305.

zado, fenómeno procedente de la invasión de mitologías industriales en la esfera individual del individuo⁵⁷. En muchas imágenes, Sherman surge como una seductora, como si fuera cogida casualmente en un momento de contemplación, pensativa, mirándose en el espejo, acostada en la cama tradicionalmente “femenina”, reflejando sobre sus actividades respectivas. La mujer bella e ingenua “*con la que se sueña ser*” comprende los diversos estereotipos femeninos difundidos y asimilados a través de los papeles destinados a la mujer del cine de Hollywood de la época.

Todas estas interpretaciones tienen en común la tendencia para plantear a Sherman como alguien que se subleva contra las representaciones patriarcales correspondientes a la fragmentación capitalista. *Film Stills* puede interpretarse como una crítica al elevó masculino y a la tendencia de los medía en convertir a las mujeres en objetos de contemplación estética⁵⁸.



Imagen 24: Nan Goldin, “*Balada de la dependencia sexual*”, 1979-2004

Las representaciones del periodo contemporáneo han integrado sistemas comunicacionales en los contextos urbanos, valores ideológicos que se dirigen según estrategias de mercado. Sin embargo, determinados grupos de las más variadas identidades de género y orientaciones sexuales no reproducen las convenciones de género, incluso las heteronormativas. Este proceso, en el que los valores sociales son influenciados por los valores mediados por los medía, está registrado, por

⁵⁷Cfr. Heartney, 2001: 57.

⁵⁸Helena Reckit, Peggy Phelalan, p. 114.

ejemplo, en el trabajo fotográfico de Nan Goldin. Los registros que la artista realizó en subculturas desde el inicio de los años 70 evolucionan que el contexto social puede usurpar las categorías de valores previamente representados en los medios e invertir su lógica. En algún trabajo suyo hay exposiciones intimistas de amigos/as gays, lesbianas, trans-gender, transexuales y heterosexuales. Aunque la mayoría de las/los amigas/os íntimos de Goldin pertenezcan a una subcultura que no respeta las normas de las convenciones de géneros, el trabajo de la artista revela que no dejan de incluirse en el mundo del espectáculo que acaba con la heteronormatividad:

«Es la “Balada de la Dependencia Sexual” el diario que dejo que las personas lean... Hay una noción popular de que el fotógrafo es un voyeur por naturaleza, el último invitado para la fiesta. (...) Esta es mi familia, mi historia... yo no deseo jamás ser influida por la versión de otra persona sobre mi historia»⁵⁹

Otra artista, Laurie Simmons, explora pequeños escenarios a través de los cuales se enfatiza la modelo *Barbie*, que puede moldear la imaginación de las niñas adolescentes. Su obra teatraliza el rol de las muñecas en cuanto modelos, a través de los cuales las jóvenes efectúan los rituales para la vida adulta. Al fotografiar estas muñecas en ambientes domésticos o turísticos, Simmons crea montajes que subrayan la rigidez de los roles femeninos.



Imagen 25: Laurie Simmons, “*Woman/Red Couch/Newspaper*”, 1978

⁵⁹Nan Goldin in Reckit e Phelan, 2002/2003: 127.

Las amas de casa moldeadas en plástico se perfilan, rígidas, contra fondos que evocan el idealismo de las imágenes de la televisión y de la publicidad de aquella época. Sus escenarios fotográficos enfocan la banalidad y la restricción de los roles de las mujeres en su experiencia de vida diaria: las pequeñas mujeres de plástico de 1950 parecen “programadas” para vivir en su casa de sueño, similar a un ambiente despersonalizado, algo como una prisión creada por el sistema de convenciones patriarcales⁶⁰. En el libro *La Sociedad de Consumo*⁶¹, Baudrillard evoca la paradigmática muñeca Barbie como un testigo del «*vértigo artificial del realismo*», una vez que su identidad sexual se compone de los mismos papeles y comportamientos adoptados por lo femenino en la publicidad y en el cine. La Barbie “*es la otra*” de la publicidad del champú, aquella de la película de James Bond, la que desfila en la *pasarela* de la moda, o la mujer de la revista a quién se enfatizan los signos del cuerpo como “*necesidades sexuales*”, como valor de cambio económico y mercantil, para ejercer el “*standing*” sexual⁶².

Este autor observa que su apariencia es similar al color de lo femenino representado en la televisión y que su fetichismo se basa en su función de ser vestida y desnudada continuamente, cubierta y descubierta como un juego pertinente de lo femenino: «*es una muñeca sexuada, un juguete de manipulación infantil y a la vez manipulable en cuanto sexo*»⁶³.

Al final de la década 1980 el movimiento artístico feminista se fragmentó en vertientes que dialogaban con teorías postfeministas basadas, por ejemplo, en los textos de Judith Butler, que analiza la construcción (y deconstrucción) de género y de la sexualidad⁶⁴. Esa discusión proporcionó un crecimiento del campo teórico que abarca hoy una explotación artística de la teoría *queer* (presente en las obras de Sarah Lucas y Linda Benglis) y del post-porno, entre otros temas⁶⁵. Otra transformación que se reconstruye y gana un nuevo lenguaje es la representación

⁶⁰Cfr. Reckit y Phelan, 2002/2003: 120.

⁶¹Cfr. S/D: 158, 159.

⁶²*Ibidem*.

⁶³Cfr. Baudrillard, s/d: 158, 159.

⁶⁴Arruda, Lina Alves; Couto, Maria de Fátima; “*Activismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger*” Revista Estudos Feministas, vol.19 no.2; Florianópolis May/Aug. 2011.

⁶⁵*Ibidem*.

femenina que actualmente se aborda de manera más libre e independizada de los patrones estéticos basados en valores sexistas, como se observa en algunas obras de Pipilotti Rist⁶⁶.

Las artistas feministas de las décadas de 1980/90 tienen una opinión del movimiento más debilitado debido, en parte, al colapso de grupos, galerías, espacios alternativos, etc. Sin embargo, algunos grupos, como el *Women's Health Action Mobilization (WHAM)* y el *Women's Action Coalitions (WAC)*, reaparecieron y se reforzaron respecto al activismo político y artístico.

Alrededor de 1980, la feminista Lucy Lippard afirmó que «quizás una de las mayores contribuciones del movimiento será su falta de contribución para el Modernismo»⁶⁷

En el ensayo de Craig Owens “*The Discourse of Others*”: *Feminists and Postmodernism*”, el autor nota que «debido al tremendo esfuerzo de la reconceptualización, necesario para prevenir la reincidencia falológica en su propio discurso, muchas feministas recurrirían a la teoría.»⁶⁸

Las artistas feministas emergentes a lo largo de la década de 1980 e inicios de la de 1990 mantuvieron un diálogo ambivalente con el arte feminista de la década de 1970. Artistas como Janine Antoni, Ida Aplebroog, Barbara Kruger y Lorna Simpson – demostraron de muchas maneras que el arte de las mujeres puede articular la identidad femenina y la “*anatomía femenina*”⁶⁹. Algunas artistas norteamericanas como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherry Levine y Cindy Sherman son rutinariamente categorizadas de postmodernas, llegan a ser las más críticas y, simultáneamente, las que tienen más éxito comercialmente. Sherrie Levine utilizó el término de la apropiación cuando expuso una serie de imágenes fotográficas que confrontan directamente e intentan subvertir los cánones femeninos del siglo XX. Deben notarse las palabras de Barbara Kruger respecto a las construcciones del cuerpo femenino:

⁶⁶*Ibidem*.

⁶⁷Lucy R. Lippard, “*Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 70's*”, *Art Journal*, 1980: pp. 339.365 in Cottingham: 1994: 276.

⁶⁸Owens, Craig; “*The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*” in *The Anti-Aesthetic: Essays; Postmodern Culture*, Ed. Hal Foster; Port Townsend Wash, Bay Press (1963) p. 63.

⁶⁹Cfr. Norma, Mary, 1994: 28.

«Las revistas tienen la obligación de convertirnos en las imágenes que tienen su propia perfección.»⁷⁰

Esta declaración explica las motivaciones de Barbara Kruger para la realización de su trabajo, formulado como un soporte reconocidamente deconstructivo de las convenciones culturales de los géneros.

La yuxtaposición de textos e imágenes fotográficas de los *mass media* que nos lleva hacia los estereotipos femeninos, surge subvertida en el trabajo de Barbara Kruger. En cuanto proceso y producto final de su trabajo, Kruger sabotea los objetivos originales de las representaciones visuales alusivas a las convenciones femeninas, destruyendo su morfología original, retirando el brillo seductor de las imágenes publicitarias, de la moda y del cine. Generalmente, su trabajo revela que las representaciones sobre los géneros evitan la sublimación de una autoconstrucción de identidad más individual, libre e independiente, en detrimento de un conjunto de representaciones que descentran la psique individual según el orden ideológico-económico prevaleciente.

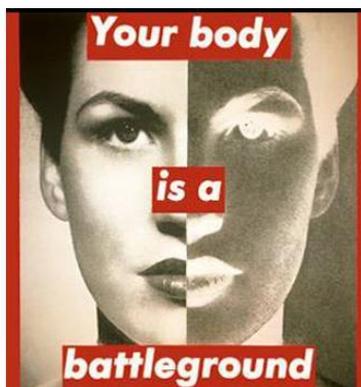


Imagen 26: Barbara Kruger, “*Your Body is a Battleground*”, 1989

La obra “*You Are Not Yourself*” menciona directamente las ideologías de las representaciones de los mass media sobre los estereotipos de la identidad femenina, y de como estos aseguran un sistema de valores que descentran la psique individual según el dominante orden ideológicoeconómico.

⁷⁰Barbara Kruger in Heartney, 2001: 62.

El arte realizado durante el final de la década de 1980 y principios de la de 1990 fue más diversificado respecto la defensa de las identidades. Raza y etnia integraron temáticas de las artistas como puede observarse en algunas obras de Lorraine El' Gradt, Carrie Mae Weems, Lorna Simpson o Renee Green. El feminismo negro sostiene que el sexismo, la opresión de clase y el racismo están inextricablemente unidos. Deben notarse, por ejemplo, los comentarios de Carrie Mae Weems sobre su proyecto "Family Pictures and Stories" (1981-1992):

«(...) yo no estaba pensando solamente en mi familia, sino intenté sobre todo explorar el movimiento de familias negras del Sur y del Norte. Mi familia se convierte en el vehículo de representación que me permite entrar en la discusión más amplia de raza, clase y migración histórica. La serie "Family" opera de esa manera, tal como la serie "Kitchen Table" [1990]. Uso mi propia imagen como un vehículo para cuestionar ideas sobre el rol de la tradición, de la naturaleza de la familia, sobre la monogamia, la poligamia, relacionamientos entre hombres y mujeres, entre mujeres y sus hijos, y entre las mujeres y otras mujeres, enfocando los problemas críticos y resoluciones posibles. De una manera o de otra, mi trabajo acaba con los límites de la tradición. Estoy determinada a encontrar nuevos patrones para vivir. ¿Y tú, no?»⁷¹



Imagen 27: Carrie Mae Weems, "Mirror, Mirror", 1987/ 88

La obra "Mirror, Mirror", de la afro-americana Carrie Mae Weems,

⁷¹Carrie Mae Weems en entrevista por – Dawoud Bey; Bomb108/Summer 2009, ART.

enfoca los prejuicios basados en el color de la piel. Esta obra revela los dilemas de la identidad de la mujer negra con el estereotipo femenino, como la “*blanca nieves*”. La cuestión que se debate en esta obra surge junto con lo referencial de la belleza que crea barreras de identificación de Weems debido al color de su piel⁷².

También se problematizaron otras cuestiones conectadas a la identidad sexual, particularmente el lesbianismo, en obras de Sadie Benning, Nicole Eisenman, Faphne Fitzpatrick, Holly Huges, Nan Goldin, Deborah Kass, Leone & McDonald, Catherine Opie, Collier Shorr, Millie Wilson y Zoe Leonard⁷³. Se incluyeron los temas del VIH, las intervenciones militares y políticas de los EE.UU en Centroamérica y tipos de violencias contra las mujeres en los temas feministas.

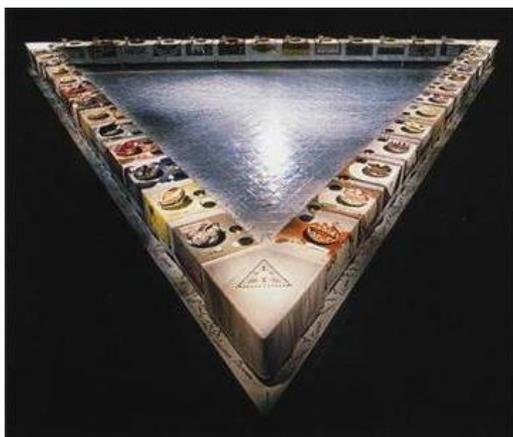


Imagen 28: Judy Chicago *The Dinner Party*, 1974-79

La obra “*Dinner Party*”, de Judy Chicago, se convirtió en un icono de referencia del arte feminista, así como un importante marco de la historia del arte del siglo XX. Esta instalación representa un banquete ceremonial servido en una mesa triangular compuesta por treinta y nueve lugares vacíos, en la que cada uno de ellos contiene características morfológicas propias, refiriendo mujeres artistas importantes de la historia. Los nombres de 999 mujeres fueron inscritos con letras doradas

⁷²Cfr. Reckit y Phelan, 2002/2003: 136.

⁷³*Ibidem.*

en la superficie blanca en torno a la mesa⁷⁴. La “*Dinner Party*” eleva la conquista femenina a una escala heroica en el contexto de la historia occidental, tradicionalmente reservada a los hombres. Combina la gloria de la tradición sacramental con el detalle íntimo de un encuentro social de mujeres cuidadosamente preparado en una mesa que simboliza una vagina⁷⁵. Aunque en el siglo XXI las conquistas de mujeres ya no sean noticia, en la década de 1970, en la que las exposiciones de mujeres y los libros didácticos sobre el trabajo artístico de referencias como Frida Kahlo o Hildegarde escaseaban, esta obra se asume como desafiadora de las tradiciones académicas y artísticas que les negaban la representatividad. La obra también se asume como un legado de referencias, una vez que las celebra, les da visibilidad, y da esperanza para que futuras generaciones de mujeres artistas puedan prosperar en sus profesiones.

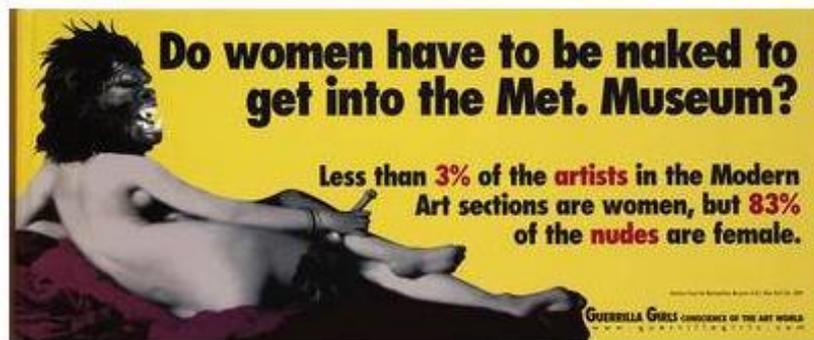


Imagen 29: Guerrilla Girls “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*”, 1989

El activismo feminista en las artes tuvo y sigue teniendo un importante grupo de referencia – las *Gerrilla Girls*, cuyas primeras acciones fueron las protestas a la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura del MoMMA* en el que había alrededor del 5% de mujeres artistas representadas, pero, en la colección de la institución, alrededor del 85% de los desnudos eran femeninos. El anonimato de estas artistas activistas se mantuvo y sigue mantenido a través de máscaras de gori-

⁷⁴Más informaciones sobre la obra en: [Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art](#).

⁷⁵Cfr. Through the Flower – “*The Dinner Party*”.

las que confieren una identidad propia al grupo, maximizando su poder colectivo, pero también permitiendo minimizar eventuales riesgos de comprometer la posición de eventuales profesiones de las autoras.

“Käthe Kollwitz”⁷⁶ habla sobre los propósitos del grupo:

*«Somos un grupo de artistas mujeres que usa acontecimientos, humor y lo visual sorprendente para exponer el sexismo, el racismo y la corrupción – en el mundo del arte, en la política y en la cultura pop. Revelamos lo que queda entre líneas, el subtexto de lo que se ignora, de lo que consideramos injusto»*⁷⁷

En 2005, uno de los marcos de la trayectoria de las *Guerrilla Girls* fue la participación en la *51ª Bienal de Venecia*, con la curaduría de las españolas Maria de Corral y Rosa Martinez. Vestidas con sus ropas de guerrilleras y con máscaras de gorilas, se instalaron en la ciudad italiana grandes banners con los mensajes resultantes de sus investigaciones. Pero las acciones del grupo no son limitadas a las performances/presentaciones. Escriben libros, crean proyectos para museos y objetos como *posters*, camisetas, pegatinas que se pueden comprar a través del sitio web del grupo ([Guerrillagirls](#))⁷⁸. En 2001, el grupo se dividió en tres ramas separadas: existen las acciones activistas de las *Guerrilla Girls* (sólo con cinco integrantes); existe el llamado *Guerrilla Girls On Tour*, colectivo de teatro; y el *GuerrillaGirlsBroadband*, con acciones en internet⁷⁹.

«Recientemente, nosotras – las agitadoras excluidas – acabamos dentro de los museos a los que criticamos, como el MoMA de Nueva York o la Tate Modern, en Londres. Pero seguimos haciendo proyectos por las calles en todo el planeta: como en Roterdan, Ciudad de México, Belfast, Bilbao, Estambul, Atenas, Shanghái y Montreal, donde colocamos nuestros posters sobre los discursos agresivos contra mujeres de todas las edades. Nosotras decidimos participar en exposiciones y presentaciones en museos porque queremos que nuestro mensaje lle-

⁷⁶Pseudónimo que se refiere a la artista alemana expresionista que expuso el sufrimiento de los menos favorecidos. Los miembros de las *Guerrilla Girls* usan los pseudónimos de mujeres artistas para homenajearlas.

⁷⁷“*Guerrilla Girls, artistas e activistas feministas de NY*” – entrevista de Camila Molina – 11 de noviembre de 2010, O Estado de S. Paulo.

⁷⁸Cfr. “*Guerrilla Girls, artistas e ativistas feministas de NY*” – entrevista de Camila Molina – 11 de noviembre de 2010, O Estado de S. Paulo.

⁷⁹*Ibidem*.

que al público más amplio posible y creemos que es óptimo criticar una institución dentro de sus propias paredes. En la Bienal de Venecia, exhibimos seis grandes banners sobre la histórica discriminación de la propia Bienal y de los museos de Venecia. Más de 1 millón de personas visitaron nuestra exposición actual en el Centre Pompidou, en París. Siempre que nuestro trabajo aparece en una institución como ésta, recibimos toneladas de correos electrónicos de personas que dicen que nuestro trabajo les mostró algo que ellas nunca supieron sobre arte y cultura, y que nosotras las inspiramos para realizar su propio, loco y creativo activismo.»

En la década de 1990 se renovó el interés por las cuestiones de género, concretamente por el cuerpo, como fuente de estudio y como *médium* artístico. Hubo una gran diversidad de propuestas. A pesar haber aumentado el feminismo artístico al inicio de esta década, influenciando notablemente el circuito comercial, continuaron las protestas hechas por generaciones de feministas anteriores, eventualmente porque muchas propuestas no satisficieron cuestiones de clase, raza, tanto como cuestiones conectadas a la globalización.



Imagen 30: Hannah Wilke “*Intra-Venus Series #7, August 18*”, 1992

Una nueva forma de explorar los cuerpos femeninos surgió en el inicio de esta década con Hannah Wilke, Gina Pane, Jo Spence o Urs Luethi y Manon, por ejemplo, que fotografiaron sus cuerpos heridos o enfermos. Poco tiempo antes de su muerte en 1993, Hannah Wilke realizó la serie “*Intra-Venus*”, una serie fotográfica que explora el momento en el que se sometió a los tratamientos contra un linfoma, incluso

cuando tuvo que recibir quimioterapia. Los resultados de este conjunto de trabajos muestran que el binomio masculino/femenino se anula, así como se disipa cualquier vestigio de la femineidad cultural. Cuando se mira a una mujer de manera sexualizada, los senos, los cabellos, nalgas y piernas, son normalmente las partes del cuerpo más sobrevaloradas por la sociedad, imprescindibles para que se considere femenina a una mujer – que se requiere siempre idealizada, normativizada. Las personas que no encajan en los ideales establecidos, tanto porque son obesas, como desproporcionadas, transgénero, o porque son sometidas a operaciones que desfiguran el cuerpo, entre otros ejemplos, y que no se encuadran en los gustos oficiales, tienden a ser discriminadas. La pérdida de una mama no se ajusta al patrón de belleza occidental que se requiere proporcional, simétrico, joven. Ni siquiera la pérdida del cabello, que ocurre en los casos de la quimioterapia, se ajusta a las normas de los modelos de la femineidad.

A pesar de su estado débil, Hannah Wilke apunta su mirada para la cámara sin ningún constreñimiento. Asume su estado sin poses, sin aderezos identitarios. También obstaculiza la iconografía de su obra que a lo largo de las décadas de 1970/80 exponía su cuerpo proporcional, femenino, saludable, llamativo, seguro, de una “*femme fatale*”⁸⁰ – cuerpo que más tarde se quedó pesado, calvo, moribundo. La palabra “*venus*”, que integra el título de la serie “*Intra-Venus Series*”, refuerza esa personificación de belleza occidental que la artista otrora poseía y constaba en sus obras en las que aparecía desnuda o semidesnuda, incluso en esta serie en la que la muerte por enfermedad se acercaba.

⁸⁰Skelly, Julia Mas(k/t)ectomies: “*Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke*” Body Art thirdspace: a journal of feminist theory & culture, volume 7, issue 1 (Summer 2007).

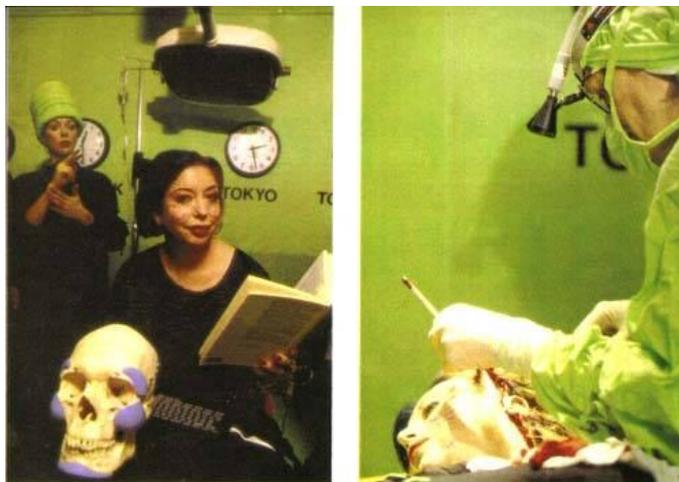


Imagen 31: Orlan, imágenes da “7th Plastic Surgical Operation”, 1993

Las operaciones plásticas realizadas por Orlan ocurren como un tipo de crítica contra los dictámenes de belleza también promovidos por las industrias de la cirugía estética. Su rostro se modela y remodela quirúrgicamente como si fuera una escultura, sin obedecer a los estereotipos y preceptos de la femineidad. La propia artista comenta:

«mi trabajo no es contra la intervención quirúrgica, sino contra las normas de la belleza, contra la dictadura de una ideología dominante que se graba cada vez más en la carne de las mujeres... y en la carne de los hombres. La cirugía cosmética es una de las formas en la que el poder de los hombres sobre los cuerpos de las mujeres se observa más vehemente. No lograría obtener la información que obtuve de mis cirujanas si la hubiese pedido a cirujanos hombres; pienso que los anteriores deseaban mantenerme “guapa”.»⁸¹

Cuatro décadas después, tras el inicio del *Movimiento de Liberación de las Mujeres* y del movimiento artístico feminista, se han desarrollado cada vez más frecuentemente, en el ámbito universitario y asociativo, charlas, conferencias internacionales en varios países de los continentes europeo, americano y asiático que han sido importantes para el desarrollo de la teoría feminista.

En el nuevo milenio, las nuevas generaciones de mujeres artistas

⁸¹Orlan, “*Intervention*”, 1995 p.275 in Reckit y Phelan.

feministas siguen adoptando como referencias las generaciones pasadas de las décadas de 1970, 1980 y 1990 e, invariablemente, con las nuevas tecnologías de información pueden acceder a referencias de artistas de la misma generación de diferentes países, y tienen la posibilidad de realizar proyectos asociativos más fácilmente.



Imagen 32: Daniele Buetti, “*Looking For Love*”, 1996-2000

En la serie fotográfica “*Looking sea Love*”, Daniele Buetti interviene tanto sobre las imágenes publicitarias referenciales de la moda como sobre otro tipo de imágenes publicitarias de ámbito más general que contribuyen para fortalecer el fenómeno de las *top models*. En sus fotos idealizadas, las modelos del universo de la moda, que prometen felicidad y éxito, se encuentran extrañamente marcadas con erosiones en la piel. Esas marcas se refieren a las consecuencias sociales “colaterales” y a los problemas específicos para la salud de las mujeres que reproducen los preceptos de los estereotipos de las *top models*, formuladas a través de técnicas y productos específicos provenientes del mercado, sujetas a sus reglas y a los preceptos del gusto dominante.

2.5 Los feminismos artísticos en Portugal: Estudio de caso

Esta sección se dedica a un estudio representativo (no exhaustivo) de los feminismos artísticos producidos en Portugal. Sobre este tema apenas existen publicaciones, tanto en la historia del arte, como en cualquiera otra área de investigación. Recurriendo a la historia del arte portugués, o a otras áreas de investigación, a saber másteres o doctorados, los registros de arte feminista portugués son escasos, o prácticamente nulos. La carencia de este tipo de documentación implica perpetuar el desconocimiento sobre la variedad de prácticas artísticas y estéticas que se articulan con las directrices del propio movimiento feminista. Además, las motivaciones e influencias de las/os artistas, de testimonios y de registros que se refieren a sus condiciones de producción aún tienden a mantenerse anónimas.

Artículos en línea como “*A propósito da Exposição Arte Portuguesa nos anos 50 – Memória e Esquecimento*” (1993), de Margarida Tengarrinha o el artículo “*Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*” (2005), o la obra “*Artes e Revolução 1974-1979*” (2004), de Gonçalo Couceiro, permitieron obtener alguna perspectiva histórica del arte portugués y del contexto circundante en la segunda mitad del siglo XX. Las escasas artistas mujeres consagradas que tienen un trabajo artístico encuadrable en el feminismo, a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta la década de 1980, fueron encontradas en referencias como la publicación “*Arte Portuguesa*” de Rui Mário Gonçalves (1992), o en monografías de mujeres artistas como Paula Rego o Maria José Aguiar en textos como “*O sexual e o político na obra de Paula Rego*” (S/D) de Paula Cristina Figueiredo Cabral y Sónia Cristina Ildefonso Rodrigues; o en la Tesis de Master de Catarina Carneiro Sousa titulada «*Camuflagem Biosensível; La problematização de género na obra de Maria José Aguiar*» (2011).

Pero además, se investigaron y accedieron *online* a la mayoría de referencias de otras artistas, activistas o grupos actuales, en un laborioso y paciente proceso de trabajo que combinó la consulta y la solicitud de testimonios de las/os artistas sobre sus obras e imágenes.

2.5.1 Los pre-feminismos portugueses

Si el movimiento feminista y sus frentes de lucha en diferentes ámbitos tuvieron impactos nacionales e internacionales contra el régimen, en el campo artístico (academias, e instituciones artísticas) los pocos que se revolucionaron pertenecían sobre todo al movimiento neorrealista que tuvo, casi aisladamente, un rol importante de intervención cívica y cultural en Portugal, pero poco valorado por la historia del arte portugués. Las “*Exposições Gerais de Artes Plásticas*”, de 1946 hasta 1956, orientadas por el *Movimento de Unidade Democrática*, tenían una determinación artística cercana al “realismo socialista”, de apoyo a las personas y de cambio de conciencias, pero sin obtener grandes resultados políticos⁸². Dentro de la comunidad intelectual se asistía, por un lado, a la clandestinidad de un grupo que sentía que la opresión de un régimen forzaba la ocultación de sus ideas y, por otro lado, de personas que actuaban según el propio régimen.

En los inicios de la década de 1950, hubo un fomento poco convincente del arte portugués en el extranjero conjuntamente con un desinterés generalizado por las artes; gradualmente se dio la separación entre el gusto oficial y la vanguardia artística.⁸³ El vanguardismo se convirtió en una práctica establecida. Sin embargo, hubieron luchas ideológicas, a veces despiadadamente desarrolladas, incluso dentro del campo artístico portugués, luchas que «*condujeron al despido del director de la ESBAL, el incompetente Cunha "Bruto", informador de la PIDE, a la expulsión del oficialísimo Eduardo Malta de su posición de socio de la SNBA y al cierre de ésta como represalia*»⁸⁴.

Según Margarida Tengarrinha, la lucha también tuvo lugar en la enseñanza academicista de la *Escola Superior de Belas Artes de Lisboa* (ESBAL), por la modernización de los criterios de la *Sociedade Nacional de Belas Artes* (SNBA), expresamente por la elección de jurados de exposiciones y de órganos directivos «*libres de influencias fascistas*»⁸⁵.

⁸²Cfr. Chuva Vasco, Nuno; “*Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*”. [Em linha]. Figueira da Foz: Chuva Vasco, 2005.

⁸³*Ibidem* (pp. 5, 6).

⁸⁴Tengarrinha, Margarida; “*A propósito da Exposição Arte Portuguesa nos anos 50 – Memória e Esquecimento*”, *Jornal de Letras*; 16 de Março de 1993 in Margarida Tengarrinha *Neo realismo, exposições gerais de artes plásticas* (Agosto de 2008).

⁸⁵*Ibidem*.

En la práctica, los encargos públicos se dirigían mayoritariamente a la escultura y tapices, refiriendo temas patrióticos, tales como el imperio de ultramar y los “*héroes nacionais*”⁸⁶.

Desde 1956, la *Fundação Calouste Gulbenkian* empezó a dotar con becas a artistas portuguesas/es que deseaban trabajar en el extranjero bajo la condición de traer para Portugal las novedades del exterior. Estos/as artistas, a pesar de que conocieron la actualidad externa, sentían la opresión del régimen político que controlaba, a través de la censura, las “*fronteras*” culturales⁸⁷.

Al final de la década de 1960, debido a la enfermedad de Salazar, Marcelo Caetano gobernó el país bajo el mismo régimen fascista. Cierta liberalización en el campo artístico permitió la aparición de un número considerable de galerías de arte en Oporto y en Lisboa, marcando el inicio de un mercado artístico nacional. La mayoría de la producción artística no era eventualmente anti-fascista, pero tal situación no impediría una persecución por parte del régimen, lo que condujo al exilio de muchos/as artistas hacia el extranjero.



Imagem 33: Clara Menéres, "*Jaz Morto e Arrefece o Menino de Sua Mãe*", 1973

Crecía un entusiasmo por parte de las/os artistas para acercar a la producción portuguesa las ideas y tendencias practicadas en el extranjero, y se formaron dos grandes grupos de trabajo: los *Abstractos* y los

⁸⁶Cfr. Chuva Vasco, Nuno; “*Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*”. (p. 5) [Em linha]. Figueira da Foz: Chuva Vasco, (2005).

⁸⁷*Ibidem* (p. 9).

Neo-Figurativos. También se intentaba aplicar en la creación artística nuevas formas de expresión que surgieron en la época, tales como los *happenings* y las *performances*⁸⁸.

Todavía poco divulgadas en el contexto portugués, Paula Rego, Ana Vieira y Lourdes Castro fueron dos de las primeras mujeres que, en la década de 1960, iniciaron un lenguaje artístico que integraba elementos femeninos que no deseaban agradar a la mirada masculina. Sin embargo, no se apreciaron claramente acciones de protesta, o de reivindicación relacionadas con la identidad, sobre todo en el trabajo artístico de Lourdes de Castro y Ana Vieira,

En obras como “*Salazar a Vomitar a Pátria, Sempre às Ordens de Sua Excelência*”, o incluso en la violenta escena de venganza doméstica. ” *A mulher do macaco vermelho corta-lhe o rabo*”, Paula Rego «*satiriza y castiga alegóricamente la autoridad incontestable del padre en cuanto jefe de familia.*»⁸⁹ Algunas de las obras de la autora reflejan la visión arcaica de la mujer concebida por y durante el *Estado Novo*: escenarios en los que el hada del hogar se somete al hombre – son situaciones denunciadas por la artista.

El *Estado Novo* forzó que la vida artística se quedase condicionada, lo que también contribuyó a un correcto alejamiento de los públicos respecto del arte portugués. La marginalización cultural que Portugal sufrió por parte de algunos países europeos y organizaciones internacionales durante el régimen autoritario de Salazar y Marcelo Caetano, agravó el aislamiento de las/os artistas en Portugal, disminuyendo cada vez más sus oportunidades de presencia, lo que, consecuentemente, fue un obstáculo para el reconocimiento y aceptación del arte portugués en el extranjero. Tal situación no impidió, en los inicios de la década de 1970, la anexión de artistas, el establecimiento de acuerdos entre agentes e instituciones, la contratación de críticos, etc.⁹⁰ lo que provocaría un crecimiento del mercado artístico nacional.

Una de las primeras artistas portuguesas, integradas en el circuito artístico portugués, que abordó cuestiones de género incluso antes del 25 de abril de 1974, fue Maria José Aguiar. A partir de sus percepci-

⁸⁸*Ibidem*.

⁸⁹Cabral, Paula Cristina Figueiredo; Rodrigues, Sónia Cristina Ildefonso; “*O sexual e o político na obra de Paula Rego*”, p.9 (S/D).

⁹⁰Couceiro, Gonçalo; 2004, “*Artes e Revolução 1974-1979*”; p. 12.

ones personales sobre género y cuerpo, su obra presenta un imaginario autorreferencial de características autobiográficas, una tentativa de dissolução de la identidad a través de la práctica artística⁹¹ lo que implicó, tanto para la autora como para otras/os artistas de la época, dificultades de manifestación e integración artística debido al régimen del Estado Novo:

«No se debe ignorar que el Estado Novo, además de la manifestación de un “arte oficial” que dificultaba otras manifestaciones externas, condicionó toda la situación artística, fuertemente limitada por la falta de libertad, por la represión y por la censura que caracterizaba toda la sociedad portuguesa. Esta situación originó un fuerte aislamiento de la comunidad artística nacional, cuyas posibilidades de acceso a la información internacional eran extremadamente reducidas.»⁹²



Imagem 34: Ana Vieira, “*Sin Título*”, 1968

Las/os artistas que no cumplieren con los preceptos de las “*buenas costumbres*” dictadas por el gusto del régimen, tendrían más dificultades

⁹¹Cfr. Sousa, Catarina Carneiro; (2011) «*Camuflagem Biosensível; A problematização do género na obra de Maria José Aguiar*» p. 9.

⁹²Lambert, Fátima; Fernandes, João – «*Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*» in *Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas CRL; Museu de Serralves – Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*. Porto: Edições Asa, 2001. p.15 Citado por Sousa, Catarina Carneiro (2011) p. 22.

en mostrar su trabajo a los públicos. Esa sería una de las razones por las cuales muchas/os artistas inmigrarían para el extranjero:

«A lo largo de las generaciones, este proceso transcurrió casi siempre de modo idéntico – cada joven artista se alejó más del país que de la herencia cultural, poco presente socialmente. El artista fue prácticamente forzado a adquirir un peculiar sentido de investigación, fuera de las fronteras portuguesas, y descubrió su herencia artística sólo después de fortalecer su personalidad en medios culturales más organizados y con base teórica sustancial. Aprender las discusiones ajenas, antes de conocer las tradiciones del propio país, tuvo algunas consecuencias importantes para la situación del arte contemporáneo portuguesa.»⁹³



Imagen 35: Maria José Aguiar; Exposición del proyecto “*Marcas*”, Galería Interior, Lisboa, 1978

Influenciada por la *Pop Art*, Maria José Aguiar realizó una serie de obras titulada “*Marcas*”, que causó alguna polémica en el contexto artístico portugués. Tal como en obras anteriores, esta serie problematiza cuestiones de género y las relaciones de poder inscritas en los cuerpos biológicos. Sin embargo, en “*Marcas*”, las significaciones eróticas se inscriben en los falos representados. Los falos surgen estilizados, serializados, formando un patrón decorativo; son, por lo tanto, banalizados, des apropiados de su unicidad, desconectados de los portadores.

⁹³Gonçalves, Rui Mário – *Arte Portuguesa 1992*. (1992) p.12 Citado por Sousa, Catarina Carneiro; p. 23 (2011).

Catarina Sousa Carneiro, describe que, en “*Marcas*”,
«*el pene se hace módulo/normalizado, invadiendo el espacio, completamente despersonalizado, despertando, en esa repetición, procesos de organización formal minimales (...). El falo se vacía de poder simbólico y es reducido a una marca indiscriminada, desnudado de su individualidad y, por lo tanto, de su heroicidad; (...) destituidos de su carne para convertirse en signos*»⁹⁴

Otra artista portuguesa con alguna obra encuadrable en el feminismo artístico es Helena Almeida. A partir de la década de 1970, esta artista se dedicó al uso de su cuerpo como punto de partida para producir algunas de sus obras referentes a la representación de la mujer. A través del *médium* fotográfico a negro y blanco, Helena Almeida se representa con la indumentaria tradicional de muchas mujeres portuguesas; su identidad sugiere maneras diversas de cuestionar los aspectos mitológicos y simbólicos de la cultura tradicional inherente a la propia condición de la mujer, así como de la autora, que también los experimenta.

En los inicios de la década de 1970, en Portugal, siguen desarrollándose nuevos idiomas y explorando nuevos materiales, aunque sólo con algunos/as artistas que intensificaron la crítica al régimen para alcanzar un cambio en la política. Hasta el 25 de abril, el arte portugués vivió un fulgurante momento mercantilista, con la atribución de premios; con la apertura de nuevas galerías; las instituciones artísticas tenían extensos programas que atraían al público y se encontraban perfectamente activas y comprometidas⁹⁵.

Algún colectivismo de 1975 fue sustituido por un individualismo exagerado, que se confundió con el vedetismo basado en las cotizaciones; también un exceso de vigilancia ideológica se sustituyó, poco a poco, por un exceso de vigilancia anti-ideológica⁹⁶. Económicamente, se inició un deterioro del circuito artístico en Portugal, cerrándose galerías y con artistas con dificultad para exponer y vender sus obras.

En 1978/79, el mercado artístico en Portugal volvió a incrementarse

⁹⁴Sousa, Catarina Carneiro; (2011) “*Camuflagem Biosensível; A problematização do género na obra de Maria José Aguiar*” Págs. 36, 37, 39.

⁹⁵Cfr. Chuva Vasco, Nuno; “*Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*”. p. 9 (2005).

⁹⁶Cfr. Gonçalves, Rui Mário; 1998, *A Arte Portuguesa do Século XX*, p. 116, Temas e Debates.

con la aparición de nuevos/as artistas que adquirieron notoriedad en el extranjero. Internamente, el espíritu contestatario se desvanecía y surgía un creciente individualismo, mientras la producción artística daba señales de utilizar las nuevas tendencias estilísticas originarias del extranjero.

El historiador Rui Mário Gonçalves explica esta «bipolaridad» en los/as artistas, debido a las diferencias generacionales y a la propia coyuntura del mercado:

«Mientras los artistas más viejos no han olvidado su propia experiencia juvenil, adquirida en los tiempos de la lucha contra la dictadura, los más jóvenes consideraron el antifascismo un asunto anticuado. Mientras los más viejos, en los años inmediatos después del “25 de abril”, intentaron liberar la obra de arte del estatuto de objeto de lujo, los más jóvenes, ya en los años 80 intentaron, ante todo, mostrar que son efectivamente productores de objetos de lujo y, como tal, exigieron ser pagados y valorados. Y el discurso del mercado se solapó a todos los otros.»⁹⁷



Imagen 36: Helena Almeida, “Ouve-me”, 1979

El mercado artístico portugués se revitalizó con la aparición de la *Fundação Calouste Gulbenkian* y con el *Centro de Arte Moderna*. El

⁹⁷Gonçalves, Rui Mário (1998) “A Arte Portuguesa do Século XX”, p. 116.

Gobierno, con fondos limitados, intentó desarrollar empresas privadas y, según la ley del mecenazgo (establecida en 1986) subsidió proyectos de investigación y proyectos artísticos individuales⁹⁸. Esta coyuntura ofreció oportunidades para que los artistas presentasen sus obras en importantes exposiciones nacionales e internacionales, y artistas extranjeras/os sintieron la tentación de exponer en Portugal. Este estímulo de la competitividad acabaría por reforzar el individualismo entre creadoras/es que buscaban financiaciones y oportunidades de proyección en instituciones artísticas. Aunque las carreras de algunas mujeres artistas mejorasen, tales como Ilda David, Lourdes Castro, Helena Almeida, Ana Haterly, ya que en sus obras hicieron constar cuestiones de género, este número era, sin embargo, insignificante respecto a los hombres artistas que, bajo una perspectiva masculina, trabajaban artísticamente con los mismos temas.

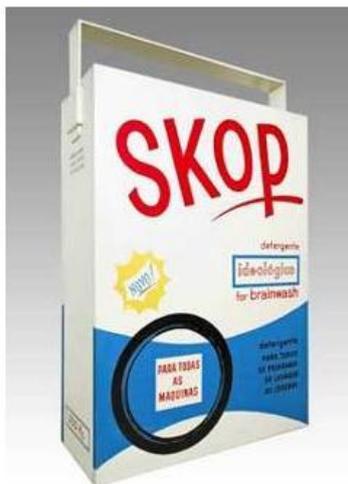


Imagen 37: Emília Nadal, “Um pacote – Skop”, 1980.

La globalización económica y cultural en Portugal tuvo su influencia en la producción artística nacional, sobre todo a través de las nuevas generaciones que aproximaron sus producciones, respecto al estilo y a los contenidos, a la producción extranjera, con particular incidencia en las tendencias vanguardistas provenientes de Estados Unidos, Italia

⁹⁸Cfr. *Ibidem*.

y Alemania. Gradualmente, el propio gusto artístico dominante olvidó las tradiciones y valores portugueses y reprodujo lo que Rui Mário Gonçalves llamó de “*regionalismo ajeno*”⁹⁹.

2.5.2 La consolidación de los feminismos artísticos en Portugal

En la década de 1990, el arte en Portugal siguió la senda de las tendencias de los principales centros artísticos de Occidente. El *site-specific*, la instalación y otros soportes que surgieron con nuevas tecnologías fueron más utilizados por los/as artistas integradas/os en el circuito artístico. Internet también permitió una difusión de (potenciales) temáticas alusivas a los recién formados movimientos *LGBT*, lo que condujo a que los artistas pudiesen emprender una problematización / desconstrucción de la sexualidad e identidad en torno al cuerpo. En Portugal, nuevos espacios acogían temas relacionados con la identidad y sexualidad. *IDENTIDADES*¹⁰⁰, un movimiento intercultural (establecido en 1996), así como la cooperativa cultural *GESTO* (formada en 1988), han permitido crear una red entre instituciones artísticas y culturales, de artistas, profesores y ciudadanos/as de Portugal y del extranjero, conduciendo a un cambio de experiencias, prácticas, ideas, que algunas artistas feministas portuguesas tuvieron a su disposición para desarrollar y exponer su trabajo¹⁰¹.

Una de las cuestiones más preminentes de la década de 1990, relacionada con los derechos de las mujeres, remonta al primer referéndum (1998) sobre la *Interrupción Voluntaria del Embarazo* en que el “no” venció con 51% de los votos y una inmensa abstención de 69%. Paula Rego fue una de las artistas portuguesas que reaccionó inmediatamente en tono crítico, mostrando que el resultado del referéndum se debía a las reminiscencias de un pasado tradicionalista y opresivo. La artista

⁹⁹*Ibidem*.

¹⁰⁰Ver: ID: [Identidades](#).

¹⁰¹Otros espacios tales como la Galeria SMS del Museu de Arqueologia da Sociedade Martins Sarmento – Guimarães; la Casa da Cultura da Trofa; la Livraria 100ª página en Braga; o Eira 33, en Lisboa en el nuevo milenio, la existencia de eventos artísticos feministas, en particular de exposiciones del *ALL MY INDEPENDENT WOMEN*.

había pintado una serie de cuadros dedicados al tema, que se exhibieron en Portugal. La joven mujer representada por Paula Rego (en la serie “*Aborto*”) permanece en el espacio doméstico, y es retratada con una expresión de sufrimiento, entregada a la soledad, aparece sentada en la cama, tensa, con las piernas abiertas. Esta mujer se enfrenta al/la espectador/a con un semblante de dolor, miedo y humillación, en un escenario despojado de detalles que enfatiza el balde y el recipiente de la vajilla.

Es uno de los cuadros de una serie que
« (...) denuncia al aborto clandestino y se inició por la pintora como una reacción directa a las condiciones en las que transcurrió el referéndum de 1998, expresamente debido a la elevada abstención que podría percibirse como indiferencia ante el problema. Estas representaciones son como caricaturas verídicas, y fomentan diversas reacciones.»¹⁰²



Imagen 38: Paula Rego; *Sem Título nº 1* (Pertenciente a la Serie “*Aborto*”), 1998

Todavía, a finales de la década de 1990, en un contexto académico, las estudiantes Carla Cruz, Ana Medeira, Catarina Carneiro de Sousa

¹⁰²Cabral, Paula Cristina Figueiredo; Rodrigues, Sónia Cristina Ildfonso; “ *O sexual e o político na obra de Paula Rego*”, p.10, S/D.

e Isabel Carvalho formaron el grupo ZOiNA (en 1999)¹⁰³. Este fue uno de los primeros proyectos feministas de esta generación de artistas que fue exhibido en 2001, en el espacio *Caldeira 213*, creado sobre todo por estudiantes de la *FBAUP*, dedicado al activismo artístico, y que contempló los feminismos artísticos. Artistas feministas, integradas en el campo, comprendieron la importancia de iniciar colaboraciones con movimientos asociativos de mujeres, tales como *UMAR*, de referencias feministas con trabajo reconocido, así como celebrar algunos de los momentos clave del feminismo en Portugal. Muchas de esas artistas dan voz al *ALL MY INDEPENDENT WOMEN (AMIW)*. Este es un proyecto artístico feminista común, ya con algunas ediciones, de «mujeres y hombres que cuestionan su posición en el mundo, y en el mundo del arte a través de la especificidad de su género (...), cuestionando (...) lo que es ser mujer en nuestra sociedad, ser femenino o masculino»¹⁰⁴.

Carla Cruz surge como una figura central del *AMIW*. Se responsabiliza por acompañar artistas, escoger obras y organizar eventos, así como dar fuerza a un colectivo feminista que se expresa a través de las artes:

«Conozco bien a las artistas invitadas, trabajé de una u otra manera con casi todas y acompañé su trabajo de cerca. Así, puedo decir que su práctica artística es la misma que la mía (...)»¹⁰⁵

«*AMIW* es una conversación entre las autoras y entre las autoras y las espectadoras, hecha desde la escritura de novísimas cartas; del ensamblaje de tiempos antiguos y modernos; de la citación y del plagio; de los femeninos; de la poesía, de la pasión y del amor, amor este que escapa a la lógica capitalista (...). Diálogos que cuestionan tam-

¹⁰³“Zoina, s. e adj. 2 gén. Persona o designativo de persona tonteada; s. f. (prov.) mujer con comportamiento reprobable. (De zaino?)” *La ZOiNA, es un grupo feminista de intervención artística constituido por cuatro elementos conectados a los artes plásticos. El grupo funcionaba a través del debate de ideas y acciones artísticas. Iniciado por Ana Medeira Carla Cruz, Catarina Carneiro de Sousa e Isabel Carvalho. Fue extinto en 2004.*” (Carla Cruz, website de ZOiNA).

¹⁰⁴Cruz, Carla; 2005, parte de un texto de presentación de la exposición *ALL MY INDEPENDENT WOMEN* que estuve presente en Museu Martins Sarmiento; [Csarmiento](#).

¹⁰⁵Carla Cruz, “*As Novas Cartas Portuguesas*”, p. 23; *All My Independent Women*, Ed. Carla Cruz, Virgínia Valente, Maio 2001.

*bién los límites del cuerpo; sus funciones y utopías; cuerpos excesivos, dramáticos, fallados.»*¹⁰⁶

En una de las ediciones del AMIW las artistas integrantes intentaron dar voz y expresión a la obra literaria “*As Novas Cartas Portuguesas*”. Una de las participantes de la exposición AMIW, la artista Paula Tavares, refiere la obra literaria “*Minha Senhora de Mim*”, (escrita por una de las “*três Marias*”, Maria Teresa Horta), a través de la «*construcción de un conjunto de fotografías, retratos de "señoras" de sí mismas*»¹⁰⁷



Imagen 39: Paula Tavares; “*Minha Senhora de Mim*”, AMIW, Coimbra, 2005

Aunque los activismos ambientales preconizados por el *ecofeminismo*, en particular los derechos de los animales, permanezcan fuera de la agenda artística, se puede afirmar que esta nueva generación de artistas feministas portuguesas, aunque más tarde que en muchos países del Occidente, ha dado cuerpo a cuestiones conectadas al multiculturalismo, a la globalización, la teoría *queer*, y otros activismos sociales, tales como el imperialismo. Debe notarse la obra “*BLOOD 4OIL Installation about the stories of Oil*” (2004), de Carla Cruz, fue realizada posteriormente a la ocupación militar ilegal en Iraq (2003), debido a la supuesta colaboración de Sadam Hussein en los atentados terroristas del 11 de septiembre, o de su amenaza a la seguridad nacional de los EE.UU a través de la posesión de armas de destrucción masiva – fueron alegaciones fabricadas por los EE.UU con la ayuda de los *mass media* y de los países occidentales que les garantizaron, según las leyes de guerra y ante la comunidad internacional, legitimidad para una ocupación militar. Esta instalación de dibujos de Carla Cruz contiene fragmentos que recuerdan el petróleo como uno de los motivos de la invasión de algunas de las grandes potencias occidentales en Oriente Medio.

Con distintos niveles de redundancia, a veces más seguidoras de la

¹⁰⁶*Ibidem*, p. 24.

¹⁰⁷Paula Tavares, en declaraciones sobre su obra (2005) [Flickr](#).

*anomia*¹⁰⁸, por fuerza del propio sistema artístico, resultan diferentes registros de práctica artística del feminismo portugués, muchas de ellas no institucionalizadas. Debe notarse el caso del uso de Internet como soporte, por ejemplo, del proyecto “*Clarissa*”¹⁰⁹, de la autoría de Isabel Carvalho. Se trata de un espacio *online* en el que se depositan fetiches, fantasías de mujeres, o de cualquiera individuo que asuma una identidad femenina.



Imagen 40: Carla Cruz, “*BLOOD 4OIL Installation about the stories of Oil*”, Porto, 2004

El objetivo de este proyecto es permitir a las mujeres hacer públicos sus deseos y cumplir un papel activo en la determinación de sus propios actos. Por otro lado, *Clarissa* contraría la escasez de representatividad de fantasías femeninas, así como la tendencia hegemónica de las representaciones en las que la mujer es el sujeto pasivo de fantasías en episodios producidos para el arrobo masculino.

Desde el interior del campo artístico portugués, las artistas feministas, la mayoría de ellas con formación artística universitaria y con

¹⁰⁸La anomia es fomentada en la propia formación artística superior, pero sobre todo institucionalizada por el mercado y circuito artístico.

¹⁰⁹Proyecto *Clarissa*, de Isabel Carvalho, en: [Clarissa](#).

investigación realizada en el ámbito de cuestiones de género, han representado temáticas alusivas a la identidad sexual, menstruación, capitalismo, homofobia, transfobia, bisexualidad, representaciones culturales de género, aborto, maternidad, entre otras, o simplemente han afirmado un “yo” femenino.

El proyecto “*Aparelho Reprodutor*”, de Catarina Carneiro de Sousa, cuestiona la identidad social en cuanto proceso de adquisición que resulta de las relaciones y de los contextos sociales. Según la autora,

*«(...) el aparato [orig. aparelho] reproductor se establece, en la moral de la sociedad occidental, como identidad social. Metafóricamente podemos hacer un paralelo entre órganos sexuales/genitales/reproductores y lo que sería su equivalente afectivo/psicológico/intelectual. Esa ha sido la metáfora que pretendí llevar al trabajo, analizando el individuo como “aparato reproductor” de estigmas socioculturales. Por otro lado, la eficacia de un aparato de este género se encuentra en la existencia e interacción con el otro, lo que convierte a la sociedad en una compleja máquina afectiva. El concepto de reproducción se convierte en símbolo de una relación afectiva/política y no un objetivo por sí mismo.»*¹¹⁰

Sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, la formación de las identidades masculina y femenina se ha asociado íntimamente con prácticas de consumo, que consecuentemente han sido fundamentales en la clasificación de esos binomios de género, así como en su posicionamiento en determinado orden social. La reproducción de los sistemas de valores integrados en objetos y servicios ocurre a través de la creación de representaciones autogratificantes, hipersedutoras (como la publicidad, cine, televisión, etc.), transmisoras de estímulos de felicidad, estatus, que inciten a estilos de vida, pero no necesariamente a conductas éticas. Se consideran los anuncios publicitarios de cerveza portuguesa como ejemplos ilustrativos ya que presentan actuaciones en los que los hombres surgen en la escena principal desempeñando determinadas acciones de conversación, liderando los discursos y los acontecimientos versus mujeres que se quedan renegadas al silencio, surgen cosificadas sexualmente, en tareas y roles secundarios, y sus cuerpos se exhiben para agradar a la mirada masculina.

¹¹⁰Catarina Carneiro de Sousa, proyecto de 1998/03: [Vermelho vivo](#).



Imagen 41: Catarina Carneiro de Sousa, del “*Projeto Aparelho Reprodutor*”; de 1998/03



Imagen 42: Ana Cardim, “*Not For Sale*”; 2009

La mercantilización de las identidades, que sigue comprobando diferencias, se rebate sutilmente en la obra “*Not For Sale*”, de Ana Cardim, que resulta del «análisis del choque entre la crisis económica que se siente globalmente y la crisis creciente de valores que la acompaña». La artista refiere, además, que «este sistema no da la debida importancia a las necesidades del individuo, ya que él es forzado a integrar ese mismo sistema materialista para garantizar su supervivencia en un es-

cenario de miradas inútiles, conduciendo al sufrimiento y sentimiento de desesperación, cuando esto no se puede alcanzar»¹¹¹

En el feminismo artístico portugués también se tratan temas referentes a la distribución de roles en la esfera doméstica. En el sistema falocéntrico portugués todavía se defienden prácticas enraizadas en las representaciones de la “*hada del hogar*” y, actualmente, son las mujeres (en esta época en la que el mercado laboral necesita su masiva presencia) las que se quedan con la función de cumplir solas con las tareas domésticas. Aunque las nuevas generaciones sienten aspiraciones profesionales más elevadas, siguen adheridas a modelos tradicionales que incluyen la condición de soportar las tareas domésticas, viviendo una doble jornada.

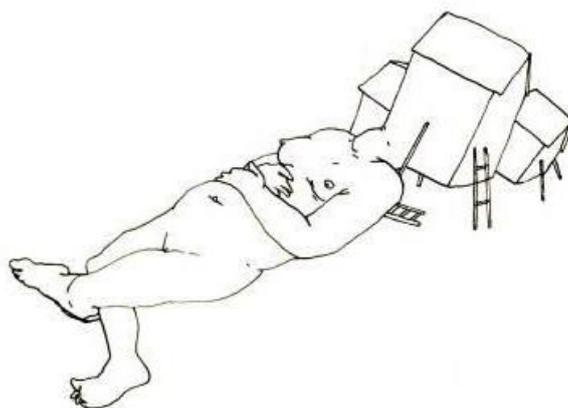


Imagen 43: Isabel Baraona, “*Sem Título*”, 2008

Así lo señala Isabel Baraona que representa la casa como un «*doble del cuerpo*» de la mujer como

«un arquetipo asociado al mundo femenino, simultáneamente el espacio materno acogedor y el espacio de domesticación (castración). La casa es un territorio físico bien delimitado, regido por afectos y según un orden implantado por nosotras: se trata del cuerpo que se nos protege y abriga, sea una casa, tienda de campaña, cabaña, castillo, huevo o cáscara o útero (...). Se trata de cualquier espacio intensamente

¹¹¹Declaraciones de Ana Cardim, 2009: [Ana Cardim](#).

vivido en la provecho de lo cotidiano, modelado según las relaciones contingentes entre personas y objetos. La casa es el escenario del primer amor y del primer drama, es, por excelencia el local iniciador que nos instruye sobre la supervivencia y nos mete de lleno en el mundo.»

También sexualidades y representaciones alusivas a la transexualidad, transgénero, lesbianismo, homosexualidad, alternativas al binomio sexual masculino/femenino, han sido producidas por artistas en Portugal, conduciendo a debates en torno a este tipo de cuestiones en varias esferas de la vida artística (espacios públicos, contexto académico, espacios privados, en red, etc.).



Imágenes 44, 45: Carla Cruz, “Homoludens / Homofóbico”; (Irmos de Escaparates, Coruña); 2009

Carla Cruz realizó la obra *Homoludens / Homofóbico* (2007), una instalación luminosa encuadrable en el espacio público, cuyas formas recuerdan las fiestas populares. El panel contiene dibujos de neón de un hombre y una mujer que encienden alternativamente, las palabras *Homoludens* y *Homofóbico*, respectivamente. La transformación del hombre en mujer y viceversa transgrede, por un lado, la heteronomía relacionada con la indumentaria. Por otro lado, promueve el reconocimiento sencillo de la homosexualidad y acaba con la monopolización de la heterosexualidad también presente en la cultura popular, en los *mass media*, así como en la publicidad presente en el mobiliario urbano de los espacios públicos.

Hombres artistas portugueses también han cumplido un papel importante en el feminismo y en el combate por la discriminación basada en el género. Han afirmado nuevas identidades, así como dado consis-

tencia a la desconstrucción de actitudes y representaciones discriminatorias respecto a la diferencia.

En la obra “*Self Potrait with a Bear*”, Miguel Bonneville se traviste y se representa como novia de un oso. Se trata de un trabajo autobiográfico que, según el artista, se refiere a su relación afectiva, “*estable*”. Animales no humanos surgen a veces representados a su lado y, según el artista, representan *tótems*, que tienen para él una “*carga simbólica muy personal*”. Presentándose como novia, Bonneville aniquila la heteronormatividad del matrimonio y valida, en el ámbito representacional, las matrimonios que acojan uniones de identidades transgénero.

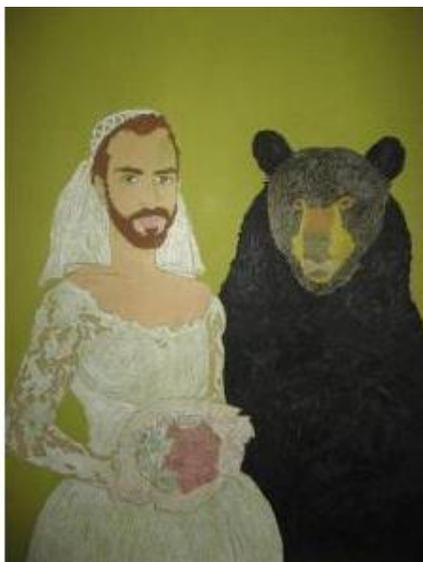


Imagen 46: Miguel Bonneville “*Self-Portrait with Bear*”, 2011

La autobiografía del autor, expuesta en esta y en otras obras, resulta de su modo de vida, de su sistema de valores en contraste con sus experiencias personales externas. Tal como el autor indica:

«*Y mi trabajo – mi vida – es precisamente la tridimensionalidad, sobre las posibilidades que tenemos, y las reglas sociales se nos integran de tal modo, que al final se vuelven invisibles y opresoras.*»¹¹²

¹¹²Declaraciones de Miguel Bonneville, 15 de agosto de 2011 (por email).

Otro artista que aborda cuestiones de género, bajo un punto de vista más crítico, es Filipe Canha. En uno de sus proyectos, aborda el transgending y lo intitula de “*Gisberta*”. Se trata de un proyecto que, por un lado, recuerda el asesinato de una inmigrante brasileña, prostituta, transexual, perseguida varias veces con insultos y agresiones hasta el día en el que fue asesinada (en el 14 de febrero de 2006) por 14 adolescentes, la mayoría de los cuales pertenecía a una institución relacionada con la Iglesia Católica¹¹³. Fue un caso conocido debido a la manera como los mass media portugueses lo divulgaron, hablando “*del asesinato de "un travesti"*”, la mayoría de ellos solamente refirió la condición de “*sin-techo*” o de “*prostituta*”, “*adicto*”, de Gisberta, quién, además, la prensa llamó de Gisberto, su nombre legal. Debe notarse, además, la aparición de “*comentaristas conocidos por su oposición a los derechos LGBT en Portugal, afirmando que (...) no sería legítimo considerar cualquier posible relación entre la transexualidad de Gisberta y las motivaciones para el asesinato.*”¹¹⁴



Imágenes 47, 48: Filipe Canha, “*Gisberta, Transgending & Transcending [Studies]*”, 2008

El proyecto “*Gisberta*” de Filipe Canha, que se realizó después de una investigación sobre el transgénero, no recuerda solamente el odio

¹¹³Cfr. Portugal Gay, Pedido de Acção – *Gisberta assassinada no Porto*: [Portugal Gay](#).

¹¹⁴*Ibidem*.

y la violencia que ocurre respecto a los transgéneros, sino también incluye el escalón de la transexualidad a través del (simulado) cambio quirúrgico de sexo que es observable en la performance realizada por el autor. Normas de comportamiento fundadas en la cultura heterosexual e incluso en concepciones científicas son cuestionadas a través de este proyecto apologético de la diversidad, pero también crítico de las prácticas sociales discriminatorias enraizadas, incluso en las nuevas generaciones.

La producción artística feminista y el feminismo políticamente orientado en movimientos, así como otros movimientos de izquierda, solamente iniciaron colaboraciones progresivas, a partir del nuevo milenio algo que, hasta ahí, casi no había existido. Las/os artistas feministas más recientes que operan en el campo artístico y activista y trabajan con la estética demuestran una práctica cada vez más encajada con investigaciones emprendidas en las áreas de género, pero también con referencias del movimiento feminista.

Sin embargo también se observa el escenario opuesto. Asociaciones, como la *UMAR*, han utilizado también la estética en favor de los feminismos, intentando obtener ventajas de sus potencialidades y unir esfuerzos entre diferentes generaciones que poseen diferentes experiencias en distintas áreas. Véase el caso de “*Mudanças com Arte*” (de 2010), un proyecto de intervención social que incluyó a 20 clases de 8 escuelas¹¹⁵, un total de 390 alumnos/as (183 chicos y 207 muchachas) que estudiaban en el 7º, 8º y 9º año, y, además, 26 docentes, 90 familias y encargados de educación¹¹⁶. Las temáticas abordadas por los trabajos de las/os estudiantes aludían a los derechos de las mujeres, violencia doméstica, violencia en relaciones, desigualdades de género, *bullying*, homofobia, entre otras. Tras un cambio de experiencias entre las/os estudiantes y los/as técnicas/os, y después de algunas reflexiones sobre algunos de los mecanismos discriminatorios presentes en las relaciones de género y en las representaciones de la cultura contemporánea, se propuso a las/os alumnas/os que ejecutasen sus trabajos prácticos. Las/os

¹¹⁵Escuelas que participaron: EB 2,3 Frei Manuel de Santa Inês; Baguim do Monte, Gondomar; Escola Secundária/3º Ciclo de Valbom, Gondomar; Escola EB 2,3 da Areosa, Porto; EB 2,3 FreiManuel de Santa Inês; EB 2,3 de Fânzeres; Escola Secundária/3º Ciclo de Valbom; Escola EB 2,3 da Areosa.

¹¹⁶Cf. [Umar Feminismos](#).

estudiantes reunidas/os, con la debida orientación, utilizaron la poesía, el cine, la música, la pintura y el teatro como *médiums* que reflejaron las condiciones extraídas durante su proceso de aprendizaje.

Influenciadas por el legado de las generaciones anteriores, pero también debido a las especializaciones emprendidas en estudios de género en las universidades portuguesas, las nuevas generaciones de feministas (algunas de las cuales no son formadas en artes plásticas) emprenden innovadoras maneras de promocionar los feminismos a través del arte y de la estética.

Algunas de ellas, asociadas a *UMAR*, empezaron la organización de las primeras exposiciones exclusivas de arte feminista, como el *FeministizARTE*¹¹⁷, el primer festival temático realizado en Portugal. Organizado por *UMAR* (Núcleo de Braga), este festival fue, en su primera edición de 2008, un concurso que estimuló exclusivamente la participación de arte feminista, llegando a reunir diversas obras de artistas del contexto nacional en espacios como el *Museo Regional de Arqueología* D. Diogo de Sousa, el Museo Nogueira de Silva, la Torre de Menagem, y el Auditorio Adelina Caravana del Conservatorio de Música Calouste Gulbenkian, en Braga.



Imagem 49: Cartel “FeministizARTE”, Festival de Arte Feminista (1ª Edición de 2008, Braga)

Exaltando el arte como «*instrumento privilegiado de activismo, sensibilización e intervención social*» que proporciona «*reflexión y promoción de cambio*», jóvenes investigadoras feministas (Ana Fuerte, Lucinda Saldanha y Rita Hacha) realizaron un evento de arte feminista en Oporto en el que los/as artistas participaron por invitación en exposiciones que tuvieron lugar en la ciudad (Rota do Chá, Labirinto e Cadeira

¹¹⁷Ver: Feministizarte.

de Van Gogh). Ambos acontecimientos mencionados procuraron curaduría (no especializada) cuyos criterios de selección incluyeron reunir artistas nacionales e internacionales.



Imagen 50: Cartel del *Festival de Arte Feminista* (Edición de 2010, en Porto)

Otro grupo, surgido en 2009, dedicado exclusivamente al activismo feminista, y que ha mantenido intervenciones constantes en los más variados ámbitos juntamente con *UMAR*, ha sido *GATA* (*Grupo de Activismo y Transformación por el Arte*).

Una de las razones para la creación de *GATA* ha sido lograr «asociaciones y colaboraciones con otras instituciones y organizaciones que tengan los mismos objetivos o valores – tales como *UMAR*, una reconocida ONG» fue la posibilidad de ofrecer «una infraestructura y audiencia existente.»¹¹⁸

Cada vez más dedicado a la transformación social, este colectivo, sobre todo orientado por Deidré Matthee, ha abordado cuestiones de género bajo un punto de vista feminista, a través de la acción creativa y de «*estrategias de guerrilla, arte e ironía / parodia como comentario social crítico*»¹¹⁹

¹¹⁸Declaraciones por *email* de Deidré Denise Matthee, a 20 de septiembre de 2011.

¹¹⁹Ver *website* de *GATA*: [G4t4](http://G4t4.com).

«GATA es un grupo a favor del activismo que cruza fronteras (de género, de disciplinas, etc.) y a veces también usamos el campo artístico, aunque no sea donde deseamos tener nuestro mayor impacto (queremos hacerlo de manera más amplia en la arena cultural y política, y el uso del arte es una manera de hacerlo)»¹²⁰

Las acciones de GATA tienen esencialmente funciones connotativas; intentan actuar sobre los/as receptores/as para modificar conductas y comportamientos punitivos para las mujeres. Una de sus acciones, articuladas con UMAR, consistió en la *Rota dos Feminismos*, en el año de 2011, dedicada al asedio sexual en espacios públicos y en el trabajo. Esta acción se realizó a través de actuaciones en varias ciudades portuguesas (Faro, Beja, Setúbal, Lisboa, Viseu, Coimbra, Porto) que hablaron de la «*legislación no adecuada y la inexistencia de respuestas sociales necesarias para las víctimas*».



Imagen 51: “A Guerra comeu-me a língua”; GATA, 2010

Deseó de actuar preventivamente, intentando sensibilizar la sociedad civil para el asedio sexual, práctica todavía enraizada en la sociedad portuguesa. Además, la denuncia de este problema tuvo como objetivo incluirlo en la agenda política para «*tener un cambio de la legislación*»¹²¹, a través de la creación de leyes más punitivas para este

¹²⁰Declaraciones por *email* de Deidré Denise Matthee, a 20 de septiembre de 2011.

¹²¹Ver: *Rota dos Feminismos contra o Assédio Sexual* da UMAR: [Sites Google](#).

tipo de violencia, así como la «*creación de instrumentos de apoyo a las víctimas*»¹²².



Imagen 52: *Rota dos Feminismos*, 2011, dedicado al asedio sexual, GATA en colaboración con UMAR (Porto)

El *Colectivo Feminista*, de Lisboa, que pretende facilitar los feminismos usando sobre todo el espacio público, se designa como « *un grupo informal de mujeres y hombres que desean contribuir para llevar el feminismo a las calles, los pensamientos, y las conversaciones de café, de recreo o de oficina, para la vida cotidiana*»¹²³. Surgió en 2006, está completamente desconectado del campo artístico y ha realizado acciones conectadas a varias cuestiones relacionadas con la despenalización del aborto, la homofobia, la violencia de género, el matrimonio civil homosexual, etc., incluso la promoción de la práctica feminista en los hombres.

¹²²*Ibidem.*

¹²³Cfr. website del [Colectivo Feminista](#).



Imagem 53: *Colectivo Feminista*; “*Não há nada tão sexy como um homem feminista*”; campaña callejera, 2007

2.6 Los feminismos artísticos en Rusia: Estudio de caso

El conocimiento de la producción artística rusa condujo a un viaje a Moscú (entre el 11 de septiembre y el 27 de octubre de 2010) donde se realizaron varias visitas a la exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space: 1989–2009*”, liderada por dos artistas y teóricas, Oxana Sarkisyan y Nataliya Kamenetskaya, con edición en el *Moscow Museum Of Modern Art*.

Fue una exposición que reunió veinte años de experiencias artísticas relacionadas con cuestiones de género, muchas de ellas bajo una perspectiva feminista, en el contexto del espacio soviético y post-soviético: reunió temáticas referentes a construcciones identitarias, fronteras de género, reflexiones sobre códigos culturales, etc. El voluminoso catálogo de la exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space: 1989–2009*”, cuyos contenidos incluyen varios artículos de mujeres artistas y teóricas rusas, fue preponderante para obtener datos de interés, reveladores de los contenidos de muchas de las obras pero también explicativo sobre el arte feminista rusa y sobre los contextos institucionales rusos.

2.6.1 *Perestroika*, un factor fundamental para el surgimiento de los feminismos artísticos

Esta exposición resultó esencialmente del esfuerzo de artistas, muchas de las cuales actúan según el movimiento feminista ruso. Además, algunos de los trabajos tienen una “*ideología imagética crítica*”¹²⁴ lo que destaca a las autoras como agentes artísticos que actúan para lograr un cambio dentro de un contexto que se ha revelado hostil a su presencia. Respecto a los criterios de elección de las obras para la exposición, se prefirieron artistas que tenían ya alguna preeminencia en el contexto artístico Ruso y/o internacional.

Fue la generación de feministas de la *Perestroika* la que se dedicó a los feminismos que, de manera menos verbalizada y asumida, siguió los pasos del feminismo del Occidente, basándose en sus prácticas y estrategias. Sin embargo, algunas feministas que pretendían reconstruir la cultura Europea y sus tendencias universalistas también practicaron algún nacionalismo ruso¹²⁵.

El feminismo ruso nunca alcanzó el mismo grado de impacto social en Rusia que logró en algunos países de Europa Occidental y en los Estados Unidos. Las debilidades de los impactos del movimiento feminista en Rusia también se reflejan en la esfera artística, y fue debido a las muchas dificultades para entrar en el campo artístico que muchas mujeres artistas en Rusia se unieron por objetivos únicos conectados a su propia condición y al propio movimiento. La galerista Ruth Addison, de la *Triumph Gallery*, refiere que la escena artística de Moscú

«se mueve muy rápidamente para integrarse en la escena internacional, y este éxito de integración depende del éxito de la integración de Moscú y de Rusia. Porque si las personas lejos de Rusia consideran a este país como un compañero potencialmente interesante, sea por parte de museos, sea por motivos comerciales, está claro que eso abre más posibilidades. Depende mucho del contexto general. Creo que pasa sobre todo por las relaciones entre países. Se trata de las relaciones

¹²⁴Cf. Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p.78.

¹²⁵*Ibidem*.

*entre Rusia y otros países. Si esas relaciones son buenas entonces las personas de ese país se sienten confiados para viajar aquí.»*¹²⁶

Para prosperar en el sentido de maximizar los logros de sus producciones, las instituciones artísticas en Rusia, sobre todo las galerías de arte, deberán invertir no sólo en los viejos maestros, en impresionistas y en otras producciones artísticas del inicio del siglo XX, sino también debén, sobre todo, integrarse y acompañar los paradigmas dominantes del “gusto” de los mercados internacionales que invierten en arte contemporáneo.

El panorama artístico en Rusia suele presentar diferencias estructurales desde la década de 1970 cuando el espíritu *avant-garde* y algunas de las nuevas tendencias artísticas (arte conceptual, la performance y la poesía visual) llegaron a Moscú. En este periodo, los puntos de vista de las artistas rusas se desviaban tendencialmente respecto a la propia sociedad y cultura: evitaban el enmarcar las obras con discursos sobre género y raramente se implicaban con los discursos feministas. Una vez que se habían implicado demasiado en las dificultades que trataban de artistas mujeres en un sistema artístico dominado por los hombres, su lucha incluyó la necesidad, intrínseca al campo, de producir arte que buscaba referencias en las obras maestras de los genios rusos, sin dejar la competencia con los hombres en un sistema de reglas de valoración artística determinadas por ellos mismos. “*Ella pinta como un hombre*”¹²⁷ es una de las expresiones elogiosas que Nataliya Kamenetskaya tanto escuchaba. El grupo de mujeres artistas y críticas de arte que expresaron sus opiniones sobre cuestiones de género en Rusia es muy reducido. El arte de género surgió en la escena rusa mucho más tarde que en Occidente¹²⁸.

En la época de la Unión Soviética, la mayoría de las artistas no se conectaba emocionalmente e intelectualmente con el feminismo de Occidente. Había rechazo y escepticismo respecto a la causa debido a la suposición engañosa de que el Socialismo había institucionalizado los derechos de las mujeres y la igualdad de género a través de las leyes

¹²⁶Ruth Addison Galerista de la *Triumph Gallery* – Entrevista (en ANEXO) por Rui Pedro Fonseca a 29-Oct de 2009, en *Triumph Gallery*.

¹²⁷“*The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*”, Natalya Kamenetskaya, p.62.

¹²⁸Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*”, p.78.

de cotas en todas las áreas laborales. Y, todavía, para aquellas que habían logrado asegurar visibilidad y presencia en los puestos de trabajo, seguía existiendo la obligatoriedad defendida por los dictámenes culturales de la doble jornada que forzaba a las mujeres a realizar las tradicionales tareas domésticas y responsabilidades parentales. El mismo principio se aplicaba a artistas mujeres que, a lo largo del periodo soviético, tuvieron como principal ocupación la profesión (por ejemplo, diseñadoras de libros, ilustradoras) y la dedicación a las artes surgía como un *part-time* que solía conciliarse con los trabajos extra. La falta de tiempo, la privación de literatura dedicada a los derechos de las mujeres debido a flujos comerciales débiles era otra coyuntura que apoyaba la falta de investigación respecto a las costumbres, moralidades y normas opresoras de género.

Aunque el responsable político por la *Perestroika* (Gorbachov) aconsejó, en 1987, que la sociedad rusa debería «*permitir a las mujeres volver a las misiones propias de mujeres*», este fue una época que permitió que algunos feminismos transnacionales, tales como el *feminismo radical* – con impacto en Occidente durante las décadas de los 70/80, se incluyesen en el movimiento feminista ruso, incluso en las estrategias artísticas:

La «*crítica occidental y arte contemporáneo en el occidente no eran solamente objeto de interés para nosotras, sino también instrumentos que permitirían comprender y cambiar el mundo, una manera de tomar distancia de nosotras, de la demencia creciente del discurso capitalista.*»¹²⁹

A finales de los años 80, la relación entre el arte y el discurso crítico era cada vez más evidente, y la diferenciación de género era una herramienta que permitía comprender el discurso crítico occidental por parte de los intelectuales. No fue solamente el discurso feminista y post-feminista lo que interesó a las mujeres, sino también el arte contemporáneo¹³⁰.

La iniciativa de la problematización artística se dedicó además al posicionamiento de la mujer artista rusa y esa formalización se materializó en el año de 1989, en Leningrado, en una exposición titulada

¹²⁹Olesya Turkina y Vicor Mazin “*The gender politics of the transition period*”, p. 27.

¹³⁰*Ibidem*.

“*Woman in Art*”¹³¹ en la que se presentaron un total de 100 obras de mujeres. Esta exposición registró tres generaciones de artistas, desde 1960 hasta al presente, e incluyó obras en variados soportes: pintura, escultura, instalación, obras en papel, fotografía y vídeo. Las obras de esta exposición tuvieron distintos modos de abordar cuestiones de género y su objetivo principal era dar visibilidad a las artistas rusas que carecían de oportunidades comerciales, que además se encontrasen aisladas del arte del occidente y del movimiento feminista transnacional.

Todavía después de la caída de la URSS, la mayoría de las ciudadanas y de los ciudadanos seguía comprendiendo el feminismo de manera muy distorsionada debido, en parte, a la fascinante mitología del “*genio*” hombre gurú que sedimenta estereotipos de género fundados en la superioridad masculina, lo que ha dificultado la introducción de la mujer artista en el panorama artístico ruso. Como confirma Oksana Sarkisyan:

«*En la ola de la era-perestroika el feminismo juntaba los esfuerzos de tres generaciones de mujeres artistas, movimiento que cayó sin siquiera unificarse (...).*»¹³²

Al final de la década de 1980 hasta 1990 ocurrió lo que Alla Mitrofanova llamó “*explosión semiótica*”¹³³ La *Perestroika* y el ampliación del mercado artístico condujeron a que el arte de género entrase directamente en el circuito artístico ruso, en las galerías donde había tradicionalmente una predisposición masculina y de los agentes artísticos, concretamente galeristas y compradores, o sea, agentes potenciadores de la inclusión de obras de artistas en el circuito comercial y que proporcionan apoyos financieros. Sin embargo, debido al trabajo de activistas como Nataliya Kamenetskaya, Oksana Sarkisyan y Liudmila Bredkhina, los discursos artísticos feministas están más presentes en ejemplares museológicos como, por ejemplo, el *The State Tretyakov Gallery* y el *Moscow Museum of Modern Art*, pero también en instituciones universitarias tales como el *Museum Center at the Russian State*

¹³¹Con la colaboración de Adriana Gallery y de la Fundación Cultural surgió la primera exposición de mujeres – “*Woman in Art*” en la *Lenigrad Regional Exhibition Hall* con la curaduría de Olesya Turkina y Viktor Mazin (Cf. M.G. Kotovskaia and N. V. Shalygina “*Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society*” p.29.

¹³²Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p.83.

¹³³Alla Mitrofanova “*Cyberfeminism in History, Practice and Theory*” p. 68.

*University of the Humanities*¹³⁴. Los feminismos artísticos también se integran en “*proyectos educativos*”, a través del *Russian State University of the Humanities in the Department of Research of Gender Studies*, en el que alumnas y alumnos acceden a mesas redondas y a disciplinas que enfocan asuntos relacionados con feminismos, en particular a partir del *History of Art Department*.

En territorio ruso, las tendencias del arte de género han surgido recientemente y el feminismo activista ha surgido junto a una nueva generación de mujeres artistas que desean activar la autoconsciencia de las mujeres, (re)crear su realidad para incentivar a la igualdad. El *Cyberfeminist Club* se convirtió en un proyecto pionero que intentó asimilar realidad virtual y las tecnologías del arte digital y hacerlas populares. Sus actividades, entre 1994-1996, fueron dominadas por proyectos lúdicos que problematizaban las definiciones de arte y género, sobre todo con los papeles tradicionales asociados a la maternidad durante la época del *cybermaternalismo*. Este grupo, mantenido por activistas, prefirió esforzarse por mantener un carácter informal, afirmar sus programas sociales y rechazar estratégicamente la institucionalización.¹³⁵

Hasta mediados de la década de 1990, todavía no se aceptaba totalmente la praxis de las feministas intelectuales en los recovecos artísticos de Moscú. Era visible la falta de conciencia sobre la importancia de género, políticas del cuerpo, dominación masculina, sexismo y posibles responsabilidades de artistas mujeres para reflexionar críticamente sobre estas cuestiones. Sin embargo, a medida que llegaba literatura desde occidente hacia Rusia, la percepción de algunas artistas cambió gradualmente¹³⁶.

Actualmente, analizar obras de mujeres artistas de Rusia implica descubrir maneras de expresión únicas que permiten obtener un nuevo punto de vista sobre el “*arte inconformista*” a través de las historias que se cuentan en exposiciones como *Žen d’Art*” el primer evento en la *Perestroika* en la época de Moscú, que representó la aparición de las mujeres en la escena del Arte Post soviético y que se dedicó a la inclusión del discurso de las mujeres en el supuesto espacio de género

¹³⁴Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p.83.

¹³⁵*Ibidem*, p.84.

¹³⁶Victor Tupitsyn “*If I were a woman (feminism versus cultural patriarchy in Russia)*” p. 40.

en el arte contemporáneo. La exposición “*Femme Art*”, que ocurrió en la *State Tretyakov Gallery*, en 2002, permitió que posteriormente se representasen muchas mujeres artistas rusas en colecciones y en galerías privadas. Otro objetivo fue la exposición sobre arte de “*mujeres artistas genias*”, con sus propias características y especificidades, para intentar modificar el paradigma masculino hegemónico en la historia del arte ruso, acentuando su representatividad respecto a los “*hombres artistas genios*”. Sin embargo, las repercusiones mediáticas de estas exposiciones feministas no tuvieron el éxito deseado: por ejemplo, no se dedicó a la exposición y conferencia incluida “*Žen: Mujer como Tema y Objeto en el Arte*” «*por razones desconocidas, una única línea en la prensa nacional, ni surgieron palabras como “mujer” o “feminismo”*». ¹³⁷

Mientras, en Occidente, el feminismo se enraíza en comunidades artísticas, como el *Feminist Art Program*¹³⁸ de Judy Chicago y Miriam Schapiro, por otro lado, en Rusia hay mujeres que temen ser marginadas y, por lo tanto, les cuesta asumir su posicionamiento ideológico. Cuando se investigan materiales de archivos recientes, se notan síndromes traumáticos en algunas de las artistas rusas, incluso aquellas con formación sobre cuestiones de género: “*yo no soy feminista*” o “*estoy contra las manifestaciones del feminismo*”¹³⁹. Hay incluso muchas artistas que no registraron sus participaciones en los proyectos de mujeres, sobre todo proyectos feministas, en sus currículos. Tal como explica Nataliya Kamenetskaya:

(...)«*en 2006, Anna Alchuk entrevistó a una de sus amigas para el periódico Gender Research. Después de leerlo, me quedé sorprendida con el hecho de que muchas mujeres artistas que han participado en casi todas las exposiciones de género, incluyendo la “Woman Worker y Femme Art”, no pudieron (¿o no desearon?) registrar estas exposiciones.*»¹⁴⁰

Los ambientes de las principales ciudades son marcadamente tradicionales y patriarcales y las prácticas artísticas feministas rusas nacen,

¹³⁷Cfr. Natalya Kamenetskaya “*The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*” p. 56.

¹³⁸Fundado en Fresno, en California State University, en 1970.

¹³⁹Natalya Kamenetskaya *The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*” p. 63.

¹⁴⁰*Ibidem* p. 62, 63.

en estos contextos, de manera variada en algunas regiones. Además, curadores en Moscú y en San Petersburgo desafían las propias estrategias, tradiciones e ideologías, incluso cuando los proyectos se cruzan en un espacio común de exposición. Hay, sobre todo en San Petersburgo una actitud más abierta y progresiva sobre estas cuestiones que los/as moscovitas normalmente no experimentan por considerálas “*demasiado vulgares*” y/o “*demasiado politizadas*.”¹⁴¹

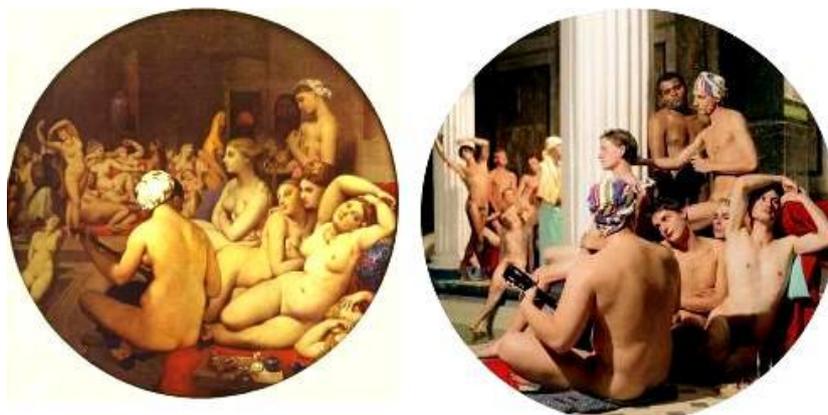
Las primeras exposiciones feministas entre 1989-1995, que incluyeron obras de diferentes estilos y tendencias bajo la firma de la investigación de género, se acompañaban de reuniones y discusiones con muchas personas y de grandes volúmenes de textos y fotografías documentales, a pesar de que no existían recursos tecnológicos adecuados. Una de las exposiciones preparadas desde 1999 y que se exhibió en 2002 en la *State Tretyakov Gallery* fue la “*Femme Art*”, que incluyó cinco siglos de la historia de las mujeres artistas de Rusia. Subordinada a la temática “mujer” – fue rigurosamente censurada. En el catálogo de esta exposición, se sustituyeron casi todos los trabajos de mujeres con los cuerpos desnudados por obras alternativas, pero hubo algunas excepciones. Por ejemplo, retiraron el proyecto feminista – serie “*Figures of the Law*”, de Anna Alchuk, para remplazarlo con la exposición de la obra “*Girlhood Toy*”. Esto a pesar del hecho de que se les permitió a los hombres artistas representar y exponer desnudos, en particular de mujeres¹⁴². También en el panorama ruso existen en las paredes de los museos, guardados en archivos y museos, y representados en catálogos, un número hegemónico de obras realizadas por hombres a las que se permite la representación de cuerpos de mujeres. Esta ocurrencia que Natalya Kamenetskaya clasifica de “*injusticia histórica*”¹⁴³ conduciría a Tania Antoshina, por ejemplo, a crear la serie “*Woman’s Museum*”. Se trata de una serie de apropiaciones de obras de referencia de la Historia del Arte en cuyas representaciones los hombres surgen vestidos y/o las mujeres desnudadas para deleite de la mirada masculina (*ver*: imágenes 56, 57, 58, 59). En estas recreaciones fotográficas Antoshina invierte

¹⁴¹Victor Tupitsyn “*If I were a woman (feminism versus cultural patriarchy in Russia)*” p. 40.

¹⁴²Cfr. Natalya Kamenetskaya “*The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*” p. 63.

¹⁴³*Ibidem*.

en forma de parodia el paradigma de representación de géneros, fetichizando y cosificando los cuerpos masculinos y colocando a las mujeres en posiciones dominantes y activas.



Imágenes 54 y 55: Dominique Ingres, “*The Turkish Bath*” (1862) / Tania Antoshina, série “*Women’s Museum*” (2000)



Imágenes 56 y 57: Edouard Manet, “*Olympia*” / 1865 Tania Antoshina, série “*Women’s Museum*”, (1996)

La exposición organizada por dos artistas y teóricas, Oxana Sarkisyan y Nataliya Kamenetskaya “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space: 1989–2009*”, ocurrió en el *Moscow Museum of Modern Art*¹⁴⁴. Se trató de una retrospectiva de artistas y activistas rusas que, en su mayoría, ocupan posiciones privilegiadas en el panorama

¹⁴⁴Exposición estuvo abierta desde el 11 de septiembre hasta el 27 de octubre de 2010.

cultural ruso. Algunas de ellas tienen, excepcionalmente, visibilidad en la escena artística internacional. Sin embargo, los puntos de vista de algunas de estas mujeres artistas, fundamentados en el movimiento feminista transnacional, solo recientemente han tenido alguna visibilidad en la escena artística rusa, aunque tardía, cuando se compara la coyuntura rusa con la del Occidente, en particular con los Estados Unidos y con algunos países europeos.

Fue una exposición que unió los esfuerzos de muchas mujeres artistas, curadoras, críticas de arte e historiadoras de arte; un trabajo conjunto con el objetivo de crear una imagen del periodo pre y post-soviético, por lo que se necesitó una investigación exhaustiva, realizada a partir de muchos archivos e instituciones, así como una solicitud de colaboración directa a muchas artistas. Aglomera veinte años de experiencias artísticas relacionadas con cuestiones de género, muchas de ellas bajo una perspectiva feminista, en el contexto del espacio soviético y post-soviético: reúne temáticas relacionadas con construcciones de identidad, fronteras de género, reflexiones sobre códigos culturales (*por ejemplo.*, exaltación de la maternidad, arqueología mental, vulnerabilidad, etc.). Representa diversos estadios de desarrollo de “*arte independiente*” en Rusia¹⁴⁵, incluye obras de la década de los sesenta, de artistas que participaban en exposiciones no oficiales, obras de otras exposiciones como “*Non-Conformism to Feminism*”, “*Femininity and Power*” y la “*Femme Art*”. Esta exposición resulta también del esfuerzo de artistas, muchas de las cuales actúan según el gran movimiento feminista, y algunos de los trabajos tienen una “*ideología imagética crítica*”¹⁴⁶ lo que enfoca a las representaciones y a las autoras como agentes artísticos que actúan para realizar el cambio dentro de un campo que se muestra hostil a su presencia, y en el que muchas obras se dedican a los derechos humanos a través del cuestionamiento de convenciones y paradigmas que organizan y posicionan a los hombres y a las mujeres en Rusia. Respecto a los criterios de elección de las obras, hubo una preferencia por artistas que tenían ya alguna preeminencia en el contexto artístico Ruso y/o internacional. Natalya Kamenetskaya explica:

«*Invitamos a algunas artistas que habían participado en proyectos*

¹⁴⁵ŽEN d'ARTThe Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009: ver [Mmoma](#).

¹⁴⁶Cfr. Hadjinicolaou, 1973: 151.

de retrospectiva, que tenían algún peso en el panorama artístico y que pudiesen obtener visibilidad fuera de Rusia. (...) En esta retrospectiva deseamos mostrar artistas más maduras, que tienen ya una experiencia distinta y deseábamos consolidar la posición de las mujeres artistas en este museo de arte contemporáneo. En el contexto ruso, esto es una necesidad urgente ya que hay contradicciones, además de que, a veces, muchos públicos no comprenden ni aceptan su arte. (...) Esta exposición en el MMOMA es sin duda una oportunidad que nos permite tener más visibilidad. También queremos que nuestro arte sea coleccionado, que sea objeto de investigación, pero hay que tener un espacio, un espacio que sea atrayente para el público.»¹⁴⁷

La exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space 1989-2009*” que ocurrió en el Moscow Museum of Modern Art (en 2010) fue una oportunidad para conocer la producción artística feminista en Rusia. Las cerca de 300 obras¹⁴⁸ que se exhibieron en este museo fueron una muestra considerable que permitió conocer el arte feminista y actual de manera general. Se destacan algunas de las obras:



Imagen 58: Annouchka Brochet da série “*Should one believe in beauty?*”, 2003

“*Should one believe in beauty?*” es un conjunto de pinturas, encu-

¹⁴⁷Entrevista a Natalya Kamenetskaya – realizada por Rui Pedro Fonseca, en 29 de octubre de 2010.

¹⁴⁸Este es un valor cercano obtenido a través del número de obras que están en el catálogo de la exposición. No hay informaciones disponibles relativas a este número, ni las curadoras de la exposición estuvieron disponibles para esclarecer este dato.

admirables en el *feminismo cultural*, alusivas a la representación de las mujeres desde la segunda mitad del siglo XX. No evincían críticas manifiestas a las convenciones de la femineidad, ya que reproducen los encuadramientos estipulados y los atributos icónicos del cuerpo femenino (tales como los ojos y los labios). Sin embargo, las expresiones de estas mujeres representadas son distintas de las que se encuentran normalmente en las revistas: sea con semblantes agresivos, sea con semblantes más sufridos, pero siempre se retractan de manera técnica con gruesas pinceladas cuya superficie de su piel surge más cruda, opuestas a la suavidad y limpieza de las revistas.

La autora, Annouchka Brochet, refiere que:

«se trata de la primera serie a la que dediqué mi mirada sobre el feminismo, concretamente sobre esa nueva “religión” de la belleza y de los cosméticos, y de la presión que ejercen sobre la vida de las mujeres. También se refiere al hecho de que yo no soy sólo artista, sino casada y bastante famosa socialmente. La cuestión era: ¿es posible ser artista y seguir pintando caras, cuando tantas revistas de belleza reproducen a las “mujeres perfectas”? Comprendí que muchas mujeres por noche, se van al baño e intentan mantener su máscara, aunque no tengan muchas ganas de hacerlo (...) También me impresioné con algunas mujeres que, inmediatamente por la mañana, escribían en los espejos y destruían sus pintalabios, los rompían contra los espejos, incapaces de restaurar sus máscaras.»¹⁴⁹

¹⁴⁹Declaración de Annouchka Brochet sobre el proyecto, en el 29 de marzo de 2011 (por email).



Imagen 59: Aidan Salakhova “*Suspense*”; (vero-ptojeção s’tela), 1998

La pintura con proyección de vídeo, “*Suspense*”, de Aidan Salakhova, trata de la imagen de una mujer sentada casi de perfil, que lleva prendas largas, está cabizbaja, aparentemente pasiva. Sobre esta superficie pictórica se proyecta un vídeo, aparentemente de la misma mujer, que se mueve, con alguna inquietud y mira a su propia pose. No hay informaciones disponibles ni en el catálogo de la exposición, ni en Internet sobre los objetivos de la obra. Sin embargo, intentando interpretarla, aparentemente la proyección de la mujer más activa, que contraría la postración y pasividad de la misma que está sentada, puede hacer referencia a la representación de mujeres que se muestran en poses idénticas. Suministra, por otro lado, el antídoto respecto a la propia pasividad y resignación: la auto-mirada, la toma de conciencia y el descartar de un estado más letárgico para un otro más activo. En suma: la representación pictórica podrá referirse a la femineidad y la representación de vídeo sobre la representación pictórica podrá aludir a una actitud más activa, emancipadora.



Imagen 60: Tatiana Antoshina “*The Oath*”, 1997

“*The Oath*”, de Tatiana Antoshina, podrá referirse a la obra “*The Oath of the Horatii*” (1784) de Jacques-Louis David. En la obra de David, se cuenta una historia del periodo de las Guerras entre Roma y Alba, en 669 DC. Se había determinado que la disputa entre dos ciudades se decidiría a través de un combate poco vulgar que daría entre dos grupos y en el que cada uno de ellos tendría tres campeones. Un grupo tendría los hermanos Horatti y el otro los hermanos Curiatti. Un drama implícito contado en el cuadro original, que incluye mujeres, una de las hermanas de Horatii – Camila, se promete a uno de los Curiatti. En la escena del cuadro de Jacques-Louis David hay una jerarquía de representación entre hombres y mujeres: se representan a los hombres erectos, bravos, corajosos, como los principales personajes, mientras las mujeres asisten a la escena, sentadas, en segundo plano, relegadas a ser meras asistentes, amedrentadas que, acompañadas de un niño, se confortan unas a las otras.

En la obra de Tatiana Antoshina no se altera solamente al espacio – que posiblemente se refiere a una de las estaciones de metro de Moscú – sino toda la jerarquía entre géneros que se invierte: las mujeres dominan la escena, son las que empuñan las espadas, que ostentan poses majestuosas, que se presentan decididas y con coraje, que toman las principales decisiones, mientras los hombres son meros asistentes, acompañando a un niño. Esta obra de Tatiana se encuadra en un otro tipo de obras (*i.e.* ver imágenes 56 y 57) en las que la artista se apropia de la estructura, composición y narrativa de algunas obras del periodo clásico y moderno, y cambia los papeles de género, invirtiendo las jerarquías y relaciones de poder.



Imagen 61: Irina Nakhova “*Ironing Boards*”, 2010

En “*Ironing Boards*”, de Irina Nakhova, hay una preconización del feminismo pragmático: se representan en tablas de planchar mujeres de espaldas desnudadas, de varias nacionalidades/etnias y, en el suelo, las/os visitantes pueden acceder, casi a modo de invitación, a las planchas que se disponen para usarse en las superficies de las tablas. Esta instalación podrá simbolizar la incomodidad a la que muchas mujeres todavía están sometidas en la actualidad: el de tener las tareas en los locales de trabajo además de los papeles predefinidos culturalmente en los que se incluyen actividades domésticas no divididas con compañeros hombres. Entre ellas está planchar. O aún, puede aludir, a mujeres que solamente se relegan al espacio doméstico, en el que tienen que realizar solamente tareas relacionadas con la maternidad y la tarea doméstico.



Imagen 62: Ekaterina Sysoeva, “*Intersection*”; 2004

La “*Intersection*”, de Ekaterina Sysoeva, se trata de una escultura que, formalmente, presenta varios planos, y, en cada uno de ellos, se imprimen mitades de personas que se interceptan. Al girar la escultura el/la observador/a podrá apreciar la reunión de diferentes personajes, con géneros y ropas distintos y que forman diferentes y variadas identidades. La obra puede ser un llamamiento al reconocimiento y a la igualdad de la identidad *transgender*. Uno de los pocos, sino el único, artista feminista hombre representado, Vlad Monroe, concibió la obra – “*The Ideal Couple*” que, tal como sucede generalmente con su trabajo, utiliza cuestiones de identidad dentro de los universos de la polarización de ambos géneros, usando inclusivamente el *transgendering*, transmutando su identidad para los roles más diversos, aludiendo a las más diversas figuras públicas, políticos, estrellas de cine, de la música, etc.



Imagen 63: Vladislav Mamyshev-Monroe, “*The perfect couple*”, 2004

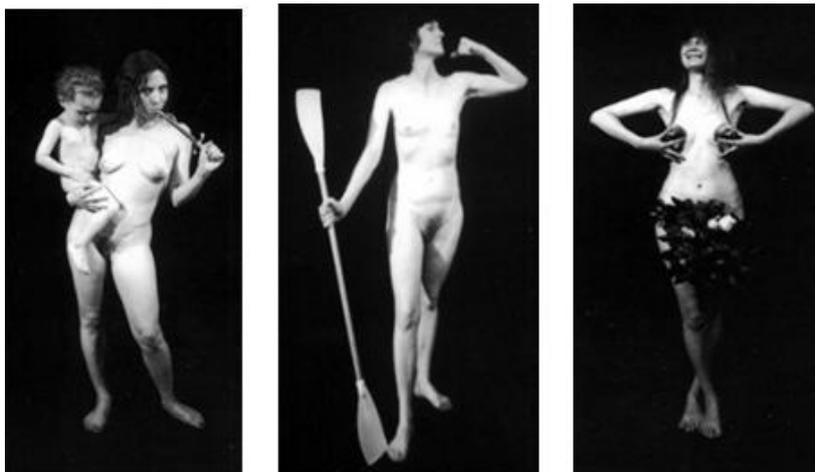
En esta obra, la institución “matrimonio” se aniquila completamente en su heteronormatividad. El hombre artista se convierte en una prometeda travesti occidental que se casa con una mujer, aparentemente oriental, que lleva trajes típicamente masculinos. Se rompen, así simultáneamente, dos obstáculos culturales: primero, se rompe con la institución boda en su heteronormatividad y, segundo, se abre la mente para la representatividad de bodas que incluyan travestis.



Imagen 64: Galina Smirskaya, “*Fourth Heigh*” From series Heroic, 1993

La “*Fourth Heigh*”, de Galina Smirskaya, evoca las representaciones de la mujer del tiempo soviético referentes a la apología del belicismo y, simultáneamente, a otras representaciones que naturalizaban, y siguen naturalizando la normatividad de la procreación actualmente en Rusia. Esta foto reúne las dos típicas representaciones en una única, lo

que crea una sensación de extrema extrañeza, pero no muy alejada de la época soviética y de los roles de comportamiento que incluían una muy particular asociación de las mujeres a la industria bélica.



Imágenes 65, 66 e 67: Anna Alchuk, “*Figures of the Law*”, 2002

“*Figures of the Law*” pertenece a una serie de tres imágenes en las que se representan tres figuras de mujeres (Samuri, Poet, Murmuress), tal vez mujeres invitadas para posar para las fotografías en las que las propias escogieron los aderezos y las poses; el mismo ejercicio se propuso a los hombres. Hubo evidentes diferencias entre hombres y mujeres en el acto de improvisación propuesto por la fotografía:

«Los hombres trataran el acto de la fotografía con fácil improvisación, mientras las mujeres tuvieron un abordaje más serio: sus poses, atributos y las propias imágenes se desarrollaron y discutieron cuidadosamente. Parecía que la mayoría de los participantes había nutrido ciertas imágenes asociándolas antes con su cuerpo, y el proyecto proporcionó el motivo para documentar estas fantasías conscientes y subconscientes. (...) Llegó a ser importante revelar el discurso de género en los aspectos visuales y discursivos (...)» – Este proyecto “prueba la estabilidad de los puntos de vista patriarcales basados en la convicción

de que el cuerpo femenino es instrumental y que la desnudez solamente se puede asociar a la seducción.» – Anna Alchuk¹⁵⁰

¹⁵⁰Cfr. “*From inexultant labours to reimagined bodies*” Diana Yeh, Visiting Arts: [Culture Base](#).

El Feminismo Estético

2.7 Introducción: feminismo estético vs arte feminista

Tal como se confirmó (en el Capítulo II, a partir de la pág. 122) el *arte feminista* no se encuadra en un estilo artístico¹⁵¹, ni tampoco en un *médium* particular. La riqueza del *arte feminista* está en la heterogeneidad estilística, formal y temática. El término *arte feminista* (*feminist art*) suele usarse para designar toda la creación estética que se encuentra dentro y fuera del circuito artístico. Se trata de un término reductor respecto a la designación de propuestas/objetos estéticos, simplemente porque no todos/as las/os autores/as y *estética feminista* se incluyen en el circuito artístico. O sea, no todo el objeto estético puede considerarse “arte” debido al principio elemental de que solamente los agentes artísticos, instituciones, los/as artistas y sus pares pueden validar su reconocimiento. Es decir, cuando la *estética feminista* entra en el circuito artístico, se convierte en *arte feminista*.

Esta no se trata de una mera cuestión especulativa, sino de un término que cambia según sus contextos (espacios institucionales VS espacios no institucionalizados) y según las intenciones de cualquier autor/a. *I.e.*, una silla no es un mero objeto estético, pero solamente puede considerarse como objeto artístico a partir del momento en el que se considera como tal, tanto por el/la artista, como por la institución artística; por ejemplo, “*La Fuente*” (1917), de Marcel Duchamp podrá ser el primer ejemplo registrado por la historia del arte que demuestra el hecho de que un objeto banal, firmado con el nombre del fabricante “R.

¹⁵¹“*Estilos*” en este contexto, se entiende como tendencias artísticas.

Mutt” (que no era artista) solamente se convierte en “arte” debido al reconocimiento del campo artístico y de los agentes que lo integran. Los criterios de reconocimiento y rotulación de un determinado objeto estético como obra de arte se consideran más monopolistas que la temática, material, formato, técnica, y estilo que lo componen. No hay, de hecho, un abecedario de criterios universales fijos definidos por el campo sobre lo que es, o debe ser, el “arte”. Esto no quiere decir que los/as *gatekeepers* que se inserten en determinados grupos o que provengan de contextos específicos no tengan patrones de apreciación artística preestablecidas.

Aunque las obras se evalúen según criterios específicos, esto no quiere decir que todos/as los/as *gatekeepers* los defiendan. Por su parte, «según el modelo de persuasión cultural, cada grupo de creadores de la cultura desarrolla nuevos criterios para el juicio estético que son apropiados a sus productos culturales. Si los *gatekeepers* aceptaren estos criterios, el nuevo grupo tendrá éxito.»¹⁵²

Sin embargo sigue preponderante la idea de que la innovación, la diversificación y la originalidad son propiedades nucleares en una competición entre artistas e instituciones que tienen un sentimiento de lucha por su consagración a través de la producción artística. El campo artístico, sin embargo, es más limitador respecto a la legitimación de determinadas dimensiones políticas de una determinada obra. Por ejemplo, la/el artista no puede, jamás, a través de sus obras, criticar al agente artístico o institución que la/lo publicita o consagra. Hay, por lo tanto, que saber jugar con los propios límites de la libertad, delimitados por los/as agentes consagrantes y por las instituciones.

Un objeto estético puede estar orientado sólo políticamente, concreto para efectos específicos cuyo/a autor/a coloca de su parte el reconocimiento de instituciones artísticas o de agentes artísticos. Una activista feminista que produzca *estética feminista* políticamente orientada, y que no esté integrada en el sistema del arte, no es necesariamente una artista feminista. Hay, de hecho, autoras/es que no se acogen la etiqueta de “artista” y que niegan que su producción sea “arte”. A lo largo de este capítulo, abordaremos algunos ejemplos de *estética feminista*, no solamente producidos por activistas, sino también por grupos y asociaciones, cuyas autoras no se asumen como artistas, sino, predomi-

¹⁵²Crane, 1992: 119, 120.

nantemente, como activistas que tienen el espacio público como soporte predilecto, y los públicos irregulares de la cultura como sus principales blancos.

Los espacios públicos han sido soportes de las más diversas y heterogéneas manifestaciones culturales, no siempre conectadas a preocupaciones y dilemas del día-a-día, que surgen con escasas intenciones de intervención social y muchas veces con dimensiones simbólicas y morfologías que totalizan una *torre de marfil*, por lo tanto, demasiado distantes del *horizonte de expectativas*¹⁵³ de las audiencias. En los espacios públicos de las ciudades, ante la sociedad civil, se promueven fiestas populares, festivales de arte público, ferias medievales, conciertos, eventos deportivos que confieren identidad y afirmación a las autarquías y a las culturas locales, a través del llamamiento a consumidores locales y forasteros. No obstante la especificidad y la significación de cualquier evento, el marketing generado y su inclusión en canales mediáticos contribuyen, además, para generar lecturas a partir de las representaciones culturales en las que los datos informativos se combinan actualmente con entretenimiento. Sin embargo, el espacio público es, simultáneamente, escenario de reivindicación, en el que ocurren protestas sindicales, manifestaciones por la defensa ambiental, por la defensa de los derechos de los animales, manifestaciones antiguerra, manifestaciones que defienden los derechos de clases minoritarias, que defienden los derechos de las mujeres, entre otros. Hay múltiples disposiciones que los/as transeúntes pueden experimentar en los espacios públicos, incluso recurrir a su uso para discutir las más diversas cuestiones y organizarse contra estructuras de poder opresivo. Determinados espacios públicos permiten dar dimensión pública a problemas sociales y humanos y pueden potenciar el debate en torno a cuestiones sociales, incluso debates en torno a los derechos de las mujeres.

¹⁵³Sobre este concepto de Jauss, ver pág. 392.



Imagem 68: Poster “Slut Walk Lisboa”, de UMAR

La *estética feminista*, es el producto de la incursión, por parte de las autoras, en la teoría feminista, en el que muchas veces los proyectos surgen coorganizados con facciones asociativas o políticas. Véase la Imagen 1 de la gran “*Colcha Mosaico Mundial de Solidaridad*” que representa la *Carta Mundial de las Mujeres*, cuyo resultado surge de los esfuerzos de mujeres de varios países. Deben también notarse las miles de acciones de mujeres activistas que, sobre todo en el mundo occidental, usan su creatividad para crear posters, murales, creación de *blogs*, etc., con el objetivo de contribuir para el cambio social. Por ejemplo, la marcha “*Slutwalk*”, que apareció en Lisboa, apeló a todas las personas para movilizarse contra la culpa que sufren muchas víctimas debido a la violencia sexual que sufren.

El poster oficial de la marcha “*Slutwalk*” solicita a las personas que salgan a la calle y protesten contra todas las formas de violencia, y por la «*autodeterminación sexual en todas circunstancias*»¹⁵⁴

¹⁵⁴Título del Manifiesto [Slutwalklisboa](#).

2.8 Intervención social del proyecto “*Mudanças com arte*” (UMAR): estudio de caso



Imagen 69: Cartel “*Mudanças com arte*” de UMAR, 2010

El 26 de mayo de 2010, el aula magna del *Instituto Superior de Engenharia do Porto* sirvió de escenario para que 20 clases de 8 escuelas¹⁵⁵, un total de 390 alumnos/as (183 chicos y 207 chicas) de los cursos 7º, 8º y 9º, presentasen sus trabajos estéticos realizados en el proyecto “*Mudanças com Arte*” – del año lectivo 2009/10. Los temas abordados por los trabajos aludieron a los derechos humanos específicos: derechos de las mujeres, violencia doméstica, violencia en el noviazgo, desigualdades de género, *bullying*, homofobia, entre otras. En el proceso de realización de los proyectos, además de los/as alumnos/as, se implicaron 26 docentes, 90 familias y encargados de educación¹⁵⁶.

Este proyecto ha durado siete años, pero sólo tuvo apoyos en 2008. Su inclusión en las escuelas tuvo, por parte de la UMAR, los siguientes objetivos:

«– Aumentar la sensibilidad de los/as jóvenes para el respeto por

¹⁵⁵Escuelas que participaron en este proyecto: EB 2,3 Frei Manuel de Santa Inês; Baguim do Monte, Gondomar; Escola Secundária/3º Ciclo de Valbom, Gondomar; Escola EB 2,3 da Areosa, Porto; EB 2,3 FreiManuel de Santa Inês; EB 2,3 de Fânzeres; Escola Secundária/3º Ciclo de Valbom; Escola EB 2,3 da Areosa.

¹⁵⁶Cfr. [Umar feminismos](#)

la diferencia y por la Igualdad de Oportunidades y empoderarlos/as, construyéndose como sujetos y agentes de su propio cambio;

– Contribuir a la toma de conciencia respecto a los temas desarrollados;

– Capacitar a los/as jóvenes para rechazar efectivamente la violencia como manera de relación entre géneros sensibilizando para nuevos comportamientos y previniendo la violencia de género;

– Desarrollar con los/as jóvenes valores, actitudes y principios beneficiosos, en el sentido de capacitarlos/as para construir relaciones afectivas, de amistad y de trabajo basadas en la paz y en el respeto por sí mismos/as y por los/as otros/as;»



Imagem 70: Imagen de un trabajo de un/a alumno/a

La intervención de voluntariado técnico, la mayoría proveniente de *UMAR*, implicó un proceso de interacción con las/os alumnas/os que se prolongó a lo largo de algunos meses. La metodología utilizada con grupos de jóvenes requirió su participación a través de sesiones previas de formación y sensibilización para problemas reales vividos por muchos/as jóvenes, hombres y mujeres. Se utilizaron sesiones de aclaración, se incentivaron discusiones orientadas por los/as técnicos/as, se intercambiaron relatos de experiencias personales que, posteriormente, se reflejaron en los contenidos de los trabajos presentados.

Tras el cambio de experiencias entre los/as estudiantes y los/as técnicos/as, y después de algunas reflexiones sobre algunos de los mecanismos discriminatorios presentes en las relaciones de género y en las representaciones de la cultura contemporánea, se propuso a las/os alumnas/os que ejecutasen los trabajos prácticos. Las/os alumnas/os implicados/os, con la debida orientación de técnicas y profesoras, utilizaron

la poesía, el cine, la música, la pintura y el teatro como *médiums* que reflejaron las cualificaciones procesadas durante su proceso de aprendizaje.



Imagen 71: imagen de un vídeo de alumnos/as



Imagen 72: Espectáculo de alumnos/as

En una apreciación generalista de todas las representaciones de los/as alumnos/las, se observó un predominio de actitudes de censura contra la violencia física y simbólica y contra la discriminación en el ámbito de los más diversos tipos de relaciones interpersonales entre los sexos.

Los/as alumnos/as intentaron, por otro lado, representar prácticas sociales más inclusivas, representando positivamente actitudes y comportamientos más justos preconizadores de la igualdad, de la aceptación de la diferencia y por el respeto al prójimo.

Se destaca el hecho de que, durante el tiempo de presentación de los trabajos, a las/os alumnas/os les preocupaba más celebrar de manera efusiva la consagración de determinado trabajo de una determinada clase, o escuela, en lugar de usar los trabajos presentados como el punto de partida para la discusión de los temas que se discutían. La única excepción ocurrió en una sesión de teatro-fórum en la que los/as alumnas/os se proporcionaron situaciones relacionadas con el *bullying* y violencia entre parejas, enredos a partir de los cuales surgieron discusiones y una notable interacción entre el escenario y la platea.

Aunque hubieran lagunas técnicas en algunas de las representaciones de las/os alumnas/os¹⁵⁷, los mensajes fueron, en un ámbito general, bastante claras. Al nivel de su morfología, la gran mayoría de los trabajos fue redundante, lo que aclaró los mensajes más convencionales a través del uso de códigos y situaciones accesibles – lo que es fundamental para una comunicación más eficiente, considerando el *proyecto cultural* todavía bajo de los/as jóvenes. No se realizaron estudios de recepción, pero se considera relevante presuponer que durante los procesos de ejecución de los trabajos los grupos de alumnos/as tuvieron que pensar sobre las cuestiones que los/as técnicos/as les iban colocando. No sólo los procesos de ejecución de los trabajos permitieron a los/as alumnos/as enriquecer su propio *proyecto cultural*, con matrices culturales más éticas relacionadas con cuestiones de género, como la presentación de los resultados les permitió conocer los trabajos de otros grupos y escuelas y, por lo tanto, complementar y dar alguna consistencia a los saberes previamente acumulados.

¹⁵⁷Algunos de los vídeos tenían mala calidad de sonido debido a la falta de material pertinente al que los/as alumnos/as y los/as técnicos/as no tuvieron acceso. Sobre todo en las piezas teatrales y en las películas, algunos alumnos y alumnas se rían o mostraban algún nerviosismo en muchos momentos de sus representaciones por estar delante de una cámara o encima del escenario delante del público – revelando algún desapego emocional respecto a los roles que ellos/as propios/as desempeñaban. Las pinturas también se presentaban con alguna limitación técnica, pero con mensajes simples, panfletarios porque la componente se complementaba con frases que hacían las imágenes fácilmente reconocibles, legibles.

2.9 El mural de Ondarroa: estudio de caso



Imagen 73: Mural del grupo feminista UXU y otras mujeres artistas: Nekane Akarregi, Nagore Agirre, Josune Laka, Angela Etxebarria y Bitxore Laka. Este mural, se sitúa en la Calle Artibai, entre una antigua fábrica de conservas de pescado y el Ondarroako Institutua). Creado en noviembre de 2005.

Fotografía de Ibai, 2009.

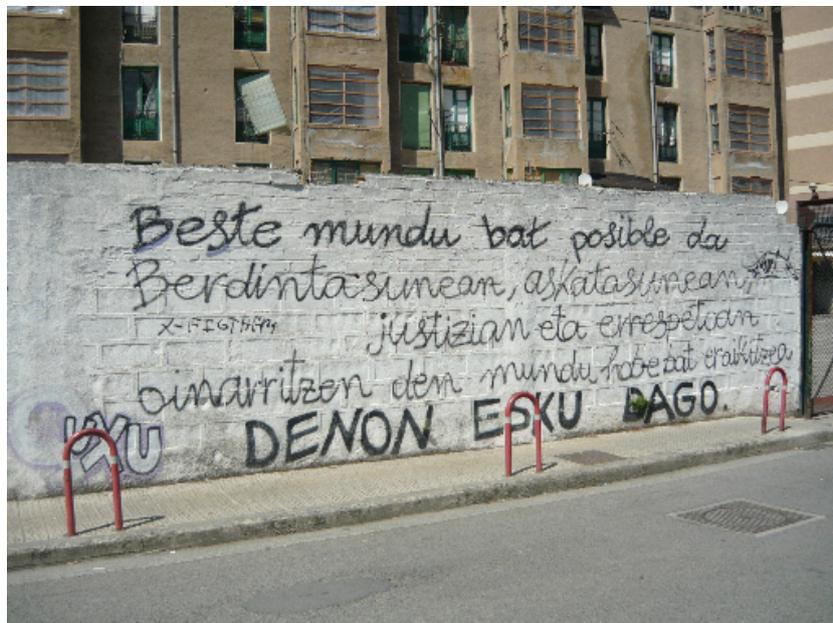


Imagen 74: Complemento escrito situado en la misma pared, en el lado derecho del mural: “Beste mundu bat posible da Berdintasunean, askatasunean, justizian eta errespetoan oinarritzen den mundu habebat eraikitzea” –Traducción: “Otro mundo es posible. Crear un mundo mejor basado en la igualdad, en la libertad, en la justicia y en el respeto está en las manos de todas/os”. Fotografía de Ibai, 2009.

El mural se sitúa en Ondarroa y su autoría es del grupo UXO. Este grupo se compone de cuatro mujeres que decidieron unirse a finales de 2004, con el

«objetivo de concienciar a la sociedad bajo un punto de vista feminista, (...) captar la realidad de las mujeres de las fábricas de conservas en Ondarroa, donde el trabajo se hace y paga solamente en malas condiciones. (...) Simultáneamente, desea concienciar a la sociedad sobre la situación de estas mujeres»¹⁵⁸

El referido mural se encuentra en la Artibai Kalea (calle), localizado en una zona residencial con algún comercio local, entre una vieja fábrica de conservas (Ortiz) y el *Ondarroako Institutua*. Bajo la forma de

¹⁵⁸UXU, en entrevista 16 de enero de 2010.

pintura con un estilo popular, surgen representadas, como motivo principal, las trabajadoras de las fábricas de conservas de Ondarroa, o las *conserveras*, que cumplen su repetitiva tarea de cortar pescado en su local de trabajo. Los globos pintados encima de sus cabezas comunican la idea de que piensan en otras aspiraciones variadas que tendrán que desempeñar después del trabajo, sobre todo de ámbito doméstico, tal como sugiere el primer globo del lado izquierdo que transmite la idea de “*cargar la casa en la espalda*”. La violencia doméstica se presenta en el segundo globo en el que se observa a un hombre violentando a su mujer. Se hace referencia a algunas tareas domésticas específicas a lo largo del tercero y quinto globo: cuidar de la ropa y la persona anciana, atender al niño, arreglar la casa. En el sexto globo se pintó una mujer y una cinta métrica aludiendo a los cánones femeninos, que sintetizan la búsqueda para que el cuerpo corresponda a las medidas dictadas por la moda estándar. Al final, en el séptimo globo, el hombre es servido mientras mira la televisión en el espacio doméstico – un lugar asociado al ocio en el que se relaja después del trabajo, un espacio privado en el que se siente la fuerza neutra del orden masculino que dispensa cualquier justificación. Por otro lado, la mujer conservera se sitúa en la casa como el otro local de trabajo en el que, además de cumplir con las tareas domésticas, acumula, como refiere Bourdieu, el rol de la gestión de los recursos materiales de la casa, de conservar las relaciones de parentesco y todo el capital social para la organización de una serie de actividades sociales en las que se reencuentra toda la familia¹⁵⁹.

La reproducción de la división sexual y familiar de estas mujeres, con todos los roles implicados, se debe a una intensa culturalización colectiva y a la “*biologización de lo social*”¹⁶⁰ que se ha producido en los cuerpos y en las mentes de muchas comunidades. Es decir, en algunas comunidades siguen reforzándose los mitos según un orden en el que una niña se convierte “*naturalmente*” en mujer y que por su parte se convierte “*naturalmente*” en ama de casa. Es lo que Barthes designa de “*mitos de la femineidad*” que incluyen toda la potencia de los acuerdos culturales que estructuran las reglas sociales, convirtiéndolas en naturaleza.

Además de esta tradición falocéntrica, todavía enraizada en la cul-

¹⁵⁹Cf. Bourdieu, 1998: 121.

¹⁶⁰*Ibidem*: 13.

tura occidental, sigue existiendo la exigencia de que muchas de estas amas de casa que, además de forzadas a cumplir con funciones laborales legítimamente adquiridas a lo largo de décadas a través de luchas sindicales por más derechos y privilegios, tienen tareas domésticas difíciles que los hombres no comparten. El mural de la calle Artibai señala una realidad social que no es exclusiva de las conserveras, sino común a muchas mujeres.

El mural resulta de una acción estética de un grupo de mujeres que se unió y actuó según el *feminismo pragmático*, para defender una comunidad de trabajadoras utilizando lo que Nicos Hadjinicolaou llama «*ideología de imágenes crítica*»¹⁶¹, en el sentido en que critica otros tipos de ideologías (no imagéticas) a través del espacio público, por lo tanto sin mediación, con objetivos de convocatoria y de toma de conciencia social.

La descodificación textual podrá ser aún más rica si cuestionamos la autoría de la creación. Necesitamos, como refiere Hadjinicolaou, «*volvemos hacia los “creadores”, una vez que es en ellos y a partir de ellos que encontramos la motivación de sus obras.*»¹⁶² Refiere el grupo UXO:

*«Como se puede ver en el mural, en cuanto trabajan, las mujeres piensan en un montón de cosas que las hacen sufrir: sobre todo en las tareas domésticas, en cuidar de los demás y en la violencia contra ellas mismas. De este modo, las mujeres que aparecen en el mural son trabajadoras de conservas que muestran las desigualdades existentes en el trabajo asalariado ya que a estas se paga mucho menos. También se denuncia que nosotras, mujeres, hacemos horas extra además del trabajo asalariado al cual añadimos las tareas domésticas. Lo que nosotras reivindicamos es que los hombres deben participar en las tareas domésticas y que el reparto tiene que ser equitativo. Por otro lado, denunciamos la discriminación que sufrimos en el trabajo por el hecho de que somos mujeres.»*¹⁶³

– Y ¿que ventajas ve el grupo UXU en la ocupación del espacio público con un mural feminista?

«Todas. Una vez que visualizamos arte feminista y ocupamos es-

¹⁶¹Cfr. Hadjinicolaou, 1973: 151.

¹⁶²Hadjinicolaou, 1973: 46.

¹⁶³UXU, en entrevista 16 de Enero de 2010, por Rui Pedro Fonseca.

pacios públicos. En la historia de las mujeres se nos han relegado al espacio privado. Por eso, para nosotras es importante actuar en el espacio público. Por un lado, porque visualizamos el arte hecho por mujeres, que es silenciado e invisible y, por otro lado, deseamos mantener la presencia de las mujeres en el espacio público y simultáneamente concienciar a la sociedad sobre el feminismo»¹⁶⁴

La unión de intereses de los miembros del grupo *UXU* fortalece su posición como mujeres, dando además significado a algunas de las teorías del movimiento feminista que ambiciona acabar con la dominación masculina y equilibrar la balanza de valores, derechos y deberes. La contribución del mural apunta a esa intención, una vez que su finalidad es la toma de conciencia de los derechos humanos, recordando a mujeres y hombres que los viejos paradigmas de roles sociales necesitan originar nuevos, más igualitarios y más justos; en el caso del mural, basado en uno de los principios por el que la mujer no puede seguir siendo el único elemento de la casa que cocina, que limpia y que plancha, sino que debe reconocerse como alguien que contribuye al factor económico del provisionamiento familiar y a quién las tareas domésticas deben ser rebajadas mediante su reparto con el hombre.

Además, el mural también se dirige a todas las instituciones que defienden y/o representan los valores presentes en el penúltimo globo desde el lado derecho. La negatividad presente en los demás globos atribuye, además, negatividad al fragmento en el que surge representada una mujer con una cinta métrica a su lado en que, en el contexto de un paradigma de *heterosexualidad compulsiva*,¹⁶⁵ la femineidad sólo puede alcanzarse mediante la adhesión a líneas de productos y la prestaciones de servicios.

2.10 El activismo estético feminista de Nikki Craft: estudio de caso

Lo que proponemos en este estudio de caso es analizar algunas de las campañas realizadas por Nikki Craft, una feminista radical norteamericana que organizó y/o protagonizó en los años 70 y 80 varias protestas

¹⁶⁴*Ibidem.*

¹⁶⁵Wittig, Monique (1985) "*The Mark of Gender*"; Springer New York.

en espacios públicos de algunas ciudades de Estados Unidos. El análisis de este estudio incide sobre la búsqueda que clarifique las motivaciones y estrategias de esta feminista cuyos activismos estéticos incidieron contra algunas de las estructuras culturales (campo del arte, instituciones de la belleza e industria pornográfica) legitimadoras de representaciones que suscitan desventajas para la mujer.

2.10.1 Influencias en el activismo de Nikki Craft

Nacida en 1949 en los Estados Unidos, en Santa Cruz (California), Nikki Craft tuvo, a partir de la década de 70, un papel relevante en las campañas de la Segunda Ola del movimiento feminista. Formó parte de una generación en la que el progreso educativo de las mujeres surgía con un aliento más que suficiente para reivindicar una amplia gama de derechos de ámbito familiar, laboral y reproductivo. Nikki Craft reivindicaba el cambio de paradigma en las representaciones culturales, luchaba contra la violencia y desigualdades de género y se convirtió en una de las muchas feministas que rechazaron la universalización de discursos acerca de las mujeres, rompiendo con el “*esencialismo*” del que fueron acusadas las feministas de la Primera Ola. En cuanto las feministas de la Primera Ola celebraron la sexualidad femenina, exponiendo sus propios cuerpos desnudos, incluyéndose en las estructuras de poder patriarcal, la activista Nikki Craft intentó, en muchas de sus campañas, destruir el placer estético femenino que satisfacía a los hombres, rechazando la femineidad y la cosificación del cuerpo de las mujeres.

Además de una cultura postmodernizada, Mayo de 1968 fue otra coyuntura que incentivó a muchas mujeres en los Estados Unidos, incluyendo Nikki Craft, para hacerse activistas e integrar grupos reivindicativos. No había un tipo, sino varios tipos de reivindicación, lo que motivó, todavía dentro de algunas comunidades, la fragmentación de grupos que se organizaron según intereses, compatibilidades ideológicas. Una de las corrientes en las que Nikki Craft¹⁶⁶ se integró fue el *feminismo radical*. Con una fuerte influencia de feministas lesbianas, Castells describe el *feminismo radical*, a semejanza del *feminismo cul-*

¹⁶⁶Algunas de sus acciones se expanden más allá de las causas feministas. En el activismo de Craft constan acciones desempeñadas sobre el ambiente, política externa del país (EE.UU), guerra e injusticias sociales.

tural, como una fuente de activismo dedicado, rico en creatividad cultural e innovación teórica que desafió el propio movimiento para que enfrentase los prejuicios internos relativos a la sexualidad, así como tuvo un peso determinante para sacudir las estructuras históricamente basadas en valores patriarcales.

Otro de los factores que llevaron Nikki Craft a hacerse feminista fue el hecho de que su madre, Evelyn Craft perteneció a un grupo de liberación de las mujeres que tuvo como una de sus reivindicaciones la creación de cambios en la manera en como la publicidad representaba a las mujeres¹⁶⁷. Sería el Redstockings que llevaría adelante el *feminismo radical* en Nueva York, al publicar en su Manifiesto:

«Identificamos en los hombres los agentes de nuestra opresión. La supremacía masculina se trata de la más antigua y elemental forma de dominio. Todas las otras formas de explotación y opresión (racismo, capitalismo, imperialismo, etc.) son prolongaciones de la supremacía masculina; los hombres dominan a las mujeres, algunos hombres dominan a los demás».¹⁶⁸

Una revista feminista se apropió del mismo nombre, *Redstockings*, en 1969. Era la misma revista que la madre de Nikki dejaba en la mesa de casa durante el desayuno para que la hija pudiera consultar antes de ir a la escuela¹⁶⁹. De manera directa, Evelyn Craft dejó un legado de posición y perspectiva política a su hija.

A finales de la década de 1960, Nikki Craft asistió a las primeras manifestaciones que apoyaban la legalización del aborto en Austin, Texas. Durante este periodo, Craft presenció su primera conferencia sobre violación y, por primera vez, comprendió el significado político y las ramificaciones sociales de la violación, que la victimizaron a ella y a muchas otras mujeres¹⁷⁰. Gradualmente se implicó y formó parte de los movimientos feministas en Santa Cruz (California) ocupando posiciones de liderazgo en las actividades de la comunidad. Durante cinco años trabajó en California, viajando después durante otros cinco con muchas mujeres por todo el país, cometiendo actos de desobediencia, protestas,

¹⁶⁷ Ver protesta "Against Dallas Morning News Discriminatory Advertising Policies": [Nostatusquo](#).

¹⁶⁸ Reproducido en la obra de Schneir, 1994: 127; ver Castells, 2003: 214, 215.

¹⁶⁹ Cf. "The Nikki Wiki: All About Nikki Craft" en: [Nikkicraft](#).

¹⁷⁰ Cfr. De Clarke, 1983, "The Nikki Wiki: All About Nikki Craft".

que le llevaron, además de efectos positivos para la causa, a más de una centena de detenciones. Desde la mitad de la década de 1970, Craft, además de otras causas, protestó contra las visiones de la femineidad que promovían potencialmente el sexismo, contra los concursos de belleza que promovían el racismo y la discriminación, y contra la industria pornográfica.

2.10.2 Campañas contra la violación

En la década de 1970, asumida como feminista, Nikki Craft creó la *WASP (Women Armed for Self Protection)* (1975), asociación que tenía el objetivo de conceder a las mujeres mecanismos de autodefensa, pero también mecanismos de revancha contra los violadores¹⁷¹. La *WASP* pretendía también que en Texas la legislación permitiese que, además de los blancos, los negros y las mujeres pudiesen tener armas. El fundamento de este grupo sería la implementación de nuevas leyes, la creación de nuevas actitudes ante la sexualidad para provocar consecuentes cambios en la cultura. Este ha sido un grupo agregador que llevó a que muchas mujeres, víctimas de violación, pudiesen exteriorizar sus experiencias individuales.

*«Centenares de mujeres atravesaron el país para compartir sus experiencias individuales sobre la violación. Nos quedamos estupefactas porque venía una mujer y luego otra al micrófono para hablar de acontecimientos semejantes. “Cuando yo tenía 15, un hombre puso un cuchillo en mi garganta... cuando tenía 13 mi padre... cuando tenía 12 estaba paseando por el parque y tres hombres... cuando tenía 4 un amigo de familia... después de llevar casada un año, mi marido...”*¹⁷²

¹⁷¹*Ibidem.*

¹⁷²Nikki Craft, en “*Drifting from the Mainstream: A Chronicle of Early Anti-Rape Organizing*”.



Imagen 75: Cartel de WASP (*Women Armed for Self Protection*) Nikki Craft, 1978

En 1977, Nikki Craft cofundó el proyecto *Kitty Genovese Women's Project*¹⁷³, un proyecto que originó una serie de conflictos entre mujeres militantes y violadores. La idea inicial de Craft había sido hacer un panfleto sobre violación. Un año más tarde, el día 8 de marzo (*día Internacional de la Mujer*), el panfleto se convirtió en un periódico de veinte páginas que tenía artículos, historias personales de violación, incluyendo también los nombres de todos los hombres del condado de Dallas que, entre 1960 y 1976, habían cometido delitos sexuales. La lista contenía más de 2100 hombres, 341 de los cuales habían cometido ofensas múltiples. Sin embargo, “la mayoría de ellos andaba nuevamente por las calles y muchos de ellos violarían nuevamente.”¹⁷⁴ Las autoridades estimaban que no se relataban, en aquella época, que sólo se denunciaban cerca del 75% de las violaciones. En las 3562 violaciones que se registraron en Chicago en 1972, sólo se detuvieron a 833 hombres; entre estos, se indiciaron a 204, 23 fueron a juicio y se condenaron a ocho¹⁷⁵. La disparidad entre los esfuerzos hechos para que

¹⁷³ Loader, Jayne; 1977; “*Exposing the Rapist Next Door*”.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

la justicia actuase efectivamente sobre los delincuentes y el número de condenas originó algunas frustraciones.

Muchas feministas, incluyendo Nikki Craft, consideraban la violación y otras formas de violencia ejercidas sobre las mujeres como prácticas que habían resultado de mecanismos de reproducción cultural por parte de los hombres. Diana Russell defiende en su artículo “*Against Pornography: The Evernce of Harm*” (1999) que se debe culpar principalmente a la pornografía por representar incesantemente diversas formas de violencia contra la mujer, convirtiéndolas en formas populares de entretenimiento para los hombres. Es el carácter de entretenimiento, de gratificación sexual masculina, en última instancia de no recriminación, el que legitima formas de relación sexual en las que se abusa y degrada a las mujeres¹⁷⁶. Sin embargo, la violencia y la degradación en la representación de la mujer no son exclusivas de la industria pornográfica. A continuación analizaremos una protesta de Nikki Craft contra una obra de arte.

¹⁷⁶Cf. Diana Russel “*Against Pornography: The Evernce of Harm*” (1999), p.15.

2.10.3 Protesta contra la cosificación y violencia en la representación de los cuerpos de las mujeres en el campo del arte



Imagen 76: Anuncio en la entrada de la Biblioteca de la Universidad de California, Santa Cruz (1980): “*The Incredible Case of the Stack O’Wheats Murders*”, patente en una de las mesas de la *Biblioteca de UCSC*. Imagen de William Reynolds

El 31 de marzo de 1980, Nikki Craft entró en la *Biblioteca Special Collections de la Universidad de California, Santa Cruz (UCSC)*, que frecuentaba, y se encontró con una exposición titulada “*The Incredible Case of the Stack El’Wheats Murders*”, del artista Les Krims. La exposición contenía un conjunto de diez fotografías, cada una de ellas impresa en tonos sepia que mostraba una mujer desnuda de cintura para abajo, o totalmente desnuda, acostada sobre lo que aparentaba ser la propia sangre. Las imágenes crean la sensación de que la mujer ha sido herida o muerta por apuñalamiento. Los críticos definieron esta serie como una exposición “humorística” ya que, aproximadamente, mostraba a los llamados asesinatos firmados, en los que el criminal confiere autoría premeditada a su crimen, por ejemplo, en los que la víctima sufre una mutilación característica, o en los que se deja normalmente un objeto particular en la escena del crimen. El panfleto sobre la exposición contenía la siguiente información: «*Las poses revelan mucho menos acerca de la lucha y de la rendición, que de la provocación y sensualidad*».



Imagen77: “*The Incredible Case of the Stack O’Wheats Murders*” (una de las diez imágenes del proyecto del artista Leslie Krims).

Léase el testimonio de Nikki Craft acerca de su acción sobre el trabajo de Krims:

«Hoy, el 31 de marzo de 1980, destruí las impresiones “Stack O’ Wheat”, rasgándolas y colocándoles crema de chocolate encima. Destruí estas impresiones odiosas para la mujer, en nombre de todas las mujeres que tienen que vivir, momento a momento, con la conciencia de que se pueden convertir en el prójimo ítem de la estadística o en los ficheros de la policía; para todas las mujeres que tienen que vivir sus vida en constante alerta, como si estuvieran en una zona de guerra. Yo destruyo estas impresiones en nombre de Barbara Schawrtz que, este mes, a media tarde, fue apuñalada hasta a la muerte en Mount Tamalpais, no estaría protegida lo suficiente para pasear su perro, metida en su propia vida. Asumo mi responsabilidad por esta expresión artística. (...) Asumí un compromiso cuando realicé esta acción con la percepción de que destruir pornografía violenta no resolverá el problema de como los hombres piensan y se sienten respecto a nosotras, pero acciones directas como éstas afectarán la manera en como nosotras pensamos y nos sentimos acerca de nosotras mismas; y con la comprensión de que nuestras vidas permanezcan en el compromiso de rechazar colaborar en nuestra propia degradación.» – Nikki Craft¹⁷⁷

Independientemente de haber sido, o no, un acto consciente, lo que Leslie Krims hizo en su trabajo fue perpetuar un tipo de representación

¹⁷⁷Nikki Craft (1980) “*The Incredible Case of the Stack O’Wheat Murders*”.

que los hombres artistas hacen del cuerpo de las mujeres. Krims representa a la mujer (como víctima) sin manchas negras, lo que da la sensación de que no luchó, y la representa según moldes de belleza predeterminados culturalmente por el gusto masculino – en el trabajo del artista sólo hay mujeres jóvenes con cuerpos esbeltos. De Clarke (1980) interpreta la acción como una invitación humorística para que el hombre reproduzca la realidad.¹⁷⁸ En una de las imágenes surge una botella de *Coca-Cola* entre las piernas de la modelo, dando la sensación de violación, antes, o después de su muerte. Quién comprase una de las fotografías, recibiría crema para crepes¹⁷⁹.

Por su lado, el crítico defiende su posición y su selección:

*«Está claro que en estas series el humor está en el chocolate que Hershey utiliza. (...) La selección de la modelo, sus poses, la selección de botellas de Coca-Cola, plátanos pelados, etc., surgen como iconos publicitarios que llevan a que sea difícil ver las imágenes como pornografía violenta. (...) El observador nota que la “sangre” no está ahí para esconder las líneas armoniosas del cuerpo. Al contrario, le confirió belleza.»*¹⁸⁰

«Las miré [a las imágenes] y no conseguí quitarlas de mi cabeza debido a la maléfica violencia sexual que se queda con el mensaje de entretenimiento; también debido a la escritura manipuladora, de panfleto, hecha por un historiador de arte que, en nombre del engrandecimiento del arte, usa el asesinato de una mujer como entretenimiento académico – tenía que hacer algo con las fotos. Planeé la acción contra ellas durante mucho tiempo, gasté mucho dinero y arriesgué mis estudios para hacerlo.» – Nikki Craft¹⁸¹

Nikki Craft y muchas otras mujeres en la UCSC no consideraron la intervención en *Stack O’Wheats* como un ataque contra Les Krims o contra la biblioteca, sino como una defensa de las mujeres contra la violencia representada en las fotografías. Quizás porque la generalidad de la Universidad comprendió las intenciones de Nikki, más tarde la exoneraron de todas las acusaciones y un gran grupo de estudiantes y trabajadores, incluyendo al Director de la Universidad y el agente que

¹⁷⁸De Clarke (1980) “*The Incredible Case of The Stack o’ Prints Mutilations*”.

¹⁷⁹*Ibidem.*

¹⁸⁰*Ibidem.*

¹⁸¹Nikki Craft (2009): declaración durante una conversación por *email*.

la detuvo la seleccionaron para ganar un premio denominado “*Gran Contribución para el campus por la comprensión de principios éticos*”, premio que no se entregó en ese año¹⁸².



Imagen 78: Imagen en la que Nikki Craft transforma la obra de arte “*The Incredible Case of the Stack O’Wheats Murders*” en una otra completamente diferente. Su objetivo fue protestar contra las representaciones que cosifican y violentan las mujeres (Imagen de William Reynolds).

2.10.4 Protestas contra la estandarización de la belleza femenina

Los debates feministas contemporáneos sobre el esencialismo han colocado la institucionalización de la identidad femenina como una estructura de opresión masculina que sirve objetivos de reproducción heterosexual. Un sistema heterosexual presupone la organización de valores culturales de género en las dos categorías opuestas y asimétricas (masculino y femenino) y la conversión de esas categorías en reguladoras de la identidad y de la sexualidad. Judith Butler, en “*Gender Trouble*”, se refiere a esas dos categorías como una “*matriz cultural*” a través de la cual las identidades de género se regulan. Para Butler, el género está para la cultura como el sexo está para la naturaleza. Es decir, el género no es el resultado causal del sexo, sino una construcción cultural sobre el sexo, lo que convierte el sexo no en una categoría natural, sino

¹⁸²De Clarke (1980), “*The Incredible Case of The Stack o’ Prints Mutilations*”.

en una categoría política regulada socialmente por representaciones¹⁸³. Butler habla de las funciones normativas a través de la “*compulsión heterosexual de las representaciones*” culturales que tienen la función de establecer la sexualidad dentro de los discursos y términos de poder, para servir convenciones fálicas.

Ya Baudrillard se refiere a las categorías sexuales como una producción reguladora de la economía política. Para este autor, la mujer cultural se trata de un producto de venta de la mujer biológica: la higiene, el perfume, la pintura, los trazos generales del comportamiento, todo lo envolvente de la mujer equivale a un sistema de signos que forman parte del modelo femenino que tiene como contrapartida el consumo¹⁸⁴. En “*The Mark of Gender*”, Monique Wittig, se refiere al lenguaje como un conjunto de actos que, por su constante repetición, tienen efectos en la realidad al punto de que las categorías sexuales se convierten en hechos incuestionables. El lenguaje tiene, para Wittig, el poder de crear lo “*real social*” y de establecer las categorías (opresivas) y convertirlas en hechos naturales¹⁸⁵. En sus campañas contra los concursos de belleza, Nikki Craft intentó protestar contra el ejercicio de opresión de las representaciones de género que operaron en los procesos de reproducción, que convierten los valores de género en verdades absolutas. Todo el activismo de Nikki Craft incide sobre representaciones de género, expresamente contra los concursos de belleza; se trata de un trabajo que asume una posición autoritaria con el objetivo de derrumbar el sistema heterosexual falocéntrico. En 1982, el concurso de belleza en Santa cruz fue blanco de las protestas de los manifestantes, complementado a través del uso de la pieza escultórica: “*But Is It Art or Is It Politics?*” – un globo de cerámica con 60cm de diámetro y con tiras rojas y blancas pintadas sobre los continentes rodeados por el azul del océano; en el final del globo se encuentran cinco réplicas de pene que ostentan banderas norteamericanas. Alrededor del globo se colocaron 150 muñecas *Barbie*, de diferentes razas, que llevan vestidos distintos pero que se expresan con la misma pose y presentan características idénticas a la *Barbie* caucasiana.

¹⁸³Cfr. Butler, 1990: 6, 7, 126.

¹⁸⁴Cfr. Baudrillard, 1976: 96.

¹⁸⁵Monique Wittig; (1985) “*The Mark of Gender*” Springer New York. p. 4; Op cit. Butler, Judith; (1990) pág. 115.



Imagen 79: Nikki Craft, “*But Is It Art or Is It Politics?*” (1982)¹⁸⁶ Escultura utilizada en la manifestación *Myth California*, protesta contra el concurso de belleza *Miss California*. Imagem de Clytia Fuller

La pieza comenta de manera despreciativa las formas como las concursantes se someten al papel pasivo y a la limitación de la apariencia. Menciona en la protesta los patrocinadores (*Nestlé*, *Kellogs*), y sugiere que son los hombres los que organizan a las instituciones de belleza femenina (simbolizados por el falo) que se posicionan “*en el tope del mundo*” observando a las concursantes que posan en el concurso de belleza¹⁸⁷.

Se colocó esta obra en un aparcamiento del hotel *Dream Inn* (en Santa Cruz), el mismo día en el que los jueces, concursantes y público llegaron al concurso de belleza *Miss California*. Ante las concursantes que deseaban ser la nueva *Miss California* y sus simpatizantes (escenarios y patrocinadores), la obra intentó conducir una lectura sobre la belleza estándar, atacando su sacralización e intentando convertirla en un mito, un embuste, a partir del cual algunos hombres explotan a la mujer para ganar dinero. “*Myth California*” enfoca el sexismo y la artificialidad de las mujeres aspirantes a los procesos de reproducción de los valores de la *Barbie*, en la que la ostentación de la belleza es del valor supremo que debe reproducirse.

¹⁸⁶Vídeo en: [Youtube](#).

¹⁸⁷Cfr. De Clarke, 1983; “*Myth California: But Is It Art Or Is It Politics?*”.



Imagen 80: En otra protesta en “*Myth California*”, Nikki Craft vomita cereales de la *Kelloggs* y barras de chocolate *Crunch* (patrocinadores del concurso de belleza) durante una performance de teatro callejero. Fue una manera de llamar la atención sobre la “*Esclavitud del Peso*” (*Weight Slavery*), cuestiones de salud pública relacionadas con la bulimia y desórdenes alimenticios.

2.10.5 Campañas contra la industria pornográfica

«*Hace demasiado tiempo que Hustler destruye a las mujeres, ahora es tiempo que las mujeres destruyan a Hustler*».
– Nikki Craft¹⁸⁸

La pornografía originó un campo de batalla sobre discusiones, incluso en el interior del movimiento feminista. Las feministas pornografía empezaron, a partir de los años 70, haciendo sus propias producciones, rompiendo con las travesuras hegemónicas pornográficas, a través, por ejemplo, de representaciones del placer sexual más centrado en la mujer, o en ocasiones basadas en algunas teorías feministas. Para las feministas radicales, como Nikki Craft, la industria pornográfica se convirtió en el blanco de una interminable batalla. El ala más radical defiende que la mayoría de las mujeres que entran en prácticas de agresión o tortura no están sujetas a simulaciones. Aunque sujetas a prácticas de simulación, para las feministas radicales, mucha de la violencia sexual

¹⁸⁸Nikki Craftm “*Striking Flynt*” en *Reproduced from Femicide: The Politics of Woman Killing*” (pág. 2) de Irene Moosen Editado por Jill Radford y Diana E. H. Russell, 1992.

ejercida por los hombres contra las mujeres resulta de la reproducción de comportamientos conectados a la sexualidad, comportamientos negativos que la pornografía vehicula. Actos que son punibles por ley (tales como la violencia física o psicológica, el asedio, el abuso infantil, el golpear) su erotización en la pornografía generan mecanismos de asociación al placer. O sea, la pornografía, al erotizar los actos anteriormente referidos, lleva la idea de que son excitantes, por lo tanto, los convierte en algo aceptable socialmente. Y una vez que los hombres y mujeres se construyen socialmente, la producción de comportamientos puede originar, en las relaciones heterosexuales, procesos de reproducción de «mensajes basados en la misoginia»¹⁸⁹, lo que podrá legitimar que se acabe con las características humanas de la mujer a quién se promovería como una “cosa”¹⁹⁰ que debe someterse al poder y dominación masculina.

Nikki Craft fue una de las feministas que luchó contra la publicación de pornografía violenta. En 1981 organizó la movilización de ciudadanos de una comunidad en Los Ángeles para el “*Preying Mantis Women’s Brigade*” para que, en conjunto, pudiesen organizar formas de actuación contra la industria. *Preying Mantis* concibió y utilizó la pieza “*The Porn Machine*” y con ella acentuaron el carácter de intervención de una conferencia de prensa que tuvo lugar en la sede principal de la *Hustler*, en Los Ángeles. La pieza consistía en una caja negra en la que se exhibían algunas imágenes de la revista *Hustler*.

¹⁸⁹Cf. Diana Russel; 1999; p. 6 *Against Pornography: The Evernce of Harm*, presentado en el *Women’s Worlds, 7th International Congress on Women University of Tromso*, Norway, 25 Junio.

¹⁹⁰«Creo que los hombres violan a las mujeres porque no las consideran humanos sino objetos. Las mujeres deben lidiar con las imágenes que la sociedad hace de nosotras cuando caminamos por las calles. Hugh Hefner y Larry Flynt pueden estar seguros en sus mansiones con los guardaespaldas que los llevan de un lado para el otro. Nosotras no tenemos tanta suerte; nosotras tenemos que ir a la estación de autobús por la noche y enfrentarnos a hombres que no nos miran como a seres humanos.» – Nikki Craft, 1984, “*Pets, Centerfolds, Playmates and Identity*”, en: [Youtube](#).



Imagem 81: Nikki Craft, “*The Porn Machine*”, 1981

Con la bandera americana en el tope del monumento estaban pegados recortes de imágenes de mujeres sexualmente brutalizadas juntamente con dibujos animados caricaturizando a *Hillside Strangler*¹⁹¹. El impacto del monumento y los diálogos satíricos leídos a la multitud condujeron a que muchas mujeres rompieran copias de la revista, otras manifestaran su indignación lanzando huevos o ensuciando las revistas con crema de chocolate¹⁹².

La destrucción de revistas Hustler llegó incluso a ser comunicada en la televisión con el intento (por parte de los organizadores) de extender el mensaje y presionar a los vendedores para que suspendiesen las ventas. “*Preying Mantis Women’s Brigade*” y sus partidarios activos se responsabilizaron, en 1981, de la destrucción de más de 550 revistas Hustler en el área de Santa Cruz. Hombres y mujeres trabajaron individualmente y en grupos, utilizando varias técnicas de boicoteo, desde botellas que chorreaban tinta negra, barnices, aceite para motores, tinta

¹⁹¹Designación de los medios de comunicación para dos hombres (primos) Kenneth Bianchi y Angelo Buono, que fueron condenados por raptar, violar, torturar y matar mujeres de los 12 a los 28 años, entre 1977 y 1978.

¹⁹²Irene de Moosen, “*Striking Flynt Reproduced from Femicide: The Politics of Woman Killing*”, (Ed. Jill Radford e Diana E. H. Russell, 1992, p. 2.

roja y pasta de dientes. Otros manifestantes prefirieran un boicoteo “accidental”, arrojando café y *Coca-Cola* sobre las revistas¹⁹³.

«Apelamos a la responsabilidad corporativa. Empresas de automóviles y farmacéuticas deben probar que sus productos son seguros para el mercado antes de liberarlos; pedimos a Larry Flynt que pruebe que sus impresiones no conducen a actos de violencia.» – Nikki Craft¹⁹⁴

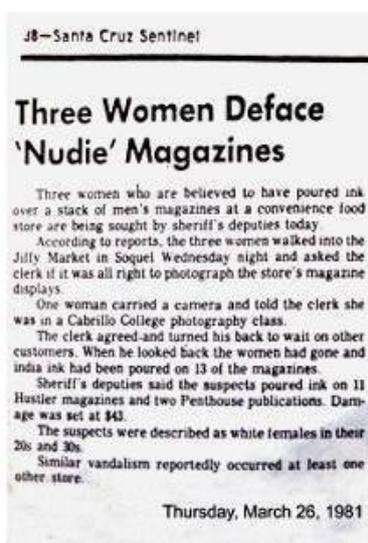


Imagen 82: Noticia sobre el sabotaje de la revista *Hustler*.
(Periódico Sentinel)

El motivo principal que convirtió esta acción en tan movilizadora fue el punto de vista de la revista *Hustler* sobre el asesinato de la joven de 20 años Cindy Lee Hudspeth, víctima en *Hillside Strangler*, de Kenneth Bianchi. *Hustler* mencionaba el asesinato de Cindy Lee como la “última realización” de Kenneth Bianchi, añadiendo que “es necesario ser duro con ellas. Después de derrumbar unos tontos, en *Hillside Strangler* le gusta acostarse y relajarse con Dewar's Lite Label (whisky)¹⁹⁵. Acompañando estos mensajes, que deberían entretener e

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.3.

incentivar a la audiencia masculina, surgían en la misma revista mujeres desnudadas, amarradas y torturadas. La Hustler motivó una triple protesta por parte de las activistas: protestas contra la violencia física y psicológica ejercida sobre las mujeres; contra el incentivo de comportamientos desviados de los hombres respecto a las mujeres y contra el lucro que Larry Flynt obtuvo debido a las dos problemáticas mencionadas anteriormente.

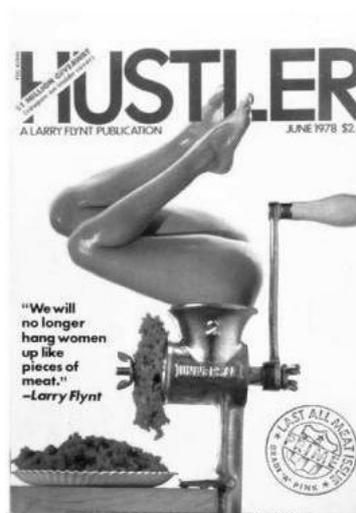


Imagen 83: Revista Hustler (edición de Junio de 1978). Las feministas opuestas a la pornografía han usado la expresión “pedazos de carne” como referencia a la manera como la industria usa a las mujeres. Esta portada de la Hustler parece hacer una (irónica) concesión a las feministas a través de una declaración de Larry Flynt: “las mujeres no serán más usadas como pedazos de carne”. Una declaración provocadora que contrasta con el triturador de carne que perpetúa significados de la violencia y crueldad.

Las campañas contra la *Hustler* continuaron. En 1984, el colectivo “*Preying Mantis Women’s Brigade*” organizó, con la orientación de Nikki Craft, “*The Much Award*”¹⁹⁶, una acción (en Santa Cruz, California) en la que Ann Simonton, vestida de proxeneta, sostiene uno falo de 38cm que eyacula crema de trigo sobre la pornografía mientras lee en

¹⁹⁶*The Much Award*: [Nostatusquo](#).

voz alta para los clientes que van entrando. Se premió a algunas de las tiendas que rompieron el acuerdo hecho con el colectivo “*Preying Mantis Women’s Brigade*”. Una vez que se había descubierto que algunas de esas tiendas vendían revistas Hustler en secreto a algunos clientes, el colectivo activista les atribuyó el premio otra vez “*The Much*”. Esta acción condujo a que 28 tiendas del área de Santa Cruz acordasen dejar de vender la revista pornográfica.



Imagen 84: Ann Simonton en representación de *Preying Mantis Women’s Brigade* con el proyecto “*Mush Award*”. En la placa blanca, que se encuentra en la base del falo, puede leerse: *M.U.C.H. – Merchants United to Save Hustler, Censorship Silences: Our Goal is not to Silence* (1984). (Imagen de Nikki Craft).

«*La pornografía no se quema sola; necesita tu ayuda*»¹⁹⁷ – Nikki Craft.

En diciembre de 1984, *Penthouse* publicó una revista que contenía nueve imágenes de mujeres asiáticas amarradas con espesas cuerdas en las piernas, en los muslos, en los labios vaginales y en las nalgas. Dos de las imágenes muestran mujeres con los ojos cerrados, colgadas en árboles, con cabezas caídas hacia delante, aparentemente muertas. Una mujer más mayor, que colabora con el objetivo de la cámara, coloca las manos en los hombros de una de las jóvenes, y parece empujarla hacia el observador. Se fotografiaron otras dos mujeres acostadas boca abajo,

¹⁹⁷En: “*The Nikki Wiki: All About Nikki Craft*”: [Nikkicraft](http://Nikkicraft.com).

parecen inanimadas, expuestas con los genitales, completamente indefensas, sin ninguna posibilidad de resistirse a cualquier abuso. En otra imagen se ve a otra mujer con la cara pintada de blanco, con una cuerda alrededor su cuello y pecho, mirando a la cámara que la posiciona encima de un peñasco (...)¹⁹⁸.



Imagen 85: Una de las nueve imágenes, publicadas por la *Penthouse*, Edición de diciembre de 1984, que erotizan la violencia y el abuso contra la mujer.¹⁹⁹ Impreso en Meredith brochure “*Penthouse Gives Us The Business*”.

La publicación mencionada provocó el inicio de un conjunto de protestas organizadas, designadas por las activistas como “*National Rampage Against Penthouse*”²⁰⁰. Se usó la desobediencia como una de las principales estrategias, las cuales incluían el teatro de guerrilla, boicoteos y la confrontación corporativa. El objetivo de este colectivo fue la organización de acciones educativas para el público, para llamar la atención sobre los aspectos de la pornografía conectados a la explotación, y de como la industria puede promover la violencia contra las mujeres y niños²⁰¹.

Aunque liderada por dos mujeres, la organización *Rampage* no podría tener viabilidad en sus acciones sin el intenso compromiso de fe-

¹⁹⁸Cfr. Farley; 1991; “*The Rampage Against Penthouse*” en *Women Fighting Back Against Femicide* de Diana E. H. Russel.

¹⁹⁹Más imágenes en: [Nostatusquo](#).

²⁰⁰“*National Rampage Against Penthouse*” fue un movimiento fundado en 1983 por Nikki Craft y Melissa Farley. En conjunto, organizaron protestas contra la *Penthouse*, específicamente contra la pornografía asiática. Algunos de esas protestas resultaron en centenas de detenciones. [Nostatusquo](#).

²⁰¹Cfr. Farley; 1991; “*The Rampage Against Penthouse*”, in “*Women Fighting Back Against Femicide*” de Diana E. H. Russel [Nostatusquo](#).

ministas activistas que formaban parte de varias comunidades repartidas por Estados Unidos, las cuales no sólo intentaban implicarse en las acciones, sino también se encargaban de mantener contactos con los *mass media* para propagar las intenciones de sus acciones, incentivar el debate público y, así, intentar integrar más activistas en el movimiento.

En febrero de 1985, dos meses después de la publicación del *Penthouse* que incluía imágenes de mujeres asiáticas amarradas y violentadas, se encontró a Jean Kar-Har Fewel, una muchacha china huérfana que había sido violada, muerta y amarrada en un árbol con cuerdas alrededor de su cuello²⁰². Este crimen originó más campañas por parte de la “*National Rampage Against Penthouse*”, y algunos de los actos de desobediencia civil llegaron a incluir experiencias de censura que se expresaban mediante la rotura de revistas pornográficas.

Aunque la organización no se afirmase contra las relaciones sexuales ni contra el nudismo, estos actos de protesta condujeron a que, algunos años más tarde, organizaciones liberales propornografía y la mayoría de los *mass media* identificasen el movimiento “*The Rampage Against Penthouse*” con principios fundamentalistas del ala derecha. Por otro lado, las feministas que habían experimentado prácticas de incesto y que usaban sus testimonios para fines educativos, seguían defendiendo que la industria pornográfica contribuía a prácticas reproductibles a partir de representaciones sadomasoquistas, y que se debería responsabilizar sobre todo a *Penthouse* ya que muchas de sus publicaciones incentivan prácticas impropias.

A través de la *Rampage*, Nikki Craft escribió artículos, habló con la prensa, acumuló dinero, hizo palestras y sirvió de testimonio sobre los efectos que la pornografía podría crear en los comportamientos y actitudes de los hombres y, consecuentemente, el peligro que representan para mujeres y niños²⁰³.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*



Feminist protesters tear up pornography, emphasizing that they are not opposed to nudity and sexuality. Photograph by Jeff Myers published in *Press Citizen*, Iowa City, Indiana, 21 December 1984.

Imagen 86: Feminist protesters tear up pornography, emphasizing that they are not opposed to nudity and sexuality. Photograph by Jeff Myers published in *Press Citizen*, Iowa City, Indiana, 21 December 1984

« (...) la mayoría de las mujeres no tiene conciencia de la profundidad de los actos malvados cometidos contra ellas mismas por la industria pornográfica en nombre de la libertad de expresión, del logro, del placer y, claro, del entretenimiento. Enfrentar el odio y el desprecio por las mujeres en la pornografía, por mucho que cueste, es combustible para nuestra rabia lo que hace que cometamos mucho activismo incendiario.» – Nikki Craft²⁰⁴.

²⁰⁴Russell, E.H. Diana; 1999; “Against Pornography: The Evernce of Harm” *Women’s Worlds* presentado en el 7th *International Congress on Women University of Tromso*, Norway 25 de junio.

Capítulo 3

Condiciones de Producción de los Feminismos Artísticos

3.1 La historia (masculina) del arte

Las artes plásticas se constituyen como uno de los grandes factores por los cuales, a lo largo de la Historia hasta hoy, se consolidaron concepciones sobre la sexualidad, género, o incluso sobre el poder. Entre los discursos artísticos, o mejor, del “*gran arte*” o del “*arte universal*” surgen representaciones aparentemente neutras, “*naturales*” sobre el femenino. Las feministas tuvieron un papel definitivo para hacer comprender que la sexualidad no es solamente personal o individual, sino también, sobre todo, un tema cultural y político. Bajo el aura de la cultura, muchas veces pedagógica, los discursos artísticos fijan identidades sexuales produciendo lo que Loponte designa “*pedagogía de lo femenino*”, como «*pedagogía visual que naturaliza y legitima el cuerpo femenino como objeto de contemplación, convirtiendo ese modo de ver particular en la única ‘verdad’ posible.*»¹

La “*pedagogía de lo femenino*”, a la que Loponte se refiere, ha sido practicada según concepciones hegemónicas (por lo tanto naturalizadas) de las artes plásticas del Occidente sobre las femineidades y masculinidades. La incesante repetición, a lo largo de los siglos, de textos que reflejan de los cánones originarios de las academias y, sobre

¹Loponte, 2002: 283.

todo, del circuito artístico principal, estableció incuestionablemente lo que se considera bueno, de referencia. Las bases ideológicas de los cánones, normalmente incontestables, han mantenido a las mujeres artistas y otras minorías (negros, personas con deficiencias, etc.) en la clandestinidad. Simultáneamente, las referencias (masculinas) son oficialmente reportadas como conquista de una lucha triunfante, del talento individual y de la universalidad del valor. La teoría feminista ha tenido un rol determinante en el cuestionamiento de las bases de apreciación artística así como de las estructuras de poder que fomentan discursos legitimadores. Una de las grandes protestas del *feminismo cultural* es contra las representaciones culturales de la historia del arte² y las respectivas formas de cosificación de la femineidad y discriminación de mujeres artistas a lo largo de la historia. En “*Ways of Seeing*” (1972), John Berger refiere que en el arte y en la publicidad “*los hombres actúan y las mujeres aparecen*”; o sea, hay una tendencia en el ámbito representacional para que los hombres asuman roles en los que se revelan más activos y las mujeres más pasivas. En “*Differencing the Canon: feminist desire and the writing of art’s histories*” (de Griselda Pollock) se refleje la práctica de la canonización que legitima determinadas identidades y memorias culturales como las narrativas originales que, por lo tanto, confieren autoridad a textos que desempeñan la función de “narrativas de origen”. En una hegemónica frecuencia, el gusto oficial representaba a las mujeres del periodo clásico, incluso aquellas que ambicionaban el mecenazgo, desnudadas, exploradas, vulnerables, como objeto contemplado, reducidas al cuerpo y a sus preceptos icónicos.

En la historia del arte occidental, los cuerpos de mujeres feminizados son un tema recurrente. Obras como, por ejemplo, “*Olympia y almuerzo en la relva*”, de Manet, y “*Les demoiselles d’Avignon*”, de Picasso, consideradas marcos artísticos por la historia del arte oficial, privilegian determinadas formas de representación de las mujeres en torno a la erotización, sumisión, cosificación y la pasividad. Tanto a través de miradas infantilizadas, como miradas esquivas, surgen como sumisas a

²Empieza con Lorenzo Ghiberti, (*I Commentarii*, ca. 1445), Vasari (*Vite de piu eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, 1550) y Benvenuto Cellini (*Autobiographie*, 1562), la historia de la historia del arte concebida como la historia de los/as artistas (Cfr. Hadjinicolaou, 1973: 54), que tenía como enfoque esencial los creadores-hombres.

la mirada masculina – a la que se dedica el placer. Pero también se las hacen diablitas; véase, por ejemplo, la obra “*Lot y sus hijas*”, de Hendrick Goltzius, que alude a una escena bíblica en la que las hijas de Lot, después de salvadas por Yahvéh de la destrucción de Sodoma, y por el hecho de que no encontraban hombres con quienes pudiesen asegurar su descendencia, incitan a su padre al incesto. Son ellas, por lo tanto, las que deciden embriagarlo para que él cometa tal acto, quedando así - el hombre, redimido de cualquier culpa, a la merced de la páfida voluntad de las dos mujeres. Es un ejemplo de una obra que perpetúa algunos mitos asociados a la maldad y a la perversidad inherente a la mujer.³



Imagen 87: Hendrick Goltzius, “*Lot y sus hijas*”, 1616

Se consideraba la condición de “mujer artista” denigrante, y la historia del arte, debido a su dependencia por los agentes artísticos legitimadores, confirma la ocultación de muchas representaciones artísticas de mujeres. Dos de las mayores referencias oficiales de la historia del arte – “*Art in the Western World*” (1969), de David Robb y J.J. Garrison, así como “*The History of Art*” (1950) de Y.H. Gombrish, confirman una consistente omisión de mujeres artistas. La historia del arte tuvo una contribución fundamental respecto a la estructuración de posiciones jerárquicas que suelen favorecer a los hombres. Se considera “*Les demoiselles d’Avignon*” (1907), “*la grande precursora*” del Cubismo, uno de los incontables ejemplos del arte moderno. Se trata de una obra

³Aloña Intxaurrendieta en entrevista por Rui Pedro Fonseca; Bilbao, 18 de noviembre de 2009.

en la que se representan cinco prostitutas desnudas en un burdel esperando que un cliente haga su elección para su sesión de sexo⁴. Otro ejemplo son las pinturas que Yves Klein realizó con sus modelos desnudas (“*Antropometrias*”) que, según el artista, tenían el propósito de crear un “*ambiente sensual que estabilizaba el [su] microcosmos*”⁵. En el proceso de su obra pictórica, se utilizaron modelos como “brochas vivas”: las modelos se impregnaban en tinta para arrastrarse después por los soportes. Entraban en la escena con orquesta y coro dirigidos por el artista, un espectáculo con público, imbuido en un aura de entretenimiento lascivo. Nos referimos, por ejemplo, a una de sus actuaciones en la lujosa *Galería Internacional de Arte Contemporáneo* en la calle de Saint-Honoré, en la que el acontecimiento era exclusivamente para cien invitados, entre los cuales se incluían artistas y críticos, pero la mayoría se trataba de dueños de galerías⁶. La intención de su pieza se regía, como explica el mismo, por el “*rechazo de la tradición de la pintura figurativa*”. Sin embargo, el artista no se alejó de la tendencia de escoger las modelos por sus cuerpos tradicionalmente femeninos, curvilíneos y sensuales, buscando incesantemente la provocación, presentándolas desnudadas para agrandar la mirada masculina. Se incluía el factor sexual y, en el proceso de este trabajo, Klein surgía elegantemente vestido como el artista/productor y director; era él que daba las órdenes y quién mantenía el control sobre la acción, mostrando a sus modelos donde y como deberían colocar sus cuerpos⁷.

⁴En “*Les demoiselles d’Avignon*” no fue la temática, sino la fragmentación de las formas y los patrones de representación de la perspectiva que consagraran a Picasso como el “*génio*” del arte moderno, como el precursor del cubismo.

⁵Cfr. Yves Klein, por Sidra Stich (1995), p.171.

⁶Cfr. *Ibidem*, p.173.

⁷Cfr. Yves Klein por Sidra Stich, (1995), p. 185. Pequeña peli en: [Youtube](#).



Imagen 88: Yves Klein, "Antropometrie", 1960

Aunque en el transcurso del siglo XX aumentó el número de mujeres en las academias de artes, pocas lograban cambiar su estatuto de amantes de profesionales. Una de las excepciones fue Georgia El' Keefe. Sin embargo, su imagen pública, en cuanto artista y mujer, se resumió al erotismo que una mujer debería ostentar en la época, por la búsqueda personal del principio de placer que su cuerpo debería proporcionar a la mirada masculina – en el caso particular de la artista, a través del objetivo de su compañero fotógrafo Alfred Stieglitz⁸.

⁸Cf. Norma e Mary, 1994: 13.



Imagen 89: Alfred Stieglitz (con la modelo Georgia O'Keeffe) “Plate 172”, 1919

A lo largo y en la mayoría de la historia, las mujeres que mantenían actividades artísticas en las llamadas artes mayores (pintura y escultura) siempre tuvieron dificultades para evidenciar su condición de mujeres, incluso para proyectar su trabajo artístico. Sonia Delaunay, artista y *designer* de ropa que desarrolló sus propios negocios, y que en la práctica fue la precursora del Orfismo, ha sido uno de los casos de mujeres discriminadas ya que su trabajo ha sido ignorado por la historia del arte que prefirió distinguir a su marido Robert Delaunay como el prestigioso artista precursor y fundador de este estilo artístico (ver imágenes 91 y 92).

Con la llegada del *Expresionismo Abstracto*, en la década de 1940, y con su mística masculina, a las mujeres artistas se les negó el acceso inmediatamente. Una de ellas fue Lee Krasner cuyo profesor, Hans Hofmann, atribuyó un supuesto elogio a uno de sus trabajos: “*Esto es tan bueno que lo mejor será que nadie sepa que fue hecho por una mujer.*”⁹

⁹ Cindy Nemser, “*Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists*” (New York: Charles Scribner’s Sons, 1975: 85 in Norma y Mary, 1994: 13)



Imágenes 90 y 91: Sonia Delaunay, “*Couverture*”, 1911 // Robert Delaunay, “*Windows Open Simultaneously (First Part, Third Motif)*”, 1912

A pesar de las pocas oportunidades para que la mayoría de las mujeres artistas ganasen visibilidad a lo largo de la década de 1940, Grace Hartigan, Joan Mitchell y Helen Frankenthaler obtuvieron alguna visibilidad y conocimiento en el mundo artístico como la “*Segunda Generación de Expresionistas Abstractos*”, en parte debido al hecho de que los críticos las seguían designándolas como discípulas, seguidoras de los hombres innovadores, fundadores de la corriente¹⁰. Fueron estereotipadas, por la prensa crítica, como imitadoras de los estilos de los hombres, sus mentores¹¹.

Algunas artistas, debido a su ghetización, mantenían, por un lado, una gran resistencia a los escritos feministas pero, por otro, no se resignaban e intentaban de alguna manera esquivar la discriminación que sentían en su ámbito. Véase el caso de Grace Hartigan que expuso sus trabajos (hasta 1951) disfrazando su identidad con el pseudónimo de George Hartigan. La ghetización de mujeres artistas también se establece a través del propio lenguaje: términos como “*maestría*” y “*obra-maestra*” se comprenden, dentro y lejos del campo del arte, como adjetivos que atestiguan la naturaleza del “*genio*” (hombre). Véase el período clásico, con las marcadas nociones de belleza, los cánones y valores sublimados sobre el “*Hombre del Renacimiento*”. Freida Heigh refiere que la historia del arte enfoca, con especial énfasis, las vidas de los hombres de descendencia europea, cuyo propósito fundamental es

¹⁰Cfr. Norma y Mary, 1994: 13.

¹¹*Ibidem.*

proporcionar conocimiento sobre el desarrollo “*de las grandes obras*”, de las “*obras-maestras*”, hechas por las “*grandes figuras*”, por los “*genios*” para, finalmente, atraer los focos de atención y apreciación hacia ellos¹².

Intelectuales feministas, como Griselda Pollock y Rozsika Parker, llamaron la atención hacia el hecho de que este tipo de lenguaje utilizado por la historia del arte estaba repleto de suposiciones veladas sobre la naturaleza del “genio”, o de que incluía pretensiones sobre la naturaleza intrínseca de la femineidad y de la masculinidad – «*Por qué*» – comentaban las historiadoras de arte mencionadas arriba – «*¿será el desnudo femenino el tema esencial del arte post-renacentista?*» «*¿Qué mensajes serán vinculados por toda aquella carne núbil utilizada como alegoría de la Virtud, de la Justicia y de la Verdad?*» «*¿Por qué motivo la representación de hombres y mujeres es tan dispar?*»¹³

Las artistas mujeres se enfrentan con la actitud y práctica de la marginalización de la historia del arte convencional que las circunscribe a un plano secundario, mientras tendenciosamente, atribuye prioridad a los hombres.

La historia del arte ha cumplido un papel determinante de información, pero también de clasificación y jerarquización de las obras y artistas que promueve. A lo largo de los tiempos su desarrollo se ha estructurado (inicialmente sobre la pintura, escultura y arquitectura) a través del establecimiento de periodos y estilos artísticos; dando atención a la *morfología (estructura de la obra)*; *iconografía (significado)*; *iconología (tema-asunto, y actitudes culturales)*; *biografía y contextos históricos*; etc. Una de las formas más familiares que esta disciplina ha adaptado en sus manuales consiste en el abordaje a la nueva contribución, es decir, a la originalidad, que un determinado objeto artístico (o artista) puede traer al medio. Hay también un patrón de omisiones: la obra y el/la artista surgen, frecuentemente, desconectados/as del contexto patronal, sociodemográfico; y tampoco las motivaciones y las posiciones ideológicas del/la artista son conocidas.

En sus análisis, Linda Nochlin refiere que la situación de las mujeres artistas occidentales se debe también a las bases ideológicas e intelectu-

¹²High, Freida, “*In search of a Discourse and Critique(s) that Center the art of Black Women Artists*” in Robinson, 2001: 232.

¹³Heartney, p. 52.

ales de la historia del arte como disciplina e instrumento de legitimación artística. Desde luego, el hecho de que la vieja figura del historiador se presenta mayoritariamente en el género masculino, cuya línea de pensamiento consiste sobre todo en probar la genialidad de los hombres artistas que incorporan aptitudes naturales e incuestionables. La historia del arte, los críticos, o incluso los artistas, suelen concebir el talento artístico como algo innato, sagrado, religioso. La cuestión: “¿*Por qué nunca hubo grandes mujeres artistas?*” – contiene, para la autora, una respuesta implícita engañosa: que las mujeres no tienen capacidad de producir grandes obras de referencia¹⁴. La respuesta, desde un punto de vista feminista, se asienta en la suposición de que una de las razones por las que no existen grandes mujeres artistas tiene que ver con motivos institucionales y educacionales, en los que las reglas, convenciones y disposiciones de los agentes consagrantes dan ventaja a los hombres blancos, de clase media y alta, en un sistema no tan opresivo, y en como funciona para mujeres y otras minorías. Las muestras de obras consagradas (ver imágenes 89, 90, 91 y 92), las omisiones, las discriminaciones, el uso de pseudónimos, las formas asimétricas de visibilidad, el lenguaje, etc., son factores que atestiguan como la historia del arte, en sus procesos de reproducción/representación, contribuye decisivamente para sedimentar las relaciones desiguales en el mundo del arte.

El “*mundo del arte*” generalmente se refiere a universos regularizados, por varios grupos e instituciones, que se acercan a la producción, creación, distribución y evaluación de diferentes obras de arte. El mundo del arte dominante euro-patriarcal enfatiza las artes plásticas, estableciendo y regularizando parámetros según los intereses particulares de los legitimadores. En el mundo del arte existen, tal como refiere Freida High¹⁵, otros mundos del arte: el afro-americano, el euro-feminista, el africano, el asiático, etc., que intentan resistir a la exclusión de los principales espacios institucionales ocupados por la “*dominant art establishment*”, cuyas estructuras desarrolladas promueven intereses específicos de agentes culturales dominantes.

El discurso que da poder, que consagra, sobre todo en el dominio del conocimiento se controla por quien está en el poder. Según este prin-

¹⁴Nochlin, p 43.

¹⁵High, Freida, “*In search of a Discourse and Critique(s) that Center the art of Black Women Artists*” in Robinson, 2001: 232.

cipio, aquellos que a lo largo de la historia controlaron el dominio del conocimiento, o sea, el poder de determinar, a través de la consagración, lo que se considera válido y verdadero. La validación tendenciosa y discriminatoria de estructuras de poder a lo largo de la historia ha definido quién se hace visible o invisible, ha definido las referencias artísticas, los cánones, los baluartes de la cultura, pero también los contenidos, sistemas de valor, maneras de pensar, conocimientos y lenguaje. La historia del arte no es, por lo tanto, neutra: codifica convenciones culturales, jerarquiza, discrimina, determina la realidad y expresa las concepciones que tenemos sobre el arte, incluso sobre hombres y mujeres.

La historia del arte oficial, en cuanto disciplina académica, no define como debemos analizar valores sociales, creencias o injusticias de género. En este aspecto, ha sido el feminismo quién ha contestado «*los protocolos establecidos por la historia del arte (y cautelosamente y críticamente formar alianzas con otros abordajes que minen las certezas de su discurso). Un feminismo que no lo haga será domesticado e inoperante por los términos que deja de cuestionar: no habrá un nuevo conocimiento, sino simplemente una hiriente parodia del viejo.*»¹⁶

La historia del arte asume la transcendencia artística y la individualidad de los/as artistas manteniendo los públicos como si estuvieran fuera de las relaciones económicas y sexuales. Las evidencias demuestran que son los hombres caucasianos los que regulan principalmente el mundo del arte, que aseguran su propia visibilidad y dominio. Se trata de un sistema jerárquico, falocéntrico, que demuestra diferentes maneras de tratamiento respecto a los hombres y a las mujeres, tanto en las formas de representación, como en las formas de legitimación. La presencia y representatividad más igualitaria entre los géneros en el campo del arte requieren, ante todo, una disciplina de la historia del arte desmasculinizada, también escrita por mujeres, que adopte una rotura lingüística con términos discriminatorios (aparentemente neutros) siempre proferidos en el masculino como – “*artista genio*”, pero que normalmente se cuestionan por quien los vehicula y reproduce. La historia del arte también podrá preconizar más igualdad, respecto a las propias concepciones de los cuerpos y de las identidades de género, renunciando a representaciones artísticas que cosifican a las mujeres como referencia o, entonces, legitimar esas maneras de representación

¹⁶*Ibidem.*

artísticas exponiendo su naturaleza de cosificación, muchas veces misógina. Finalmente, una historia del arte más justa tiene que consagrar nombres de mujeres artistas para que estas también tengan la oportunidad de convertirse en marcos culturales, en referencias para las generaciones futuras.

3.2 Espacios alternativos y espacios institucionales: las potencialidades y las restricciones

«La escritura de las mujeres y el arte de las mujeres, así como el conocimiento de las mujeres, empiezan articulando su voz silenciada, pero tienen que hacerlo en un contexto de una cultura dominante, extraña, pero que, en último análisis, las haga posibles.»¹⁷

La desigualdad no es característica única respecto a la representación artística de las concepciones culturales de la femineidad vs. masculinidad, o la desigualdad de legitimación entre artistas hombres y mujeres a lo largo de la historia del arte. Hay desigualdad más allá de la historia del arte.

La respuesta a la pregunta de Linda Nochlin “*por qué no hubo grandes mujeres artistas?*” presupone el (re)conocimiento de la existencia de factores de orden institucional, de reglas que comandan el juego de la consagración artística, que no han permitido a las mujeres “*talentosas*” alcanzar la visibilidad que los hombres han alcanzado. Es en esta coyuntura desfavorable que está presente una cultura dominante dividida que todavía concibe los feminismos (asumidos) en los ejemplares culturales como “*cuerpos extraños*”. De ahí que muchas mujeres artistas, no sólo las feministas, hayan invertido en la organización de diversos eventos y acciones para aumentar su visibilidad. Antes de la década de 1970, la visibilidad de las mujeres en el circuito artístico seguía insignificante. Una de las primeras exposiciones de mujeres artistas organizadas por ellas mismas tuvo lugar en Los Ángeles y Nueva York, todavía antes de la década de 1970. Josine Ianzo-Starrels comprendió el hecho de que “*las mujeres se quedaban atrás*” y organizó una ex-

¹⁷Wolff, Janet; “*Sentenças femininas*” in McCaughan, s/p: 2003.

posición en las *Lytton Galleries of Contemporary Art* en Los Ángeles titulada “25 California Women of Art”. También la curadora Dextra Frankel, proporcionó el primer *one-women show* a Judy Chicago¹⁸.

Además, pero no sólo, debe registrarse la aparición de, probablemente, la primera exposición de mujeres artistas negras titulada “*Where We At Black Women Artists*” (1971), que ocurrió en la *Acts of Art Gallery*, Nueva York¹⁹. O aún la “*Women’s Caucus sea Art conference*” en Washington (1979) en la que la organización exhibió varias exposiciones y ceremonias que honraran a mujeres más viejas: historiadoras, curadoras, artistas como Louise Bourgeois, Selma Burke, Alice Neel, Louise Nevelson, y Georgia El’ Keefe²⁰.

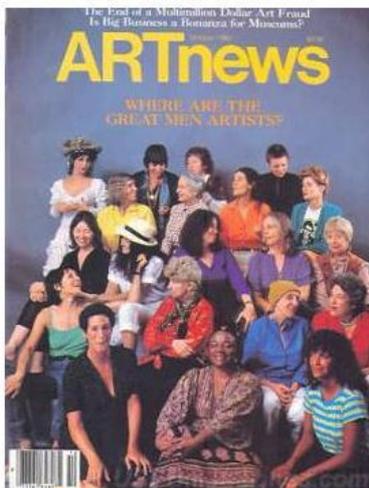


Imagen 92: Portada de ARTNews: “Where Are the Great Men Artists?”, octubre de 1980

En la década de 1980 la *Artnews* dio las primeras señales de que las luchas, todavía alejadas de los principales espacios artísticos, podrían traer conquistas al colocar en la portada a veinte mujeres artistas, (ver imagen 93). Cuando miramos hacia la década de 1970, obtenemos algunos registros de exposición de artistas feministas en instituciones

¹⁸*Ibidem*: 106.

¹⁹Brodsky, Judith “*Exhibitions, galleries and alternative spaces*”: 107.

²⁰*Ibidem*: 106.

artísticas, y si los comparamos con los tiempos actuales, verificamos que hay alguna evolución en lo que respecta a la legitimación del arte feminista por las instituciones artísticas consideradas de referencia. En la década de 1970, en el advenimiento del arte feminista, uno de los motivos de protestas de las feministas eran/es la falta de representatividad que tenían/tienen por las instituciones artísticas. Más allá de protestar contra esta coyuntura, crearon/crean sus propias exposiciones y espacios. Judith K. Brodsky refiere los tres objetivos asociados a esta medida:

«presionar a las instituciones principales de manera que incluyan en sus exposiciones el trabajo de mujeres artistas. Otro objetivo es proporcionar a las mujeres artistas un sistema con apoyo intelectual y emocional para ayudarlas a traspasar sus sentimientos de aislamiento. Un tercer objetivo, más radical, ha sido proporcionar locales para exponer arte feminista que todavía no había sido vista en lado alguno. ¿Qué permiten las exposiciones alternativas y estrategias de galerías? Permiten la oportunidad para que se documenten muchas mujeres artistas (...). Aunque mucha reputación de las artistas que participaron en estas exposiciones y galerías no sobrevivió a los años sucesivos, estas mujeres se perderían en la historia si no fuera por las oportunidades de la década de 1970»²¹

El sistema de espacios artísticos alternativos²² creados a partir de la década de 1970, y todavía usado actualmente, proporcionó/proporciona a las mujeres artistas estructuras de apoyo que posibilitan que muchas desarrollen proyectos a largo plazo, permitiéndoles acumular trabajo, currículo, a veces vender trabajos y/o que obtengan propuestas de exposición. Las instituciones alternativas creadas permiten generar empleo pero también paneles, reuniones o clases; pueden permitir la administración de clases, promoción de otros eventos/servicios que permitieron/permiten la propagación y el desarrollo sostenido de los feminis-

²¹Brodsky, Judith "Exhibitions, galleries and alternative spaces" in Norma, Mary, 1994: 104.

²²De los espacios artísticos alternativos se descartan los museos, que tienen una dinámica esencialmente de consagración oficial, y las galerías de arte que tienen predominantemente una dinámica comercial. En los espacios alternativos la dinámica comercial y de consagración no ocurren, y se prefiere la dinámica experimental dirigida, esencialmente, para la comunidad artística, activista, o a públicos también alternativos.

mos. Al contrario de lo que sucede en espacios institucionales, como galerías o museos, en los espacios alternativos no hay censura respecto a la ostentación de los cuerpos y de la sexualidad de las mujeres artistas, así como no hay una obligación verbalizada o tácita en tener que agradar a determinado/a galerista o curador/a²³. Pero, como refiere Judith K. Brodsky, existían/existen

*«algunas mujeres artistas preocupadas por el hecho de que las exposiciones alternativas y galerías dedicadas solamente al trabajo de mujeres pudiesen [puedan] ser autodestructoras, por dar eventualmente a instituciones y galerías una disculpa para seguir con sus políticas tradicionales de mostrar trabajo en stock exclusivo de hombres artistas blancos.»*²⁴

Las galerías de arte suelen presentar a los/as artistas que, aparentemente, “*son más comentados/as*” en determinado momento; pueden ser artistas revelación, o “*jóvenes promesas*”, o artistas consagrados/as; otras galerías exhiben determinado tipo de tendencias estilísticas artísticas, otras exhiben determinado tipo de medios, etc. Sucede que los/as artistas que progresan en la carrera y que tienen éxito en su consagración, cambian sus galerías por otras más prestigiosas.

Las galerías de arte, además de cumplir con requisitos culturales, se encuentran también sometidas a los preceptos económicos. Todas ambicionan la componente de la rentabilización, o sea, de vender obras de arte y a buen precio. El poder económico y la capacidad que las galerías tienen para atraer agentes culturales de prestigio²⁵ varían según los es-

²³ «Los galeristas tienen una importancia simultáneamente económica – son ellos los que esencialmente, o inicialmente, venden las obras de los/as artistas – y socio-cultural – son ellos los que muestran, y básicamente promueven, el trabajo de los/as artistas.» (Melo, 1994: 43)

Son los galeristas los que acceden directamente a la obra de los/as artistas con quienes mantienen una relación de trabajo. No son los galeristas los que compran las obras a los/as artistas, sino sirven de intermediarios entre artistas y compradores, recibiendo un porcentaje que varía de galería en galería entre el 30% y el 70%.

²⁴ *Ibidem*: 104.

²⁵ Agentes culturales incluyen todos/as aquellos/as que desempeñan cargos conectados a las actividades del sistema artístico: productores/as (artistas); los/as que escriben y publican contenidos más especializados (críticos, editoras, profesores/as, ensayistas, investigadores/as, comisarios, y algunos/as periodistas); los/as que organizan eventos y deciden sobre la legitimación (decisores, consultores); los/as comerciantes que compran o que son intermediarios entre inversores y artistas (coleccionistas, galeristas,

pacios culturales, pueden variar conforme su localización geográfica y, sobre todo, en consonancia a los agentes económicos que las viabilizan. Las que legitiman artistas con “*mayor nombre*” se distinguen por tener normalmente mayor poder económico y más prestigio cultural.

El tipo de compradores y de galerías definen, normalmente, el posicionamiento de los/as artistas en el campo artístico, así como la cotización de su trabajo. Las artistas feministas que mantienen relaciones profesionales con agentes culturales de prestigio, ocupan normalmente posiciones privilegiadas. Galerías que vendan obras producidas en serie específicamente para decorar interiores, no tienen normalmente cualquier dimensión cultural ni sus artistas ambicionan ese tipo de intereses. Las galerías de dimensión cultural generalmente integran no sólo artistas situados en una situación privilegiada, sino que normalmente insertan periodistas, críticos, así como mantienen relaciones con otras instituciones culturales de prestigio (museos, centros culturales, editoras o aún con el Estado)²⁶. Existen también las galerías que tienen diferentes dimensiones geográficas, que trabajan localmente, regionalmente, nacionalmente y, además, las que tienen impacto internacional²⁷. Las galerías pueden además trabajar con determinado estilo o línea artística, o combinar diferentes artistas con diferentes maneras y estilos de trabajo. La distinción de su posición jerárquica se define por el poder de compraventa de los compradores, de su volumen y estabilidad de ventas, así como sus contactos institucionales.

Ante la falta de oportunidades para penetrar en el circuito artístico, particularmente a través de galerías, y de establecer contactos profesionales con agentes económicos y mediadores, algunas artistas feministas intentan crear grupos e instituciones alternativas que valoren el trabajo alternativo. Algunas de ellas menosprecian la identidad individual, el currículo, renunciando a la competitividad del circuito artístico, intentando formar grupos de artistas, o actuar en conjunto para organizar

inversores) y que trabajan sobre todo con la parte económica del arte; los/as exhibidores/as independientes o institucionales, las personas responsables por la elección de las obras y artistas presentes en exposiciones (curadores/as, comisarios/as, organizadores/as, directores/as de servicios de exposiciones y galeristas).

²⁶La edición de catálogos o libros comentados por críticos u otras figuras de referencia en la sociedad o en el campo artístico resulta de repetidas iniciativas de galeristas que pretenden valorar y capitalizar determinado/a artista.

²⁷*Ibidem.*

acciones²⁸. Además, existe el término medio, o sea, artistas que operan tanto en la clandestinidad como, siempre que les es posible, dentro del circuito artístico principal.

Las exposiciones alternativas pueden resultar en el ascenso de carrera, para algunas artistas que, incluso podrán integrar su trabajo y consagrarse en el circuito artístico principal. Recurren a los nuevos géneros artísticos, como la instalación, la performance, los *new media*, y utilizan los espacios públicos. Sin embargo, en el circuito artístico, y sobre todo en el circuito de los espacios alternativos, las artistas feministas se encuentran con algunos obstáculos para obtener fondos, lo que dificulta no sólo su propia subsistencia sino la producción y reconocimiento de su trabajo. La realización de acciones en torno a la creación artística feminista no cuenta, por lo menos fácilmente, con el apoyo de algunas asociaciones feministas y sobre todo de los partidos de izquierda políticamente orientados. Por ejemplo, en un estudio realizado en México, a través de entrevistas, se concluye que

«ni el feminismo, ni los movimientos de izquierda apoyaron las realizaciones artísticas de las mujeres, que sólo contaron con sus propios recursos para crear nuevas estructuras, estéticas y prácticas feministas.»

Menciona una artista: *«(. . .) Muchas veces hemos comprendido que nuestro trabajo tampoco tenía eco en las feministas, porque no entendían, o porque no les interesaba. Las feministas no se aproximaban a las artistas.»*²⁹

Hay, por lo tanto, casos de artistas feministas que se referencian en partidos de izquierda y en los movimientos feministas, sin tener propiamente mucha compensación al nivel de apoyo. Sin embargo, no todos los países presentan una coyuntura idéntica a la mexicana. Portugal, por ejemplo, registra, en este nuevo milenio, diversas acciones colaborativas entre asociaciones feministas, centros de investigación o con grupos o artistas feministas³⁰. No quiere decir que las asociaciones financien las diversas acciones artísticas, como la realización de exposiciones, agendas, calendarios, posters, etc., pero, como mínimo, las promocionan, a veces en conjunto.

²⁸ Ver el ejemplo del Grupo UXU, pág. 213.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ver págs. 163-187.

La frustración con los partidos políticos, el sexismo presente en las facultades de bellas artes, en las galerías, en los museos y en el circuito artístico internacional, ha conducido a muchas artistas feministas a buscar formas de sostenerse, de financiar sus proyectos, a través de actividades que nada tienen que ver con la creación. A pesar de los escasos apoyos financieros, algunas artistas feministas llevan sus intervenciones no sólo a países menos desarrollados, sino también a las redes *online*. Los trabajos feministas presentes en Internet – el *cyberfeminismo*³¹, permiten nuevas posibilidades e hipótesis de subvertir la tradición económica y ofrecen nuevas perspectivas y posibilidades para diseminar conocimientos a través de proyectos artísticos. Un otro principio de los *cyberfeminismos* es

*«a través de las estrategias estéticas y artísticas, no sólo se desmontan las representaciones de género, sino también los conceptos tradicionales de internet y de la cultura tecnológica. Los términos de estas prácticas sirven para recodificar, relocalizar y reconstruir. Los proyectos del cyberfeminismo no trabajan como un frente masivo de movimientos contra-culturales, sino que son subversivos, se infiltran en las corrientes principales con situaciones icónicas, citas y deformaciones.»*³²

3.3 El creciendo de la legitimación del arte feminista y la perpetuación de asimetrías de género en las principales zonas del mercado artístico mundial

A lo largo de la década de 1990, la diversidad cultural y el final de la exclusión social se convirtieron en prioridades de las políticas culturales públicas. Estas serían, de hecho, dos de las condiciones que los países candidatos a la adhesión a la Unión Europea deberían cumplir

³¹Se considera a la *Old Boys Network (OBN)* como la primera alianza internacional del *Cyberfeminismo*, fundada en 1997, en Berlín. Esta coligación virtual y real contribuye para el discurso crítico de los *newmedia*, enfocando, particularmente sus aspectos específicos de género.

³²Cfr. ArtFem.TV: [ArtFem](#).

para obtener el estatuto de Estados miembros³³: la adopción de políticas culturales preconizadoras de la variedad de opiniones e ideologías, de diversos estilos artísticos, la legitimación de obras de arte con variadas técnicas y soportes, pero también la inclusión de grupos minoritarios (desde artistas mujeres, negros/as, personas con deficiencias, etc.) para evitar la exclusión social y promover la diversidad social.

La institucionalización de prácticas artísticas feministas que expongan la diversificación identitaria, así como las más variadas maneras de discriminación de las mujeres, pueden evaluarse a través de registros de exposiciones de arte feminista. Este nuevo milenio cuenta con un aumento de la entrada de mujeres en el circuito artístico, así como algunos importantes eventos para el arte feminista promovidos en instituciones artísticas (no feministas) de referencia, tales como: la *Bienal de Venecia* (2005) que enfocó la temática del feminismo; la exposición de arte feminista en el *Museo Migros, en Zúrich* (2006); la exposición “*Kiss Kiss Bang Bang: 45 Years of Art and Feminism*” que ocurrió en el *Museo de Bellas Artes de Bilbao* (2007); la “*Art and the Feminist Revolution*”, en el *Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles* (2007); la “*Global Feminisms*”, en el *Brooklyn Museum, en Elizabeth A. Sackler Center sea Feminist Art Museum* (2007)³⁴; la “*Gender Check*” (2009) en el *MUMOK* o en la *Erste Foundation*, en *Vienna*; la “*Rebelle: Kunst en feminisme 1969-2009*” (2009); a “*Elles@centre Pompidou*” en el *Centre Pompidou*; o la “*Zen d’Art: The History of Gender and Art in Post-Soviet Space, 1989-2009*”, en el *Moscow Museum of Modern Art*, (2010), entre otras.

No todo, o muy poco, arte producido por mujeres es feminista. Sin embargo, las mujeres son las que realizan la mayoría del arte feminista. Se considera la obtención de datos sobre la representatividad de las mujeres artistas en instituciones artísticas (universidades, galerías, museos, concursos) un importante indicador sobre su integración en el mercado, o sea, sobre sus condiciones de producción en el campo del arte. Datos cuantitativos sobre la presencia de las mujeres en las principales instituciones artísticas son indicadores que demuestran proporciones de consagración, por género, lo que permite saber si hay indicios de equi-

³³Cfr. Cliché, Danielle; *et al.* 1999.

³⁴Jones, Amelia “1970/2007: *The Return of Feminist Art*” X-TRA 2008, nº 10 vol. 4.

librio, o de discriminación. Por incremento, no menos importante para este trabajo de investigación, datos cuantitativos permiten medir posibilidades de integración de arte feminista en el mercado artístico.

La obtención de datos cuantitativos que informen respecto a la presencia de mujeres en las universidades permite filtrar sus habilitaciones, que son uno de los requisitos más importantes de los diferentes sectores laborales. A partir de la premisa de que la enseñanza artística universitaria posibilita la adquisición de cualificaciones varias: desde referencias históricas, valías técnicas y teóricas, cuño/identidad artística, currículo, etc., aquellas/os que las tienen suelen tener más ventajas en la competición con sus pares no diplomadas/os que ambicionen igualmente conquistar posiciones en el circuito artístico. La realización, o consulta, de estudios cuantitativos y de estadísticas permiten obtener explicaciones sobre el estatuto de mujeres implicadas en el campo artístico y si han ganado, o no, posiciones en las propias instituciones. Se tratan de indicadores que funcionan como complementos indispensables para los análisis cualitativos que ocurren en contextos de recogida de los testimonios de artistas, agentes culturales, teóricos/as y públicos.

Existen estudios estadísticos de algunos países en los que se evalúa la presencia/visibilidad o ausencia/discriminación de mujeres artistas en instituciones artísticas (galerías, museos, etc.). En esta sección, se introducirán datos sobre México, Alemania, EE.UU, Francia e Italia³⁵.

En el estudio sobre la realidad académica en México "*Sí somos muchas... y en él somos machas: Textos sobre mujeres artistas*", Mónica Mayer demuestra que casi todos/as los/as profesores/as de arte en San Carlos y en La Esmeralda eran hombres, aunque el porcentaje de mujeres creciera rápidamente entre los estudiantes. Incluso, Mayer recordó una experiencia en un seminario en San Carlos, en el cual estudiaba en el inicio de la década de 1970; dice la autora que los alumnos del sexo masculino creían que: «*debido a nuestra biología, nosotras (mujeres artistas) nunca seríamos tan buenas como los hombres, ya que la maternidad absorbía toda la creatividad*». Lara describe el sentimiento "*terrible y doloroso*" que las mujeres experimentaban debido al hecho de que los profesores las trataban "*como niños*". Lejos de la academia, las mujeres artistas descubrieron que era casi imposible exponer en ga-

³⁵Información más detallada sobre las *condiciones de producción de feminismos* disponibles en los estudios de casos en Portugal y (pág. 164) y Rusia (pág. 189).

lerías y museos y, cuando lo lograban, los críticos de arte³⁶ y los *mass media*³⁷ las ignoraban.

También en el caso mexicano, en los últimos 30 años, han aumentado las oportunidades para que mujeres artistas estudien, trabajen y muestren sus obras. Sin embargo, según confirma la investigación de Mayer, en el inicio del milenio (2003), solamente el 25% de las/os artistas incluidas/os en exposiciones individuales y colectivas en la Ciudad de México eran mujeres. Su estudio concluye además que las exposiciones exclusivamente de mujeres siguen siendo ignoradas por los críticos ya que sólo cerca del 10% de las reseñas publicadas en la Ciudad de México abordan el trabajo de mujeres artistas; su estudio refiere además que la investigación sobre mujeres artistas sigue inexistente y que las editoras mantienen alguna prevención para publicar libros sobre ellas³⁸.

En una exposición de 1996, el *Museo Mexicano de Arte Moderno (MAM)* presentó “*El Arte Latino-Americano, 1920-1945: Selecciones de las Colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York*”. La muestra incluía solamente tres mujeres artistas: la mexicana Frida Kahlo, la argentina Raquel Forner y la cubana Amelia Peláez³⁹. Y, respecto a artistas contemporáneas de América Latina, estas se han quedado casi invisibles lejos de sus países⁴⁰.

En el caso de Alemania, respecto a la presencia de hombres y mujeres artistas en el mercado artístico, Annette Brinkmann en su estudio, “*Culture-Gates in Music and New Media Arts in Germany*”, quiso dar transparencia a la aplicación de reglas y leyes que preconizan la igualdad de oportunidades y que, en teoría, deberían influenciar los portales de los campos de la cultura. A continuación se presentan algunos datos cogidos por la autora:

³⁶Los críticos de arte son conocidos por la autoría de textos publicados en revistas especializadas o en otros dispositivos de mediación (catálogos, monografías, etc.). Los críticos ejercen dos roles simultáneamente - el comercial y el cultural. En el plano económico, son cómplices de las estrategias de promoción de artistas a quienes dedican sus comentarios (Cf. Melo, 1994: 59).

³⁷Cfr. McCaughan Edward J., 2003.

³⁸Cfr. Mayer, Mónica “*Sí somos muchas... y no somos machas: Textos sobre mujeres artistas*”. Mexico: Ediciones al Vapor, 2001. in McCaughan Edward J., 2003.

³⁹*Ibidem.*

⁴⁰*Ibidem.*

El catálogo de la “*Feria Internacional de Arte de Colonia*” (de 2000) en el que se encuentran los registros de la propia feria, exclusivamente dedicada al arte contemporáneo posterior a la década de 1960, contaba con una lista de 972 artistas individuales, en la que 195 (el 20,6%) eran mujeres⁴¹.

El mercado del arte gana su mayor dimensión en las ferias de arte, como la *ARCO*, en Madrid; la *FRIEZE*, de Londres; o la *Feria de Basel*, en Suiza. Asistimos a la proliferación de este tipo de eventos que, sin embargo, desaparecieron con el calentamiento del mercado del arte, en la mitad de la década de 1980. Estos eventos tienen como objetivo principal proporcionar maneras de transacción de arte, entre galeristas y coleccionistas, de los más variados países y se tratan, generalmente, de buenos indicadores de la situación general del mercado. Estas ferias son escaparates, en el doble sentido del término, una vez que se acompañan de grandes campañas publicitarias que tienen la función de atraer públicos y animar ciudades; y porque se constituyen en muestras significativas de lo que se hace o, por lo menos, de lo que se vende en muchos países⁴².

En estos eventos se reúnen, en un limitado periodo de tiempo, un elevado número de vendedores y compradores. Aunque tengan una función económica muy significativa, posibilitan un gusto estético menos intenso, considerando el desfase formal de las obras, su cantidad normalmente excesiva y la afluencia de gran número de público – se trata de un conjunto de factores que contribuyen a la dispersión de la mirada para cualquier visitante.

La “*bilder*codes# 1992-2002*” fue una exposición con más de 35 instituciones artísticas y culturales con la ocasión del 10º aniversario del //internationaler/medien/kunst/preis del ZKM (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*) en Karlsruhe. Entre los/as 145 artistas seleccionado/as, 30 (el 24%) eran mujeres⁴³.

De los/as 148 artistas que colaboraron con el *Museo de Arte Moderno ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe)*, sólo 23 (el 15,5%) eran mujeres⁴⁴.

⁴¹Cfr. Brinkmann, 2003: 248.

⁴²*Ibidem*: 50.

⁴³Cfr. Brinkmann, 2003: 249.

⁴⁴*Ibidem*.

La *Edith-Rub-Haus* en Oldenburg, fundada en 2000, con la dirección de una mujer es un centro en el que ocurren exposiciones artísticas, conferencias, *workshops*, y otros eventos como programas de financiación en los que se beneficiaron el 43% de mujeres. En 2000/2001, una exposición dedicada al *Cyberfeminism* llegó a tener una proporción de mujeres artistas que alcanzó el 47%⁴⁵.

El *Foro Artístico*, en Hannover, se dedica exclusivamente al arte y a las nuevas tecnologías (vídeo-esculturas, vídeo interactivo e instalaciones computarizadas, *multimedia*, dispositivos de luz y sonido, proyectos de *internet*, etc.). Entre los/as 62 artistas que presentaron obras en los últimos diez años, 13 (el 20,9%) eran mujeres⁴⁶.

También en el caso alemán, un estudio (2003) sobre las posiciones de dirección en las instituciones de los *new media*, refiere que entre los 22 puestos de dirección sólo 4 (el 18,2%) son ocupados por mujeres⁴⁷. En la conclusión del estudio, la autora revela que la situación para las mujeres artistas, sobre todo para las que trabajan con los *new media*, no se demuestra positiva: «*Las posiciones de toma de decisión en ciencias, investigación e instituciones artísticas de los new media están todavía en manos de los hombres*»⁴⁸.

En 1991, el coleccionador y galerista Thomas Poller, con la colaboración de museos y galerías, estableció la base de datos “*artist-info*” (*Artist*), una referencia oficial, que cuenta exclusivamente con artistas contemporáneos/as. Esta base de datos incluía (hasta 2003) CVs, listas de obras y otras informaciones de 1,129 artistas. De la sección de los *new media*, sólo 51 (el 21%) eran mujeres artistas⁴⁹.

En el contexto de los EE.UU, en el inicio de la década de 1990, Andrea Blum revela en el estudio “*The Facts about Women*” que:

- «El 51,2% de todos/as artistas en los EE.UU son mujeres;
- El 90% de todas las modelos de artistas son mujeres;
- El 67% de los grados de diplomatura se asignan a mujeres;
- El 60% de los másteres en artes plásticas se asignan a mujeres;
- El 59% de los doctorados en artes plásticas se asignan a mujeres;

⁴⁵Cfr. Brinkmann, 2003: 250.

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷*Ibidem*.

⁴⁸*Ibidem*: 254.

⁴⁹*Ibidem*: 250.

El 66,5% de los doctorados en historia del arte se asignan a mujeres;

El 5% de las obras de los museos son de mujeres;

El 17% de las obras de las galerías son de mujeres;

El 26% de los/as artistas presentados/as en revistas de arte son mujeres;

El 30% de los premios del Guggenheim son para mujeres;

Entre los 200 coleccionistas del planeta, 128 son hombres, 52 son parejas (hombre-mujer) y 20 son mujeres.»^{50 51}

En el contexto francés, en el sitio web oficial de los *new media*⁵² una enciclopedia que contiene colecciones de los *new media del Centro George Pompidou*, del *Museo Ludwig* y del *Centre pour l'Image Contemporain*, se encontraban registrados (en 2003) 75 artistas de los cuales 13 (el 17%) son mujeres⁵³.

En Italia, aunque referente a un contexto internacional que engloba varios países, se realizó (en 2011), para esta Tesis doctoral, un estudio cuantitativo sobre la representatividad de hombres y mujeres en las exposiciones internacionales de las Bienales de Venecia, entre 1995-2007. Grandes afluencias de público y varios agentes conectados al mundo del arte, muchos de ellos con posiciones privilegiadas, visitan las bienales de arte, como la de Venecia. Se tratan de eventos delimitados temporalmente que pueden aumentar el valor de transacción de las obras, y que permiten valorar cualquier artista. Las bienales internacionales son conocidas por representar lo que es más valorado en determinado momento respecto a la producción artística en cada país, ya que representan las más prestigiadas instituciones culturales y los nombres de artistas más destacados en un determinado momento.

Se realizó una investigación en la *Bienal de Venecia*. Se obtuvieron los datos a través de la consulta de los registros de los nombres de los/as artistas de cada bienal, procediéndose después a un recuento. Se realizó

⁵⁰Datos retirados en el contexto de Estados Unidos (1991/92), con excepción del dato referente a los 200 coleccionadores que incluyen otros países. Cfr. Andrea Blum e tal. (Eds.), 'Art'(1992) From WAC Stats: "The Facts about Women" (New York: Women's Action Coalitionm 1992), pp. 8-9 en Robinson, 2001: 47.

⁵¹Los coleccionadores son normalmente comerciantes. Generalmente, son agentes que no tienen cualquier relación directa con los/as artistas (Cfr. Melo, 1994: 40).

⁵²Cfr. [Newmedia](#).

⁵³Cfr. Brinkmann, 2003: 249.

la consulta a través de la única vía posible: dentro de las instalaciones de la propia biblioteca, en julio de 2011.

	46 ^a Exposición (1995)	47 ^a Exposición (1997)	48 ^a Exposición (1999)	49 ^a Exposición (2001)	50 ^a Exposición (2003)	51 ^a Exposición (2005)	52 ^a Exposición (2007)
Hom.	584 (88%)	133 (61%)	148 (70%)	207 (84%)	211 (88%)	442 (72%)	229 (70%)
Muj.	79 (12%)	87 (39%)	64 (30%)	38 (16%)	59 (22%)	169 (28%)	96 (30%)
Tot.	663	220	212	245	270	611	325

Tabla 1: Bienales de Venecia (Exposiciones internacionales de Arte) 1995-2003 – Representatividad por género⁵⁴

Los datos sobre la representatividad entre hombres y mujeres en las *Bienales de Venecia* (1995-2007) revelan una clara asimetría, con perjuicio para las mujeres. De esta muestra, la proporción más elevada de mujeres tuvo lugar en la *Bienal* de 1997 que alcanzó el 39%, 87 mujeres entre 220 artistas. La *Bienal* de 1995 alcanzó la proporción más baja con el 12%, 79 mujeres entre 584 artistas. La exposición de la *Bienal* de 1999 representó 212 artistas, 64 (el 30%) mujeres. La *Bienal* de 2001 representó 245 artistas, 38 (el 16%) mujeres. La *Bienal* de 2003 representó 270 artistas, 59 (el 22%) mujeres. La *Bienal* de 2005 representó 611 mujeres, 168 (el 28%) mujeres. La *Bienal* de 2007 representó 325 artistas, 96 (el 30%) mujeres.

Otras muestras de *Bienales de Venecia*, entre 1978-1986, originalmente publicadas por Pauline Barrie, en “*The Art machine Part 2*” (1988), demuestran una participación de mujeres aún más baja, desplazándose del 10% (1978) hacia el 13,6% (1980); del 20,4% (1982), descendiendo al 10,3% (1984); y del 9,7% (1986)⁵⁵.

El nuevo milenio revela una subida en la representatividad de mujeres artistas en la *Bienal de Venecia*, todavía lejos de registros que revelen la igualdad entre hombres y mujeres. De todas las bienales, se destaca

⁵⁴Datos tomados en la visita que realicé a la *Biblioteca de la Bienal de Venecia*, en julio de 2011. Agradezco la colaboración de Anabela Santos y de Elena Oselladore.

⁵⁵Números de Pauline Barrie “*The Art machine Part 2*”, *Women Artists Slide Library Journal* (London) Feb/March 1988 n° 21 pp-16-17 Cf. Deepwell, 2001: 10.

la 49ª Bienal de Venecia (2001) titulada, por el curador Harold Szeemann, de “*Plateau of humankind*” en la que se incluyeron 63 naciones y 38 (el 16%) mujeres en un total de 245 artistas⁵⁶. En la *press release* de la exposición puede leerse:

*«La [exposición] “Plateau of humankind” no es de un tema, como tal, sino una declaración de responsabilidad - de la historia, de los acontecimientos en nuestros días. Abre una dimensión... Artistas que observan el mundo y abordan el mundo, buscando y recontando todas las múltiples dimensiones de la humanidad contemporánea. La “Plateau of humankind” sirve para observar y captar los sentimientos e historias que se narran, y a través de obras de jóvenes artistas: desde problemas sociales, temas ambientales, los ritmos de la vida cotidiana, las nuevas tecnologías, la red mundial de información, el trabajo, la felicidad, el deporte y la tragedia».*⁵⁷

Sin conocer la exposición ni las obras que la integraron, atendiendo solamente a la baja representatividad de mujeres (16%) pueden situarse varias cuestiones relacionadas con los criterios de selección del curador Harold Szeemann. ¿Por qué tiene tan baja representatividad de mujeres artistas un tema alusivo a la humanidad, con las varias sub-temáticas relacionadas? ¿Podrán los hombres artistas tratar mejor los temas relacionados con la humanidad? O, citando Deepwell, «¿habrán sido las mujeres artistas marginadas debido a la falsa idea de que no pueden producir conocimiento sobre lo que significa ser humano, sino sólo ideas sobre femineidad y maternidad?»⁵⁸

No sólo en los Estados Unidos, México, Italia, sino también por toda Europa se confirma que el «mercado de trabajo cultural se trata de un sector tradicionalmente dominado por los hombres» y en el que, sin embargo, «(...) las mujeres están más cualificadas que sus compañeros

⁵⁶Los números revelados por la revista *n. paradoxa* son distintos de aquellos que revelo en esta investigación. En el artículo accesible en la plataforma se revelan un total de 130 artistas, de los/as cuales 27 son mujeres. Cfr. Deepwell, Katy (Ed.) “*Two senses of representation: Analysing the Venice Biennale in 2001*” *n.paradoxa*, online, issue 15 and 16 July/Sept 2001 and July 2002, UK: [Ktpress](#).

Aunque sean números distintos de aquellos revelados en esta investigación, lo que indicia que alguien hizo solamente la cuenta o accedió a números distintos, confirman una baja presencia de mujeres en la Bienal de 2001.

⁵⁷*Press Release de la Biennial Internacional de Venecia 2001*. [Absolutearts](#).

⁵⁸Cfr. Deepwell, 2001: 11.

del sexo masculino (...).»⁵⁹ – Así revela el informe, “*Unveiling the Status of Women in Arts and Media Professions in Europe*”, de ERICarts⁶⁰

Como consecuencia de la dominación masculina en los puestos de poder del campo artístico, revela el informe ERICarts que: «*en la década de 1990, la presencia de las mujeres artistas en el campo artístico se situaba entre el 38% y el 45%; (...) y del 3% al 20% en los establecimientos de enseñanza.*»⁶¹

Respecto a la frecuencia de estudiantes en la enseñanza artística:

«*En muchos ramos artísticos, de la cultura y otros cursos relacionados, el número de estudiantes del sexo femenino excede el número de estudiantes del sexo masculino. Hay registros de que las mujeres permanecen en instituciones académicas mucho más tiempo que los hombres y adquieren más postgrados y grados posteriores*»⁶²

El estudio ERICarts menciona puntos comunes en toda a Europa sobre que:

«*el nivel de rendimientos de las mujeres en comparación con el de los hombres es, de media, el 20-30% más bajo, y su acceso a puestos de toma de decisiones o de otras posiciones de control creativo sigue limitado. Estos dos hechos no reflejan sus cualificaciones y conocimientos.*»⁶³

3.4 Condiciones de producción de los feminismos artísticos en Portugal: Estudio de caso

En este estudio de caso se intentaron comprender las *condiciones de producción* del arte feminista en Portugal, lo que requirió un proceso de trabajo en el que se pretendieron presentar algunos de los momentos históricos de referencia, tales como el estado de los derechos y mecanismos de opresión sentidos por las mujeres en el transcurrir del régimen

⁵⁹Cliché, Danielle; Mitchell, Ritva; Wiesand, Andreas (Eds.) 1999, “*Unveiling the Status of Women in Arts and Media Professions in Europe*”; Hamburg, Germany.

⁶⁰*Ibidem.*

⁶¹“*Statistics about women artists in the art world*” (2011) Kt Press, n.Paradoxa.

⁶²Cliché, Danielle; *et al.* 1999.

⁶³*Ibidem.*

salazarista, así como algunos de los movimientos asociativos actuales, y sus designios y estrategias de lucha.

Finalmente, fue posible evaluar las *condiciones de producción* del arte feminista mediante el levantamiento de datos *online* relativos a la representatividad de artistas hombres y mujeres en algunas de las principales instituciones artísticas. Este fue un indicador válido asentado en el principio de que el arte feminista se hace mayoritariamente por mujeres, excepcionalmente por hombres, y que cuanto mayor sea la legitimación y consagración de mujeres en las principales instituciones artísticas, concursos, patrimonio, historia del arte, etc., más visibilidad tendrán en el campo artístico y para los públicos que acceden a él. Además, se articularon contenidos adquiridos empíricamente así como algunos testimonios de agentes artísticos que documentaron algunos de los obstáculos presentes en el sistema artístico impuestos a las mujeres artistas, así como a la producción de arte feminista.

Consultar instituciones culturales y averiguar la representatividad de artistas, por género, puede ser un indicador válido para comprender si la igualdad de género se trata, o no, de una realidad alcanzada en el campo artístico. *Internet* ha demostrado ser un valioso recurso que permitió evaluar la representatividad de hombres y mujeres artistas en algunas de las principales instituciones y eventos artísticos portugueses: *Museo de Serralves*; 17 galerías conocidas de la ciudad de Oporto; *Plataforma Anamnese*; *curso BES Revelação*; *Bienal de Cerveira*, *Coleção da Fundação Ilídio Pinto*.

Se quiso comprender si la formación / especialización artística se trata, o no, de uno de los criterios fundamentales para la consagración y visibilidad de artistas. Para eso, se recurrió al *Instituto Nacional de Estatística* y se recogieron datos relativos a la diplomatura y/o frecuencia universitaria en los años lectivos de 1997/1998; 2004/2005; 2007/2008. Para fundamentar el levantamiento de estos datos, en particular sobre las *condiciones de producción del feminismo artístico* en Portugal, se recogieron testimonios de artistas y de otros agentes tales como galeristas, críticos, activistas que actúan dentro y fuera del campo artístico.

3.4.1 Campo artístico portugués, un campo integrado e integrante de asimetrías de género

Hay reglas y mecanismos que estructuran el campo artístico que, en las prácticas de legitimación y consagración de una profesión, demuestran ser semejantes a otros campos del mercado laboral, concretamente en la ocupación de puestos de poder. En la arena política (en 2011) el gobierno electo recientemente, el *Partido Social Demócrata*, de los 230 diputados/as en la *Assembleia da República*, sólo 60 son mujeres; datos que significan una baja democratización de la distribución de poderes entre hombres y mujeres en la arena política en Portugal⁶⁴.

En un artículo publicado por Eugénio Rosa, “*Las desigualdades entre hombres y mujeres no disminuyen en Portugal*”, cuyos indicadores se retiraron del *Instituto Nacional de Estatística (INE)*, subyace la referencia de que las mujeres portuguesas presentan más índices educativos pero, sin embargo, son las más afectadas por el desempleo. En el año de 2007, las mujeres representaban el 42,8% de la población empleada en la enseñanza básica; el 49,4% de la población en la enseñanza secundaria eran mujeres; y la población de enseñanza superior indicaba el 58,8% de mujeres⁶⁵.

En la enseñanza superior, las mujeres tienen mayores índices de adquisición de diplomas y de frecuencia universitaria. En el año lectivo 2005/2006, de las/os 71.828 diplomadas/os, el 65,4% eran mujeres. En el año lectivo 2006/2007, de las/os 366.729 alumnas/os inscritas/os en la enseñanza superior, el 54% eran mujeres, lo que demuestra que las mujeres tienen una tasa de finalización de cursos superior a la de los hombres.

En la Tabla 2 se atestigua una alta feminización de los cursos superiores, con la excepción de ingenierías, transportes, arquitectura y construcción, áreas que siguen altamente masculinizadas. En cursos superiores, como “*Ciencias de la Educación*”, el 82,4% de los alumnos que frecuentaran el año lectivo de 2006/2007 y el 84,8% de diploma-

⁶⁴Sin embargo, se podría cuestionar si la paridad entre diputados y diputadas en el parlamento originaría mayor igualdad de género en la sociedad portuguesa ya que los aparatos partidarios estructuran discursos dominantes, perpetuadores de prejuicios de género, que muchas diputadas reproducen aunque sean contra sus propios intereses.

⁶⁵Cfr. Rosa, Eugénio; “*As desigualdades entre homens e mulheres não estão a diminuir em Portugal*” 04/Março/2008; Revista Resistir.info.

das/os em 2005/06 eram mulheres; em “Humanidades”, el 63,2% de los que frequentaran año lectivo de 2006/2007 y el 71,6% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres; em "Ciências sociais y del comportamiento", el 63,2% de los que frequentaran año lectivo de 2006/2007 y el 61,9% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres; em "Informação y Periodismo", el 68,3% de los que frequentaran año lectivo de 2006/2007 y el 75,8% de diplomadas/os em 2005/06 eram mulheres⁶⁶.

ÁREAS DE ESTUDO	ALUNOS 2006/2007			DIPLOMADOS: 2005/2006		
	TOTAL	Mulheres	% M/TOTAL	TOTAL	Mulheres	% M/TOTAL
TOTAL	366.729	197.908	54,0%	71.828	46.988	65,4%
Formação de professores /Formadores e ciências da educação	21.401	17.638	82,4%	8.939	7.582	84,8%
Artes	17.850	9.934	55,7%	3.593	2.158	60,1%
Humanidades	13.167	8.258	62,7%	2.542	1.821	71,6%
Ciências sociais e do comportamento	36.325	22.946	63,2%	6.223	4.472	71,9%
Informação e jornalismo	8.034	5.488	68,3%	1.741	1.319	75,8%
Ciências empresariais	55.635	29.827	53,6%	10.536	6.661	63,2%
Direito	17.268	10.045	58,2%	2.419	1.535	63,5%
Ciências da vida	8.899	5.889	66,2%	1.250	880	70,4%
Ciências físicas	7.069	3.365	47,6%	1.256	699	55,7%
Matemática e estatística	2.863	1.670	58,3%	673	438	65,1%
Informática	8.012	2.029	25,3%	1.135	390	34,4%
Engenharia e técnicas afins	49.342	8.430	17,1%	5.473	1.282	23,4%
Indústrias transformadoras	4.117	2.416	58,7%	864	596	69,0%
Arquitetura e construção	28.219	9.648	34,2%	3.852	1.464	38,0%
Agricultura, silvicultura e pescas	4.248	2.052	48,3%	976	576	59,0%
Ciências veterinárias	2.691	1.835	68,2%	252	163	64,7%
Saúde	51.715	38.605	74,6%	13.173	10.223	77,6%
Serviços sociais	8.864	7.826	88,3%	2.489	2.227	89,5%
Serviços pessoais	12.937	6.074	47,0%	2.801	1.576	56,3%
Serviços de transportes	256	49	19,1%	92	29	31,5%
Protecção do ambiente	5.308	3.281	61,8%	1.122	782	69,7%
Serviços de segurança	2.509	603	24,0%	427	115	26,9%

Fonte: INE. Indicadores Sociais – 2006- INE: Anuário Estatístico de Portugal - 2006

Tabla 2: Estudiantes hombres y mujeres y diplomados/as de la enseñanza superior en Portugal

En los cursos de “Artes”, entre 17.850 alumnas/os matriculadas/os en el año lectivo de 2006/2007, 9.934 (el 55,7%) eran mujeres. Entre los/as 3.593 alumnas/os diplomadas/os el año lectivo de 2005/2006, 2.158 (el 60,1%) eran mujeres.

Un estudio realizado por el IPAM – *The Marketing School* con 63 PMEs, revela que el género se trata de uno de los obstáculos (además de

⁶⁶*Ibidem.*

la etnia y la insuficiencia) para la adquisición de empleo⁶⁷. El estudio revela que en el porcentaje del 59% de los/as trabajadores/as de las 63 empresas, el 41% son mujeres. Respecto a los salarios, el salario medio de los hombres se encuentra en torno a los 849 euros y el de las mujeres se encuentra en torno a los 721 euros. En esas mismas empresas, el 78% de los cargos de autoridad son ocupados por hombres, y el 22% por mujeres⁶⁸.

Según el “*Livro Branco das Relações Laborais*”, las desigualdades aumentan con la edad y escolaridad: hasta los 24 años, las remuneraciones de los hombres son, de media, superiores a las de las mujeres en el 9%; entre los 25-34 años, en el 16%; entre los 35-44 años, superiores en el 32%; entre los 45-54 años, en el 42%; y entre los 56-64 años las remuneraciones de los hombres son, de media, superiores a las de las mujeres en el 47%. También las mujeres sufren más con el desempleo, y estas estadísticas se intensifican los últimos años. En 2004, el 53,1% de las/os desempleadas/os eran mujeres; y, en 2007, el porcentaje de mujeres subió hasta el 56,1%. El porcentaje del 58,3%, relativa al desempleo de personas con la enseñanza secundaria, perteneció a las mujeres; finalmente, el 70,3% de mujeres con la enseñanza superior se quedaron en el desempleo. Por lo tanto, cuanto más alto sea el nivel de escolaridad mayor será la proporción de mujeres desempleadas.⁶⁹ Datos relativos al pago de desempleo revelan que, en 2007, los hombres recibían un montante superior al de las mujeres (431 euros contra 340 euros), así como el subsidio social superior (216 euros contra 214 euros)⁷⁰.

En el contexto portugués, cuanto mayor sea el nivel de escolaridad mayor será el porcentaje de mujeres, sobre todo en la enseñanza superior, tanto en el número de alumnas, como en el número de diplomadas. Así, el año lectivo 2005/2006, entre las/los 71.828 diplomadas/os de ese año, el 65,4% eran mujeres. El año lectivo 2006/2007, de las/os 366.729 estudiantes inscritas/os en la enseñanza superior, el 54% eran mujeres, lo que demuestra que la tasa de finalización de estudios por parte de

⁶⁷“*Quais são os entraves ao emprego em Portugal?*” Agência Financeira 2011-02-20.

⁶⁸*Ibidem.*

⁶⁹*Ibidem.*

⁷⁰*Ibidem.*

las mujeres es superior a la de los hombres. Según el *INE*, aunque tengan una escolaridad más elevada, las mujeres no son mayoritarias en las profesiones que exigen mayores calificaciones: el desempleo sigue alcanzando más a las mujeres que a los hombres diplomadas/os.

3.4.2 Representatividad por género en la enseñanza y campo artístico portugués

Años Lectivos	1997/1998	2004/2005	2007/2008
Hombres	1.711 (42%)	6.525 (43%)	7.916 (44%)
Mujeres	2.384 (58%)	8.465 (57%)	9.934 (56%)
Total	4.095	14.990	17.850

Tabla 3: N.º de alumnas/os matriculadas/os en la enseñanza superior artística (Licenciatura) los años de 1997/1998; 2004/2005; 2007/2008 en Portugal (Fuente: *INE*)⁷¹

En los cursos superiores artísticos en Portugal hay, desde hace más de una década, una predominancia de mujeres – así lo confirma el Instituto nacional de Estadística. El año lectivo de 1997/98, entre 4.095 estudiantes matriculadas/os, 1.711 eran hombres y 2.384 eran mujeres; el año lectivo 2004/05, entre 14.990 estudiantes matriculadas/los, 8.465 eran mujeres y 6.525 eran hombres; el año lectivo 2007/08, entre 17.850 estudiantes matriculados, 9.934 eran mujeres y 7.916 eran hombres.

Los datos del *INE* demuestran que la asimetría entre diplomados y diplomadas en cursos artísticos en Portugal ha sido más favorable para las mujeres. Sin embargo, se trata de una asimetría que no corresponde a su representatividad/legitimación en instituciones artísticas portuguesas.

Uno de los criterios de elección para el análisis de las instituciones artísticas portuguesas, las cuales suministran datos *online* relacionados con la representatividad entre artistas y curadoras/es por género, consiste en la condición de que representen producción artística contempo-

⁷¹Datos retirados del *Instituto Nacional de Estatística*: [INE](#).

ránea actual, por lo tanto, puede contemplar jóvenes artistas emergentes, pero también otros/as ya con alguna cotización en el circuito artístico.

La *Anamnese* fue la primera plataforma portuguesa de información y divulgación disponible *online*, cuyos datos almacenados (entre 1993 y 2003) divulgan la actividad de artistas emergentes portugueses/as que circulan en el principal circuito artístico portugués y extranjero.

Plataforma Anamnese	
Hombres	263 (63%)
Mujeres	154 (37%)
Total	417

Tabla 4: Representatividad artistas hombres y mujeres asociados/as en la plataforma *Anamnese*⁷²

Permite acceder a los datos biográficos y a portfolios artísticos y medir la representatividad autoral, por género. Esta plataforma se asume como un «*mega-archivo de la actividad de las instituciones y de los artistas portugueses, en el que el público podrá encontrar un archivo de información cronológicamente ordenado.*»⁷³ Se trata de una plataforma que señala la creciente profesionalización de jóvenes artistas portuguesas/es emergentes, a través de su formación artística especializada, sobre todo en universidades. Además, promueve, consagra y suministra pistas sobre sus recorridos en los circuitos artísticos nacional y extranjero. Según la recogida de datos, la *Anamnese* suministra un registro de 417 artistas asociados/as, de los/as cuales el 63% son hombres y el 37% son mujeres.

⁷²Datos recogidos en abril de 2008: [Anamnese](#).

⁷³Miguel von Hafe Pérez en “*Plataforma digital sobre arte contemporânea de/em Portugal entre 1993 e 2003*”: [Anamnese](#).

Prémios da Bienal de Vila Nova de Cerveira	Artistas premiados/as de 1980 a 2008
Hombres	70 (69%)
Mujeres	31 (31%)
Total	101

Tabla 5: Distribución de premios de la Bienal de Cerveira entre artistas hombres y mujeres⁷⁴

La *Fundação da Bienal de Cerveira* suministró, *online*, datos relacionados con artistas participantes premiadas/os en las respectivas muestras, y permitió ver su representatividad, por género. Esta fundación tiene como propósito la promoción del arte contemporáneo nacional e internacional a través de la organización de bienales de arte cuyos/as artistas exponen a través de concurso y/o invitación. Asume, además, en su sitio web la importancia de establecer protocolos

*«con establecimientos de enseñanza e instituciones que promuevan la formación en las áreas artística y cultural», así como «desarrollar el turismo cultural local y regional, estimulando la interactividad de diferentes públicos e incentivando la fijación de artistas e intelectuales en la región»*⁷⁵

Respecto a artistas hombres y mujeres que ganaran premios, los indicadores de la *Bienal de Cerveira* demuestran que se premiaron (entre 1980 y 2008) a 101 artistas, entre los cuales el 69% son hombres y el 31% son mujeres.

Gal.	Quadrado Azul	Por Amor à Arte	Graça Brandão	Fernando Santos	Sala Maior	Trindade	Art Hobler	Serpente
Hom	19 (90%)	2 (67%)	20 (67%)	34 (90%)	9 (60%)	15 (60%)	20 (77%)	17 (63%)
Muje	2 (10%)	1 (33%)	10 (33%)	4 (10%)	6 (40%)	10 (40%)	6 (23%)	10 (37%)
Total	21	3	30	38	15	25	26	27

Tabla 6: Principales Galerías de Porto: artistas asociados/as por género⁷⁶

⁷⁴Datos levantados en abril de 2008: [Bienal de Cerveira](#).

⁷⁵[Bienal de Cerveira](#).

La recogida de datos siguiente se realizó en la ciudad de Oporto, en 17 galerías de arte contemporáneo, la mayoría situadas en la *Rua Miguel Bombarda* (otras esparcidas por otras localidades de la ciudad), todas con un peso significativo en la escena artística portuguesa e internacional. Esta calle es conocida por su concentración de galerías de arte que inauguran exposiciones simultáneamente en los primeros sábados de cada mes, atrayendo muchos públicos, artistas, coleccionistas y tasadores. El mes de septiembre de 2010, las galerías mencionadas en las tablas 6, 7, 8 presentaban 494 artistas asociados/as, 377 (el 76%) hombres, y 117 (el 24%) mujeres.

17 Galerías de Oporto	
Hombres	377 (76%)
Mujeres	117 (24%)
Total	494

Tabla 7: Principales Galerías de Oporto: artistas asociados/as por género (total)

Gal.	Alvarez	Cordeiros	Inter Atrium	MCO	Pedro Oliveira	Presença	Vera Lucia	111
Hom b.	8 (57%)	60 (90%)	43 (86%)	19 (70%)	14 (61%)	49 (82%)	52 (87%)	12 (67%)
Muje.	7 (43%)	7 (10%)	7 (14%)	8 (30%)	9 (39%)	11 (18%)	8 (13%)	6 (33%)
Total	14	67	50	27	23	60	60	18

Tabla 8: Principales Galerías de Porto: artistas asociados/as por género

Todas las galerías, sin excepción, representan a más hombres que mujeres. Algunas de ellas presentan tasas muy bajas de representatividad de mujeres, tales como la *Quadrado Azul*, *Fernando Santos* y *Cordeiros*, representan, cada una de ellas, solamente el 10% de artistas mujeres. La galería *Vera Lúcia* y la *Interatrium* asocian el 13% y el 14% de mujeres, respectivamente. *Alvarez*, es la galería que representa

⁷⁶Datos recogidos en Septiembre de 2010 en los respectivos *websites* de las galerías.

la tasa más elevada de mujeres con el 43% de artistas mujeres, aún que, con un porcentaje mas pequeño que los hombres (el 57%).

Museo Serralves de Porto	Artistas	Comisariado
Hombres	242 (82%)	168 (81%)
Mujeres	54 (18%)	39 (19%)
Total	296	207

Tabla 9: Comisariado y exposiciones de artistas hombres y mujeres en el Museo Serralves de Oporto: exposiciones desde el 1 de septiembre de 1999 hasta el 24 de septiembre de 2010.⁷⁷

El sitio web de la *Fundação de Serralves* tiene un archivo de todos/as los/as artistas que exhibieron su trabajo en el Museo, así como de los/as comisarios/as implicados/as. Se hizo una recogida representativa de ambos agentes artísticos (artistas y comisarios/ias) entre el 1 de septiembre de 1999 y el 24 de septiembre de 2010.

La *Fundação de Serralves* es una institución cultural de referencia europea, y también uno de los iconos arquitectónicos de la ciudad de Porto

«cuya misión es sensibilizar al público para el arte contemporáneo y el ambiente» además de ser un centro de «reflexión y debate sobre la sociedad contemporánea». Tiene como «objetivos esenciales la constitución de una colección representativa del arte contemporáneo portugués e internacional, la presentación de una programación de exposiciones temporales, colectivas e individuales, que representan un diálogo entre los contextos artísticos nacional e internacional, así como la organización de programas pedagógicos que amplíen los públicos interesados en el arte contemporáneo y susciten una relación con la comunidad local. Es también objetivo de la institución desarrollar proyectos con jóvenes artistas que permitan la confirmación de sus obras y el desarrollo de sus investigaciones. La Colección del Museo se constituye por adquisiciones directas, obras en depósito del Estado y de coleccionistas privados.»⁷⁸

⁷⁷Datos levantados en abril de 2008 : Serralves.

⁷⁸Datos recogidos en junio de 2011: [Serralves](http://www.serralves.pt).

Respecto a la producción artística que ocurrió en las sucesivas exposiciones (desde el 1 de septiembre 1999 hasta diciembre de 2010) en Serralves, entre los/as 296 artistas participantes sólo 54 (el 18%) son mujeres. En lo que respecta al comisariado, frecuentemente con agentes artísticos reincidentes, o sea que comisariarían muchas veces, en 207, sólo 39 (el 19%) son comisarias.

BES Revelação	Artistas	Comisariado
Hombres	14 (67%)	13 (69%)
Mujeres	7 (33%)	6 (31%)
Total	21	19

Tabla 10: Comisariado y exposiciones de artistas hombres y mujeres en el concurso BES Revelação: exposiciones de 2005 a 2010.⁷⁹

Finalmente, el *Concurso BESrevelação* cuyos datos *online* referentes a la representatividad de artistas y comisariado por género se recogieron desde su primera edición en 2005 hasta la de 2010. El *BESrevelação* es

«una iniciativa conjunta del Banco Espírito Santo y de la Fundação de Serralves cuyo objetivo es incentivar la producción y creación artística de jóvenes talentos portugueses, basado en una lógica de divulgación, lanzamiento y apoyo a todos los que recurran al medio fotográfico. (...) El concurso se destina a artistas con edad inferior a 30 años y el tema del proyecto es libre. Los artistas seleccionados tienen la oportunidad única de exponer sus proyectos en Serralves.»

Los datos relativos a este concurso⁸⁰ revelan una baja presencia de

⁷⁹Dados recogidos en abril de 2010: [BES](#).

⁸⁰En los concursos de arte los/as artistas, además de exponer, tienen la oportunidad de proyectar su trabajo. Artistas que expongan en los concursos de pequeña y media dimensión tienen la oportunidad de disponer su trabajo a galeristas y compradores. Es decir, tienen su oportunidad para entrar en el circuito artístico potencialmente consagrante. Los concursos de arte se pueden organizar por entidades públicas, o privadas, y sus designaciones y funcionalidades son distintas, así como su posición jerárquica en el campo artístico. Concursos acreditados, de prestigio internacional, como el *The Guggenheim's Hugo Boss Art Priz*, en Nueva York; el *Prix Marcel Duchamp*, en París; y el *The Turner Prize*, en Londres, no sólo favorecen la integración de artistas en

mujeres, de 7 (el 33%), entre 21 jóvenes artistas que tuvieron la oportunidad de mostrar su trabajo en el *Museu de Serralves*.

Los indicadores de todas estas recogidas de datos (en la *Plataforma Anamnese*; en la *Bienal Internacional de Cerveira*; en 17 galerías de la ciudad de Oporto; en el *Museo de Serralves*; y en el *Concurso BESrevelação*) relativas a la representatividad de artistas, premiadas/os y de comisarios/as en el contexto artístico portugués demuestran la misma contradicción, una característica también en otras áreas de trabajo: las mujeres artistas portuguesas tienen índices más elevados de cualificaciones, pero una presencia muy baja en los espacios artísticos consagrados. Ante las muestras mencionadas anteriormente, se confirma que el campo artístico en Portugal surge como otra escena profesional que premia más a los hombres y ratifica la desigualdad de oportunidades.

3.4.3 Obstáculos para el feminismo artístico portugués fundados en mecanismos discriminatorios de género históricamente consolidados

Si intentamos filtrar los criterios de selección/consagración de obras de arte, muy difícilmente se encontrarán los mismos para dos galeristas, críticos, comisarios u otros agentes artísticos. Muchas veces ni siquiera se verbalizan los criterios, y cuando así sucede, estos pueden presentarse en registros tautológicos, por ejemplo, cuando una galerista refiere que expone en su galería «*obras de algunos artistas extranjeros que tienen un trabajo interesante*»; o en la forma de comentarios no fundamentados, como cuando ella misma refiere que «*(...) normalmente el trabajo [artístico] tiene que decirme alguna cosa: si a mi no me gusta el trabajo no lo expongo.*»⁸¹

Debido a la saturación de la producción artística puede, sin embargo, existir un consenso entre los agentes consagrados sobre que en el circuito artístico deba demandarse originalidad a las/os creadoras/es que actúan o que desean entrar en el circuito. Sin embargo, la originalidad, o la capacidad de crear admiración, no son proezas exclusivas de

el mercado internacional sino también son, altamente favorables para la reputación de cualquier artista.

⁸¹Declaraciones de Manuela Hobler, galerista de Art Hobler, 1 de Marzo de 2008: [Bombarte](#).

los hombres artistas. Se superpone a toda creencia, la adhesión dóxica – disposiciones-llave que fundamentan el valor / especulación de la obra de arte, y que han fundamentado a lo largo de la historia, con el refuerzo de la historia y de la crítica del arte, el mito del “*hombre-genio*” o de la “*obra-maestra*”, que invariablemente tiene autoría masculina. Otro de los criterios, adoptados, por ejemplo, por galeristas, consiste en la necesidad de atraer artistas con mayor cotización en el mercado, o, «preferencialmente conocidos»⁸², como ha mencionado la galerista Manuela Hobler, de la galería *Art Hobler*.

La ausencia de mujeres en las academias de bellas artes, todavía una característica de la segunda mitad del siglo XX, puede explicarse a través de la existencia de sistemas sociales patriarcales que retenían a las mujeres en la esfera privada, que las encomendaban tareas domésticas junto con las de la procreación, negándoles la posibilidad de acceder a la esfera política y a la educación – lo que limitó de manera determinante la posibilidad de que estas promoviesen sus propios intereses. Esta coyuntura podrá explicar, en parte, la presencia muy baja de mujeres, el no surgimiento de “*genias*” en el campo artístico a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, las luchas de las feministas portuguesas por los derechos laborales a lo largo del siglo XX y en el inicio del siglo XXI condujeron a conquistas y cambios consecuentes en los que se reconoce la existencia de más igualdad en diferentes áreas profesionales, incluido el campo artístico. No obstante, en lo que respecta a la formación artística especializada, se constata que ésta no se convierte en un criterio de consagración en el campo del arte ya que actualmente las mujeres tienen más formación, aunque, sin embargo, sigan teniendo una visibilidad claramente menor.

También las posiciones legitimadoras y consagrantes se mantienen altamente masculinizadas, principalmente por los agentes que detentan la capacidad de inyectar capital económico en el mercado artístico: tal como sucede en los países occidentales, los coleccionistas e inversores son mayoritariamente hombres, la mayoría con cargos empresariales⁸³. Son, también sobre todo hombres los agentes responsables de la cu-

⁸²*Ibidem*.

⁸³El comendador Joe Berardo, un billonario portugués, detiene la “*Berardo Collection*”, en el *Museo Colección Berardo* – una de las mayores colecciones de arte moderno y contemporánea del mundo.

raduría y comisariado, de la dirección de museos, galerías, centros y fundaciones culturales⁸⁴.

También en las academias de arte más prestigiosas de Portugal, se siguen los discursos y prácticas discriminatorias respecto a mujeres artistas que se profesionalizan:

«¡Yo sentí obstáculos en la universidad por el simple hecho de ser mujer! En cuanto estudiante de licenciatura, en los años 90, era normal atribuir con frecuencia calificaciones mucho más altas a los chicos que a las chicas, debido al simple hecho de que sus proyectos eran tomados mucho más en serio que los nuestros. Ante mi trabajo y el de un compañero chico, realizados según procesos semejantes, un profesor me decía “le sucedió esto aquí, le sucedió aquello allí” en cuanto que a mi compañero decía “decidió hacer esto, decidió hacer aquello”, me acuerdo de haber quedado completamente estupefacta, pero en ese momento todavía no trabajaba con el género.»⁸⁵

Más de una década después de que Catarina Carneiro de Sousa terminara sus estudios en Bellas Artes, su experiencia testifica la existencia de prejuicios dentro de su universidad respecto al feminismo artístico:

«Cuando obtuve mi Máster en Estudios Artísticos, especialización en Teoría y Crítica del Arte, muy recientemente, todavía me advertían bastante sobre el hecho de que las lecturas feministas implicaban una visión reductora o hasta prescriptiva de las obras, me dijeron eso una vez, que la crítica feminista (en general) era una crítica prescriptiva (...). Me acuerdo que también compañeros artistas, de nuestra generación, comentaban que el feminismo era una “aberración” y creían, por ignorancia, que se trataba de una especie de machismo invertido.»⁸⁶

⁸⁴Deben notarse algunos de los nombres más sonantes (la mayoría hombres) que ocupan posiciones dominantes en la escena artística portuguesa: Alexandre Melo, crítico y curador; Pedro Lapa, curador y director de Museo; João Fernandes, director de Museo; Miguel Amado, curador y crítico; Paulo Reyes, curador y crítico; Bernardo Pinto de Almeida, comisario y curador; Delfim Sardo, curador; Miguel Von Hafe Péres, crítico, curador y comisario; João Pinharanda, crítico y comisario; Luís Serpa, comisario; Nuno Crespo, comisario; Jürgen Bock, comisario; Nuno Grande, comisario; Isabel Carlos, crítica y curadora; Ricardo Nicolau, curador, etc.

⁸⁵Catarina Carneiro de Sousa, declaraciones en 27 de julio de 2011.

⁸⁶*Ibidem.*

Confirma la segregación de la producción artística feminista en galerías:

«Me sucedió una vez, en una galería, cuando me han dicho que no podrían exhibir mi trabajo por ser “demasiado feminista” (...) ¡Ser atacada por ser feminista es una cosa diaria! Es cómo tener un albo en el pecho. Todos los días alguien nos (...) provoca...»⁸⁷

Hombres artistas, tales como Miguel Bonneville, que realizan trabajos evocadores de cuestiones de género bajo una perspectiva feminista, también sienten dificultades:

«Ya sé que consideran mi trabajo casi como ‘marginal’ (aquí en Portugal) debido a su contenido y debido a sus diversas formas. El medio artístico es muy pequeño; hay grupos, lobbies, tendencias, modas, que conducen a que me excluyan y a que yo mismo me excluya. (...) Performance, identidad, autobiografía, todos son caminos difíciles en Portugal. Hay un miedo inmenso a hablar sobre sí mismo, un miedo por exponerse, un miedo al conflicto.»

«Es cada vez más difícil presentar performances porque las consideran ‘difíciles’ para el ‘tipo de público’ de los festivales. Becas y residencias también son difíciles de obtener cuando no se hace un tipo de trabajo que encaja en el panorama general. Podría probablemente escribir diez páginas sobre todo esto. Sobre los problemas de la performance, de la identidad, del arte, de la economía, de la cultura en Portugal. Del machismo, de la homofobia, de los prejuicios, de las ideas hechas, de los clichés que dominan todo. O casi todo. De todas las experiencias que sorprenden cada uno de mis trabajos y cada día de mi vida.»⁸⁸

Una vez que se encuentran demasiado inmersas en las dificultades de un sistema artístico dominado por los hombres, la lucha de mujeres artistas incluye la necesidad, intrínseca al este ámbito, de producir arte bajo una serie de referencias mayoritariamente masculinas, sin dejar de competir con hombres en un sistema de reglas de valorización artística determinadas por ellos mismos.

⁸⁷*Ibidem.*

⁸⁸Declaraciones de Miguel Bonneville, 15 de agosto 2011 (email).

Colecção da Fundação Ilídio Pinto	Artistas portugueses/as representados/os
Hombres	74 (69%)
Mujeres	26 (31%)
Total	85

Tabla 11: Representatividad de las nuevas generaciones de artistas en la Fundação Ilídio Pinto⁸⁹

La *Fundação Ilídio Pinto* tiene una colección de obras creadas a partir del año 2000, esencialmente de artistas portugueses/as de las nuevas generaciones y evidencia la baja representatividad de obras realizadas por mujeres. La actual falta de estudios (catálogos, monografías, etc.) que reuna el trabajo de mujeres artistas en Portugal se trata de otro indicador de la falta de interés por parte de galeristas, coleccionistas/as, críticos/as, historiadores/as y editores/as. Esto consiste más en una señal de la persistencia de prácticas discriminatorias que llena la baja consagración de mujeres artistas. Tal como sucedió en el pasado, además de algunas razonables conquistas realizadas por las mujeres, el sistema de consagración de artistas del presente se convertirá en la historia del arte del futuro, conduciendo a que las generaciones futuras sigan teniendo referencias de los/as “*artistas geniales*”, principalmente de los masculinos.

La historia del arte moderno y contemporáneo en Portugal todavía se evidencia y, evidenciará en el futuro, como una historia de los hombres artistas; así lo certifica la poca consagración de mujeres, las pocas que consiguen traspasar las barreras (invisibles) de género hacía el circuito artístico. La marginalización de las mujeres en instituciones artísticas asegura la continuidad de la primacía de hombres en las posiciones de poder, así como se siguen discriminando representaciones artísticas de género contrahegemónicas.

⁸⁹Datos disponibles en la *Fundação Ilídio Pinto*: [Fundação IP](#).

3.5 Condiciones de producción de los feminismos artísticos en Rusia

En este estudio de caso se presentan las *condiciones de producción del arte feminista* en el contexto ruso, así como se identifican algunos de los mecanismos que impiden la visibilidad a la que enfrentan las mujeres artistas. Se evaluaron las *condiciones de producción de arte feminista* en Rusia reuniendo datos *online* relativos a la representatividad de artistas hombres y mujeres en algunas de las principales instituciones artísticas (galerías y museos) de Moscú y de San Petersburgo. Este es un indicador válido que se asienta en el principio de que el arte feminista se produce mayoritariamente por mujeres, excepcionalmente por hombres, y que cuanto mayor sea la legitimación y consagración de mujeres en las principales instituciones artísticas, concursos, patrimonios, historia del arte, etc., más hipótesis de visibilidad tendrán en el campo artístico y para los públicos que acceden a él. Además, se articularon contenidos adquiridos empíricamente, así como algunos testimonios de agentes artísticos que identificaron algunos de los obstáculos presentes en el sistema artístico ruso que dificultan la inclusión de las mujeres artistas, así como del arte feminista.

3.5.1 Los bajos índices de inclusión de mujeres artistas en el circuito artístico ruso

El feminismo en Rúsia no tuvo el mismo impacto en comparación con países del Occidente. Y se existen debilidades del movimiento en un determinado país deberán existir, consecuentemente, indicadores de producción de arte feminista más debilitados. Pero la otra condición para que el arte feminista tenga visibilidad es, necesariamente, la permeabilidad del sistema comercial del arte contemporáneo: de flujos de ideologías respecto a la igualdad de género, pero también la existencia de agentes culturales que legitimen arte feminista. Además, el mercado interno ruso deberían integrarse en el mercado internacional y los inversores rusos tendrían que invertir en arte contemporáneo. Tales estrategias pueden permitir visibilidad y promocionar artistas de Rusia de la contemporaneidad, no sólo internamente sino también en el extranjero. Sin

embargo, en el transcurso de los procesos de selección y consagración de artistas hay criterios difícilmente cuantificables y objetivables, pero inherentes a un conjunto de juicios estéticos que consagran más a los hombres en detrimento de las mujeres. La desigualdad de oportunidades en el campo artístico ruso también existe en otras áreas profesionales. Aunque las leyes internas y tratados internacionales ratificados por la Federación Rusa prohíban la discriminación basada en el género, esta sigue ampliamente diseminada en el territorio, en periodo postsoviético.

Actualmente existe una significativa asimetría en la representación de intereses de mujeres y de hombres en los puestos de poder de la Federación Rusa: asimetrías salariales entre trabajadores y trabajadoras que cumplen con las mismas funciones; segregación de empleos con base en el género; baja representación de mujeres en el parlamento ruso, etc., son indicadores (re)conocidos y aceptados por la generalidad de los/as ciudadanos/os rusos/as pero considerados por innumerables ciudadanos y ciudadanas, como consecuencias naturales resultantes, por ejemplo, de una predisposición natural de las mujeres a poner en la perspectiva de su futuro la procreación y las tareas domésticas en vez de la permanencia en empleos satisfactorios que las realicen profesionalmente⁹⁰.

El número de mujeres que ocupan posiciones de poder de decisión en Rusia ha crecido, aunque no significativamente. La ocupación de las posiciones de toma de decisión permanece ampliamente masculinizada, una coyuntura que demuestra la ausencia de mujeres en esas estructuras de poder y que, por lo tanto, limita de manera determinante su habilidad para promover sus propios intereses⁹¹. Se trata de una situación paradójica ya que es un país en el que el número de mujeres excede el número de hombres en casi once millones y en el que las mujeres tienen el nivel educativo más elevado que ha aumentado en comparación con el de los hombres que, por su parte, decrece.

⁹⁰Cfr. *Promoting Gender Equality and Empowerment of Women* (2010) *The United Nations Development Programme* (UNDP) p.52.

⁹¹*Ibidem* p.5.

	2005/2006	2006/2007	2007/2008	2008/2009
Hombres	41.8%	41.8%	41.8%	42.2%
Mujeres	58.2%	58.2%	58.2%	57.8%

Tabla 12: Porcentajes de jóvenes mujeres y hombres con formación universitaria en territorio ruso

Según el programa para el desarrollo de las *Naciones Unidas*, la formación universitaria en Rusia se ha mantenido altamente feminizada. La proporción de hombres entre estudiantes universitarios ha aumentado muy lentamente del 41,8% para el 42%, entre 2005 y 2008. Se prevé, todavía, que el desfase de niveles educativos entre hombres y mujeres aumente hasta 2015⁹². Si enfocamos la distribución de mujeres y hombres en las áreas de enseñanza consideradas “femeninas”, en las que se incluyen la cultura y artes, el desfase es aún más acentuado verificándose un porcentaje de mujeres de 73,9% al 81,5% en el año de 2008/2009⁹³.

En contraste, se observa, mediante una muestra de siete galerías de arte contemporáneo y un museo de arte, que la presencia de mujeres y de hombres se invierte y se constata que la especialización artística a través de cursos superiores no es un criterio efectivo de selección y de consagración de artistas, por lo menos para las mujeres que pretenden lanzar su profesión.

⁹²*Ibidem* p.50.

⁹³*Ibidem*.

	Triumph Gallery	The State Tretyakov Gallery	Regina Gallery	Leonid Shishkin Gallery	D137 Gallery	Sol Art Gallery	Mindi Solomon Gallery	Russian Art Gallery
Hom.	14 (87,5%)	300 (92%)	23 (82%)	573 (87%)	6 (60%)	23 (82%)	39 (68%)	226 (83%)
Muje	2 (12,5%)	26 (8%)	5 (18%)	83 (13%)	4 (40%)	5 (18%)	18 (32%)	45 (17%)
Total	16	326	28	656	10	28	57	271

Tabla 13: Número de mujeres y de hombres representadas/os individualmente en algunas galerías de arte rusas (de Moscú y de San Petersburgo) y en el Museo Estatal *The State Tretykov Gallery*⁹⁴

Las instituciones artísticas rusas indicadas arriba tienen algunos puntos en común: todas afirman en su sitio web que (1) representan artistas rusos; (2) que ostentan producción artística contemporánea distinta y/o producida a lo largo del siglo XX; y (3) que se tratan de instituciones artísticas “preeminentes” en la escena artística rusa y en el contexto internacional. Otro aspecto, no mencionado en los sitios web, que estos espacios institucionales tienen en común, consiste (4) en un coeficiente muy bajo de mujeres que tienen visibilidad y representación a través de su conexión a la institución artística: el Museo Estatal *The State Tretyakov Gallery* presenta el coeficiente más bajo de representación de mujeres artistas. En su universo de 326 artistas solamente el 8% de mujeres tienen su obra accesible al público. En esta muestra, se observa que los bajos coeficientes en la consagración de mujeres inciden en el 12,5%, 8%, 32%, 17% y el 18%, y en el caso menos abismal (*Galería D137*) las mujeres artistas llegan al 40% de los lugares en el respectivo espacio, confirmando, sin embargo, que la tendencia es que los hombres artistas están mayoritariamente representados en estos espacios artísticos y, consecuentemente, se afirman más fácilmente en el mercado artístico competencial.

Esta consiste en una pequeña muestra levantada aleatoriamente *online* y que demuestra gran desigualdad respecto a la presencia de artistas mujeres en relación a artistas hombres en algunos de los principales

⁹⁴Datos accesibles en los sitios web de las respectivas galerías, cogidos en diciembre de 2010.

centros artísticos de las dos ciudades más populosas de Rusia (Moscú y San Petersburgo). Esta coyuntura ha generado insatisfacción y una lucha creciente de muchas mujeres artistas rusas que han intentado conquistar más privilegios en el mercado artístico ruso que se muestra cada vez más globalizado, aunque tardíamente, si es comparado con otros países desarrollados de Europa o con los Estados Unidos.

Los datos de la *Triumph Gallery*, respecto a la diferencia de representatividad de mujeres y de hombres artistas, confirman más un caso que se encaja en la escena artística internacional, en un patrón en el que mujeres artistas, y no concretamente las mujeres feministas, todavía no tienen su trabajo representado en el campo artístico, en el cual los hombres encuentran menos obstáculos para exhibir sus obras. Le preguntamos a Ruth Addison, galerista de la *Triumph Gallery*, como justifica estos indicadores:

«Estoy segura, y no sé los números, de que se si examinamos a las escuelas de arte rusas y consideramos el total de diplomados bajo una perspectiva de género, habrá un desequilibrio, y habrá más mujeres que hombres. En la galería elegimos artistas según lo que sentimos por su trabajo, y eso tiene dos facetas: por un lado hay un punto de vista estético, (...) pero también se basa en la premisa comercial, tenemos que pensar sobre la base de nuestro cliente, etc. No escogemos nada con base en el género, de ahí que no pensamos deliberadamente que necesitamos más mujeres artistas o si necesitamos hombres artistas. (...) No elegiríamos a un artista, yo como mujer yo no lo haría, con base solamente en el hecho de que se trata de una mujer, me parece injusto para los artistas, me parece injusto para las mujeres. Todo lo que se hace debe hacerse según los méritos (...)»⁹⁵

– Pero, ¿habrá una preferencia inconsciente por hombres artistas?

«Francamente, no lo sé. Sin embargo, estoy segura de que no es algo consciente. Sería interesante investigar los premios del arte contemporáneo y ver las proporciones de hombres y mujeres. Estoy segura de que las decisiones no se adoptan a partir de líneas de pensamiento que incluyan la preferencia consciente de hombres. (...) Quizás la cuestión sea que a lo largo del proceso para intentar trabajar de mane-

⁹⁵Ruth Addison Galerista da *Triumph Gallery* – Entrevista (en ANEXO) por Rui Pedro Fonseca en el 29-Oct de 2010, en la *Triumph Gallery*.

ra independiente, algo que implica la auto-promoción, las mujeres se pierden en sus objetivos... »⁹⁶

Puede ser que hayan expectativas fijas en el principio de dualidad por el que se espera que los hombres sean más independientes, activos, agresivos, racionales, individualistas e instrumentales; mientras que se espera que las mujeres sean pasivas, dependientes, blandas, emocionales y expresivas. Estos podrán tratarse de mecanismos internos inherentes a un/a artista y pueden ser fundamentales para su autopromoción. Después de haber realizado una pregunta idéntica a la Nataliya Kamenetskaya, artista, curadora y una de las precursoras de los feminismos en el arte de Moscú, ella intenta dar una explicación, situando obstáculos externos a las artistas mujeres y hombres:

«Hay algunos coleccionistas que invierten su dinero en sus artistas y que suelen ser siempre hombres. En este proceso, en una primera fase, ellos pueden incluso ser representados por mujeres críticas de arte que siguen considerando al “hombre genio” que sirve el patrono. Hasta las mujeres artistas están de acuerdo con estas actitudes. (...) El arte de los hombres aparece en más catálogos y los artículos lo critican de manera más positiva. (...) Hay obstáculos económicos por que no hay condiciones institucionales que proporcionen fondos. (...) Aquí, las mujeres desean abordar asuntos distintos y muchas de ellas usan disparidad de materiales (...) sin embargo, no cuentan con los medios suficientes para hacerlo. (...)»

– Los obstáculos se originan, además, en los agentes mediadores:

«Cada año organizamos exposiciones de arte de mujeres sobre feminismos o sobre género pero los críticos nunca escriben sobre eso, y cuando lo hacen siempre es de manera muy negativa: a ellos les gusta ser paternalistas y se posicionan encima. Critican todo en las exposiciones, las llaman “malas exposiciones” sin siquiera conocer el contexto de las mujeres. Sin embargo no pueden atacar a toda la gente porque algunas de las artistas tienen posiciones de poder en el mundo artístico. (...) Deberían haber Sindicatos de Mujeres Artistas para ayudarnos unas a las otras con el trabajo y para resolvernos algunos problemas, pero el dinero está en las manos de los hombres.»⁹⁷

⁹⁶*Ibidem.*

⁹⁷Entrevista (en ANEXO) a Natalya Kamenetskaya por Rui Pedro Fonseca, en el 29 de noviembre de 2010.

Sin embargo, el panorama artístico en Rusia suele presentar diferencias estructurales desde la década de 1970 cuando el espíritu *avant-garde* y algunas de las nuevas tendencias artísticas (arte conceptual, la *performance* y la poesía visual) llegaron a Moscú. En este periodo, los puntos de vista de las artistas rusas solían ser apartados en relación a la propia sociedad y cultura: pero evitaban el encuadramiento de las obras con discursos sobre género y demostraron implicarse poco con los discursos feministas⁹⁸. Una vez que se encontraban demasiado inmersas en las dificultades de ser artistas mujeres en un sistema artístico dominado por los hombres, su lucha incluiría la necesidad, intrínseca al campo, de producir arte que se referenciase en las obras-maestras de los genios rusos, sin dejar de competir con los hombres en un sistema de reglas de valorización artística determinadas por los propios. “*Ella pinta como un hombre*”⁹⁹ ha sido una de las expresiones laudatorias que Nataliya Kamenetskaya tanto escuchó. El grupo de mujeres artistas y críticas de arte que expresan sus opiniones sobre cuestiones de género en Rusia es muy reducido. El arte de género surgió en la escena rusa mucho más tarde que en el Occidente¹⁰⁰.

En la época de la Unión Soviética, la mayoría de las artistas no se conectaba emocionalmente e intelectualmente con el feminismo del Occidente. Había rechazo y escepticismo respecto a la causa debido a la suposición (engañosa) de que el Socialismo había institucionalizado los derechos de las mujeres y la igualdad de género a través de las leyes de cotas en todas las áreas laborales. Y, todavía, para aquellas que habían logrado asegurar visibilidad y presencia en los puestos de trabajo, seguía existiendo la obligatoriedad defendida por los dictámenes culturales de la doble jornada que forzaba a las mujeres a realizar las tradicionales tareas domésticas y responsabilidades parentales. El mismo principio se aplicaba a artistas mujeres que, a lo largo del periodo soviético, tuvieron como principal ocupación la profesión (por ejemplo, diseñadores de libros, ilustradoras) y la dedicación a las artes surgía como un *part-time* que solía conciliarse con los trabajos extra. La falta de tiempo, la privación de bibliografía dedicada a los derechos de

⁹⁸Cfr. Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p. 83 (77-85).

⁹⁹“*The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*” Natalya Kamenetskaya p.62 (52-66).

¹⁰⁰Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p. 78 (77-85).

las mujeres debido a flujos comerciales débiles era otra coyuntura que apoyaba la falta de investigación respecto a las costumbres, moralidades y normas opresoras de género.

Aunque el responsable político de la *Perestroika* (Gorbachov) aconsejó, en 1987, que la sociedad rusa debería «*permitir a las mujeres volver a las tareas propias de mujeres*», este fue un periodo que consintió que algunos feminismos transnacionales, tales como el *feminismo radical*, impactante en el Occidente durante las décadas de 70/80, se incluyesen en el movimiento feminista ruso, incluso en las estrategias artísticas:

La «*crítica occidental y el arte contemporáneo en occidente no eran solamente objeto de interés para nosotras, sino también instrumentos que permitirían comprender y cambiar el mundo, una manera de tomar distancia desde nosotras, de la demencia creciente del discurso capitalista.*»¹⁰¹

La iniciativa de la problematización artística se dedicó, además, al posicionamiento de la mujer artista rusa y esa formalización se materializó en el año de 1989, en Leningrado, en una exposición titulada “*Woman in Art*”¹⁰² en la que se presentaron un total de 100 obras de mujeres. Esta exposición registró tres generaciones de artistas, desde 1960 hasta al presente, e incluyó obras en variados soportes: pintura, escultura, instalación, obras en papel, fotografía y vídeo. Las obras de esta exposición tuvieron distintos modos de abordar cuestiones de género y su objetivo principal era dar visibilidad a las artistas rusas que carecían de oportunidades comerciales, además de encontrarse aisladas del arte del occidente y del movimiento feminista transnacional.

Aunque esta exposición no haya merecido mucha atención por parte de la comunidad internacional, en Leningrado, que, todavía, estaba en la Era Soviética, se convirtió en un escándalo, incluso divulgado por la

¹⁰¹Olesya Turkina e Vicor Mazin “*The gender politics of the transition period*” p. 27 (27-39).

¹⁰²Com la colaboración de Adriana Gallery y de la Fundación Cultural surgió la primera exposición de mujeres – “*Woman in Art*” en la *Lenigrad Regional Exhibition Hall* con la curaduría de Olesya Turkina y Viktor Mazin (Cf. M.G. Kotovskaia and N. V. Shalygina “*Women’s voices within the structure of social relations in Russian Society*” p.29 (20-26).

prensa¹⁰³. El escándalo no ocurrió debido al hecho de que algunos hombres artistas se hubiesen infiltrado en la exposición, ostentando nombres de mujeres, sino por el hecho de que la mayoría de los visitantes han visto la exposición sobre todo debido a su título, que menciona el “*trabajo creativo de mujeres*”, sin notar que, efectivamente, entre “*las artistas*” también había hombres. El título de la exposición fue una de las razones que condujo a reacciones negativas por parte de los públicos:

«*¿No creo que las mujeres pudiesen crear eso! Esta exposición avergüenza la denominación “mujer”, que debería ser recordada por los mejores sentimientos. Esto es degradante.*» (Anónimo/a)

“*¿Que pesadilla! ¿Como pudieron mostrar tal arte al público? ¿Dónde y con quién estudiaron?*” (Anónimo/a)

“*Todo esto es onanismo feminista.*” (Anónimo/a)

“*Es casi todo la misma cosa.*” (Anónimo/a)¹⁰⁴

Ni siquiera la reacción de los mass media fue defensora. Algunas coberturas reportaron la exposición como “*incomprensible y descuidada por el mal uso o ausencia de molduras*”. Incluso, un programa informativo (“*600 Segundos*”) calificó la exposición de “*perversa*” y de “*hooliganismo*”¹⁰⁵.

Estos testimonios por parte de algunas/os elementos del público visitante, además de las reacciones negativas de las coberturas mediáticas respecto a las obras, demuestran un trauma indudable que muchas mujeres artistas que participaron en la exposición deben haber sentido, ya que hubo un alejamiento de la opinión pública y de posibles compradores. La dura lucha que dispusieron para obtener visibilidad no tuvo la recompensa esperada respecto a la recepción artística; y la consagración de algunas fue fugaz. Todavía después de la caída de la URSS, la mayoría de las ciudadanas y de los ciudadanos sigue teniendo una comprensión muy distorsionada sobre el feminismo debido, en parte, a la fascinante mitología del “*genio*” hombre “*gurú*” que sedimenta estereotipos de género fundados en la superioridad masculina, lo que ha

¹⁰³Cfr. Natalya Kamenetskaya “*The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was*” p. 54 (52-66).

¹⁰⁴Olesya Turkina e Vicor Mazin “*The gender politics of the transition period*” p. 23 (27-39).

¹⁰⁵*Ibidem*.

dificultado la introducción de la mujer artista en el panorama artístico ruso.

Como confirma Oksana Sarkisyan:

«*En la onda de la era perestroika el feminismo aunaba los esfuerzos de tres generaciones de mujeres artistas, movimiento que cayó sin siquiera unificarse (...).*»¹⁰⁶

3.6 La creciente importancia de la formación artística

El desarrollo del mercado artístico y sus nuevas configuraciones han cambiado las condiciones de producción artística. Una de esas configuraciones consiste en la creciente feminización de las áreas artísticas, lo que (teóricamente) proporciona beneficios para las artistas que desean integrarse en las estructuras de poder del campo del arte. Desde luego, son señales de que los obstáculos domésticos que limitaban a las muchachas/mujeres del mercado de trabajo han desaparecido progresivamente. La formación universitaria debería afirmarse, cada vez más, tal como sucede en otras áreas laborales, como una precondition para que las artistas se integren al mercado artístico. El surgimiento de nuevos establecimientos artísticos, así como la diversificación de cursos de, por ejemplo, pintura, escultura, dibujo, cine-vídeo, performance, etc., han correspondido al panorama general del mercado de trabajo artístico más pluridisciplinar.

Las formaciones académicas más específicas han acompañado al surgimiento de los nuevos medios y de las nuevas tecnologías, y pueden, por eso, ayudar a intensificar la adquisición de cualificaciones y de referencias artísticas. Las universidades y la diversidad de cursos y formaciones académicas en artes tienen un papel tan importante que pueden subir la cotización de un/a joven artista que pretenda hacer carrera. Las diplomaturas alcanzadas garantizan valor social en el ámbito del campo artístico, valor que puede variar según el “*peso del nombre*” de la institución de enseñanza artística.¹⁰⁷ Con el incorporación de artistas,

¹⁰⁶Oksana Sarkisyan “*Gender on the Russian Art Scene*” p. 83.

¹⁰⁷Todavía se oyen estudiantes o personas que nada tienen que ver con artes, que la “*facultad X e muy conocida*” y que “*sólo los mejores entran allá*”, lo que certifica una

las instituciones de formación artística aseguran el control de prácticas específicas basadas en reglas, cánones, ya que muchas veces establecen asociaciones con otras instituciones artísticas (como galerías, museos, centros culturales, bares, etc.), permitiendo a los/as estudiantes las primeras exposiciones.

Además, debe señalarse la existencia de artistas que no frecuentan escuelas de arte o universidades y a quiénes el campo artístico consagra. O, además, otros/as que frecuentan una pluralidad de instituciones de enseñanza artística y que adquieren grados académicos sin que prosigan carrera artística, optando por destinos laborales conectados, por ejemplo, a la enseñanza, a la investigación, a la publicidad, *design*, etc.

3.7 Costes de producción y inversión

Los costes de producción de obras de arte pueden variar entre la inversión de valores poco exigentes (por ejemplo, la compraventa de papel y carbón), o pueden implicar gastos mucho más voluminosos que requieran materiales caros, o que exigen la contratación de colaboradores/ejecutantes, o además el recurso a procesos técnicos y equipos especializados¹⁰⁸. Sin embargo, un/a artista que no tenga becas o fuentes de rendimiento difícilmente podrá realizar un proyecto cuyos costes de producción excedan sus posibilidades.

Respecto a los costes de producción, los resultados de un interrogatorio realizado a una población de artistas en Suecia demuestran que el 60% de los/as artistas se quejan de los elevados gastos para obtener materiales y equipamiento; además, este porcentaje menciona que los espacios para trabajar son demasiado pequeños; ya el 46% habla de problemas comerciales, sobre todo de la falta de oportunidades para exhibir su trabajo.¹⁰⁹ Sólo el 25% de los/as artistas encuestados/as sostienen los costes de los talleres donde trabajan, y el 46% refiere que sus familiares pagan enteramente, o parcialmente, sus locales de trabajo. También en

conciencia de que determinadas instituciones de enseñanza pueden asegurar capital simbólico a determinada/o estudiante o diplomado/a.

¹⁰⁸Melo, 1994: 35.

¹⁰⁹Cf. Courades, Jean-Michel “*Culture: a recent responsibility of the European Union*” in *Conditions for Creative Artists in Europe Report* (Sweden 30 March – 1 April 2001 Ed. Svante Beckman) p.10.

Suecia, artistas profesionales y artistas estudiantes mencionan las dificultades para vender su trabajo. Los resultados del cuestionario indican que la mayoría de los/as artistas suecos/as desea apoyo financiero y una política de promoción de la creatividad a través, por ejemplo, de becas, subsidios, premios, etc.¹¹⁰

El caso sueco, aunque expuesto de manera sistemática, demuestra que la situación económica de determinado/a artista limita sus propias opciones en términos de costes de producción, lo que se refleja en el resultado de su obra; *por ejemplo*: un/a artista sin recursos económicos y desconocido/a muy difícilmente conseguirá materializar un proyecto suyo de una gran escultura en bronce, o en otros materiales más costosos.

La lucha de un/a artista para materializar su idea implica, a veces, la inversión de sumas tan elevadas que la autofinanciación que se logra a través de la venta de obras puede no ser suficiente para adquirir materiales demasiado costosos, equipamientos, colaboradores y/o espacios. Hay quien obtiene patrocinios (o becas), otros/as venden sus obras, otros/as se emplean dentro o fuera del campo del arte, otros/as forman asociaciones o grupos para que, en la mayoría de los casos, obtengan la visibilidad necesaria para lograr su consagración, etc. Independientemente de las estrategias utilizadas, los/as artistas permanecen suficientemente orientados/as en relación a las exigencias del campo del arte para intentar, dentro de sus posibilidades, vivir de su sistema de distribución y exhibir su obra al público. Sin embargo, se asiste a una notoria «*discrepancia entre las credenciales y las recompensas – la alta calificación entre artistas, y salarios bajos o muy dispares y desreglamentados en varias áreas.*»¹¹¹ La imposibilidad de inversión y otras condiciones de trabajo vulnerables e inseguras pueden conducir al abandono de una carrera artística.

Cualquier artista, independientemente de la posición que ocupa y del trabajo que realiza, desea obtener recompensas económicas y simbólicas de las instituciones en las que se integra. Ser artista es ser inversor/a y titular de recompensas económicas y simbólicas, implica ostentar un capital social específico y acceder a diferentes maneras de poder

¹¹⁰*Ibidem.*

¹¹¹Conde, 2009: 7.

legitimador: sueldos, credenciales educacionales, conocimientos, conciencia de los medios para alcanzar determinados fines, etc.

3.8 El culto del individualismo como condición para la integración de uno/a artista en el mercado de concurrencia

El sistema del arte es altamente jerarquizado, debido principalmente a la extensa y variable tasación de las obras, a algunas obras que simplemente no se reconocen como tal, así como otras que se cotizan con montantes meramente simbólicos, u otras que logran cifras de cientos de millones. Cuanto más elitista es el mercado del arte, más potenciará que los valores económicos de las obras tengan un impacto mucho mayor que su valor estético o simbólico¹¹² así como inevitablemente potencia la cotización de determinado/a artista.

El establecimiento y ascenso de la profesión de artista implican, generalmente, la existencia de relaciones personales y la obtención de los “conocimientos” necesarios dentro del sistema del arte marcadamente jerarquizado. En la cima de la jerarquía se encuentran los/as artistas que se hacen famosos, cuyo ascenso normalmente no tiene retorno. En las zonas intermedias de la pirámide, se alinean estratos sucesivamente más reducidos y permanentemente marcados por desplazamientos ascendentes y descendentes, con recaídas, recuperaciones y estabilizaciones provisionales o definitivas¹¹³. En cualquiera de los estratos de la jerarquía, las luchas por las posiciones ocurren entre los pares, sean artistas u otros agentes culturales. Artistas o agentes que ocupen los lugares cimeros de la estructura artística son aquellos/as que normalmente ostentan mayor capital cultural/social, así como los/as que obtienen las remuneraciones más elevadas.

Según el estudio clásico del mercado del arte de Moulin (1967), los negociadores integran a un/a artista en la economía social convirtiendo los valores estéticos en valores económicos, lo que conduce, en la práctica, a la movilización de otros agentes, instituciones y a la formación

¹¹²Crane, 1992: 144.

¹¹³Cfr. Melo, 1994: 105.

de redes complejas de circulación de capital económico, pero también simbólico, en torno a la producción artística. Considerando casos de artistas que alcanzan el auge de una profesión de éxito, cuyas obras se distribuyen y referencian por museos de arte o colecciones particulares, el mercado del arte significa, para estos casos, un potencial y atractivo lugar de rentabilización económica. Sin embargo, el mercado del arte no queda sólo restringido a las obras de los/as consagrados/as, ya que también permite la entrada a nuevos/as artistas que desean crear nuevas dinámicas comerciales y construir carrera. A los/as nuevos/as se les atribuye un determinado nivel, o sea, un determinado valor por cada obra comercializada, valor que varía a lo largo del recorrido artístico del/a autor/a y que normalmente corresponde a la mejora de su legitimación¹¹⁴.

La intención de elegir una carrera artística implica la entrada en el sistema artístico, un sistema jerárquico y complejo respecto de las relaciones establecidas. La posibilidad de cualquier artista para introducir su trabajo en los más conocidos museos de arte implica una tarea muy ardua y un recorrido consistente que, incondicionalmente, necesita del acompañamiento de agentes culturales legitimadores (críticos, comisarios y/o galeristas) que estén ya incluidos en el circuito y que hayan alcanzado reconocimiento suficiente para sugerir la inclusión de trabajo artístico en instituciones de prestigio¹¹⁵.

En términos generales, los/as artistas comprenden la necesidad de utilizar el sistema del mercado del arte para que su obra llegue a las audiencias, lo que permite la creación de condiciones de visibilidad para fines comerciales, y/o la adquisición de *capital simbólico* que varía de intensidad según el espacio acogedor y con los agentes con quienes trabajan. Comprenden, desde luego, que la consagración de su carrera depende de una red de agentes culturales que tienen el poder para influenciar y consagrar. Muchos/as artistas, para obtener ventajas a lo largo del proceso de distribución y de consagración, se mueven en el circuito teniendo en cuenta las características del sistema, una vez que comprenden el efecto que éste podrá tener en sus reputaciones.

Las prácticas culturales en sociedades avanzadas están instituidas en áreas relativamente autónomas que tienen jerarquías institucionalizadas

¹¹⁴Luís Guilherme de Nóbrega in “O Mercado de Arte” (22 de Abril 2009).

¹¹⁵*Ibidem*.

en las que artistas plásticos/as luchan por recursos valorados, cuya conquista de lugares llevan a clasificaciones simbólicas¹¹⁶. Grupos e individuos que se benefician de la consecución de sus intereses, aunque de forma altruista, obtienen lo que Bourdieu llama *capital simbólico*. *Capital simbólico* es el “*capital denegado*”; se trata de la reformulación de la autoridad carismática que legitima relaciones de poder al acentuar las cualidades personales de las élites como teóricamente superiores y naturales¹¹⁷. No sólo el trabajo artístico, sino también el nombre del/a autor/a funcionan como una marca comercial, «*como signo distintivo*»¹¹⁸ adquiriendo, «*independientemente de su deseo, que su trabajo se inserte en una lógica que es la de la producción estándar de la mercancía (...)*».¹¹⁹

Bourdieu logró demostrar que hay una política económica de la cultura, que toda la producción cultural se orienta hacia la recompensa, y que las preferencias estilísticas se seleccionan y rechazan a partir de normas semejantes a las nociones generales de inversión económica¹²⁰. Las recompensas y las conquistas variadas, de cualquier artista o agente cultural en el ámbito del campo artístico, mejoran determinada posición una vez que dan diferentes formas de poder: sea material, cultural, social o simbólico. Para convertirse en un artista con éxito profesional es necesario un trabajo continuo en torno a la construcción de la reputación, del estatus. Requiere conocimientos e implicaciones con determinadas personalidades que confieren legitimación/reputación en el ámbito del campo – desde los pares, con quienes compiten, pero sobre todo los agentes culturales. Tal como refiere Swartz,

«(...) *el capital simbólico permanece en su aparente negación con el capital económico. El capital simbólico se trata de una forma de poder que no se comprende como poder sino como exigencia legítima para el reconocimiento, deferencia, obediencia, o los servicios de otros.*»¹²¹

Las profesiones de los/as artistas requieren una alta dependencia de las relaciones interpersonales con los agentes culturales legitimadores,

¹¹⁶Cf. Swartz, 1997: 43.

¹¹⁷*Ibidem*.

¹¹⁸*Ibidem*.

¹¹⁹Melo, 1994: 16, 17.

¹²⁰Cfr. Swartz, 1997: 67.

¹²¹Swartz, 1997: 90.

relaciones que normalmente «mezclan funcionalidad, afecto y poder, bajo el liderazgo carismática.»¹²² Para el crítico de arte Alexandre Melo, la proyección de un/a artista depende sobre todo de sus propias capacidades de relación e integración:

*«La divulgación internacional de la obra de un artista depende sobre todo del propio artista, de la capacidad que tiene para insertarse en una red de relaciones, de diálogos, de colaboraciones, de intercambios, que hace su obra posible en el plan internacional»*¹²³.

Los intermediarios especializados gestionan el sistema de distribución de la producción artística, crean orden y aseguran la accesibilidad de su propio negocio a través de la creación de relaciones interpersonales e institucionales que posibilitan la instauración de condiciones estables de circulación de las obras. Para que determinado/a artista llegue a una posición privilegiada dentro del campo, necesita una gradual promoción que ocurre a través del reconocimiento de agentes culturales – comentaristas, galeristas, personas de la clase política y/o económica, de la comunicación social especializada, entre otros. Son estos agentes los que impulsan la intervención mediática y los que permiten que la obra difunda sus informaciones más rápido.

¹²²Conde, 2009: 18.

¹²³Entrevista a Alexandre Melo, realizada por Manuela Hargreaves, 11 de julio de 2007, in Expressarte.



Imagen 93: Portada de la revista *Time*, 15 de septiembre de 2008: “*Artist as rock star*” (Damien Hirst)

El reconocimiento de cualquier artista en una red de relaciones institucionales implica la distinción de su obra artística, lo que requiere un trabajo para la singularización, muchas veces a través de la sublimación, *ie.*: “*el/la artista X que tiene vocación y talento natural*”; “*aquel/lla que nació para ser artista*”, “*el/la carismático/a artista...*”, etc.¹²⁴ El individualismo resultante de la alta competitividad, que ocurre en la generalidad de los sectores laborales, se considera además un fenómeno inherente al campo artístico, a veces de forma más exacerbada. El cultivo del individualismo se relaciona con la autoría y la necesaria autenticidad conferida por la firma o por la necesidad de producir arte que se distinga por ser única.

El/la artista carismático/a, que tenga el “don” especial de ser creador/a, conduce a un doble refuerzo: por sí y (por añadidura), por su trabajo. Su valorización personal se demuestra así intrínseca a la valorización de la obra, a su valor estético, intelectual, sobre todo mercantil. La multiplicación de los *médiums* artísticos, las millonarias valorizaciones económicas que muchas veces se añaden a determinadas

¹²⁴Considérese, por ejemplo, la portada de la revista *Equipo* en la que Damien Hirst surge como una “*rock star*”, ostentando poder y reforzando la fama que el artista efectivamente presume en el campo del arte.

obras, su reproductibilidad, pero también el prestigio de la figura de un/a artista tienen, juntas, un rol importante que confiere lo que Walter Benjamin denominaría “*arte aurática*” que solamente se realiza por artistas reconocidos, que muchas veces adquieren estatuto y fama.

Artistas famosos/as son aquellos/as en cuyas obras, compradores, exhibidores, intermediarios y comentaristas, actúan necesariamente desde el marco internacional¹²⁵. Estos/as artistas además de mantener prestigio dentro de su campo, sobre todo entre inversores y otros especialistas, son muchas veces reconocidos por grandes audiencias. Son artistas que gozan de una situación privilegiada porque su trabajo es apoyado, promovido y comentado con alguna intensidad por agentes culturales que también ostentan posiciones privilegiadas.

La lucha por producir una obra de arte, una creación definitiva que pueda encontrar un lugar único en el mercado, implica siempre circunstancias competitivas, y exige un esfuerzo individual en torno a su producción y legitimación. La distribución de la producción y el consumo del arte están dependientes de un circuito cuya lógica implica la inversión de dinero y la necesidad de obtención de beneficios dentro de un mercado que requiere la innovación, la diversificación y la originalidad, en ocasiones, algo de vanidad y subjetivismo como armas en una competición entre artistas, agentes e instituciones que tienen un sentimiento de lucha por la existencia material, por el éxito, por la influencia y por el poder. Ser artista implica la sujeción a un mercado de concurrencia en el que la competición con los pares es demasiado feroz¹²⁶, en el que cualquier uno/a se sujeta a la obligatoriedad de producir un arte que sorprenda y que surja como novedad dentro del circuito, una época y contextos que, según Pierre Bourdieu, se basan en un proceso de “*institucionalización de la anomia*”.

Por convención, el efecto “*novedad*” surge en el campo del arte como una estrategia contra la saturación del mercado; o sea, como re-

¹²⁵Melo, 1994: 47.

¹²⁶La inclusión de las obras de arte en un mercado de competencial habría comenzado el siglo XIX cuando los/as artistas, muchos/as ya sin sus mecenas, reflejaron sobre lo que ocurría dentro de la esfera político-económica (y en ciertos casos se adelantaban), intentando cambiar los fundamentos del juicio estético para vender su producto. En lo que concierne a las mujeres artistas, circunstancias sociales, familiares, pero también de orden institucional, eran impeditivas para que estas accediesen a las escuelas de arte y se dedicasen a la creación artística.

fiere Maria de Lourdes Lima de Santos, «*la novedad se convierte en una repetición, en una moda que tiene que combinar la serie con la novedad*»¹²⁷.

Cualquier artista está, por lo tanto, socialmente condicionado/a a utilizar y a (re)configurar su creatividad y a la continuación de la “*tradición de la innovación*” que simultáneamente le/a sostiene a sí mismo y al mercado. Aunque algún arte *avant-garde*, innovador en sí, en un periodo cercano al modernismo, incluya alguna producción feminista y otros tipos que se definan como socialmente críticos, el término incluye en sí todo arte que fue/sigue siendo esencialmente desafiante con las convenciones artísticas establecidas y legitimadas por las instituciones artísticas (estilos, formas, soportes, técnicas),¹²⁸ incluyendo escuelas y museos. Sin embargo, actualmente, la novedad absoluta no deja de ser improbable debido a la saturación de los paradigmas de la creatividad que, en sí mismos, demuestran un carácter demasiado banal, aunque sean demasiado valoradas.

3.9 La producción artística (feminista) bajo la tutela del mecenazgo: un abordaje a la dimensión económica

Resultantes previamente de evaluaciones y revalorizaciones, la historia del arte suele enfocar como objeto de estudio las tendencias artísticas, los/as artistas y los acontecimientos favorables o, en el límite, que no están en contra de los intereses de los grupos sociales más influyentes. Sus procesos de interpretación y de evaluación suelen reflejar el desarrollo de las escuelas y consagrar el gusto del patronato subrayando su influencia en la configuración del legado de producción cultural. Consecuentemente, esta valoración constante del gusto, previamente establecido por la historia del arte, soporta los intereses de los inversores una

¹²⁷Maria de Lourdes Lima dos Santos, “*Cultura, Aura e Mercado*” in *Arte e Dinheiro*, Org. Alexandre Melo, 1994, pp. 131-132.

¹²⁸La historia del arte demuestra como determinado estilo, descubierto por determinado/a artista, consigue después reunir seguidores/as que se apropian de ese estilo, aunque de manera individual, formando posteriormente lo que tan vulgarmente se designó en el arte moderno de “*corriente artística*”.

vez que consolida su posición/estatus en el propio campo, ante otros agentes económicos y ante los propios públicos.

Además, del culto sagrado que las confirma, las obras de arte son un atractivo para determinadas empresas y algunos negociantes que invierten, normalmente bajo la orientación de especialistas en arte, sumas abultadas que generalmente viabilizan activos financieros, además de los simbólicos. Son inversiones que pueden ser subjetivas, pero efectivamente lucrativas, ya que se encuentran sujetas a la valorización especulativa que se hace, por ejemplo, en subastas, en torno a obras artísticas. Por ejemplo, en la subasta de arte moderno e impresionista de *Christie's* (en 2008) se vendió el cuadro de Monet más caro hasta el momento por 51,6 millones de euros. En esa misma sesión el valor total de la subasta se elevó hasta los 212,3 millones de euros. Más recientemente, otra subasta de arte contemporáneo ascendió al valor de 228 millones de euros con la venta del "*Three Studies sea a Self-Portrait*", de Francis Bacon¹²⁹. Aún en plena crisis económica y financiera el mercado artístico sigue creciendo una vez que, según Pedro Mesquita da Cunha, director y fundador de la casa de subastas portuguesa *Sala Branca*, «se trata de un buen refugio para los que tienen liquidez y desean invertir», además de demostrar que las clases más altas no sienten la crisis económica. En lo que respecta a los "gustos", Pedro Mesquita Cunha refiere que el mercado está «más educado» porque, poco a poco, se pone la hipótesis de que es posible «subastar una instalación»¹³⁰. Hay ahí un criterio de gusto que subyace – se valora más la forma/médium que el contenido.

Se empieza considerando el arte como inversión en el inicio de la década de 1980. A lo largo de gran parte del siglo XX se apreciaron «sus méritos estéticos», pero hubo «pocos individuos (la mayoría correctores y subastadores) que consideraban el arte como una oportunidad de inversión» – recuerda Iain Robertson. «Diverndo estético» era el término usado para describir el placer de poseer una obra de arte¹³¹.

Independientemente de los periodos históricos, tener la capacidad de invertir en arte consagrado implica pertenecer a una clase social eco-

¹²⁹Cf. "Investir com arte" por Ana Luísa Marques, *Jornal de Negócios OnLine*, 17 de julio 2008.

¹³⁰*Ibidem.*

¹³¹*Ibidem.*

nómicamente elevada y tener conocimientos sustanciales de las convenciones que estructuran la producción del “*arte erudito*”, según los parámetros oficiales. Se trata de una adquisición de conocimientos que no implica necesariamente un competente *sistema de referencias*, o sea, de saberes conectados a la historia del arte, tendencias estilísticas¹³² o a los discursos artísticos. Normalmente son los críticos, curadores u otros mediadores culturales los que aseguran, o que en ocasiones asesoran, a los inversores.

Solamente los/as artistas más consagrados/as logran que su obra ascienda a una tasación económica que llegue a cifras en ocasiones millonarias, lo que convierte algunos/as de ellos/as en marcos cuya referencia histórica es, normalmente, irreversible. El número de artistas que entran en este circuito restringido es limitado, y, cuando lo alcanzan, se convierten en indicadores sobre las búsquedas de las principales tendencias, estilos, y nombres que atraen coleccionistas y otros tipos de inversores. Las buenas informaciones que estos agentes adquieren sobre el objeto artístico se traducen concretamente en comprender si determinada obra puede garantizar ventajas comerciales. Hay que tener “*buen ojo para los negocios*”. El “*ojo*” o el “*olfato*” son factores muchas veces evocados por galeristas o coleccionistas famosos cuando intentan explicar lo que los llevó a apostar por nombres desconocidos que se hacen famosos¹³³. Aunque puedan existir propósitos específicos y objetivos, la apuesta por determinados/as artistas no es una ciencia exacta. Así como demostró Hans Haacke (1976, 1978), las elecciones artísticas pueden hacerse y justificarse como ejercicios que sostienen la construcción de imágenes corporativistas que normalmente son conservadoras y se hacen para producir un efecto positivo en muchas personas.

Si a lo largo del periodo clásico las grandes instituciones religiosas usaban los medios artísticos como soporte de divulgación de los valores culturales, sociales, morales y éticos, en la época contemporánea, son las poderosas instituciones económicas las que detentan ese oficio.

¹³²Las tendencias artísticas, los diferentes estilos, las corrientes artísticas, las escuelas concurrentes, son esenciales para fundamentar y estructurar una historia del arte con sus direcciones y discursos canónicos. Las categorizaciones que contextualizan las tendencias, estilos o corrientes, no dejan de ser discursos que tienen una utilidad auto-legitimadora.

¹³³Cfr. Melo, 1994: 18.

Algunas de ellas, sobre todo empresas multinacionales, bancos, aseguradoras, entre otras, asumen la función de convertirse en las grandes contribuidoras financieras artísticas, apoyando tendencialmente programas que reflejen los intereses y gustos de una comunidad local a la que la propia multinacional intenta influenciar¹³⁴. Nótese, por ejemplo, el contexto norteamericano en el que algunas de esas empresas, como la *Exxon* o la *Mobil*, que no sólo apoyan ámpliamente los artes sino también publicitan sus servicios de apoyo en periódicos como, por ejemplo, el *New York Times*¹³⁵.

Son empresas que desean crear buenas relaciones con las audiencias o, como mucho, intentar que no haya choques ideológicos derivados de las obras que exhiben. En algunos casos, la financiación puede usarse todavía como una forma de *marketing*, aunque indirecto, de determinadas ideas (estilo de vida, productos, servicios) que sirven los intereses de la empresa. Consecuentemente, el arte puede tener la capacidad de ostentar un carácter publicitario al representar tendencialmente determinadas visiones del mundo, de reconocer determinados patrones sociales de valor y criterios de gusto. En esta política cultural, el arte surge como producto que sirve sobre todo para “*decorativismo institucional*”¹³⁶, lo que conduce a que este tipo de apoyos empresariales sirva a los propios intereses corporativos, y no los intereses de una determinada minoría, como los derechos de mujeres patentes en cualquier obra feminista, o una otra cualquier minoría social.

En el panorama actual, el arte no es un instrumento estético oficial de multinacionales (lo que ya no sucede en la industria publicitaria), pero se usa como un accesorio de prestigio en el que se invierten recursos abultados. Los mecenas de primera línea, que actúan frecuentemente en el límite de la estructura del campo del arte, utilizan muchas veces el arte como soporte decorativo de los propios edificios y como estrategia de autopromoción dentro del mundo empresarial. La entrada de un mecenas en el mercado del arte es lo mismo que acceder a un estatus en el que «*Rockefellers y Guggenheims usan sus recursos económicos y sociales para construir monumentos dedicados a sí mismos, en forma*

¹³⁴Cfr. Crane, 1992: 151.

¹³⁵*Ibidem*: 152.

¹³⁶Seabra, Augusto M. “*Gosto e ostentação*”; *Arte Capital*, 15 de septiembre de 2008.

de grandes museos de arte contemporáneo».¹³⁷ Las motivaciones de un mecenas para apoyar y acercarse al arte pueden comprenderse a partir de estas citas recogidas por Hans Haacke:

«*Mi valoración y placer por el arte son estéticos y no intelectuales. Todavía no me preocupo por lo que dice el artista; no se trata de una operación intelectual – es lo que siento.*» – Nelson Rockefeller

«*El apoyo de la EXXON sirve a las artes como un lubricador social. Y si el negocio sigue en las grandes ciudades, necesita un ambiente lubricante.*» – Department of Public Affairs, EXXON Corporation

«*Sin embargo, lo más importante es que permite aumentar el reconocimiento en el mundo de los negocios, el arte no es algo distinto, tiene que ver con todos los aspectos de la vida, incluyendo el negocio – porque es realmente esencial para el negocio.*» – Frank Stanton¹³⁸

Tales concepciones y objetivos respecto a las artes plásticas sitúan a los mecenas en una posición de indiferencia respecto a los contenidos, siempre y cuando estos no afecten la imagen de sus instituciones empresariales. Son comentarios que, además, demuestran el interés por la adquisición de arte como prueba de marca de lo cultivado y de los gustos adecuados al estatus social que pretenden asumir. Legítima, tendencialmente, la prerrogativa del ocio ostensivo, representando los intereses de una minoría privilegiada de la sociedad que dispone de los medios necesarios para su adquisición y satisfacción. Al invertir en un/a artista consagrado/a, los negociantes justifican sus gustos basados en criterios previamente estipulados por concepciones divididas entre como deben ser las producciones culturales – son premisas fundamentales para las evaluaciones y apreciaciones de los productos culturales¹³⁹. Las artes se consideran así como una práctica destinada solamente a los “*elegidos*”, que coleccionan por deleite individual, muchas veces como un *hobby* prestigioso. DiMaggio y Useem argumentan que los inversores se benefician con la financiación del arte incluso porque éste le permite mantener y prolongar su posición en la respectiva clase jerárquica. Indican que los

«*eventos artísticos han proporcionado a la élite ocasiones favo-*

¹³⁷Cfr. Howard Becker, “*Distributing Art Work*,” in *Arte e Dinheiro*, Org. Alexandre Melo, 1994, p. 82.

¹³⁸*Ibidem*, 81-82.

¹³⁹Cfr. Crane, 1992: 112.

rables para la reafirmación de la compartida y distinguida alta cultura. Las familias de la élite transmiten la “apreciación artística” a sus hijos como un tipo de capital cultural que más tarde se convierte en una ventaja valiosa en la seguimiento de carreras profesionales y administrativas»¹⁴⁰

Los inversores, expresamente los que se dedican a la filantropía, se fascinan por la adquisición y acumulación de obras de arte, se enaltecen y asumen una imagen pública de alguien que valora la vida cultural de una determinada comunidad. La filantropía, que por principio no es lucrativa, sirve para legitimar intereses económicos particulares convirtiéndolos en un tipo de reconocimiento simbólico para el bien de terceros¹⁴¹. Según Bourdieu, la filantropía, en cuanto sector no lucrativo, permite la «*conversión de capital económico en capital simbólico*» asegurando a los grupos dominantes la estima de su buena imagen y de sus actividades respecto a la opinión pública¹⁴². El prestigio social surge entonces como motivación para la adquisición de obras de arte raras, de un/a artista considerado/a, y asume una imagen de marca que confiere estatuto social: “*un Andy Warhol*” se puede consumir efectivamente como un Jaguar, o sea, como un objeto de prestigio, aunque no tenga funciones utilitarias.

El apoyo financiero a la actividad artística es una cuestión habitual. Sea un proyecto artístico independiente, de una galería, de un museo o del propio Estado, el mecenazgo está siempre implícito. Es decir, la profesión de cualquier artista depende de un financiador, de un legitimador en el que se depositan ambiciones y esperanzas. El hecho de que un/a artista no está libre de las restricciones económicas y sociales implica que, a veces, sus intereses, algunos de ellos basados en el deseo de poder y/o prestigio, o incluso en una necesidad básica de subsistencia, se solapan con otros como, por ejemplo, aquellos relacionados con la contestación social. Aunque cualquier artista permanezca consciente del hecho de encontrarse condicionado/a a las condiciones materiales, no puede escapar de la circunstancia de que su producción cultural podrá legitimar los intereses de consagración de agentes y instituciones en detrimento de una eventual función educativa y formadora de una obra

¹⁴⁰DiMaggio & Useem, 1978a, p. 357, Op cit. Crane, 1992: 147.

¹⁴¹Cfr. Swartz, 1997: 91.

¹⁴²*Ibidem*: 91,92.

suya que mencione, por ejemplo, cuestiones relacionadas a la igualdad de género. No se espera que de la obra de un/a artista surja contestación social, pero se espera que la posible influencia de su obra resulte de innovaciones estéticas y, sobre todo, que esas innovaciones formen parte de los requisitos del gusto de los *gatekeepers*, de las organizaciones que evalúan, que exponen y venden sus trabajos, y que los usufructúan para provecho propio.

Sin embargo, debe mencionarse que son pocos/as los/as artistas que alcanzan la cumbre de una carrera. La profesión de artista es honesta resultado, por ejemplo: de los pagos ininterrumpidos (cuando existen) y que muchas veces son bajos¹⁴³; de la falta de contratos de trabajo; de la sumisión a formas de poder simbólico; del rechazo de los *gatekeepers* a permitir la participación en exposiciones colectivas o individuales; del rechazo a exponer en concursos de arte, galerías, bienales, etc. La necesidad de supervivencia a través del mercado del arte suele conducir a cualquier artista a producir para que su trabajo respete determinados patrones morales y estéticos convirtiéndose, involuntariamente o inconscientemente, en el/la portavoz de sus compradores y protectores, cuya elevada posición no se puede jamás criticar¹⁴⁴. En su relación con el patronato, un/a artista no puede jamás ignorar quién lo/la publicita o consagra: hay, por lo tanto, que saber jugar con los propios límites de la libertad que están delimitados por los agentes y por las instituciones¹⁴⁵. Entrar en el circuito artístico implica para cualquier artista aceptar tácitamente las reglas del juego, o sea, aceptar determinadas formas de lucha como legítimas y excluir otras, pero siempre dentro de procedimientos profesionales.

¹⁴³«(...) Pueden surgir problemas de plazos y retrasos en los pagos, entre el comprador y el galerista y entre el galerista y el artista, o querellas relacionadas con descuentos y reajustes de precios y su repercusión en los márgenes de ganancia respectivas de estos dos últimos. Genéricamente, en estos periodos, suele verificarse un aflojamiento de las relaciones económicas entre galería y artista.» (Melo, 1994: 46).

¹⁴⁴Es. en un concurso artístico en el que un banco promueva la exposición, muy difícilmente se aceptará una obra o proyectos artísticos alusivos a préstamos fraudulentos bancarios que son una de las grandes causas de la crisis financiera que se inició en 2008.

¹⁴⁵Cfr. Moulin (1967), *apud*. Howard Becker, "Distributing Art Work". in *Arte e Dinheiro*, Org. Alexandre Melo, 1994.), p. 86.

En esta coyuntura de relaciones jerárquicas entre artistas e inversores, David Harvey refiere que

*«para vender sus productos, los/as artistas, además de su predilección por la retórica anti-institucional y anti-burguesa, dedican más energía a luchar entre sí y contra sus propias tradiciones en lugar de participar en verdaderas acciones políticas.»*¹⁴⁶

3.10 La inclusión del feminismo artístico en el principal mercado del arte

Cualquier artista que llegue al mercado primario, algo que pocos/as alcanzan, necesita obligatoriamente pasar por el mercado secundario¹⁴⁷. Este gran segmento de mercado viabiliza la circulación de obras en espacios y eventos menos considerados, pero todavía importantes ya que tienen agentes culturales y artistas que intentan sedimentar o incluso subir su cotización a través del reconocimiento de su trabajo.

Cualquier artista feminista que ambicione y alcance el mercado primario debe obligatoriamente experimentar el mercado secundario y sujetarse al riesgo de que su trabajo no sea reconocido. Es decir, los comerciantes que no lo (re)vendan, llevan a una baja inevitable de la cotización de las obras de los/as artistas. A pesar de las dificultades y los riesgos que la profesión artística tiene, si actualmente se reconoce que artistas feministas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawer, Jenny Holzer, entre otras, que están consagradas y reconocidas en museos y otras instituciones culturales de prestigio internacional (ejemplo en *MoMa*, de Nueva York, o de la *Tate Modern* en Londres), que hay una ascensión de estas mujeres en la pirámide jerárquica, debe reconocerse que tales mejorías y progresos se deben al propio mercado y a los/as agentes que lo componen.

¹⁴⁶Harvey, 2000: 38.

¹⁴⁷El mercado secundario puede incluir los espacios que, muchas veces aunque no sean reconocidos institucionalmente por el mercado primario, legitiman exposiciones de arte, por ejemplo: galerías y centros culturales locales, ayuntamientos, bares, discotecas, cafés, etc. Estos espacios alternativos, en los cuales el mercado todavía funciona, no tienen, sin embargo, el prestigio y los movimientos de los grandes agentes artísticos lo que muchas veces puede dificultar el ascenso de una carrera artística.

La transacción y la especulación de obras de arte pueden alcanzar valores efectivamente astronómicos en las subastas de arte, sobre todo en los principales centros artísticos situados en Londres y Nueva York. El mercado artístico no tiene límites en las subastas en que las inversiones (subjetivas) pueden ser verdaderamente lucrativas. Solamente los agentes económicos más ricos pueden disputar las obras que están sujetas a la especulación. Sin embargo, como confirma el *ranking* de las obras más caras de siempre (Tabla 14), el principal mercado del arte todavía infravalora a las mujeres en relación a los hombres artistas. Sigue la discriminación respecto a los valores de ventas practicados entre mujeres y hombres artistas en el mercado principal, sobre todo en las grandes subastas de arte que operan al más alto nivel de funcionamiento de la cadena económica del sistema artístico. Respecto a este desfase de valores entre las obras de mujeres y hombres artistas, el galerista y coleccionista Iwan Wirth, que representa Louise Bourgeois entre otras mujeres artistas, menciona como

«(...) *constante desilusión ver la discrepancia de precios entre excelentes mujeres artistas y sus hombres pares. El género de un artista no debería tener nada que ver con su valor de mercado. Yo lo veo suceder constantemente con las grandes artistas que representamos, tales como Bourgeois, Joan Mitchell o Eva Hesse.*»

	Título de la obra	Artistas hombres	Precio (Millones)
1ª	"Card Players"	Paul Cezanne	\$250
2ª	"No. 5"	Jackson Pollock	\$140
3ª	"Woman III"	Willem de Kooning	\$137.5
4ª	"Portrait of Adele Bloch-Bauer I"	Gustav Klimt	\$135
5ª	"Nude, Green Leaves and Bust"	Pablo Picasso	\$106
6ª	"L'homme qui marche I"	Albert Giacometti	\$104.3
7ª	"A Boy With a Pipe"	Pablo Picasso	\$104.2
8ª	"Portrait of Dr. Gachet,"	Vincent Van Gogh	\$82.5
9ª	"Bal du moulin de la Galette"	Pierre-Auguste Renoir	\$78
10ª	"Portrait of Joseph Roulin,"	Vincent van Gogh	\$58
		Artistas mujeres	-----
49ª	"Spider"	Louise Bourgeois	\$10.7
...	"Untitled"	Joan Mitchell	\$9.3
...	"Oozewald"	Cady Noland	\$6.6
...	"The Visitor"	Madene Dumas	\$6.3
...	"Les Fleurs"	Natalia Goncharova	\$5.5
		Artistas feministas	
---	"(Untitled) When I hear the world..."	Barbara Kruger	\$0,902,500

Tabla 14: Ranking de obras de arte más caras de todos los tiempos (hasta 2012)¹⁴⁸

«Está claro que el mercado artístico, tal como todos los locales, debería estar libre de tales prejuicios. Me ha encantado ver importantes pinturas vendidas en la Sothby por 3.2 millones. Sin embargo, esta ocurrencia debe compararse con los trabajos de la misma venta, que incluían un Bacon, vendido por 13.7 millones; un Basquiat, por 5 millones y Richard Prince por 4.2 millones. Las mujeres artistas son una ganga en los mercados actuales. (...) El problema es que las mujeres han sido excluidas de los museos de arte.»¹⁴⁹

Sarah Thornton, socióloga e historiadora quien ha escrito sobre el mercado artístico, refiere que solamente el 30% de las colecciones artísticas de los museos y galerías contienen obras de mujeres; en cuanto

¹⁴⁸Datos relativos a los hombres retirados en "The 10 most expensive artworks ever sold", *The Week*, 8 Feb 2012: [The week](#). Datos relativos a las mujeres retirados en "There's never been a great woman artist"; Andrew Johnson in *The Independent*, 6 July 2008. Datos relativos a la obra de Barbara Kruger, retirado en: "What Does Women's Art Make at Auction? More Than You Think and Less Than It Should" por Andrew Russeth and Sarah Douglas, noviembre de 2011, en: [Gallerist NY](#).

¹⁴⁹Iwan Wirth in "There's never been a great woman artist"; Andrew Johnson in *The Independent*, 6 July 2008.

los artistas del top 100 en las subastas de 2007 solamente incluyeron a 4 mujeres¹⁵⁰.

En un contexto en que el mercado artístico sigue altamente discriminatorio respecto a las obras de mujeres, tanto en el número, como en la cotización, el crítico de arte Brian Sewell, intentando negar las evidencias, pero confirmando la coyuntura, mencionó (en julio de 2008):

«El mercado artístico no es sexista. Los gustos de una Bridget Riley o Louise Bourgeois equivalen a un segundo o tercer ranking. Nunca existió una mujer del primer ranking. Sólo los hombres alcanzan tal grandeza estética. Las mujeres ocupaban el 50% o más de la enseñanza artística, sin embargo desaparecieron gradualmente en finales de las décadas de 1920, 1930. Quizá tenga que ver con el hecho de que cuidaban a los niños.»¹⁵¹

Además de su dimensión económica, las subastas tienen una «densidad emocional y espectacular que no debe subestimarse, que resulta (...) de la acumulación de las dimensiones de juego, satisfacción y exhibición. (...)»¹⁵² Las subastas certifican periodos de un mercado eufórico, con fuertes oscilaciones en los precios de las obras que ocurren debido a factores que no son ni racionales, ni objetivos, sino emocionales y especulativos. La satisfacción es la substancia de un juego en el que el exhibicionismo corresponde a la afirmación de un estatus social, cultural y económico y a la exhibición mundana de una imagen¹⁵³.

La reconocida *Christies*, casa de subastas de arte (en Nueva York), es uno de los locales de referencia del mercado principal del arte donde la dominación masculina es muy evidente. Sarah Thorton describe la experiencia en la *Christies* según su cariz sexual, a veces violento¹⁵⁴. Uno de sus entrevistados, el influyente consultor de arte Philippe Ségalot, refiere que «la compraventa de arte es un acto extremadamente gratificante y vigoroso»¹⁵⁵. Otro entrevistado, el artista Keith Tyson, re-

¹⁵⁰*Ibidem*.

¹⁵¹*Ibidem*.

¹⁵²Melo, 1994: 21.

¹⁵³Cfr. Melo, 1994: 22.

¹⁵⁴Cfr. Melissa Huang, “The Masculinity of Art World Auction Houses”, 24 Set. 2011: [Melissa Huang](#).

¹⁵⁵*Ibidem*.

fiere que «*la venta es contagiosa. Se siente la emoción del capitalismo y se entra en una mentalidad de macho alfa.*»¹⁵⁶

En la dimensión económica del arte, concretamente los compradores, galeristas y curadores¹⁵⁷ reconocidos son esencialmente hombres. Los hombres (de negocios) dominan las subastas, como las de la *Christies*, debido al simple hecho de que la clase empresarial situada en el tope de la jerarquía es esencialmente masculina. En su dimensión puramente económica, el objeto artístico (incluso feminista) surge como producto, mercancía que se (re)valora según los intereses de los inversores y muy difícilmente se valorará por sus contenidos.



Imagen 94: Casa de subastas, *Christies* (Nueva York)

Es en esta coyuntura de un mercado principal del arte cuyo poder legitimador es dominado esencialmente por hombres, donde el arte feminista intenta legitimarse. En su dimensión económica, el arte hecho por

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ Curadores y programadores tienen un papel fundamental como legitimadores ya que establecen encuadramientos y determinan si los proyectos artísticos deben, o no, incluirse en circuitos institucionales. Son estos agentes los que clasifican los trabajos que permiten que estos accedan a los públicos (Cfr. Conde, 2003: 312).

mujeres (ver Tabla 14) obtiene cotizaciones mucho menores en comparación con la de autoría masculina. En cuanto a la obra más cara (hasta 2008) hecha por una mujer, la “*Spider*”, de Louise Bourgeois, llegó a los 10,7 millones de dólares; el “*Portrait of Joseph Roulin*”, de Vincent van Gogh, posicionado en el 10º puesto de las obras más caras (hasta 2008), llegó a los 58 millones de dólares. El ranking de las 10 obras más caras (hasta 2008), de los periodos moderno y contemporáneo, incluye solamente obras de artistas hombres. Ya en el ranking de 100, surge una de las cuatro mujeres, Louise Bourgeois en el 49º puesto. Finalmente, el arte feminista ocupa una cotización (no enumerada) muy baja en el mercado, sobre todo cuando es comparada con las obras que alcanzan millones: como referencia puede verse la obra feminista mejor cotizada del mercado “*Untitled (When I hear the world culture, I take out my checkbook)*” de Barbara Kruger, que llegó a los 902,500 dólares¹⁵⁸.

La valorización de artistas y obras varía según el género – este es un gran factor de desigualdad, tanto como de discriminación¹⁵⁹, en el campo artístico en el que hay una clara asimetría generalizada de consagración entre hombres y mujeres. La baja visibilidad de mujeres artistas, y sobre todo la falta de referencias del periodo clásico, se debe, además, al legado de un pasado en el que las fuerzas institucionales y estructurales del campo artístico consideraban a las mujeres exclusivamente como modelos desnudas.

Debido al funcionamiento del campo artístico, las mujeres eran excluidas automáticamente de los estudios y de las escuelas de arte, uno de los diferentes factores que reflejan una historia del arte que confirma la baja visibilidad de mujeres artistas. Las viejas nociones de grandeza, la perpetuidad de los cánones, de lo que se engrandece en el arte, así como las concepciones masculinas del “*genio*” artístico, siguen vinculadas exclusivamente a los hombres y han excluido continuamente a las mujeres artistas. En la historia del arte no existe una “*génia*” mujer. Evelin Stermitz describe esos cánones «*como 'ideologías' o sistemas de*

¹⁵⁸“*What Does Women’s Art Make at Auction? More Than You Think and Less Than It Should*” por Andrew Russeth and Sarah Douglas, noviembre de 2011, en Gallerist NY [Galleristny](http://Galleristny.com).

¹⁵⁹Aún respecto a la discriminación, Idalina Conde revela que los formatos de obras como instalaciones o *new media* consisten en factores de exclusión por parte de instituciones (Cfr. Conde, 2003: 312), pero sobre todo por parte de agentes económicos.

creencias que falsamente desean objetividad cuando realmente reflejan relaciones de poder y dominación.»¹⁶⁰

Las condiciones sociales y de producción tuvieron que cambiar considerablemente para que actualmente las mujeres tengan una mayor participación en los contextos artísticos institucionales, lo que ha contribuido para que sus méritos se reconozcan cada vez más. Sin embargo, a pesar de tantos progresos, las mujeres artistas siguen teniendo más dificultades para vivir de su producción artística en comparación con los hombres. Oportunidades de exposiciones, premios, récords de ventas, puestos de enseñanza, representación en instituciones culturales, la adquisición de “fama”, etc., siguen altamente masculinizadas. Los precios de las obras de mujeres son todavía más bajos en comparación a las obras de los hombres, lo que significa que reciben mucho menos, y tienen menos oportunidades para desarrollar trabajo artístico en comparación con los pares del otro sexo. Esto es todavía más evidente cuando se trata de arte feminista. Helena Reckitt, feminista y curadora de arte contemporáneo, destaca la dificultad de las feministas para exponer y vender sus trabajos en un terreno artístico que todavía crea restricciones a contenidos feministas vehiculados por el arte.

3.11 La lucha por las causas feministas Vs: la lucha por la profesión artística

Un/a artista (feminista) que desee consagrarse profesionalmente en el circuito principal del campo artístico necesita ambicionar objetivos y traspasar determinadas barreras. La construcción de una carrera de éxito requiere que el trabajo de un/a artista tenga visibilidad en instituciones artísticas de relieve – galerías, museos, otros espacios culturales, colecciones privadas o públicas. La reproducción de su trabajo en monografías, en catálogos de exposiciones individuales y colectivas, en revistas, así como la referencia escrita realizada por agentes culturales que ocupan posiciones privilegiadas dentro del campo (críticos, curadores, periodistas, etc.); la conquista de premios, becas, subsidios, no sólo

¹⁶⁰Stermitz, Evelin; “Context of Art and Feminism” in ArtFem.TV”.

optimiza mejores condiciones de producción sino también proyecta la profesión de cualquier artista, certificando su consagración.

La *dimensión económica* del arte condiciona los comportamientos de las artistas feministas que actúan según las dificultades y con las oportunidades que el propio mercado y mecenas imponen u ofrecen. Ser artista feminista también implica, por lo tanto, la internalización, o “*incorporación*”, de reglas de las estructuras que forman parte y organizan el campo del arte. Se trata de un proceso, aplicable a cualquier campo, que Bourdieu llamó de “*habitus*”¹⁶¹, que envuelve la reproducción de acciones, percepciones y actitudes¹⁶² de manera consistente. Dentro de la práctica creativa, se incentiva a que las artistas se afirmen individualmente y comprendan que no pueden ser premiadas si no respetan la nobleza de espíritu y el carácter de los mecenas. Respetar reglas no presupone que las artistas feministas compartan sus compromisos políticos y simbólicos con los de sus mecenas, ni que sean apoloéticas de su *status quo*, o aún que se sometan como simples sirvientes del poder. Las artistas feministas, como actoras de un campo que las legitima pero que también las subordina, ocupan una posición contradictoria ya que critican un sistema en el que pretenden obtener legitimación, alcanzar capital económico y llegar a posiciones de poder. Buscan, por un lado, el reconocimiento del campo y de las instituciones que lo componen y, por otro, critican el propio funcionamiento de esas instituciones sin dejar de ambicionar incluirse en ellas. Es decir, las artistas feministas que desean una profesión en el mercado del arte, que tienen relaciones sociales estipuladas que disfrazan la lucha económica, no dejan de verbalizar la transformación de esas relaciones según nuevos postulados de orden político. No obstante esta contradicción, la posesión de poder por parte de las feministas tiene sentido ya que les permite la obtención de la capacidad para remover o promover legitimación.

Muchas artistas feministas desean vivir de su producción y del mercado del arte, lo que exige su entrada en el circuito. Dentro del circuito,

¹⁶¹ «(...) *Habitus: sistemas de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en cuanto principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su fin, sin presuponer la previsión consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos (...)*» (Bourdieu 1980: 88 *Le Sens Pratique*, Paris, Minit) (Bourdieu, 86: 2007).

¹⁶²Cfr. Swartz, 1997: 108.

las artistas feministas no sólo compiten con otros/as artistas, una vez que son una pequeña minoría, sino que también compiten entre sí. La lucha por ocupar su posición implica que las artistas feministas se autopromocionen para obtener visibilidad a favor de los intereses de la profesión, otra lucha que se añade a la de las causas que su trabajo alude. No dejan de usar la autobiografía¹⁶³ y las autonarrativas como una manera de promoverse a sí y a su trabajo: la hipóteorización, el discurso autocentrado, el *portfolio*, el currículo – recursos imprescindibles para cualquier artista feminista que desea sobrevivir dentro del mercado del arte. Frecuentemente, también sucede que los/as artistas se cierran en su propio trabajo o por lo menos en un tipo de trabajo que los legitimadores culturales esperan que sea producido¹⁶⁴. Las que desean entrar y/o permanecer en el mercado principal deben considerar (obligatoriamente) los contactos con productores culturales especializados que ocupen posiciones de liderazgo en determinadas instituciones.

El objetivo de cualquier artista feminista que se encuentre en el mercado artístico incluye la diseminación de cuestiones de género pero, también, incluye necesariamente su integración en el circuito y su éxito comercial. El mismo principio se aplica a agentes e instituciones artísticas dedicadas a la igualdad de género y defensores del feminismo, que tampoco dejan de desear el logro y el aumento de su capital simbólico.

Los casos específicos de los mecenas situados en el tope de la pirámide, que financian obras de arte bajo la condición de que sean un reflejo de sus gustos y que no sacudan su posición social, disminuyen la autonomía de cualquier artista que desee retratar cuestiones del ámbito activista a través de su obra. La autonomía de una artista feminista dentro del campo artístico depende, entonces, de los valores y del estilo de vida de quien la legítima.

Aunque el aumento del feminismo sea sutil, éste se debe al mercado y a inversores, tanto en el trabajo publicado, como en las instituciones

¹⁶³Según el historiador Léon-Y. Halkin, la “*biografía es un género histórico como los otros*” (Cfr. Hadjinicolaou, 1973: 47) que tiene como función transmitir aspectos que mencionen la vida del/a autor/a: desde los trazos de su personalidad, vivencias, recorridos, experiencias, etc. En el mundo del arte, la biografía surge, muchas veces, desfasada de la obra artística, como un signo que confiere aura a la vida de determinado/a artista.

¹⁶⁴Véase, por ejemplo, el trabajo artístico feminista de Barbara Kruger, cuya producción se hizo prácticamente icónica.

artísticas, aunque los eventos promovidos por industrias de relaciones públicas los vendan como “*paquetes de feminismo*”. Se trata de una contradicción aparente, que tiene ventajas y desventajas para los discursos artísticos feministas. Las ventajas del mercado artístico consisten en la posibilidad de que las mujeres feministas ganen visibilidad ante diferentes instituciones y varios públicos heterogéneos, y representen variadas reivindicaciones sociales en torno a los derechos de las mujeres. Su legitimidad incluye maneras de mediación de reproducción visual y discursiva, la posibilidad de convertirse en una referencia de la historia del arte y, además, potencia la difusión de discursos (valores, denuncias, problematizaciones, etc.) sobre cuestiones de género para las amplias audiencias. La reproductibilidad del arte feminista consagrado permite que ésta no se homogeneice como “estilo”, o “tendencia”, sino como discurso.

Surgen después algunas desventajas en el ámbito de la legitimación. Cuando Charles Labelle refiere que, en los últimos 15 años, «*el feminismo parece tener ahora más que ver con el derecho de algunas mujeres en reafirmarse actuando con histerismo, vendiendo sus cuerpos, o haciéndose las muertas*»¹⁶⁵, su observación se enmarca en una época en la que la ideología cultural es consumista, lúdica, mediática, generalista y ecléctica, y en la que “*todo vale*” para que artistas y agentes culturales legitimen sus producciones artísticas.

Así, existen artistas feministas de las nuevas generaciones que, aunque tengan su trabajo artístico referenciado por la teoría e historia del arte feminista, no articulan un discurso que se asemeje a la causa, a la obra, sobre todo en el contexto del campo artístico. Por ejemplo, Nikki Lee afirma sobre el feminismo:

«*Yo nunca tuve que pensar sobre el problema. A mí no me gusta la idea de abordar la cuestión. Cuanto más hablo sobre el asunto más siento que estoy separando a los hombres de las mujeres*»¹⁶⁶

Se trata de una declaración distinta de los designios básicos del movimiento feminista ya que, además de demostrar desconocer los objetivos, designios e historia del movimiento, la artista se aparta de la la-

¹⁶⁵Cfr. Charles Labelle in “1970/2007: *The Return of Feminist Art*”, Jones, Amelia; X-TRA 2008, nº 10 vol. 4.

¹⁶⁶Cfr. Nikki Lee in Jones, Amelia “1970/2007: *The Return of Feminist Art*” X-TRA 2008, nº 10 vol. 4.

boriosa y penosa tarea de defender los derechos de las mujeres, aunque los ostente en su trabajo¹⁶⁷.

Delante del poder económico que tiene un papel altamente discriminatorio, las (re)conocidas actitudes de algunas mujeres artistas que presumen como las “*bad girls*” (las niñas rebeldes), que ostentan disposiciones de rebeldía para garantizar su inserción en el circuito, demuestran que las relaciones de las artistas feministas, y de otros/as, se cambiaron con las instituciones artísticas y agentes culturales a los/as cuales proyectan ambiciones de promoción social. Así, por temer comprometer su carrera artística, muchas jóvenes artistas feministas podrán motivarse más para la irreverencia, la actitud *cool*, que propiamente por la investigación teórico-práctica conectada a valores de género.

Para Labelle, los intereses de las instituciones que promueven el arte feminista consisten, fundamentalmente, en ganar dinero a costa de los cuerpos (representados en las obras) de las mujeres, no propiamente porque exista un empeño derivado del interés en promover los contenidos cívicos, críticos, políticos del arte feminista que se dedican al mundo social.

No obstante algunas fórmulas comunes para mejorar la carrera, la producción de arte feminista se acerca cada vez más a la producción teórica altamente especializada de investigadoras feministas, con estudios graduados en cuestiones de género, que dan su contribución para autonomizar el discurso de las obras, de las/os intervinientes, así como del propio movimiento que se sintió en el campo del arte. Se trata de discursos críticos especializados, cada vez más globalizados, que acompañan al arte feminista, y que se multiplican en revistas, libros, monografías, catálogos, o aún en otros contextos académicos o urbanos – lo que auspicia un escenario positivo de una gradual propagación de los feminismos a través del arte. También la historia del arte feminista, la teoría feminista y encuentros feministas en el ámbito académico, las exposiciones en espacios comerciales, demuestran el interés de varias instituciones, lo que se traduce en apoyos, financiaciones, y reproducción discursiva. Sin embargo, estos esfuerzos y conquistas son esenci-

¹⁶⁷ Algunas artistas y agentes feministas tienen miedo de pronunciar la “*F-word*” en el campo de arte. Véase, por ejemplo, en la pág. 195, caso de Rusia donde mujeres artistas rechazaron a colocar en su currículo exposiciones de arte feminista.

almente hechos por mujeres y agentes culturales que no ocupan posiciones privilegiadas en la arena artística.

Actualmente, aún es evidente que los hombres siguen siendo los guardianes del sistema de legitimación y de referencias artísticas, regularizando todo un conjunto de prácticas y disposiciones que suelen favorecer carreras de artistas, sobre todo de hombres. El orden social del campo del arte no se aleja así de otras áreas de trabajo de la sociedad ya que se valida continuamente, sobre todo en el sistema principal del arte, desde la cima de la jerarquía, todo un conjunto de normativas (impuestas) e incuestionables que aseguran la desigualdad y la primacía del artista “*genio*” (hombre).

Las prácticas engendradas a lo largo de la historia, concebidas y divididas por las estructuras de poder legitimadoras que aseguran, actualmente, experiencias de discriminación de género, han sido combatidas por agentes (muchas veces *outsiders*) que han llegado a determinados puestos de decisión. El ascenso de mujeres y hombres feministas (en cuanto galeristas, comisarias, críticas, historiadoras, editoras, etc.) que pretenden vehicular arte feminista en instituciones legitimadoras, se ha revelado una estrategia eficiente de autoempoderamiento y que se ha alejado de los mecanismos discriminatorios manifiestos a través de la dominación masculina.

Las desigualdades de género en el mundo artístico se han atenuado, lo que incluye cambios en una tradición que sigue siendo discriminatoria ya que subrepresenta a las mujeres. Actualmente, aunque exista una mayor inclusión de mujeres artistas en las instituciones principales, todavía lejos de la paridad, esa visibilidad conquistada no existiría sin reivindicaciones de mujeres ni sin la organización de exposiciones alternativas, en una época en la que la producción, promoción y diversidad del arte feminista aumentan.

El estudio “*Culture-Gates*”, de Idalina Conde, realizado en Portugal, revela como no se puede aislar la igualdad de género de la condición artística. En su estudio, la autora afirma que

«la mayoría de los entrevistados no apoyó medidas positivas contra la discriminación – tales como las cuotas - especialmente cuando son aplicadas a las artes. En cuanto que algunas mujeres artistas aceptaron esas propuestas, aunque con ciertas reservas, las han concebido más como una herramienta pragmática/operacional aplicable al sis-

tema político para aumentar la representación política de las mujeres, como la solución más ideal. Dentro del mundo artístico, se consideran las cuotas intrusivas y se las rechazan debido a una identidad artística más fuerte. La mayoría considera estos métodos “extrínsecos” al campo artístico y por lo tanto “ilegítimos” respecto a otras cuestiones de “igualdad” en los campos artísticos – sobre todo la “igualdad” de los trabajos y trayectorias creativas»¹⁶⁸

Independientemente de la manera en como los artistas comprenden las cuotas, sólo un *gatekeeping* artístico que permita una exposición más equilibrada y la consagración de hombres y mujeres, a través de la implementación de políticas enfocadas en la igualdad de género, aumentará las posibilidades de desarrollar las profesiones artísticas de las mujeres, lo que aumentará la coyuntura de consagración de artistas feministas. Otra medida, sugerida por Idalina Conde, implicaría la introducción de incentivos específicos y oportunidades para mujeres artistas – por ejemplo, premios y becas (sobre todo estudios en el extranjero), que muchas citan como las principales entradas (“*gates*”)¹⁶⁹; pero también, se podría añadir la promoción de concursos de arte dirigidos a las mujeres pero con una movilización de agentes culturales (curadores, críticos y galeristas) que ocupen puestos de poder en el campo del arte, así como la creación de nuevas redes locales, nacionales e internacionales, apelativas a la inclusión de apoyos económicos (tanto a través del mecenazgo como institucionales, públicos o privados). Importa también incluir instituciones artísticas (universidades, galerías, centros culturales o museos) que puedan actuar en red en torno a la proyección de políticas de igualdad. Una medida más estructurante, sería la aprobación de leyes para la igualdad ratificadas en parlamentos que recomendasen a las administraciones públicas las políticas de paridad en la legitimación y consagración artística. La adopción de políticas culturales preconizadoras de la variedad de opiniones y de diversas ideologías, de diversos estilos artísticos, de variadas técnicas y soportes, pero también inclusiva de grupos minoritarios (desde artistas mujeres, negros/as, personas con deficiencias, movimientos sociales, etc.) que promueva la diversidad y la representatividad de facciones sociales, que eviten la exclusión social es imperativa.

¹⁶⁸Conde, 2003: 322, 323.

¹⁶⁹Cfr. Conde, 2003: 323.

Es también indispensable la movilización de agentes artísticos que deseen aumentar la visibilidad y garantizar el debido valor de muchas mujeres artistas. Importa que los/as teóricos/as (intelectuales, editoras, académicos/as, críticos/as, comisarios/as) que escriben sobre arte aumenten el número de referencias de obras de arte producidas por artistas mujeres por el principio de que las consagradas en la historia del arte actual, se conviertan en las referencias y *role-models* de las generaciones futuras.

Para una propagación de los feminismos discursivos en el arte, es también fundamental preconizar un activismo consciente que exprese los designios y luchas de las mujeres, articulándolo con los núcleos asociativos, sobre todo con la propia teoría feminista. Hay también que recuperar los activismos del pasado y las fórmulas semióticas más directas; hay que aprovechar los recursos del presente y utilizar los espacios públicos, aprovechar las nuevas tecnologías y usar las redes sociales – sin que tales intenciones impliquen el pasar al lado de una profesión artística – en pro de los propósitos del movimiento feminista.

Capítulo 4

Prácticas de Recepción del arte Feminista

4.1 Consideraciones iniciales

Interpretar una obra implica que el/la receptor/a comprenda el punto de vista del/la artista, que recorra la morfología de la obra y la explique según elementos internos o externos. Las actitudes que tienen lugar en las prácticas de recepción se relacionan íntimamente con la adquisición de conocimientos, o con el *background educativo*¹, de cada individuo. La comprensión de las obras y de sus posibles efectos resulta de la interacción entre lo que se encuentra en ellas, y lo que ofrecen a sus receptores/as de diferentes contextos sociales e históricos, independientemente de que sean legos/as o especialistas².

La recepción artística no se trata solamente de una prerrogativa de los públicos, sino también del foro de todos los agentes que legitiman la producción artística, sobre todo aquellos/as que escriben sobre ella y que se encuentran bien posicionados en el campo del arte y/o académico – historiadores, críticos, comisarios y académicos. Estos son los agentes que establecen la escritura sobre arte, para que se convierta en la escritura calificada, canónica, que se reproduce masivamente en material didáctico y que se convierte en referencia a partir de la cual los

¹Cfr. Bourdieu & Darbel; 1997: 37.

²Cfr. Kress, 1997.

discursos de recepción suelen unirse³ Aquellos/as que están dentro del campo del arte, particularmente historiadores/as, críticos, estudiantes de arte, galeristas, artistas, o incluso públicos de la cultura, los/as más aptos/as usan una expresión muy extendida, con el “*ojo más capacitado*” para articular y comprender una obra de arte.

El estudio y la recepción artística competente están más allá de la «*actitud contemplativa o de gozo*»⁴, que puede expresarse en juicios comunes valorativos del gusto⁵, independientemente de las obras y de su grado de belleza, de la pertinencia, de la seriedad de las temáticas, o de la importancia que tienen en el campo del arte, etc. Ni tampoco el estudio y las prácticas de recepción incluyen, por lo menos en el ámbito de este trabajo, solamente la determinación de tipologías de gusto⁶.

El estudio y la recepción artística competente deben incluir, necesariamente, la extracción del significado de una obra, según la articulación de un discurso lógico, coherente, que siga un determinado mensaje de un objeto artístico/estético. El análisis de una obra de arte exige, por lo tanto, a cualquier receptor/a una acción activa para intentar comprender, en la que cada uno/a reconstruye su propia lectura ante lo que observa. La recepción artística no es universal para todas las obras, ni tan poco tiene validez intemporal, en cambio, se cruza con la experiencia histórica⁷.

Jauss refiere que la experiencia de la obra de arte se realiza esencialmente «*en la comprensión gozadora y en el goce comprensivo*»⁸. La comprensión implica no sólo el reconocimiento de patrones formales de una determinada composición, sino también un proceso de comprensión de la semántica, de los significados, en suma: de su *dimensión simbó-*

³La historia del arte, en particular, ha asumido a lo largo de la Historia un papel céntrico respecto a la canonización de discursos sobre el arte y sobre los/as artistas. Sin embargo, en cuanto disciplina, se compone por actores que deben ellos mismos tener la percepción de las obras legitimadas según los gustos de los patronos, comprenderlas y emprender la producción de discursos descriptivos sobre las obras y los artistas. Es decir, los historiadores del arte son ellos mismos receptores.

⁴Jauss, 2002: 36.

⁵Juicios valorativos de gusto se pueden expresar por los familiares comentarios: “*¡que bonito!*”; “*¡que interesante...*”; “*¡fantástico...*”; etc.

⁶Tipologías de gusto pueden incluir técnicas, estilos, corrientes artísticas, materiales, *mediuns*, etc.

⁷Cfr. Jauss, 1982: 148.

⁸Cfr. Jauss, Hans Robert in Lazzaro, Livia.

lica y de sus correlaciones con aspectos particulares de la vida social a su respecto: lo que se intenta determinar en estos estudios de recepción de arte feminista – las raíces epistemológicas de juicios o comentarios posibles proferidos por receptores/as.

Relativamente hay pocos estudios disponibles sobre la recepción artística, siendo así que algunos de ellos sostienen teorías que no están de acuerdo con la manera como las/os receptoras/es interpretan las obras. Todavía, y más relevante, es que la mayoría de las contribuciones científicas apoyan un principio sobre la teoría de la recepción artística como si el arte fuera una masa homogénea de contenidos y estilos, no considerando el principio básico de que cualquier obra de arte, o extracto estético, tiene una morfología y *dimensión simbólica* únicas. Concretamente, el arte feminista, que pertenece a un género específico (el del *feminismo artístico*), incluye los más diversos estilos y contenidos que varían de una obra a otra, surgiendo cada una de ellas con un determinada estructura singular, que puede conducir a una recepción particular. *ejem.*: una obra de Bárbara Kruger jamás proporcionará en un/a mismo/a receptor/a la misma lectura que proporciona una obra de Judy Chicago; ni dos obras de Judy Chicago proporcionan la misma lectura en el mismo receptor. Las maneras de articulación de trabajo artístico/estético pueden ser tan únicas como las lecturas de los/as interpretes.

El patrón de características de cualquier obra/estética feminista se obtiene a través de una serie de motivaciones socialmente determinadas, normalmente direccionadas según la teoría o el movimiento feminista⁹. En su producción se incluyen las dimensiones social, cognitiva y interaccional, tal como sucede en los procesos de su comprensión y evaluación en los que «(...) *intervienen factores de orden social e de interacción, aunque mediados por procesos y estrategias cognitivas.*»¹⁰

Ya que términos como públicos-receptores/as serán utilizados durante este capítulos importa, desde ahora, discutir el término “*público*” en sí mismo. La definición de “*público*” no puede delimitarse a un conjunto homogéneo de receptores pasivos. El público es polisémico, mutable, integrable, o no, en redes culturales¹¹, varía «*de un contexto a*

⁹Sobre los contornos ideológicos del *arte feminista*, ver: pág. 127.

¹⁰Dijk, 2001.

¹¹Cfr. Santos, 2007: 281.

otro, de una institución a otra, de un “mundo de la cultura a otro”»¹² y su segmentación conduce a que se utilice preferencialmente la palabra “*públicos*” ya que obedece a esa lógica de heterogeneidad y pluralidad¹³. Del lado de los públicos se podrán descubrir reciprocidad y expresión de opinión¹⁴ y de sus discursos sociales surgen significados derivados de su acción de descodificación, de sus interpretaciones y, en algunos casos, de conflictos de opinión.

4.2 Prácticas de recepción: mural feminista de la C. Artibai del grupo UXO

Esta sección resulta de un estudio realizado en torno a un mural localizado en la Calle Artibai, en la población de Ondarroa, en el País Vasco. Se trazaron dos objetivos principales para este estudio: en primer lugar, determinar los contenidos del mural¹⁵ y articular su lectura con las intenciones y motivaciones de las autoras que componen el grupo UXU; en segundo lugar, comprender las prácticas de recepción de 100 transeúntes (60 mujeres + 40 hombres), encuestados/as como públicos del mural, y averiguar si comprenderían, o no, los mensajes relacionados con las narrativas presentes en la estética del mural, y enfocar sus lecturas dominantes. Este trabajo se basa, por lo tanto, en la tentativa de dos planteamientos: por un lado, se intenta comprobar la eficacia del mural, comprender si su codificación es, o no, accesible a los/as receptores/as-encuestados/as y, por otro lado, se intentan explicar los orígenes y el fundamento de sus reacciones lógico-reflexivas respecto al aspecto morfológico (estética) y a los contenidos del mural (significados).

¹²Lopes e Aibéo, 2005: 81.

¹³Santos, 2007: 279.

¹⁴Cfr. Lopes y Aibéo, 2005: 80, 81.

¹⁵Los contenidos del mural están expuestos en la pág. 213.



Imagen 95: Mural del grupo feminista UXU¹⁶ y otras mujeres artistas: Nekane Akarregi, Nagore Agirre, Josune Laka, Angela Etxebarria y Bitxore Laka. Este mural se sitúa en la Calle Artibai, entre una antigua fábrica de conservas de pescado y el Ondarroako Institutua. Creado en noviembre de 2005. Fotografía de Ibai, 2009

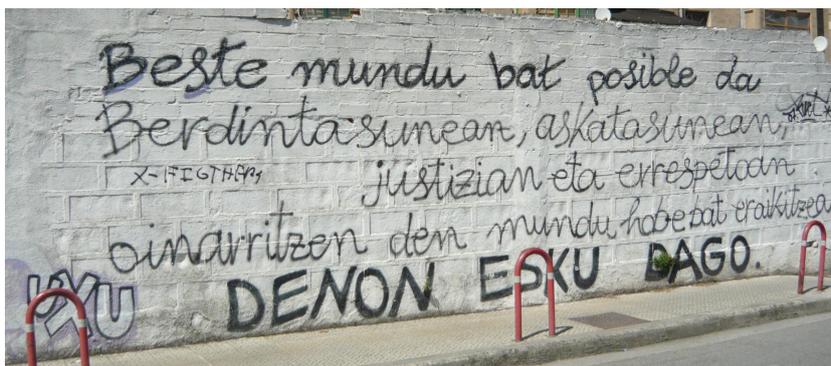


Imagen 96: Complemento escrito situado en la misma pared, en el lado derecho del mural: "Beste mundu bat posible de la Berdintasunean, askatasunean, justizian eta errespetoan oinarritzen den mundu habebat eraikitzea" – Traducción: "Otro mundo es posible. Crear un mundo mejor, basado en la igualdad, en la libertad, en la justicia y en el respeto está en las manos de todas/los". (Fotografía de Ibai, 2009).

El mural, uno de los objetos de este estudio, se sitúa en Ondarroa

¹⁶“Uxu” significa “irrintzi” – grito popular de alegría en las fiestas e bailes de las mujeres de Ondarroa.

y es de la autoría del grupo UXO. Este grupo tiene cuatro mujeres que decidieron juntarse a finales de 2004, con el

«objetivo de concienciar a la sociedad bajo un punto de vista feminista, (...) captar la realidad de las mujeres de las fábricas de conservas en Ondarroa, donde el trabajo se hace en malas condiciones y es mal pagado. (...) Simultáneamente, desea concienciar a la sociedad sobre la situación de estas mujeres»¹⁷

Además del análisis sincrónico de este mural, se consideró importante comprender las reacciones de los transeúntes y comprobar la capacidad de persuasión de esta representación feminista, a través de respuestas a algunas cuestiones relacionadas con su recepción. Intentamos comprobar la función fática o, como refiere Volli, la «saliencia perceptiva y la comprensibilidad»¹⁸ de los mensajes del mural.

¿Es el mural instructivo y eficiente en la transmisión de mensajes? ¿Cómo se efectuaría la interacción entre el mural y los/as receptores/as? Finalmente, ¿qué verá el público en este mural que, en su gran mayoría, confirmó no tener costumbre de visitar instituciones culturales? ¿El sistema de referencias acumulado a partir de la historia del arte y a partir de experiencias en instituciones artísticas es, o no, un factor predominante para la recepción de representaciones activistas feministas? ¿El proyecto cultural acumulado a partir de múltiples experiencias y la toma de conciencia de cuestiones de género es, o no, un factor fundamental que contribuye en una lectura más eficiente de obras activistas feministas? ¿Podrían los/as encuestados/as analizar de manera puramente formalista las obras, excluyendo sus características discursivas? ¿Habrá aceptación o distanciamiento respecto a la *dimensión simbólica* del mural?

A lo largo del mes de noviembre de 2009, se intentó contestar a estas cuestiones a través de la realización de este estudio para el cual elegimos como encuestados/as un número total de 100 transeúntes (60 mujeres y 40 hombres) a quienes se preguntó si podrían colaborar con el presente estudio de recepción del mural a través de rellenar un cuestionario. Se intentó también incentivar la discusión y el cambio de opiniones cuando los consultados/as surgían en grupos.

Consultar públicos sobre recepción cultural implica considerar una

¹⁷UXU, en entrevista a 16 de enero de 2010.

¹⁸Cfr. Volli, 2003, 80.

serie de variables que cambian según: (a) *características demográficas*, su tamaño; (b) el contexto en el que están insertados; (c) el *timing*; (d) el *proyecto cultural*; (e) el *sistema de referencias* de cada uno/a; (f) la *estructura de la obra/pieza/estética*; y si existen, o no, (g) dispositivos de mediación.

Debido a las características geográficas del local en el que se sitúa el mural, los consultados/as fueron¹⁹ grupos de jóvenes, cuyas edades varían esencialmente entre los 13 y los 25 años de edad, siendo que los/as encuestados/as entre los 13 a los 17 años fueron los/as receptores/as que frecuentaban el Ondarroako Institutua situado frente al mural. Fueron, de hecho, los/as encuestados/as más entusiastas y que más colaboraran en este estudio. Aunque se solicitó a padres, madres y abuelas de alumno/as y otros transeúntes con más de 55 años que participasen en este estudio, la tasa de colaboración fue sensiblemente baja (el 24%) en relación al total de los transeúntes que colaboraron.

Sólo el 8% de los/as inquiridos/as era extranjero/a, del resto, el 31% era de España y el 58% prefirió asumirse como vasco/a; el 11% que colaboró en el estudio era de otras ciudades españolas; y el 85% era de Ondarroa.

La asiduidad de los/as encuestados/as en instituciones culturales era bastante baja (el 4%), lo que equivale a un capital de conocimientos artísticos poco consistente; o sea, según algunas tesis de recepción estética, se trata de un indicador de que su reducido *sistema de referencias* puede originar tasas de recepción estética menos eficientes²⁰

Respecto a las habilitaciones literarias, una vez que la mayoría de los/as encuestados/as frecuentaba la enseñanza secundaria o el bachillerato (58%), la tasa de escolarización de este grupo suele corresponder a sus edades. Ya el 18% de los/as transeúntes que completó los estudios universitarios tenía entre los 26 y 35 años. La tasa de escolaridad baja en el primer ciclo o el tercer ciclo completos en los/as encuestados/as con un rango de edad superior a los 36 años.

¹⁹Cuestionario, en ANEXO.

²⁰Esta cuestión se aborda más adelante (p. 398) ya que uno de los objetivos de este estudio consiste en comprender si el *sistema de referencias* es, o no, importante para interpretar y articular códigos de imágenes alusivos la causas feministas.

Sexo	Rango etário	Nacionalidad	Ciudad	Visita a instituciones culturales	Habilitaciones
Hombres 60%	13 a los 25 - 58%	Vasca - 58%	Ondarroa - 85%	Pocas veces - 60%	Primer Ciclo 9%
Mujeres 40%	26 a los 35 - 17%	Española - 31%	Otras - 11%	Algunas veces - 33%	Educación Secundaria 18%
	36 a los 55 - 19%	Extranjera - 8%		Muchas veces - 4%	Bachillerato 37%
	56 a los 65 - 1%				Frecuencia Universitaria 1%
	+ 65 - 4%				Curso superior 17%
					Máster 1%

Tabla 15. Composición social de los/as transeúntes encuestados/as

4.2.1 Prácticas discursivas de transeúntes sobre el mural (presentación de datos)

Cada uno/a de los cien encuestados/as tiene recorridos e historias personales singulares. Integran, abandonan y renvían informaciones a redes propias haciéndose cada uno/a de ellos/as potenciales emisores de opiniones²¹, a partir de las cuales intentamos fomentar la discusión y extraer parrillas de análisis. La primera pregunta que surgió en los cuestionarios consultaba a los/as transeúntes sobre sus preferencias relativamente a la “*intervención artística en muros / paredes*”. De las respuestas de elección múltiple estaban accesibles ocho opciones reunidas en tres grupos de apreciación. En un primer grupo, alusivo a la intervención en murales, se encontraban cuestiones conectadas a los requisitos formales, relacionados con apreciaciones a lo “*estéticamente agradable*”, al “*color*” y a la “*originalidad*”. En el segundo grupo se encontraban dos otras opciones seleccionables que mencionaban la temática, o asunto: “*temas divertidos*” y “*temas de intervención social*”. En el tercer grupo surgieron tres opciones alusivas a cuestiones externas respecto a los significados del mural, conectadas concretamente a

²¹Cfr. Pereira, 2003: 166.

su existencia: si “podría existir con permiso del ayuntamiento”; si “podría existir con permiso de personas de el área”; o si “su existencia era independiente de la voluntad de personas o de instituciones”. Había aún una opción de respuesta libre, a la que nadie contestó.

En relación a los requisitos formales, la opción con mayor frecuencia de respuesta fue que un “mural debe ser estéticamente agradable” (el 48%). Relativamente a las temáticas de los murales, la más votada fue que un mural debe ser “intervencionista en relación a problemáticas sociales” (el 33%). Sobre cuestiones externas al mural, se seleccionó más la opción “los murales no tienen que tener la autorización de nadie” (el 17%).

Estéticamente agradable	Intervención sobre problemas sociales	Temas divertidos	Con mucho color	Permiso del ayuntamiento	Permiso de las personas	No debe tener permiso de nadie	Ser original	Otra
48%	33%	17%	11%	9%	11%	17%	7%	---

Tabla 16. Preferencias de los/as transeúntes encuestados/as en relación la intervención artística en muros/paredes

En un próximo grupo de cuestiones se intentó comprender cuáles eran las *adjetivaciones clasificatorias* dominantes de los consultados respecto al mural. Por *adjetivaciones clasificatorias* se entiende un conjunto de adjetivaciones valorativas basadas en criterios de gusto, en relación a la estética, al tema, a los contenidos y/o al estilo del mural de la calle Artibai. Los/as transeúntes podrían escoger cuatro opciones. La mayoría de los/as transeúntes (el 58%) seleccionó una particularidad formal del mural, considerándolo “bonito y bien ejecutado”. La mitad (el 50%) de los/as inquiridos/as identificó el intención ideológica del mural, considerándolo “feminista”, mientras que el 38% destacó el contenido del mural afirmando que es un buen lugar para “promover debates sobre valores de género”. El 15% de los/as encuestados/as seleccionó la opción “conceptual”, pero el término, descontextualizado de la historia del arte, no se refiere, por lo menos para este grupo de encuestados/as, a la corriente estilística del *arte conceptual*, sino al “concepto”,

o a la idea que está por detrás del mural. El 27% de los/as transeúntes seleccionó la opción “político y bonito” alusiva a los designios ideológicos de intervención y belleza formal. Quizás porque la mujer era el motivo dominante en el mural, el 25% de los/as inquiridos/as lo consideró “femenino”.

Bonito, bien ejecutado	Político y feo	Feo y no dice nada	Surrealista	Feminista	Feminino	Contaminación visual
58%	2%	1%	1%	50%	25%	3%

Tabla 17. Adjetivaciones clasificatorias de los/as inquiridos/as en relación al mural

Político y bonito	Bonito, pero no me dice nada	Conceptual	Promover debates sobre valores de género	Suciedad para la ciudad y debería estar limpio	Otra
27%	6%	15%	38%	—	3%

Tabla 18. Adjetivaciones clasificatorias de los/as encuestados/as en relación al mural

En la última pregunta, se quiso saber la opinión de los/as transeúntes en relación al mural, extraer parrillas de respuestas y comprender sus lecturas dominantes. Para esta cuestión (“¿Cuál es su lectura respecto a este mural qué significa para sí?”), los/as encuestados/as tendrían que dar una respuesta abierta en lo relativo al cuestionario.

Muchas de las respuestas no enfocaron sólo un aspecto relacionado con el mural. Es decir, en cuanto algunos de los/as encuestados/as sólo enfocaron cuestiones de género centradas en las conserveras, o compartieron, a partir de los enredos de las imágenes, algunos relatos de vida; otros/as enfocaron solamente cuestiones formales y otros/as comentaron sobre los aspectos formales además de comentar sobre asuntos relativos a los contenidos del mural. De todos los comentarios fue posible establecer parrillas de respuestas, las cuales merecen algunas menciones.

De las respuestas escritas, el 32% enfoca cuestiones de género sin sentido crítico; por ejemplo, algunos/as inquiridos/as comprenden que la mujer simplemente trabaja – “*que las mujeres trabajan*” (Hombre, 15 años – Ondarroa); “*Tiene mujeres trabajadoras de pescado*” (Hombre, 26 años) -, desestimando en su opinión cualquier tipo de análisis sobre los pensamientos de las trabajadoras que remiten, por ejemplo, hacia la acumulación de tareas en el contexto doméstico.

Enfocan cuestiones de género sin sentido crítico	Vislumbran asimetrías de género (ej. con perjuicio para la mujer)	Vislumbran una crítica generalizada	Aceptan el mural (aprobación)	Contestación al mural
32%	62%	2%	14%	-----

Tabla 19. Parrillas de opiniones sobre el mural a partir de comentarios escritos por los/as encuestados/as

A partir del mural, el 62% de los/as encuestados/as observaron asimetrías de género para la mujer, considerando, por ejemplo, que había trabajo excesivo: “*El dibujo está bien. Hay sobrecarga en las mujeres. Estoy flipada. No me parece bien que tengamos que tener tanta carga. No me parece bien la distribución de roles y encima ir a trabajar.*” (Mujer, 25 años – Ondarroa); “*Que las mujeres trabajen, limpien, sirvan a su marido, tantas tareas que las impiden alcanzar sus sueños.*” (Hombre, 15 años – Ondarroa); “*Me parece bien. Hay que exigir la igualdad en la distribución de tareas. Además el hombre gana más.*” (Mujer, 63 años – Ondarroa). El 2% de los/as encuestados/as apuntaron que el mural consistía en una crítica, pero no especificaron en relación a qué: “*Es una buena crítica, que no la quiten, está muy bien.*” (Mujer, 44 – Ondarroa)

Ya el 14% de los/as encuestados/as observaron, en sus comentarios, complementados (o no) con otras observaciones, “*aceptan*” el mural: “*Que está bien.*” (Hombre 27 años – Ondarroa), como señal de aprobación. En las respuestas expresadas ninguno de los/as encuestados/as puso objeciones a la existencia ni a los propósitos del mural.

4.2.2 Prácticas de recepción (análisis de los datos)

En esta sección se intentará comprender los efectos que el mural feminista de la calle Artibai provocó en los/as receptores/as y se intentará explicar el origen y el fundamento de los comentarios respecto al *aspecto morfológico* (estética) y respecto a los *contenidos* del mural (características discursivas), enfocando las respuestas de texto libre derivadas de la pregunta de desarrollo del cuestionario – “¿Cuál es su lectura en relación a este mural (que significa para usted)?”.

El procesamiento inicial de estímulos visuales, o el proceso de observar el referido mural, u otra representación imagética, es idéntico para cualquier receptor/a ya que “*se consigue a través de la estimulación visual del ojo y de la interpretación de señales sensoriales para el cerebro*”²². Aunque los/as receptores/as compartan códigos, lenguajes, convenciones y valores comunes, la experiencia e interpretación de mensajes dependen de conocimientos previos acumulados en la *estructura interna* de cada uno/a o, “*en la memoria*”²³ que implica la adquisición de conocimientos y de informaciones que constituyen la base social individual que nos permite adquirir formas de mostrar mensajes según “*fórmulas a través de las cuales se producen nuevas versiones (...) a partir de las cuales se crean expectativas basadas en una experiencia cultural compartida*”²⁴.

Los *proyectos culturales* y los modos de articular la información en las respuestas dadas en la cuestión de desarrollo son singulares por parte de todos/as los/as receptores/as que participaron en este estudio. Sin embargo, una vez que se registraron respuestas con percepciones idénticas fue posible establecer parrillas de respuestas que se agrupan en cuatro tipos de lecturas. En las *adjetivaciones clasificatorias* respecto al mural se destacó la predilección de los transeúntes por la parte formal: la “*belleza*”, la “*buena ejecución*”, asociados a la técnica del mural, fueron requisitos de valoración estética para la mayor parte de los/as transeúntes (el 58%).

²²Solso, 1999: 4.

²³Cfr. Francastel, 1983: 32.

²⁴Cfr. Fiske, 1990: 104.

4.2.3 Características discursivas del mural (recepción)

Una vez que la mayoría de los/as receptores/as que participaron en este estudio tienen un *sistema de referencias* reducido, su acción de interpretar los códigos estéticos del mural no podría, por lo tanto, originarse a partir de experiencias acumuladas en el campo del arte y de las mediaciones artísticas, sino a partir de experiencias mayoritariamente adquiridas de las representaciones culturales de los *mass media*, familia, y de las redes sociales en las que se encuentran.

Aunque la estética consista en una particularidad imprescindible del mural, incluso porque ha sido a través de ésta que los/as receptores/as articularon su experiencia, los comentarios y observaciones generados no se limitaron a las características estéticas/formales. De todos los testimonios escritos no se registraron comentarios con expresiones alusivas a la teoría estética o a la historia del arte. Los contenidos enunciados a partir de la experiencia estética permitieron, a los/as receptores/as, articular asuntos interconectados con los mensajes que el grupo UXU quiso comunicar. El *proyecto cultural* acumulado a partir de experiencias y de la toma de consciencia de cuestiones de género se distingue, por lo tanto, como el factor fundamental que contribuyó a la existencia de lecturas más aproximadas a las intenciones del grupo UXU, y se demostró evidente para esta fracción de encuestados/as que comprendieron, aunque no completamente, las intenciones del mural. Los datos demuestran procesos de adaptación y familiarización con los códigos, lo que permitió al 62% comprender la experiencia estética del mural. Hubo asimetrías de género en este número, con perjuicio para la mujer, considerando que el trabajo acumulado realizado por mujeres, como las pescaderas, es excesivo en el ámbito doméstico y que los hombres deberían dividir tareas en el contexto del paradigma actual en el que las mujeres han logrado derechos en el mundo de trabajo. Sin embargo, se notaron diferencias en la recepción entre hombres y mujeres. Como reacción al mural, en algunas de las encuestadas receptoras se registraron mecanismos de auto-identificación con las pescadoras con las que han compartido sentimientos de opresión. Algunas de estas receptoras pronunciaron desahogos a partir de sus experiencias de vida, expresando su resentimiento en relación a la acumulación de tareas en el espacio doméstico, mencionando también los bajos salarios de las mujeres en

puestos de trabajo en comparación con los hombres que cumplen con las mismas funciones.

Muchas de estas mujeres, atrapadas cogidas emocionalmente, usaron el mensaje del mural para adoptar una posición feminista (aunque no confesada), emancipadora y de rebelión, abordándolo con más alcance y asertividad en comparación con los hombres. Tampoco los hombres, aquellos que comprendieron las intenciones del mural, pronunciaron oralmente cualquier comentario en la pregunta desarrollada. En sus comentarios escritos también se mencionaron los temas conectados a la violencia doméstica, a la baja remuneración, al exceso de tareas laborales, aunque había en sus construcciones gramaticales la falta de juicios valorativos y alguna distancia emocional respecto a los problemas expresados en el mural.

Los datos de este estudio revelan que el 62% de los/as encuestados/as estaba de acuerdo con el mural, reconociendo derechos de emancipación y de ciudadanía para la mujer, fundamentalmente en el mantenimiento de sus derechos y privilegios en el mercado de trabajo, de más división de tareas domésticas y por la prohibición de la violencia doméstica, como un paradigma de roles no emancipadores y regresivos. Sin embargo, los/as encuestados/as no comentaron nada sobre el penúltimo globo de la lado derecha del mural, que habla de la mujer-icón de belleza.

A partir de la hipótesis de que una de las principales referencias del *proyecto cultural* de las audiencias son los *mass media*, que incluso reflejan las nuevas femineidades emancipadoras reproductibles a partir de la cultura contemporánea (*ejem.* representaciones en las que la mujer aparece en lugares de trabajo, en profesiones bien remuneradas y cargos más elevados que le confieren más poder y prestigio, etc.), y, en contrapartida, representaciones en las que los hombres surgen en el espacio doméstico (realizando tareas tales como cocinar, arreglar la casa, cumplir tareas de paternidad, etc.). Además, en esas representaciones la belleza de los cuerpos, en cuanto patrimonio, surge casi siempre asociada al poder, como un modo de distinción que actúa hegemónicamente para todos aquellos/as que viven en la sociedad de consumo. En cuanto algunas feministas referencian la belleza femenina como opresiva, para la mayoría de los/as encuestados/as ésta confiere estatuto social, surge

como un signo de distinción y, quizá, así se justifica el hecho de que nadie ha comentado este detalle del mural.

Los comentarios de los/as encuestados/as manifestados respecto a la ideología imagética del mural se basan en un proceso continuo de construcción de la identidad que incluye, a lo largo de su experiencia de vida, la adquisición, o rechazo, de valores culturales de género. Además, no se puede descartar de su *proyecto cultural* las representaciones de género futuras de los dispositivos mediáticos, de una cultura globalizada que debe actuar en las culturas más locales y, consecuentemente, en los hábitos, en los discursos y comportamientos de las audiencias. Los/as encuestados/as no comentaron la parte escrita del mural, situada en el lado derecho de la pintura.

4.2.4 Conclusiones

Tres factores fueron centrales para desenrollar el proceso de recepción de los/as encuestados/as que participaron en este estudio: el *espacio de acogimiento del mural*, la *estructura del mural* y el *proyecto cultural* de los/as receptores/as.

La composición social de los públicos consultados para este estudio se debe en gran medida a la localización del mural. En este *espacio de acogimiento* no existían dispositivos de mediación que pudiesen ayudar a la descodificación del mural. Pero el recurso al espacio público por parte del grupo UXU proporcionó una propagación extendida de los contenidos de este mural a públicos transeúntes más heterogéneos, de diferentes clases sociales y, en particular, a los estudiantes del Ondarroako Institutua.

En cuanto a su *estructura*, o morfología, el mural se mostró *redundante*, en el sentido en que alcanzó una tasa de éxito considerable respecto a su descodificación y comprensión. La *redundancia*, es lo que hace un mensaje previsible o convencional, es fundamental para una comunicación más eficiente cuando se dirige a una audiencia amplia y heterogénea²⁵. Los signos convencionales presentes en el mural contienen una dimensión social extendida, suficiente para corresponder al *horizonte de expectativas* de los públicos transeúntes, jóvenes que, en

²⁵Cf. Fiske, 1990: 27.

su mayoría, superaron eventuales problemas de enunciación a través del recurso a interpretaciones fundadas en experiencias culturales divididas.

La circunstancia de que, en este estudio, se ha consultado a transeúntes con un reducido sistema de referencias, no impidió que un porcentaje significativo del 62% comprendiera el mural, aunque parcialmente, interpretando su propia experiencia según los designios ideológicos del Grupo UXU²⁶. La descodificación del mural no exigió a los/as receptores/as que tenían cualificaciones artísticas y, en este sentido, el mural tuvo un efecto inclusivo respecto a los/as pocos/as que las poseían (el 4%) y en relación a la mayoría de aquellos/as que no las poseían. El *proyecto cultural* demostró ser un factor decisivo en las prácticas de recepción: la reproducción de experiencias relacionadas con valores de género, intrínsecas a la estructura identitaria de cada uno/a de los/as encuestados/as, consistió en uno de los recursos más utilizados en las observaciones sobre el significado del mural. Como contribución a este aspecto, los *mass media*, y en especial la televisión, imprescindibles para la formación de comportamientos individuales a través de la incitación de algunas nuevas representaciones culturales emancipadoras sobre la femineidad. Una vez que esperan crear accesos inmediatos de sus textos a las audiencias, los *mass media*, utilizan el recurso a la estética como vehículo, estableciendo así criterios de exigencia y contribuyendo, por lo tanto, a dar consistencia a las *estructuras cognitivas* de las audiencias.

4.3 Prácticas de recepción: “Contraseñas 07” en el Centro Cultural Montehermoso

Desde el día 21 de junio hasta el día 20 de septiembre de 2009 se realizó un estudio de recepción en un de los pocos centros culturales del mundo dedicados a la exposición de temas de género, incluidos los fe-

²⁶Este estudio no sería posible sin la buena disposición del grupo feminista UXU que correspondió a todas mis solicitudes, en relación a sus intereses, motivaciones y estrategias de trabajo. Sólo fue posible llegar al mural de la calle Artibai a través de Aloña Intxaurrendieta, que me llevó personalmente hasta él. También destaco la amabilidad de Cláudia Brás por haberme ayudado a hacer el cruzamiento de datos y las tablas que integran este estudio.

ministas. La programación cultural de este centro incluye, sobre todo, artes plásticas, pero también presenta eventos paralelos complementarios – conferencias, mesas redondas, y otras actividades relacionadas.



Imagen 97: Centro Cultural Montehermoso, en Vitoria-Gasteiz

El *Centro Cultural Montehermoso*²⁷ (CCM) pertenece al *Departamento de Cultura del Ayuntamiento* de Vitoria-Gasteiz, y se define

«como un espacio de producción, exposición y difusión del arte y pensamiento contemporáneo, que tiene como objetivos principales la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos.»²⁸

Internacionalmente, este centro cultural ocupa una posición excepcional respecto a su programación. El proyecto de Montehermoso es una referencia en el mundo del arte y del feminismo a nivel local, nacional e internacional. Como el *Centro Cultural El Juglar* (México), de la *Galería Femina Pottens* (Estados Unidos) o del *Museo Guerrilla Girls* (Estados Unidos), el *Centro Cultural Montehermoso* se constituye como un espacio muy particular que promueve la fusión entre el mundo artístico y culturas de género, creando una promoción teórica y cultural específica que engloba el conjunto de las relaciones no sólo con artistas, comisarios y críticos, sino también con agentes del mundo académico,

²⁷Es un espacio localizado en la parte vieja de la ciudad, en el turístico Casco Viejo, en un edificio renacentista del siglo XVI, construido en 1885.

²⁸Cf. [Montehermoso](#).

contribuyendo a la creación discursiva politizada y a la diseminación del conocimiento.

Desde la fundación del CCM en 2007, la apuesta de la Dirección de Xabier Arakistain incluye la adopción de un modelo público de gestión de la producción del arte contemporáneo internacional preconizador de un régimen de paridad²⁹ y promotor de valores por la igualdad y por la no discriminación.

Se realizó el estudio de recepción durante la exposición del proyecto “*Contraseñas 07*” (“*Passwords 07*”), comisariado por Alicia Murría. Consistió en un proyecto que estuvo integrado en ciclos de cuatro meses, que se prolongó durante un periodo de cuatro años (de 2008 a 2012), cuya curaduría fue realizada por doce profesionales españoles e internacionales³⁰. Las exposiciones de la serie “*Contraseñas*” lograron mostrar y documentar muchas líneas de la crítica y de la creación artística basadas en puntos de vista feministas que se desarrollaron en formato audiovisual desde la década de 1960. En términos generales, el objetivo del proyecto “*Contraseñas*” consistió en revelar, cuestionar y rebatir los mecanismos y los contenidos sexistas de la iconografía dominante sobre las mujeres y sobre la femineidad³¹.

El ciclo “*Contraseñas 07*” incluyó producción de videográfica, fechada entre 1997 y 2006, y realizada por artistas españolas como Susana Cases, Alicia Framis, Dora García, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Julia Montilla, Precarias a la Deriva, Estíbaliz Sádaba y Virginia Villaplana. Estas obras, con estrategias distintas, se constituyen como respuestas críticas a la sociedad patriarcal y a la perpetuación de violencia de género, tanto en el orden de lo real como en el orden simbólico³².

²⁹fr. Entrevista a Arakis Director del C.C. Montehermoso, por Carlos González, 20 de diciembre de 2011; Jornal Noticias de Alava. La *Ley de la Igualdad* aprobada por el Parlamento Vasco en 2005, así como la *Ley Orgánica de Igualdad Española* de 2007, recomiendan a las administraciones públicas que sigan políticas de paridad. Esas políticas por la igualdad han sido seguidas escrupulosamente por el CCM, tal como prevé el artículo 9.2 de la Constitución Española que consagra la obligación de los poderes públicos de promover las condiciones para que la igualdad del individuo y de los grupos en los que se integran sean reales y efectivas (Cf. Constitución Española). [Wikipedia](#).

³⁰Panfleto *Contraseñas 0 “Nuevas Representaciones sobre la Femineidad”* Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.

³¹Cf. *Ibidem*.

³²Cfr. [Montehermoso](#).

Marcan caminos posibles para la desconstrucción de algunos patrones ideológicos de dominación que se producen en los medios de comunicación, en la publicidad, en la educación, y que se reproducen en la familia, en las relaciones laborales y en las relaciones afectivas³³.

La exposición “*Contraseñas 07*” (que tuvo lugar entre el 12 de junio y el 20 de septiembre de 2009) fue una oportunidad para averiguar si los públicos visitantes del CCM serían preconizadores o, como mínimo, estarían interesados en las cuestiones de género patentes en las obras de arte feminista de la exposición “*Contraseñas 07*”. Además, este estudio de recepción permitió averiguar las preferencias de los/as encuestados/as respecto a las obras expuestas, y al arte en general. También permitió consultar si las obras expuestas eran *redundantes* (directas) en la articulación de los mensajes, o si eran *entrópicas* (poco accesibles) en el que respeta a los contenidos. Finalmente, se pretendió evaluar la efectividad del *Servicio Educativo del CCM* respecto a la articulación de contenidos para los públicos visitantes.

Antes de la aplicación de los cuestionarios a los públicos visitantes, se tomó como primer paso intentar conocer, a través de la experiencia directa con un asistente/guía, el *Servicio Educativo del Centro Cultural Montehermoso*, con especial interés sobre sus estrategias de articulación de contenidos referentes a las obras para con las comunidades interpretativas visitantes del CCM. Para filtrar estas informaciones se entrevistó al Director del Servicio Educativo, Eduardo García Nieto, con quién intentamos conocer algunas de las estrategias de mediación consideradas en la producción artística feminista expuesta a los públicos visitantes.

El *Servicio Educativo del CCM* contempla varias actividades para el público general: tiene las que se organizan para los visitantes espontáneos que requieren los servicios, además de otras que se organizan previamente para grupos particulares (de estudiantes, ancianos, turistas, etc.). Los responsables las adecuan según las características de los grupos, la metodología y los contenidos de las visitas.

Para esta investigación, en el acompañamiento de la visita guiada espontánea de la exposición “*Contraseñas 7*”, se mencionaron aspectos no sólo exclusivos de las obras expuestas y de la historia del arte, sino también sobre la teoría feminista y sobre los/as sujetos/as receptores/as en cuanto actores que reproducen o rechazan valores de género.

³³ *Ibidem.*

Este servicio educativo resultó singular respecto a otras instituciones culturales debido al uso de un vocabulario abierto, accesible, que se adecuaba a las/os visitantes a través del diálogo. Teniendo en cuenta el hecho de que para muchos/as visitantes, que reproducen y defienden valores y comportamientos de género más tradicionales, y que podrían extrañarse cuando alguien (artista, agente cultural, teórico, etc.) intentara desmontar algunas de las asimetrías que generan injusticias fundadas en esos mismos valores de género, el abordaje del guía preconiza, tal como menciona Eduardo García Nieto:

«especial atención a todos los públicos y colectivos que tradicionalmente no se identifican con los designios de la institución»³⁴. El lenguaje utilizado para comentar las obras fue, generalmente, abierto:

«Hemos evitado dar una “explicación” sobre las obras porque consideramos que tal es una forma de limitar el sentido de las mismas, intentamos evitar una fundamentación muy controlada que impida el desarrollo intelectual de los públicos a quienes se destinan las obras. Nuestro objetivo es generar el pensamiento crítico racional y, para eso, intentamos facilitar claves de lectura que permitan a los y a las asistentes construir sus propios discursos respecto a las producciones contemporáneas.»³⁵

Las estrategias para que los/as visitantes comprendan las obras de cualquier exposición pasa, por lo tanto, por el suministro de claves interpretativas que permitan a los públicos generar sus propios discursos. Para Nieto, uno de los objetivos fundamentales consiste en

«lograr que los públicos cuestionen la realidad de modo a que dejen de asumir determinadas situaciones y determinados comportamientos como “normales”, si definitivamente no lo son. No intentamos tanto obtener una acción inmediata sino provocar una pequeña quiebra en el orden establecido asumido como inmutable por parte de algunos sectores de los públicos. (...) Nos basamos en la idea de que la identidad es una construcción cultural. O sea, el “natural” es una intelectualización realizada y basada en un pensamiento ilustrado y clasificador a partir de una visión antropocéntrica de la naturaleza. Cuando se trata de hablar de género o de la redefinición de la masculinidad y de la

³⁴Entrevista (em ANEXO) a Eduardo García Nieto, Rui Pedro Fonseca, en 23 de julio de 2009 en el Centro Cultural Montehermoso.

³⁵*Ibidem.*

femineidad encontráremos problemas debido a las formas de sentir y pensar de las personas, pero no podremos asumir que esas maneras de pensar o sentir son “naturales” sino que, tal como en otras realidades, se tratan de “construcciones” y, por lo tanto, es posible “desmóntalas”. O sea, se trata de cuestionar los modos a partir de los cuales asumimos esas cuestiones como “naturales” pero que, en la realidad, no lo son.»³⁶

La concepción más tradicional de “guía” seguida por muchas instituciones artísticas, o sea, aquel/a que dirige o encamina, es rechazada por parte del *Servicio Educativo* de CCM, que intenta antes preconizar una estrategia bidireccional, de enriquecimiento colectivo, que proporcione reciprocidad con los públicos.



Imagen 98: Actividades educativas de la Unidad de Educación del *Centro Cultural Montehermoso* dirigidas a un grupo de estudiantes (imagen tomada de la web del CCM)

4.3.1 Preferencias e prácticas discursivas de los públicos-receptores visitantes del CCM (Presentación de los datos)

Los resultados del estudio de recepción (realizado desde el día 21 de junio hasta el día 20 de septiembre de 2009) muestran una afluencia muy

³⁶*Ibidem.*

baja de público. Esta baja afluencia puede explicarse, en una primera hipótesis, debido al hecho de que el *CCM* se sitúa en una zona turística no muy frecuentada, incluso durante la temporada alta. Y por el hecho de estar alejada de la zona comercial, densamente frecuentada, pierde por tanto algún relieve, lo que se traduce en una muy baja frecuencia de públicos. O, en una segunda hipótesis, que no excluye necesariamente la primera, la baja afluencia de públicos puede deberse al contenido programático ofrecido por el *CCM*, que, de hecho, ha sido blanco de protestas por parte de muchos ciudadanos vitorianos.

Sexo	Rango de edad	Nacionalidad	Ciudad	Habilitaciones	Frecuencia de visitas al C. Cult. Montehermoso
Mujeres	13 a los 25 –	Española -	Vitoria –	1 ^{er} Ciclo –	Primeira vez –
11	3	15	9	--	10
Hombres	26 a los 32 –	Extranjera -	Otras –	3er Ciclo –	Más de 1 vez –
8	5	5	11	--	1
Indefinido	33 a los 55 –			Secundario –	Más de 2 veces –
1	7			3	4
Total	56 a los 65 –			Frecuencia	Más de 5 veces –
20	1			Universitaria -	5
				3	
	+ 65 –			Curso superior	
				5	
	Omissiones			Doctorados 2	
	4				
				Omisos	
				--7	

Tabla 20. Composición social de los públicos encuestados

Además de las protestas, el Dr. Xabier Arakistain – figura nuclear del *CCM* – fue despedido en diciembre de 2012 por motivos aún desconocidos. El *Partido Nacionalista Vasco (PNV)* habrá tenido “dudas” sobre la gestión y aplicación del presupuesto público y aún sobre la importancia del centro³⁷ y de un proyecto cuyas líneas programáticas se desarrollan desde 2007. Lo que puede significar el “*principio del fin*”³⁸

³⁷“Entrevista a Arakis Director del C.C. Montehermoso”, por Carlos González, 20 de diciembre de 2011; Jornal Noticias de Alava.

³⁸“¿El principio del fin? El Ayuntamiento “acota” la situación laboral de varios

de un tipo de programación cultural que ha sido promovido por este centro donde también los/as trabajadores/as integrados/as han encarado un “*estrechamiento*” de su situación laboral. Los tiempos difíciles del *Centro Cultural Montehermoso*, particularmente en la dirección dimi-tida, se deben a la escasez de público que frecuenta las exposiciones y otros programas culturales promovidos, a pesar de los esfuerzos que la dirección del *CCM* ha direccionado para la consecución y promoción de valores éticos, alusivos a la igualdad de género. Las bajas afluen-cias son, de hecho, lo que cualquier institución cultural intenta evitar, incluso aquellas, como el *CCM*, que contienen una programación espe-cífica (alternativa) cuyos temas son susceptibles de crear polémica por no representar los valores y sistemas de creencias de algunos públicos y de provocar potencialmente choques culturales. La persecución de la igualdad y justicia puede ser punitiva para quién la promueve, so-bre todo cuando se encara el desprecio de públicos e instituciones que desvalorizan principios básicos de justicia y de igualdad que muchas de las obras ostentan, concretamente el centro. Nótese un comentario despreciativo de un cibernauta sobre el *CCM*:

*«Me acuerdo de que, inicialmente, iba a ser una referencia para la cultura en Vitoria-Gazteiz, esto se anunció con gran alarde. Pero algu-nos meses después ha sido un verdadero fracaso. Hace un mes vi una exposición y me encontré sólo en el centro Montehermoso. La verdad es bastante mala. El único aspecto relevante de aquella exposición es que a los que trabajaban en el museo les pareció extraño ver a una persona visitante»*³⁹.

Los públicos frequentadores que participaron en este estudio de re-cepción fueron, por lo tanto, escasos, habiendo sido sólo 20 encue-stados/as (11 mujeres, 8 hombres, 1 indefinido). Todas/os las/os encue-stados/os que participaron tenían edades superiores a 20 años, siendo que 7 personas tenían edades entre los 33 y 55, y otras 5 entre los 26 y 32. Las/os encuestados/os tenían además una elevada tasa de capital educativo: de los 13 registrados, 7 tenían cursos superiores, siendo que dos tenían doctorados. La mitad (10) de estos públicos visitó el *CCM*

trabajadores de Montehermoso” de Vitoria, Carlos González (Miércoles, 20 de julio de 2011).

³⁹Por *pepelu* in *Ibidem*.

por primera vez, y 5 que son del País Vasco se revelan más asiduos por haber visitado el centro más de cinco veces.

Por la belleza de las obras que exhibe	Exhibe obras de intervención social	Curiosidad	Es divertido visitar locales como centros culturales, museos	Cultura es importante	Para conocer las nuevas producciones en el arte.	Para conocer personas interesantes.	Visitar instituciones culturales es una moda que me gusta.
2	6	10	7	10	8	--	2
Permite adquirir conocimientos sobre injusticias sociales.	Es una buena posibilidad para conocer artistas y agentes culturales.	Es un buen espacio para promover debates sobre valores de género	Forma parte de mi programa turístico.	Permite conocer la problemática en torno a valores/derechos de género	Es una buena alternativa para las demás instituciones artísticas	«Me abrió los ojos de la verdad.» (Mujer, 42 años, escritora)	«Ver como el dinero que me quitan de los impuestos es mal empleado.» (Hombre, 23 años, estudiante)
2	2	2	3	6			«Para ver con mis ojos en que se gasta el dinero y los recursos públicos» - (Mujer, 27 años, estudiante)
							Otras preferencias

Tablas 21 y 22. Motivaciones de los públicos encuestados para visitar al *Centro Cultural Montehermoso*

En la siguiente batería de preguntas se intentó conocer las motivaciones de los públicos por visitar al *Centro Cultural Montehermoso*. La mayoría de los/as encuestados/as (10) visitó el CCM por “curiosidad”, también por que consideran que “la cultura es importante” (10), y por qué es esencial “conocer las nuevas producciones en el arte” (8). Seis de las/os encuestadas/os también reconocieron la importancia de la visita al CCM para “conocer la problemática en torno a valores/derechos de género” (Mujer, 42 años, escritora). Además otros dos comentarios atestiguan cierta insatisfacción por parte de algunas personas de la región respecto de la inversión de dinero público en la programación de los eventos del CCM: refirió un estudiante de 23 años que fue para «ver como el dinero que me quitan de los impuestos está mal gastado.» Tam-

bién una mujer (27 años, estudiante) visita el Centro «para ver con sus ojos en que se gasta el dinero y los recursos públicos.»

Obras de arte bien producidas, bien hechas.	No me gusta el arte.	Obras de arte que tienen ser bonitas o feas, tienen que significar algo.	Obras de arte que tienen algo, que ser bonitas.	Obras de arte que tienen originales.	Prefiero obras de arte políticas.	Prefiero obras de arte que entretengan personas.	Prefiero obras de arte abstractas.
6	1	15	3	5	1	2	-
Prefiero obras de arte surrealistas.	Prefiero obras de arte conceptuales.	Prefiero obras de arte de intervención social.	Prefiero obras de arte queer o feminista.	«No tengo preferencia en el arte. Arte se reconoce, o yo lo reconozco y si me explica de muchas formas y contenidos.» (Mujer, 31, escritora)	«Tengo preferencia por las obras de calidad. Los temas de género no son los que más me interesan.» (Hombre, 38, músico)	«Me gusta el arte de verdad, no lo que hay aquí. Prefiero ver iglesias.» (Hombre, 23, estudiante)	«Me gustan las que se dejan entender, las que dicen algo.» (Mujer, 27, Vitoria, s.p)
1	2	6	2	Otras preferencias			

Tablas 23 y 24. Preferencias de los/as inquiridos/as respecto a las producciones artísticas

Respecto a las preferencias artísticas y a los *adjetivos calificativos*⁴⁰, a 15 de las/os 20 visitantes les gustaban obras de arte que comunican algo, sin que necesariamente sean estéticamente agradables - nótese lo que escribió una mujer en el cuestionario en relación a la comprensibilidad de las obras de arte: «*me gustan las que se dejan entender, las que dicen algo.*» (Mujer, 27, Vitoria, s.p). Obras que estén “bien producidas”, bien ejecutadas formalmente, es un requisito importante para 6 de las/os encuestadas/os, mientras que para 5 de las/os 20 entrevistadas/os, la “originalidad” tiene más importancia. 6 de ellas/os preferían obras

⁴⁰ *Adjetivos calificativos* define un conjunto de adjetivos valorativos basados en criterios de gusto, respecto a la estética, al tema, a los contenidos y/o al estilo.

de “*intervención social*”, pero no obligatoriamente arte evocador de cuestiones de género como la feminista o la *queer*, ya que sólo 2 personas optaron por este tipo de arte. Dos hombres certifican que no reconocen interés en arte feminista, o por las obras que estaban expuestas: «*tengo preferencia por las obras de calidad. Los temas de género no son los que más me interesan.*» (Hombre, 38, músico-editor); «*Me gusta el arte de verdad, no lo que hay aquí. Prefiero ver iglesias.*» (Hombre, 23, estudiante).

En las dos últimas cuestiones (“¿Cuál ha sido la obra feminista que más le gustó? ¿Por qué?” y “¿Cual ha sido la obra feminista que menos le gustó? ¿Por qué?”), se quiso saber la opinión de las/os encuestados/as y conocer algunos de sus criterios de apreciación respecto a las morfologías de las obras. Además se pretendió saber si las obras conducirían a comentarios alusivos a cuestiones de género y, en caso afirmativo, comprender si habría aceptación o depreciación. Se intentó comprobar la *función fáctica* o, como refiere Volli, el «*patrón perceptivo y la comprensibilidad*»⁴¹ de las obras expuestas. Finalmente, se pretendió estimar los impactos que los servicios de guía tendrían en las/os visitantes que los requiriesen.

Entre las pocas respuestas, sólo dos consultados usaron las obras preferidas para articular cuestiones de género, y con respuestas asertivas: «“*Avant – Propos*” [de Susana Cases, Imagen 100] – *expone las perspectivas de las mujeres tunecinas, sus contradicciones culturales ante los religiosos*» (Hombre, 31, Ingeniero); «“*Golden Waves*” [de Julia Montilla, Imagen 101] *me parece una obra original ya que refleja como los hombres comprenden lo femenino, como desaparece la mujer y se produce la norma de su acción*» (Mujer 49, profesora). Otro comentario confirma que la obra preferida proporcionó reflexión, pero no especifica en relación a qué: «“*Secret Strike Lleida*” [de Alicia Framis, Imagen 102] *porque es muy original, me hizo pensar.*» (Hombre, 51, profesor)

Hay otros comentarios elogiosos que señalan la pertinencia del programa o del lenguaje utilizado en las obras: « (...) *A mi me gustó el programa en general.*(...)» (Hombre, 37, artista); *o alguien que comenta que «todas tienen, en un aspecto u otro, algún interés por lo tanto prefiero no citar ninguna.*» (Mujer, 49, profesora) Hay también

⁴¹Cfr. Volli, 2003, 80.

comentarios negativos que destacan como “*malas*”, “*todas*” las obras de la exposición (Hombre, 23, estudiante); o que de las obras no «*se saca ninguna conclusión*» (Hombre, 31 Ingeniero); o que incluso hay obras «*(...) que permanecen en el cliché obvio y demagógico.*» (Hombre, 38, Músico Editor)

4.3.2 Conclusiones

Los escasos públicos (20) que fueron consultados a lo largo de casi 90 días se dividen en dos perfiles: uno con cerca de 5 personas que registra una verbalizada aceptación respecto de la exposición feminista, siendo que en dos de ellas se analizaron cuestiones de género a partir de las obras que prefirieron comentar. En cuanto al acompañamiento de visita a la exposición “*Contraseñas 07*”, el Servicio Educativo del CCM presentó indicadores de competencia. De las tres personas que requirieron este servicio, dos de ellas articularon comentarios positivos: «*todas tienen de algún modo interés por lo tanto prefiero no citar ninguna.*» (Mujer, 49, profesora) «*“Secret Strike Lleida” [de Alicia Framis, Imagen 102] ya que es muy original, me hizo pensar.*» (Hombre, 51, profesor) Estos/as encuestados/as tuvieron, por lo tanto, una recepción competente ya que articularon mensajes que estuvieron de acuerdo con las narrativas presentes en las obras; lo que significa que la codificación de las obras fue accesible o, entonces, su *proyecto cultural* se mostró adecuado.

Otra facción (cerca de 3 personas) se molestó por los contenidos de la exposición y en relación a la inversión de los dineros públicos invertidos en los programas del CCM.

El *Centro Cultural Montehermoso* presenta comisariados y servicios educativos altamente especializados en cuestiones de género. Demostró una articulación de contenidos, a través de los diferentes dispositivos de mediación (servicios de guías, actividades educativas, y la distribución gratis de folletos educativos), que demostró ser adaptable a los diferentes públicos visitantes. Sin embargo, encara dos problemas que relacionadas con los/as propios visitantes: 1) La escasez de públicos que frecuentan las exposiciones, tanto por motivos de localización geográfica del CCM, o/y 2) por motivos relacionados con los contenidos programáticos de las exposiciones que refieren insistentemente cuestio-

nes de género. No se puede descartar la imagen institucional del centro dada por el dimitido director Xabier Arakistain, quien se asume como transgénero, y que sigue siendo una figura emblemática del CCM, sobretudo como actor que actúa en el campo artístico⁴². La manera como asume su identidad públicamente no es claramente apoyada, sobre todo por las facciones más conservadoras de la sociedad española. La igualdad de género preconizada por el dimisionario director es transversal a todo el centro, por ejemplo: desde la implementación de políticas de contrataciones laborales cumplidoras de cuotas a las propias políticas culturales que han sido practicadas. No obstante, siguen generando polémica ya que no sólo no representan los sistemas de valores y creencias de muchos de los públicos, sino también muchas veces conducen a choques culturales, desencuentros de costumbres y de sistemas de valores. Por lo tanto, la ausencia de público puede interpretarse como una señal de protesta, de desinterés en relación al CCM, aunque este centro presente una programación, así como una estructuración del propio organismo de la institución, que se fundamenta en principios éticos, dedicados a la igualdad de género.

⁴²Algunos de los proyectos de Arakistain se basaron en la exposición “*Trans Sexual Express*” (1999) incorporaran cotas de género en los criterios de curaduría. Al nivel de contenidos, fueran proyectos que exploraran la construcción cultural de las categorías de sexo, género y sexualidad en el contexto de la producción artística del País Vasco. En 2000, juntamente con Rosa Martínez, la exposición se amplió a otros contextos y tuvo diferentes locales de acogimiento. De 2001 a 2003 fue corresponsable por la programación conjunta del *Pabellón de Exposiciones de la Fundación Bilbao Arte Fundazioa*, y de 2003 a 2006, dirigió el panel de discusiones sobre arte y feminismo en el fórum de especialistas en *Feria de Arte Contemporáneo ARCO*. En 2005 dirigió lo *Manifiesto de 2005*, que exigió al gobierno la implementación de medidas prácticas en el campo del arte relacionadas con la igualdad de género, que fue apoyada por varias mujeres en el sector. Xabier Arakistain también fue curador de la retrospectiva del colectivo norteamericano *Guerrilla Girls*, del artista británico Leigh Bowery; y organizó la exposición “*Kiss Kiss Bang Bang*” (Museo de Bellas Artes, Bilbao), que contabilizo 45 años de arte feminista (Cf. [Arakis](#)).

4.3.3 Tres de las obras preferidas por los/as inquiridos/as de “Contraseñas 07”



Imagen 99: Susana Cases, “*Avant – Propos*”, 2006 (Video expuesto en el proyecto “*Contraseñas 07*” en el CCM)

Este vídeo conecta el mundo occidental con el mundo árabe, más propiamente en Túnez, tomando las mujeres como centro del discurso. La intención de la artista con este documental era la de mostrar lo que significa ser mujer contemporánea árabe en sociedades musulmanas. Aunque en los países orientales se produzcan y reproduzcan visiones dualistas de las mujeres de las culturas árabes, representadas por ejemplo como sumisas bajo el control de “sus” hombres; en los *mass media* occidentales estas mujeres son frecuentemente objeto de discusión pero raramente sujetos de enunciación. En “*Avant-propos*” se muestra la realidad en las calles de Túnez a través del discurso de las mujeres tunecinas. El objetivo de la artista al exponer asuntos femeninos fue crear un mosaico sobre la identidad colectiva que permitiera comprender las perspectivas diferentes sobre las tunecinas⁴³.

⁴³Cfr. RIFF Movies Archive – documentary [Riff](#).



Imagen 100: Julia Montilla, "Golden Waves", 2002 (Video expuesto en el proyecto "Contraseñas 07" en el CCM)

En "*Golden Waves*", Julia Montilla remite a las viejas representaciones cinematográficas de Hollywood, entre las décadas de 1920-1950, época crucial para la construcción de un imaginario cultural, decisivo en la construcción de ideologías, de estereotipos que formaron y aún forman parte de las aspiraciones de amplias audiencias. El cine de Hollywood sigue teniendo una consistencia de registros en los que la realidad de las mujeres aparece distorsionada, según los dictámenes femeninos, renegándolas al espacio doméstico como ejemplares amas de casas, madres y esposas. Aunque las mayores estrellas del cine fueron sinónimo de éxito comercial del sexo femenino, las actrices tenían que interpretar roles muy específicos en los que se convertían en el estereotipo de la rubia tonta, de la mujer *tigresa*, de la esposa sonriente o de la *diva sexy*. Lauren Bacall, Ginger Rogers, Jean Harlow, Norma Shearer, Greta Garbo, Jeanette MacDonald, Judy Garland y Grace Kelly, son sólo algunas de esas actrices que el cine de Hollywood condujo al éxito en conocidos enredos cinematográficos románticos pero cuyos salarios eran más pequeños y sus profesiones de duración más reducida en comparación con sus compañeros hombres.

En este vídeo, Julia Montilla retorna a la era dorada de Hollywood recuperando su estética y refiriendo uno de los géneros visualmente más innovadores para la época: los musicales. La artista critica los roles de género que son ostentados en las películas de Hollywood y nos invita

a reflexionar sobre los procesos de construcción de la identidad. El escenario y la música permanecen, los bailarines siguen corriendo y haciendo habilidades, pero faltan los elementos cruciales – las actrices para que las escenas ganen sentido. Montilla reflexiona sobre el rol de las mujeres en la película conduciendo a que éstas estén ausentes, retirándolas de la coreografía, haciendo aún más evidente lo absurdo de sus roles en la película⁴⁴.



Imagen 101: Alicia Framis, "Secret Strike Lleida", 2005 (Video expuesto en el proyecto "Contraseñas 07" en el CCM)

"Secret Strike Lleida" se refiere a una acción realizada en la ciudad de Lleida para lo *Centre d'Art la Panera*, en 2005, como conmemoración del *Día Internacional contra la Violencia de Género*. Cien mujeres con guantes rojos permanecen inmóviles en un paso de cebra, cortando el tráfico sin aviso previo. Este vídeo capta las reacciones de extrañeza y la violencia sonora de los coches parados en el tráfico, ambos parecen simbolizar inactividad y violencia. Esta "huelga secreta" cuestiona la ineficacia institucional respecto a este grave problema – el de la violencia de género que victimiza miles de vidas por año por el planeta⁴⁵.

⁴⁴"Golden Waves", Julia Montana: [Hamaca](#).

⁴⁵Cfr. Catálogo Contraseñas 07, "Desmontajes", Centro Cultural Montehermoso.

4.4 Prácticas de recepción: “*The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d’Art*” 2010 en Moscow Museum of Modern Art



Esta sección resulta de un estudio⁴⁶ realizado en contexto ruso, concretamente durante la exposición “*The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d’Art 1989-2009*” presentada en el *Moscow Museum of Modern Art*, en 2010. El objetivo fundamental consistió en comprender las prácticas de recepción de los públicos encuestados⁴⁷ en

⁴⁶Este estudio contó con la contribución de Oxana Sarkisyan, de Natalya Kamenetskaya, de Irina Urnova y de Ruth Addison para las entrevistas concedidas. Agradezco al *Moscow Museum of Modern Art* por haber permitido realizar este estudio así como a las/os inquiridos/as que colaboraron. Agradezco, sobretudo, a Anabela Santos por haber contribuido de manera determinante para la consecución de esta investigación: por haber prestado auxilio precioso en los contactos con el *Moscow Museum of Modern Art* y por la traducción de documentos, tales como entrevistas y cuestionarios.

⁴⁷Ver cuestionário en ANEXO.

el *MMOMA* (70 mujeres + 30 hombres) que han visitado esta exposición.

Los objetivos de este estudio de recepción fueron (1) comprender la interacción de los/as receptores/as con el contenido de las obras, en particular sus preferencias y opiniones; (2) probar la *dimensión simbólico-discursiva* de las obras y su capacidad de persuasión; (3) indagar si el *sistema de referencias* (acumulado a partir de la estética, historia del arte y/o a partir de experiencias en instituciones artísticas) y si el *proyecto cultural* (al que se implica la toma de conciencia de cuestiones de género) de cada uno/a de las/os inquiridas/os tendría un papel determinante. Intentar alcanzar estos objetivos implica también considerarlos como variables, y a estos últimos se añaden las características demográficas donde se sitúa la exposición; y si habría, o no, *dispositivos de mediación*. El *timing* en el que un estudio de estas características es realizado influencia ciertamente los resultados.

En una sucinta caracterización de los públicos consultados, la mayoría (el 85%) es de nacionalidad rusa; (el 86%) vive en la ciudad de Moscú y más de la mitad (el 58%) frecuentaba por primera vez el *MO-OMA*. El rango de edad predominante de esta muestra es de los 16 a los 25 años de edad y fueron de las/os inquiridas/os que más visitaran el museo a lo largo de la realización de este estudio y estuvieron más dispuestos a rellenar los cuestionarios.

Aunque cerca del 58% de las/os encuestados/os tenga una frecuencia baja en instituciones culturales, en particular en el *MMOMA*, lo que presupone que tengan una acumulación de conocimientos artísticos relativamente baja, un porcentaje alto del 69% respondió que frecuentaba la universidad (el 35%); que había obtenido ya un curso superior (el 32%), que habían completado el grado de máster (el 1%), o doctorado (el 1%).



Imágenes 102 y 103: encuestadas/os que participaron en el estudio de recepción de la exposición “*ŽEN d’ART The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009*”

Sexo	Rango de edad	Nacionalidad	Ciudad	Habilitaciones	Frecuencia de visitas al MOMMA
Femenino	13 aos 25 - 72%	Rusa - 84%	Moscú - 85%	1er Ciclo - 2%	Primera vez - 58%
70%					
Masculino	26 aos 32 - 17%	Extranjera - 16%	Otras - 15%	Enseñanza secundaria - 5%	Más que 1 vez - 10%
30%					
	33 aos 55 - 7%			Bachillerato - 19%	Más que 2 veces - 9%
	56 aos 65 - 2%			Frecuencia Universitaria - 35%	Más que 5 veces - 23%
	+ 65 - 2%			Curso superior 32%	
				Máster 1%	
				Doctorado 1%	

Tabla 25. Composición social de los públicos inquiridos

Una vez que el *Moscow Museum Of Modern Art* tenía *Departamento Educativo*, se optó por utilizar estos servicios de mediación. Los servicios de guía del museo tenían dos modalidades distintas: en la primera, que no requería pago, las/os visitantes podrían solicitar una pen-

USB audio que daba indicaciones sobre el camino que se debería tomar en esta exposición. El relato hacía lecturas, contextualizaciones históricas de las obras y articulaba en el discurso alguna teoría feminista en la que se abordaban las cuestiones de género con alguna profundidad y claridad. Sin embargo, si existían dudas, no existía nadie a quién consultar. La otra modalidad se basaba en la visita guiada más convencional, con una guía que entraría en servicio tras la solicitud de un determinado número de personas, que tendrían que tener cita previa con el museo, y efectuar un pago extra además de la entrada. Según una de las guías, Irina Urnova, las reacciones de los públicos, que solicitaron estos servicios, mostraron “*sorpresa, interés, sobre todo los más jóvenes*”. Añade: “*concuerdan con muchas de las causas de los trabajos, sobre todo trabajos que evocan tareas domésticas.*”⁴⁸ Indicios que revelan, según la experiencia de esta guía, que los/as jóvenes, tras la explicación de algunas obras, estarían de acuerdo con el reparto de tareas domésticas, por ejemplo, cuando referían la obra “*Ironing Boards*” de Irina Nakhova. Sin embargo, “*a las personas no les gusta obras relacionadas con el transgénero. Tienen prejuicios ya que es algo en lo que no piensan regularmente. En particular, los hombres muestran mucha rudeza*”⁴⁹.

4.4.1 Preferencias y prácticas discursivas de los públicos-receptores visitantes del MMOMA (Presentación de los datos)

El reparto de códigos, de lenguajes, de convenciones y de valores, presupone que la experiencia de las/de los receptoras/es viene de un mismo “*espacio semántico*”⁵⁰, sea éste geográficamente o culturalmente bordeado; contexto(s) a partir del cual se adquieren conocimientos, informaciones constituyentes de bases que permiten descodificar mensajes. Sin embargo, los recorridos e historias de vida son singulares en cualquier sujeto, lo que aporta articulaciones igualmente particulares de sus percepciones y perspectivas recurrentes de los temas variados. No obs-

⁴⁸Irina Urnova – Guia – entrevista en *MMOMA* a 27 de enero de 2010, por Rui Pedro Fonseca.

⁴⁹*Ibidem.*

⁵⁰Volli, 2003, 154.

tante las opiniones variadas sobre determinado tema, fue posible extraer patrones de análisis de los públicos encuestados y comprender su posicionamiento ideológico respecto a las obras que abordan cuestiones de género, incluso incautar algunos de sus criterios de apreciación de obras de arte.

En una primera batería de preguntas, se intentó comprender los motivos por los cuales el público iba al *MMOMA*. Esta muestra revela, a partir de las respuestas de elección múltiple (máximo 4 opciones), que la mayoría de los públicos del *MMOMA* (el 59%) iba al museo para “conocer las nuevas producciones artísticas”; como demuestra el comentario de una encuesta – “*Es interesante indagar las producciones artísticas contemporáneas y prever el futuro del arte en Rusia*” – refiere, lo que atestigua el hecho de que los públicos todavía buscan nuevas creaciones que se caractericen por la originalidad. En la segunda opción más votada por las/los encuestados/los (el 54%) asocia el *MMOMA* a un espacio de ocio/pasatiempo. Una de las opciones menos votadas (el 13%) considera las “*obras de intervención social*” un motivo poco atractivo e insuficiente para visitar una institución cultural, tácitamente por que no asocian estos espacios a locales que “*permitan adquirir conocimientos sobre injusticias sociales*” tal como comprueba la opción seleccionada por sólo el 5% de las personas encuestas, lo que puede frustrar sus expectativas en los momentos en los que se encuentran con obras como las constituyentes de la exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space: 1989-2009*”.

Los bajos porcentajes de visitantes que han considerado un museo como institución que difícilmente “*permite adquirir conocimientos sobre injusticias sociales*” y como local que difícilmente expone “*obras de intervención social*” muestran una perspectiva asertiva que coincide con la que generalmente los museos intentan fomentar a los públicos: la de la asociación de la cultura al ocio/divertimiento – tal como muestra uno de los comentarios de una encuesta que refiere que el museo permite “*abstraer de las cuestiones cotidianas*”. Pero, tal como muestran algunas respuestas de los interrogatorios, la ida al *Moscow Museo Of Modern Art* es motivo suficiente de las/os encuestadas/os que permite observar los cambios, el rumbo del arte contemporáneo y los contrastes que éste presenta respecto al arte clásico.

Exhibe obras de arte bonitas	Exhibe obras de intervención social.	Cuniosidad de	Es divertido visitar locales como centros culturales, museos, etc	Cultura es importante.	Para conocer las nuevas producciones en el arte.	Para conocer personas interesantes.	Me gusta visitar instituciones culturales.
21%	13%	51%	54%	21%	59%	12%	24%
Permite adquirir conocimientos sobre injusticias sociales.	Es una buena posibilidad para conocer artistas y agentes culturales.	Aquí puedo discutir asuntos actuales.	Forma parte de mi programa turístico.	<i>"Esta exposición es una de las que muestra el lado opuesto del arte clásico." (Hombre, 24)</i> <i>"Es interesante cuestionar las producciones artísticas contemporáneas y prever el futuro del arte en Rusia." (Mujer, 18)</i> <i>"Me han recomendado que visitase este museo." (Mujer 22)</i> <i>"Aquí me abstraigo de las cuestiones cotidianas." (Mujer, 18)</i> <i>"Permite mirar las cosas de un modo diferente y pensar sobre ellas." (Mujer, 22)</i>			
5%	15%	15%	2%	Otras preferencias			

Tablas 26 y 27. Motivaciones de los públicos encuestados en la visita al *MMOMA*.

En la siguiente batería de preguntas, se intentó captar las preferencias artísticas y *adjetivaciones clasificatorias* de las/os visitantes respecto al arte contemporáneo, y comprender si podría haber compatibilidad entre los parámetros y criterios de gusto de estos públicos con la exposición "*Žen d'Art: The History of Gender in Post-Soviet Space*". El 52% de los públicos encuestados para este estudio prefieren obras de arte bien producidas, bien-hechas, lo que atestigua, para estas/os receptoras/es, la importancia que la morfología estética tiene en los criterios de percepción – tal como ilustra uno de los comentarios: "*las obras artísticas deben concluir la forma ideal. Cada uno de sus componentes debe ser algebricamente colocado*" – de lo que se desprende que la exhibición artística demanda ser sugerente, que produzca determinadas sensaciones y se perciban, a partir de la contemplación, para la convenida "*belleza*". En igual porcentaje (el 52%), los públicos encuestados dan importancia a los contenidos de las obras, que estas "*tienen que significar algo*", o sea, que tienen que tener sentido, en su sentido amplio, según los intereses inherentes a cada uno/a. Esta muestra de visitantes indica una baja demanda de obras de arte político (el 11%) así como res-

pecto a obras de arte de intervención social (el 11%) – denominaciones que pueden aplicarse en la exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space 1989-2009*”. Para confirmar el bajo interés de arte evocador de cuestiones de género, como *queer* o feminista, sobresale el porcentaje de sólo el 3% de los/as encuestados/as que muestran apetencia por este tipo de obras.

Obras de arte bien hechas.	No me gusta arte.	Obras de arte que tienen ser bellas o feas, tienen que significar algo.	Obras de arte que tienen algo, que ser bellas.	Obras de arte que tienen ser originales	Prefiero obras de arte políticas.	Prefiero obras de arte que entretengan personas.	Prefiero obras de arte abstractas.
52%	0%	52%	10%	43%	11%	12%	33%
Prefiero obras de arte surrealistas.	Prefiero obras de arte conceptuales.	Prefiero obras de arte de intervención social.	Prefiero obras de arte <i>queer</i> o feminista.	<i>“Las obras artísticas deben concluir la forma ideal. Cada uno de sus componentes debe ser alógricamente colocado.” (Mujer, 18)</i> <i>“La forma y el sentido tienen para mí inmensa importancia. La ausencia de uno o de otro no significa nada malo.” (Hombre, 22)</i> <i>“Yo prefiero el radicalismo y la crueldad en el arte.” (Hombre, 20)</i> <i>“No puedo decir que me gusta, o no, sobre arte. Es mi profesión.” (Mujer, 28)</i> <i>“Prefiero arte clásico.” (Mujer, 18)</i> <i>“Yo prefiero arte clásico.” (Mujer, 23)</i> <i>“Me gusta cuando el arte tiene influencia – a través de cualquier medio que pueda usar.” (Mujer, 38)</i> <i>“Me gusta ver variedades de artes.” (Hombre, 19)</i> <i>“Me gusta ver varios tipos de arte.” (Mujer, 25)</i>			
20%	32%	11%	3%	Otras preferencias			

Tablas 28 y 29. Preferencias de los/as encuestados/as en relación a las producciones artísticas.

En la última cuestión, se intentó probar la *dimensión simbólica* de las representaciones feministas, conocer las preferencias y los modos de evocación de cuestiones de género a partir de las obras y obtener parillas de visualización de los públicos encuestados. Esta pregunta, que incitaba respuestas abiertas, interrogaba a los públicos sobre cual era la obra de arte que más les había gustado, y el motivo de esa elección. No había obligatoriedad para que las/os encuestados/os justificasen su

elección. De las 300 obras⁵¹ de la exposición “*Žen d’Art: The History of Gender in Post-Soviet Space 1989-2009*” hubieron algunas que las/os visitantes prefirieron. La más seleccionada fue la serie “*Should one believe in beauty?*” de Annouchka Brochet⁵² (ver imágenes 105, 106, 107) que recibió el 12% de las preferencias. Se trata de un conjunto de pinturas, encuadrables en el feminismo cultural, alusivas a la representación de las mujeres a partir de la segunda mitad del siglo XX. No evidencian críticas manifiestas a las convenciones de la femineidad, ya que reproducen los encuadres estipulados y los atributos icónicos del cuerpo femenino (tales como los ojos y los labios). Sin embargo, las expresiones de estas mujeres representadas se distinguen de las que se encuentran normalmente en las revistas: sea con semblantes más sufridos, pero siempre se retratan de manera técnica con gruesas pinceladas cuya superficie en su piel surge más áspera, opuestas a la suavidad y limpieza de las revistas. En los tres comentarios referidos, hay una buena aceptación. Uno de los comentarios señala de manera positiva la fórmula de representación de la mujer “*Me agrada la mirada agresiva y labios sanguíneos*” (Mujer 22 años); y el otro refuerza alguna de la femineidad inherente a la propia serie: “*Expresa sensualidad, naturalidad*” (Mujer 22 años). Las/os demás 9% de las/os encuestados/os prefirieron no hacer comentarios.

La segunda obra más seleccionada (el 9%) fue la escultura “*Be With Me*”, de Irina Nakhova (ver imagen 108). Esta obra es interactiva, se presenta en forma de vagina semiabierta permitiendo la entrada de visitantes. No hay informaciones relativas a la *dimensión simbólica* de

⁵¹Este es un valor aproximado a través del soma de las obras del catálogo de la exposición. No hay informaciones disponibles relativas a este número, ni las curadoras de la exposición estuvieron disponibles para esclarecer este dato.

⁵²«“*Should one believe in beauty?*” se trata de la primera serie a la que dediqué mi mirada sobre el feminismo, concretamente sobre esa nueva “religión” de la belleza y de los cosméticos, y de la presión que ejercen sobre la vida de las mujeres. También se refiere al hecho de que yo no soy sólo artista, sino casada y bastante famosa socialmente. La cuestión era: ¿es posible ser artista y seguir pintando caras, cuando tantas revistas de belleza reproducen a las “mujeres perfectas”? Comprendí que muchas mujeres a noche, se van al baño e intentan mantener su máscara, aunque no tengan muchas ganas de hacerlo (...) También me impresioné con algunas mujeres que, inmediatamente por la mañana, escribían en los espejos y destruyán sus pintalabios, los rompían contra los espejos, incapaces de restaurar sus máscaras.»— Declaración de Annouchka Brochet sobre el proyecto, a 29 de marzo de 2011 (por e-mail).

la pieza, ni se conoce la totalidad de la obra ya que en la visita a la exposición no se visitó el interior de la obra, pero podría referirse a la sexualidad o a la maternidad bajo una perspectiva feminista. Uno de los comentarios afirma que la temática de la obra es de “*intervención*” (H 23).

La pintura con proyección de vídeo, “*Suspense*” (ver imagen 109), de Aidan Salakhova, fue la tercera obra más seleccionada, totalizando el 7% de las elecciones de las/os encuestados/os. En su morfología, “*Suspense*” se trata de la pintura de una mujer sentada casi de perfil, que lleva prendas largas, está cabizbaja, aparentemente pasiva. Sobre esta superficie pictórica hay una proyección de vídeo, aparentemente de la misma mujer, que se mueve con alguna inquietud y observa su propia pose. No hay informaciones disponibles ni en el catálogo de la exposición, ni en Internet sobre los objetivos de la obra. Sin embargo, en una tentativa de ensayo de lectura, aparentemente la proyección de la mujer más activa, que contraría la postración y pasividad de la misma que está sentada, puede querer problematizar la representación de mujeres que son mostradas en poses idénticas. Suministra, por otro lado, el antídoto en relación a la propia pasividad y resignación: la automirada, la toma de conciencia y el cambio de un estado más letárgico para un otro más activo. En suma: la representación pictórica podrá referirse a la femineidad y la representación del video sobre la representación pictórica que podrá aludir a una actitud más activa, emancipadora.

En cuarto lugar, con más menciones (el 4%), surge la “*Domestic Oracle*” (ver 110), instalación de Annouchka Brochet y “*The Oath*”, de Tatiana Antoshina (ver 111). En la instalación hay dos elementos predominantes para construir sentido – los espejos y las alusiones a la femineidad a través de las marcas en rojo de frases y símbolos. En esta obra, el espejo podrá simbolizar un lugar en el que la mujer puede modelar su apariencia para que se haga deseable a la mirada masculina, para que se pueda encajar en los requisitos de la belleza tradicionalmente femeninos presentes en los dictámenes de la moda. Bajo el espejo mayor, en una de las frases, puede leerse “*Nobody is perfect*”, que puede referirse a los cánones de belleza y a la imposibilidad de que alguien pueda corresponder totalmente a sus premisas. En los comentarios no se percibió ninguna lectura feminista o relativa a cuestiones de género.

“*The Oath*”, de Tatiana Antoshina, podría referirse a la obra “*The*

Oath of the Horatii” (1784) de Jacques-Louis David. En la obra de David, se cuenta una historia del periodo de las Guerras entre Roma y Alba, en 669 DC. Se había determinado que la disputa entre dos ciudades se decidiría a través de un combate poco vulgar que tendría lugar entre dos grupos y en el que cada uno de ellos tendría tres campeones. Un grupo tendría los hermanos Horatii y el otro los hermanos Curiatti. Un drama implícito contado en el cuadro original, que incluye mujeres, una de las hermanas de Horatii – Camila, se promete a uno de los Curiatti. En la escena del cuadro de Jacques-Louis David hay una jerarquía de representación entre hombres y mujeres: se representan a los hombres erectos, bravos, audaces, como los principales personajes, mientras las mujeres asisten a la escena, sentadas, en segundo plano, renegadas a meras asistentes, amedrentadas que, acompañadas de un niño, se enfrentan unas a las otras.

En la obra de Tatiana Antoshina no se altera solamente al espacio – que posiblemente se refiere a una de las estaciones de metro de Moscú – sino toda la jerarquía entre géneros se invierte: las mujeres dominan la escena, son las que empuñan las espadas, que ostentan poses majestuosas, que se presentan decididas y audaces, que toman las principales decisiones, mientras los hombres son meros asistentes, acompañando a un niño. Esta obra de Tatiana se encuadra en un otro tipo de obras (ver imágenes 112, 113, 114, 115) en las que la artista se apropia de la estructura, composición y narrativa de algunas obras del periodo clásico y moderno, y cambia los papeles de género, invirtiendo las jerarquías y relaciones de poder. En dos comentarios de los encuestados, uno de ellos subraya la idea y ejecución de “interés”, mientras el otro subraya el museo como espacio “*pertinente para este tipo de arte*”. Ambos encuestados no articulan cuestiones de género y/o relacionadas con feminismo. Surgen después 8 obras que el 3% de las/os visitantes prefirieron. “*Ironing Boards*”, de Irina Nakhova; “*Dolly*”, de Tatiana Antoshina; “*Intersection*” de Ekaterina Sysoeva y “*The Ideal couple*”, de Vladislav Mamyshev-Monroe; “*Fourth Heigh*”, de Galina Smirnskaya; “*Giving Birth*”, de Natalia Turnova; “*Physicists*”, de Maria Ovchinnikova; y “*Figures of the Law*” de Anna Alchuk (ver 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123). En “*Ironing Boards*”, de Irina Nakhova, hay una ponderación del *feminismo pragmático*: se representan, en tablas de planchar, mujeres de espaldas desnudas, de varias nacionalidades/etnias

y, en el suelo, las/os visitantes pueden acceder, casi a modo de invitación, a las planchas que se disponen para usarse en las superficies de las tablas. Esta instalación podrá simbolizar la incomodidad a la que muchas mujeres todavía están sometidas actualmente: la de tener las tareas en los locales de trabajo además de los papeles predefinidos culturalmente en los que se incluyen actividades domésticas no repartidas con compañeros hombres. Entre ellas está planchar. O puede aún aludir a mujeres que solamente se reniegan al espacio doméstico, en el que tienen de cumplir solamente tareas relacionadas con a la maternidad y al desempeño doméstico. Esta obra no fue comentada.

El 3% de las preferencias de las/os encuestados/os fue para “Dolly”, de Tatiana Antoshina (ver 113). Tiene, a nivel morfológico, dos elementos que dominan la composición: una oveja y una mujer anciana. Es una imagen desconcertante ya que aparentemente la mujer anciana amamanta a la oveja. Aunque la oveja se refiera simbólicamente a la mansedumbre, inocencia y pureza, y aunque, aparentemente, mame en la anciana, no se comprende la *dimensión simbólica* de la obra. No fue posible obtener informaciones respecto a esta obra. Dos de las encuestadas afirman que la obra desencadena “*emociones positivas*”, “*sentimientos de bondad*”, otra refiere que la imagen es “*estéticamente fuerte*”, pero no articulan comentarios referentes a feminismos y/o cuestiones de género.

La “*Intersection*”, de Ekaterina Sysoeva (ver 114), acogió el 3% de las preferencias de los públicos. Es una escultura que, formalmente, presenta varios planes, y, en cada uno de ellos, se imprimen mitades de personas que se interceptan. Al girar la escultura lo/a observador/a podrá apreciar la junción de diferentes personajes, con géneros y ropas distintos y que forman diferentes y variadas identidades. La obra puede ser un llamamiento al reconocimiento y a la igualdad de la identidad *transgender*. No se hicieron comentarios sobre esta obra.

Uno de los pocos, sino el único artista feminista hombre representado, Vlad Monroe, tuvo una obra que fue indicada como preferida por el 3% de inquiridas/os – “*The Perfect Couple*” (ver 115). Es común que en sus obras, Vlad Monroe juegue con cuestiones identitarias dentro de los universos de la polarización de ambos géneros, usando inclusivamente el *transgendering*, transmutando su identidad para los roles más diversos, aludiendo a las más diversas figuras públicas, políticos, estrel-

las de cine, de la música, etc. En esta obra, la institución “matrimonio” se aniquila completamente en su heteronormatividad. El hombre artista se convierte en una prometida travesti occidental que se casa con una mujer, aparentemente oriental, que lleva trajes típicamente masculinos. Se rompen, así, dos obstáculos culturales simultáneamente: primero, se rompe con la institución matrimonial en su heteronormatividad y, segundo, se abre la mente para la representatividad de matrimonios que incluyan travestis. No existieron comentarios por parte de cualquier inquirida/o que seleccionaran esta obra como predilecta.

La “*Fourth Heigh*”, de Galina Smimskaya (ver 116), acoge también el 3% de las elecciones de los públicos encuestados. Evoca las representaciones de la mujer del tiempo soviético referentes a la apología del belicismo y, simultáneamente, a otras representaciones que naturalizaban, y siguen naturalizando la normatividad de la procreación actualmente en Rusia. Esta foto reúne las dos típicas representaciones en una sólo, lo que crea una sensación de extrema extrañeza. El único comentario a la obra surgió de una mujer de 30 años que tiene una lectura asertiva respecto a la obra, mencionando las representaciones de la época soviética y sus repercusiones en la sociedad:

«Muestra la absurdidad de los roles soviéticos que imponen normas de comportamientos en las personas, programando sus cerebros. Me gusta esta obra por que en estos días podemos mirarla como algo ridículo. Es gracioso para personas de mi generación por que me recuerdo de esos tiempos.»

La antepenúltima obra con el 3% de preferencias es la “*Giving Birth*”, de Natalia Turnova (ver 117). Formalmente, la escultura representa una mujer de aspecto burlesco, pintada de muchos colores, sentada, con piernas abiertas. Su boca, sus pezones y su vagina surgen enfatizados con luces coloreadas, llamando la atención. No hay informaciones en el catálogo, o en Internet, alusivas a esta obra en particular. La obra no recibió comentarios.

También se seleccionó la “*Physicists*”, de Maria Ovchinnikova (ver 118). con el 3% de preferencias. Esta obra contiene algunos de los físicos hombres y referencias a la Física. Se nota en la obra la ausencia de mujeres físicas, tales como Hertha Spöner, Hube Visto Rubin, Patricia Cladis, Helen Megaw, entre tantas otras. No se comprende, por lo tanto, el carácter feminista de la obra, ya que ostenta sólo hombres de la Fí-

sica. El único comentario de una mujer que de cerca le gusta la Física, escogió la obra por ese mismo motivo – su gusto por la Física.

Finalmente, a última obra con el 3% de preferencias es a “*Figures of the Law*”, de Anna Alchuk (ver 119). En esta serie de tres imágenes se representan tres figuras de mujeres (Samuri, Poet, Murmuress), quizás mujeres invitadas para posar para las fotografías en las que ellas mismas escogieron los aderezos y las poses; el mismo ejercicio se propuso a los hombres. Hubo evidentes diferencias entre hombres y mujeres en el acto de improvisación propuesto por la fotografía:

«*Los hombres trataran el acto de la fotografía con fácil improvisación, mientras las mujeres tuvieron un abordaje más serio: sus poses, atributos y las propias imágenes se desarrollaron y discutieron cuidadosamente. Parecía que la mayoría de los participantes habían alimentado ciertas imágenes asociándolas antes con su cuerpo, y el proyecto proporcionó el motivo para documentar estas fantasías conscientes y subconscientes. (...) Llegó a ser importante revelar el discurso de género en los aspectos visuales y discursivos (...)*» – Este proyecto “*prueba la estabilidad de los puntos de vista patriarcales basados en la convicción de que el cuerpo femenino es instrumental y que la desnudez solamente se puede asociar a la seducción.*» – Anna Alchuk⁵³

– Esta obra no recibió comentarios por parte de las tres personas que la seleccionaran como favorita.

Seguidamente surgen 9 obras con el 2% de preferencia cada una: “*Laboratory of the Great Deeds*” de Elena Elaguina (ver 120) – no recibió comentarios. “*Ivan the Terrible*” de Marina Obukhova y Marina Koldobskaya (ver 121) que recibió un comentario positivo respecto a la ejecución técnica. “*Games with a cock*” de Marina Lyubaskina (ver 122), no recibió ningún comentario. El vídeo “*Slow Way*” de Liza Morosova (ver 123) recibió dos comentarios, ambos alusivos al interés de la obra debido a su capacidad para “entretener”. Otro vídeo, “*Waltz at Berlin*”, de Elena Kovylyna (ver 124) recibió un comentario no artístico ya que, alledadamente, la artista era «*muy bonita*». La pieza “*Strong Girls*”, de Nina Kotyol, no recibió comentarios. “*Potrait of Josephin Uniform*”, de Maria Konstantinova, recibió dos comentarios elogiosos, sin embargo opuestos en sus contenidos: una encuestada se refiere a la

⁵³Cfr. Diana Yeh, “*From inextant labours to reimagined bodies*”, Visiting Arts, Culture Base.

obra como «*inspiradora, lógica y graciosa*» y otro encuestado destaca la obra como «*bien concebida y simple*». La obra “*Objects from the Traveling Items*”, del *Cyberfemin Club* y la “*Turkish Man and Turkish Woman*” de Olga Florenskaia no tuvieron ningún comentarios escritos. Ninguno/a de los/as encuestados/as que hicieron comentarios respecto a estas 9 obras mencionó cuestiones de género. Con excepción de un encuestado que elogió a la artista que aparecía en el *vídeo*, evidentemente, por su belleza.

Finalmente, surgen 14 obras con el 1% de preferencias cada una: “*All sea Sale*”, de Alena Martynova (ver 126), sin comentarios; la fotografía “*Dress sea the rain*” de Marina Liubaskina (ver 127) que fue seleccionada «*debido a su claridad, tumulto y originalidad*»; la performance “*Path Art females*”, de Elena Kovylyna (ver 128) en la que la encuestada refiere que las «*acciones provocadoras obligan a una reflexión*»; la “*Girls Toy*” de Anna Alchuk (ver 128) y la “*Motherland-Fatherland*”, de Natalia Abalakova y Anatolii Zhigalovnao que no fueran comentadas (ver 129). La “*Troyan Bailes*”, de Natalia Abalakova, fue seleccionada por que a la encuestada le ha «*agradado el arte objeto*»; “*Vania Go Home*” (ver 130) de Y. Gubanova fue seleccionada por el encuestado porque la obra «*tiene un carácter humorístico y serio simultáneamente*». Las seleccionadas “*Passage*”, de Tatiana Nazarenko (ver 131) y “*From the series Hermaphrodites*”, de Aidan Salakhova (ver 132) no recibieron ningún comentario así como la “*Self portrait*”, de Semen Agroskin; la “*Knots*”, de Mila Monkelovae a “*The Semastress*”, de Olga. Finalmente, “*The Mirror’s Memory*” de Aleksandra Dementeva (ver 133) y “*Egg-Mirror*” de Maria Ovchinnikova (ver 135) fueron también seleccionadas como preferidas sin ser comentadas.

4.4.2 Índice de imágenes / preferencias por género y edad / comentarios



Imágenes 104, 105, 106: Annouchka Brochetda, série “*Should one believe in beauty?*”, 2003

Número de preferencias: 12 (M19, M18, M19, M19, M17, M19, H18, M20, H20)

“*Me agrada la mirada agresiva y los labios sanguíneos*” (M22)

“*En esta serie se sienten las emociones que la autora vivió cuánto produjo la obra.*” (H20)

“*Expresa sensualidad, naturalidad*” (M22)



Imagen 107: Irina Nakhova, “*Be with me*”, 2002

Número de preferencias: 9 (M21, M23, M30, M18, M26, M38, H22)

“¡Tema de intervención!” (H23)

“A mi me gusta nacer, otra vez, otra vez.” (M24)



Imagen 108: Aidan Salakhova, “Suspense”, 1998

Numero de preferencias: 7 (M19, M18)

“Me agrada ya que la obra expresa la concepción de las mujeres con su destino e influencia cósmica. Es un trabajo excepcional.” (M28)

“Muy original” (M20)

“Me gustaría llevar esta obra para casa” (M24)

“No sé bien por qué, pero me transmite algunos sentimientos y nuevas visiones.” (H26)

“Muy elegante” (M18)



Imagen 109: Annouchka Brochet, “Domestic Oracle”; Instalación, 2005

Numero de preferencias: 4 (M20, H19)

“Me gustó la idea de los espejos. Hay reflejos de la persona que trata de la instalación, y entonces uno siente que forma parte de ella.” (M22)

“Objetos están más cerca de lo que aparentan y eso es asombroso y cool” (M15)



Imagen 110: Tatiana Antoshina “The Oath”, 1997

Numero de preferencias: 4 (M21, M48)

“Tiene ideas interesantes. Ejecución interesante” (M20)

“Un local muy pertinente para este tipo de arte” (H24)



Imagen 111: Irina Nakhova “Ironing Boards”; 2010

Numero de preferencias: 3 (M22; M23; M18)



Imagen 112: Tatiana Antoshina “Dolly” *from serie Europe*, 2009

Numero de preferencias: 3

“Es una obra agradable. Tiene colores suaves. Proporciona sentimientos de bondad”. (M17)

“Es uno de los trabajos que desencadenan más emociones positivas. Se encuadra más o menos en el estilo clásico.” (M23)

“Me gustan imágenes fuertes estéticamente” (M25)



Imagen 113: Ekaterina Sysoeva “Intersection”; Instalación, 2004

Numero de preferencias: 3 (M18, M26; M29)



Imagen 114: Vladislav Mamyshev-Monroe “*The perfect couple*”, 2004

Numero de preferencias: 3 (H19, M15, H40)



Imagen 115: Galina Smirnskaya “*Fourth Heigh*” From series *Heroic*”, 1993

Numero de preferencias: 3 (M25, M15)

“Muestra la absurdidad de los roles soviéticos que imponen normas de comportamientos en las personas, programando sus cerebros. Me gusta esta obra porque en estos días podemos mirarla como algo ridículo. Es gracioso para personas de mi generación por que me recuerda aquellos tiempos.”



Imagen 116: Natalia Turnova "*Giving Birth*", 2000

Numero de preferencias: 3 (M31; M20; M20)



Imagen 117: Maria Ovchinnikova "*Physicists*", 1995

Numero de preferencias: 3 (M16, H20)

"A mi me gustan los físicos porque me encanta la física." (M19)



Imagen 118: Anna Alchuk, "*Figures of the Law*", 2002

Numero de preferencias: 3 (M19, M22, M20)



Imagen 119: Elena Elaguina, "*Laboratory of the Great Deeds*", 1999

Numero de preferencias: 2 (H23, H29)

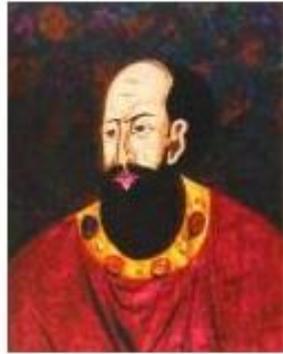


Imagen 120: Marina Obukhova y Marina Koldobsкая; *“Ivan the Terrible”*
from serie “My Empire”, 1994

Numero de preferencias: 2 (H71)

“Tiene una buena técnica en nivel de la ejecución.” (M47)



Imagen 121: Marina Lyubaskina *from series “games with a cock”, 2005*

Numero de preferencias: 2 (M18; M18)



Imagen 122: Liza Morosova “*Slow Way*”, 1999

Numero de preferencias: 2

“*Pieza interesante y que entretiene*” (M25)

“*El concepto es interesante y es divertido ver el vídeo*” (H27)



Imagen 123: Elena Kovylnina “*Waltz at Berlin*”, 2001

Numero de preferencias: 2 (M23)

“*Porque ella es muy bonita.*” (H60)

(Imagen no disponible)

Nina Kotyol “*Strong Girls*”, 1999

Numero de preferencias: 2 (H19)

(Imagen no disponible)

Maria Konstantinova “*Potrait of Josephin Uniform*”

Numero de preferencias: 2

“*Inspirador, lógico y gracioso.*” (M29)

“*Normalmente me gustan obras bien concebidas y simples. Esta obra se destaca.*” (H20)

(Imagen no disponible)

Cyberfemin Club “*Objects from the Traveling Items*”, 1996

Numero de preferencias: 2 (H32)



Imagen 124: Olga Florenskaia “*Turkish Man and Turkish Woman*”, 1985

Numero de preferencias: 2 (M59; M71)



Imagen 125: *Alena Martynova "All for Sale"*

Numero de preferencias: 1 (M22)



Imagen 126: *Marina Liubaskina "Dress for the rain", 2009*

Numero de preferencias: 1

"Debido a su claridad, tumulto y originalidad." (M17)



Imagen 127: *Elena Kovylyna "Path Art females"*

Numero de preferencias: 1

“Acciones claras y provocadoras que simplemente nos obligan a pensar.” (M27)

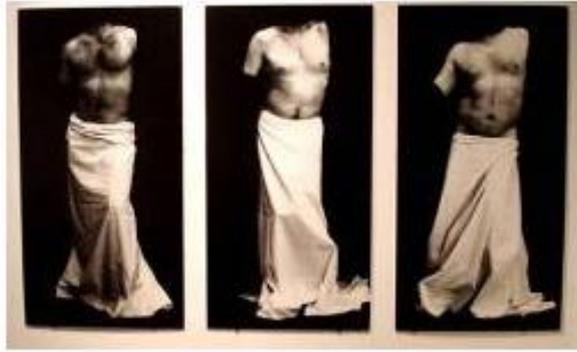


Imagen 128: Anna Alchuk, *“Girls Toy”*, 2004

Numero de preferencias: 1 (M24)



Imagen 129: Natalia Abalakova y Anatolii Zhigalov, *“Totart”*
“Motherland-Fatherland”, 2002

Numero de preferencias: 1 (M24)

(Imagen no disponible)

Natalia Abalakova *“Trojan Dances”*

Numero de preferencias: 1

“Me agrada inmenso arte objeto.” (M28)



Imagem 130: E. Gubanova “Vania Go Home”, 1995

Numero de preferencias: 1

“Este trabajo tiene un carácter humorístico y serio simultáneamente.” (H22)



Imagem 131: Tatiana Nazarenko “Passage”, 1996

Numero de preferencias: 1 (M33)



Imagen 132: Aidan Salakhova, “*from the series Hermaphrodites*”, 1997

Numero de preferencias: 1 (H17)

(Imagen no disponible)

Semen Agroskin “*Self potrait*”, 1988

Numero de preferencias: 1 (H28)

(Imagen no disponible)

Mila Monkelova “*Knots*”

Numero de preferencias: 1 (H17)

(Imagen no disponible)

Olga “*The Semastress*”

Numero de preferencias: 1 (M19)



Imagen 1331: Aleksandra Dementeva, “*The Mirror’s Memory*”, 2005

Numero de preferencias: 1(H28)



Imagen 134: Maria Ovchinnikova, “Egg-Mirror”, 2006

Numero de preferencias: 1(M17)

Número de personas que se han negado a seleccionar obra pero la comentaron (el 5%)

(sin selección) “No me gustó.” (M22)

(sin selección) “Esta exposición no me impresionó.” (M18)

(sin selección) “Me resulta difícil responder a esta cuestión.” (M27)

(sin selección) “Ninguna obra se destacó en especial.” (H16)

(sin selección) “A mí me gustaron los vídeos.” (M17)

	Se han negado a seleccionar obra pero la comentaron	Se ha negado a seleccionar obra y a comentarla
Hombres	1	4
Mujeres	4	0

Tabla 30. Variantes del no rellenar de la última cuestión, por género

4.4.3 Preferencias y prácticas discursivas de los públicos-receptores visitantes del MMOMA (análisis de los datos y conclusiones)

Análisis de los datos y conclusiones

Los bajos *sistemas de referencias* de las/os receptoras/res que visitaban muy poco o casi nunca al *MMOMA* se utilizaron como recurso facilitador de prácticas de recepción de representaciones artísticas feministas presentes en la exposición. En la práctica, no se registraron expresiones alusivas a la teoría estética o a la historia del arte en todos, o casi todos los comentarios escritos.

Las numerosas obras feministas presentes en la exposición, muchas morfológicamente inteligibles debido a su *redundancia*, podrían ser potencialmente accesibles para numerosas audiencias, pero difícilmente en el contexto ruso:

«*La cuestión es que algunas veces el público, los/as artistas y los/as críticos no desean que ocurran cambios; probablemente no quieren derechos iguales para las mujeres y los hombres.*» – Natalya Kamenetskaya⁵⁴

Esta cita de la comisaria Natalya Kamenetskaya es una observación asertiva y puede aplicarse, en particular, a la mayoría de las/os visitantes encuestados/os. Considerando los criterios de apreciación/recepción de arte feminista y/u obras de arte que enfoquen cuestiones de género (y este es el objetivo de este estudio de recepción), las preferencias de los públicos encuestados muestran que más de la mitad (el 52%) les da importancia a las cuestiones técnicas de las obras, a su morfología, al estilo a través del cual se producen las obras. Las motivaciones del 59% de estos públicos se apoyan en el conocimiento de las novedades de las producciones artísticas que, se basan en otro criterio – el de la *originalidad*, y si hay algún ocio / entretenimiento en las obras (el 54%). También el 52% de los públicos muestra que da importancia a los contenidos de las obras pero, sin embargo, los contenidos pierden importancia cuando las obras enfocan cuestiones de género bajo un punto de vista feminista, y este dato es confirmado después de visitar la exposición; solamente el 3% de encuestadas/os mostró interés por

⁵⁴Entrevista a Natalya Kamenetskaya (en ANEXO) por Rui Pedro Fonseca, en 29 de octubre de 2010 en casa de Masha Naumushina.

este tipo de obras. Es un bajo porcentaje que muestra, desde luego, el impacto negativo que las obras de la exposición “*Žen d’Art The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009*” tuvieron para gran parte de estos públicos. En esta muestra, las/os encuestadas/os han comprobado que la visita al *Moscow Museo Of Modern Art* permite observar los cambios, el rumbo y los contrastes que el arte contemporáneo presenta respecto al arte clásico. Como refirió Irina Urnova, una de las guías del *MMOMA*, aunque bromeando: «*Para las/os rusas/os, el Arte es óleo sobre pantalla, y será todavía mejor que los motivos sean Adán y Eva.*»⁵⁵

Las maneras distintas como interaccionaron las receptoras y de los receptores con las obras, que se expresaron en sus comentarios, muestran alguna afinidad respecto a sensaciones resultantes de obras bien conseguidas técnicamente; muestran afinidad respecto a la femineidad y a la “sensualidad” de algunas representaciones⁵⁶; muestran analogía respecto a determinados tipos de técnicas y estilos; muestran afinidad por su capacidad de entretener o incluso relativamente al humor que las obras puedan originar. Los datos de este estudio comprueban que encuestadas y encuestados de esta muestra no enfocaron cuestiones de género a partir de las obras, con la excepción de una encuestada de 30 años que a partir de la “*Fourth Heigh*”, de Galina Smimskaya, articula una lectura asertiva respecto a las representaciones de la femineidad en el tiempo soviético.

⁵⁵Irina Urnova – Guia – entrevista en *MMOMA*, a 27 de enero de 2010 por Rui Pedro Fonseca.

⁵⁶Esto sucedió particularmente en la serie “*Should one believe in beauty?*” de An-nouchka Brochet y en la “*Waltz at Berlin*” de Elena Kovylyna) con una inquirida y un inquirido, respectivamente – ver en Índice de Imágenes / Preferencias por género y edad / comentarios (pág. 359).

	Enfocan cuestiones de género sin sentido crítico	Vislumbran asimetrías de género con perjuicio para la mujer	Enfocan cuestiones de género con sentido crítico	Tasa de éxito en la descodificación
Hombres	0	0	0	0
Mujeres	1	0	1	1

Tabla 31. Inquiridas/os que enfocaron cuestiones de género a partir de la(s) obra(s).

La poca, o casi nula, aceptación que inquiridas e inquiridos mostraron respecto a la exposición se manifestó también verbalmente a través de algunas conversaciones que se realizaron, en particular con encuestados, quienes, en la mayoría de las veces se abstendrían de conversar sobre la exposición. Aunque las encuestadas reconocen que debe abolirse la violencia doméstica, que deben defenderse derechos e igualdad en el mercado de trabajo, la gran mayoría no estaba de acuerdo con el reparto de tareas domésticas. Incluso, dos de las finalistas de cursos de matemática afirmaron que tenían expectativas de conquistar su lugar en el mercado de trabajo, pero que después de su boda, dimitirían de sus profesiones para dedicarse a la familia – lo que demuestra un cambio regresivo, un desacierto: por un lado están abocadas a su independencia, que pasa por la necesaria inversión emocional y económica para proseguir sus estudios e intentar conseguir un empleo que cumpla con sus aspiraciones; por otro lado, afirman la certeza de un plan de vida después de la boda que implica rechazar esas inversiones así como las conquistas académicas y laborales, para dedicarse exclusivamente al espacio doméstico y quedarse exclusivamente con las tareas inherentes, por tradición rusa, al matrimonio y los roles castradores.

Hubo, sin embargo, pocas opiniones apologéticas, sobre todo sobre cuestiones de género y sobre feminismos (el 24%) que están registrados en el "*Libro de visitas*" "*Žen d'Art The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009*"⁵⁷ sobre todo de mujeres extranjeras. El "*Libro de visitas*" confirma un alto porcentaje (76%)⁵⁸ de públicos que visitaron el *MMOMA* a lo largo de la exposición, registrando comentarios altamente despreciativos. La mayoría son mujeres rusas que no

⁵⁷Ver Documentos 1 y 2 p. 371.

⁵⁸Ver pág. 373.

se identificaron con las obras exhibidas, y quienes defienden afincadamente que las mujeres en Rusia no necesitan alcanzar más derechos de género ya que, para muchas de ellas, esos derechos son todavía una realidad. Se destaca el factor del *proyecto cultural* de las encuestadas y de los encuestados: su continua adquisición de valores, tradiciones, concepciones de género fundados en el tiempo soviético y todavía resultantes de la cultura *post-Perestroika*, acumulado a partir de los contextos familiares, de los contextos escolares/universitarios, en las redes sociales, en los medios comunicacionales, entre otras fuentes, tales como la iglesia - tienen un rol determinante en los hábitos, en sus discursos y comportamientos. Articular, analizar y enunciar obras de arte feminista es, también, reproducir, o rechazar valores de género.



Documentos 1 y 2. Algunos de los comentarios del “Libro de Visitas” “Žen d’Art The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009”⁵⁹

⁵⁹Se fotografiaron a estos 50 comentarios aleatoriamente (ver documento 2) del Libro de visitas Žen d’Art The Gender History of Art in the Post-Soviet Space: 1989-2009.

(24%) 12	Comentarios apologéticos
Enfocan cuestiones de género	<p>"<i>¡Esto es arte! No el clásico; no al academismo estúpido; no a la esclavización de lo femenino. Sí a la anarquía en el arte; sí al separatismo lésbico</i>". (Mujer, anónimo)</p> <p>"<i>Me quede sorprendida cuando llegué. ¿Hay arte feminista en Rusia? Nunca he pensado que existiera ya que aquí los roles de género son muy tradicionales, comparativamente con Suecia. Pero se parece con el arte sueco, en la que feministas inteligentes mezclan arte, vida privada y política. Esta exposición me agradó INMENSAMENTE, pero casi no conseguí ver las observaciones escritas en el libro de comentarios! "Deberían irse a cocinar borsh" - ¿esto es de una crítica constructiva? Lo siento por saber que hay personas así y que vienen incluso a museos de arte CONTEMPORÁNEO... ¡Por Dios!... Es todo. ¡Gracias!</i>" (Sory, Suecia, 28.09.2010)</p> <p>"<i>Una gran exposición que muestra los diferentes aspectos de la naturaleza humana. Una manera maravillosa de expresar la femineidad y la libertad de pensamiento subyacente. ¡Gracias!</i>" (Laura de Saltivaux, 08.10.2010)</p> <p>"<i>Es una exposición muy interesante. Muchas gracias</i>".</p> <p>"<i>Fue la primera vez que visité una exposición como esta. Gracias 'Eco de Moscú'</i>".</p> <p>"<i>Es una exposición magnífica. Gracias</i>". (Elen)</p> <p>"<i>No todos los trabajos son igualmente interesantes. A mi me gustaron los trabajos de Tatiana Antoshina</i>".</p> <p>"<i>La exposición revitaliza inmenso</i>". (Anastácia)</p> <p>"<i>¡Gracias! Despiertan sentimientos mixtos. Tenemos en que pensar :)</i>". (A. y T.)</p> <p>"<i>Señores, ¿dónde está vuestro gusto? Estoy en un delicioso éxtasis</i>". (Starik)</p> <p>"<i>Es graciosa</i>".</p>

Tabla 32. Parrillas de opiniones de los/as inquiridos/as presentes en el *Libro de visitas*

(10%) 5	Comentarios neutros
	<p>"<i>Me despertó sentimientos contradictorios, lo que me agradó y me horrorizó inmensamente. Gracias</i>".</p> <p>"<i>Tuvimos relaciones sexuales en este museo. Eso nos ha agradado INMENS'O</i>".</p> <p>"<i>Cada uno debe hacer su propia interpretación. Teniendo en cuenta las tendencias actuales, este libro de comentarios es también un proyecto integrante de esta exposición</i>".</p> <p>"<i>Pensé mucho</i>".</p> <p>"<i>Todo lo que es bueno en la vida es ilegal, inmoral o engorda ;)</i>".</p> <p>"<i>Me despertó sentimientos contradictorios, lo que me agradó y me horrorizó inmenso. Gracias</i>".</p>

Tabla 33. Parrillas de opiniones de los/as inquiridos/as presentes en el *Libro de visitas*

(76%) 38	Comentarios depreciativos
Enfocan cuestiones de género	<p>"En los últimos 20 años (1989-2009), mientras nuestro país se reconstruyó y resucitó, nuestras mujeres han retrocedido. Todas sus obras se limitan al pene masculino. Todo según Freud". (Larisa)</p> <p>"¿Es esto el mejor que las mujeres artistas hicieron en 20 años??? ¡Misericordia! :(((". (Anya)</p> <p>"Es inmediatamente notorio que en nuestro país existe numeroso arte de género. El 'género' y lo femenino no se distinguen de manera alguna. Lo masculino no tiene absolutamente lugar en esta exposición".</p> <p>"¡Queridas señoras, os falta un pene! ¡Mantengan la tranquilidad!".</p> <p>"Se crea la idea de que la mujer es un monstruo".</p> <p>"Voy a exigir el dinero de vuelta. ¿Dónde está la performance? La mayoría son exposiciones. Es un absurdo". (Artur)</p> <p>"La exposición no respeta a los visitantes. No es perceptible".</p> <p>"Es una exposición horrible y repugnante. Incluso mirarla es desagradable. Nosotros haríamos mejor". (Anya)</p> <p>"Me arrebataron los sentimientos más despreciables. Peor mierda nunca he visto".</p> <p>"Fracaso completo".</p> <p>"Puede vomitarse en todo a cualquier momento. Podrían poner unas vasijas cerca de estas producciones horribles".</p> <p>"Tras esta exposición, me siento mentalmente pésima".</p> <p>"Esto no es arte".</p> <p>"¡El mundo está loco! Señor, Jesús Cristo, perdona a todos los pecadores. Tengo pena de estas personas, que viven alejadas de Dios. Todas sus perversiones no traen felicidad ni a sí mismas, ni a aquellos que observan esta impureza. Trabajen para el Bien y arte, y no fomenten el MAL".</p> <p>"Menos mal que la iglesia sigue todavía enfrente. ¿Se puede entrar?"</p> <p>"Todo lo que he visto en esta exposición puede describirse en una palabra: ¡¡HORRIBLE!!"</p> <p>"!!!Horrible!!!".</p> <p>"¡Mucha cosa, poco sentido! ¿Arte? Quizás... para alguien".</p> <p>"¿¿¿Dónde está el Arte???"</p> <p>"¡Repugnante!"</p> <p>"¡¡¡No traigan los niños aquí!!! ¡¡Nos corrompen, gente, nos corrompen!!!".</p> <p>"Por favor, que inviten a personas con talento y valor y no esto".</p> <p>"Yo sé que soy una simple lega, pero no logro comprender esto. Es una pena el desperdicio de dinero".</p> <p>"Es una pena haber desperdiciado 300 rublos".</p> <p>"Soy psicoterapeuta. Puedo atestiguar con absoluta seguridad que las autoras DE ESTO son mis clientes (potenciales)."</p>

Tabla 34. Parrillas de opiniones de los/as inquiridos/as presentes en el Libro de visitas



Imagen 135: Natalya Kamenetskaya (lado derecho), en casa de Masha Naumushina 29 de octubre de 2010

4.5 Prácticas de recepción de arte feminista (Estudiantes del 1^{er} año de Ingeniería Informática del ISEP)

4.5.1 Consideraciones generales

En la presente sección se muestran los resultados de las prácticas de recepción de arte feminista de ocho clases de alumnos/as del primer año del curso del *Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP)*⁶⁰.

Con este estudio se intentó comprobar la eficiencia morfológica de algunas obras de arte feminista consagradas y, simultáneamente, intentar identificar factores influyentes en las prácticas de recepción de los/as encuestados/as, considerados/as públicos irregulares de la cultura.

El objetivo fue comprender la estructuración de las actividades cognitivas de los/as encuestados/as a lo largo de la actividad de recepción de arte feminista: comprender la naturaleza de sus apreciaciones, el contenido de sus discusiones y/o juicios de valor que resultaron de la

⁶⁰Agradezco a la Profesora Ana Barata por haber permitido la realización de este estudio a sus turmas de estudiantes.

apreciación de las obras. Finalmente, ¿qué ve en el arte feminista un público no habituado a frecuentar exposiciones? ¿Es posible diagnosticar patrones de percepción visual en sus prácticas de recepción? ¿No será que la establecida industria del ocio, en expansión, y con un rol activo en la creación de los criterios de estilos de vida, desempeña un papel preponderante en las condiciones de recepción del arte de resistencia, como la feminista? En el proceso de reflexión estética, particularmente, el de los hombres, ¿podrá el desnudo feminista adquirir propiedades del desnudo femenino? ¿Podrían hacer los/as encuestados/as análisis puramente formalistas de las obras excluyendo sus características discursivas? ¿Podría existir algún retraimiento respecto a algunas obras? ¿Existirían justificaciones, o podrían las obras ser rechazadas ideológicamente?

En un intento por responder a estas y otras preguntas se realizó este estudio durante el mes de abril de 2008 a 174 alumnos/as (160 hombres y 14 mujeres) del primer año del curso de Ingeniería Informática del *Instituto Superior de Engenharia do Porto*. Se contabilizaron ocho clases en las que la mayoría de los grupos correspondían a una media de edad comprendida entre los 18 y los 23 años, integrando dos de los grupos de alumnos, algunos trabajadores, una media de edad comprendida entre los 28 y los 37 años de edad. Algunos viven en la ciudad y el municipio de Oporto, pero la mayoría vienen de otros municipios y ciudades⁶¹.

Además de la aplicación de las entrevistas⁶² fue de interés, para el ámbito de este estudio, registrar los debates, los comentarios, las apreciaciones e incluso los juicios de valor de estos grupos de estudiantes, así como intentar analizar el discurso cuando observaron las obras exhibidas. Aprovechando el espacio social del aula, se intentó, después de mostrar las obras, extraer de los/as estudiantes los comentarios y opiniones sobre las obras feministas o sobre cuestiones que han planteado. A lo largo de esta investigación se intentó mantener un papel neutro y

⁶¹Ciudades como Gondomar, Marco de Canaveses, Santo Tirso, Barcelos, Espinho, Maia, Penafiel, Oliveira de Azeméis, Póvoa de Varzim, Rio Tinto, Matosinhos, Vila do Conde, Paços de Ferreira, Ovar, Viana do Castelo, Vila Nova de Gaia, Santo Tirso, Mirandela, Baguim do Monte, Vale de Cambra, Lousada, Águas Santas, Trofa, Leça do Balio, Santa Maria da Feira, Braga, Santa Maria da Feira, Guimarães e Esmoriz.

⁶²Ver entrevista en ANEXO.

establecer un clima en el que fluyeran conversaciones con simplicidad de discursos⁶³.

4.5.2 Las obras exhibidas a los/as estudiantes



Imagen 136: Barbara Kruger, “*We Have Received Orders not to Move*”, 1982



Imagen 137: Barbara Kruger “*You are not Yourself*”, 1982

⁶³Los alumnos y alumnas estaban prevenidos/as de que iban a recibir un investigador, pero no sabían cual sería la intervención; el contacto con las obras ni que las intenciones constituyeran, para todos/as, una sorpresa.

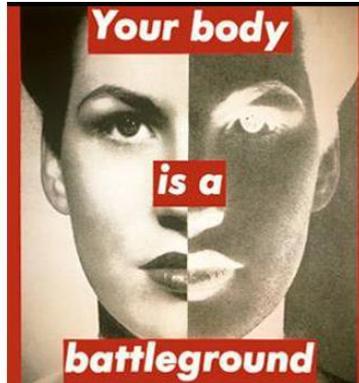


Imagem 138: Barbara Kruger, “*Your Body is a Battleground*”, 1989



Imagem 139: Claudia Berg, “*Das Kleid (a roupa)*”, 2007



Imagen 140: Judy Chicago, “Red Flag”, 1971



Imagen 141: Carrie Mae Weems, “Mirror, Mirror”, 1987/ 88

4.5.3 Prácticas discursivas de los/as alumnas/os sobre las obras feministas: presentación de datos

Antes de exponer y comentar los resultados de los grupos de estudiantes relativos a sus prácticas de recepción, es pertinente mencionar, previamente, el contexto en el que transcurrió esta investigación – en la clase, y su rol de influencia en el proceso de realización de este estudio de prácticas de recepción. El aula es también un local de adquisición



Imagen 142: Imagen del vídeo exhibido de Marina Abramovic “*Action Pants: Genital Panic*”, (2005). Originalmente producido por Valie Export (1969)

de *habitus*⁶⁴. José Ribamar Rodrigues la caracteriza como un «*espacio social de permanente construcción de saberes a partir de interacciones y representaciones que constituyen las estructuras de producción de conocimientos*»⁶⁵, lo que, en términos teóricos, potenció una mayor fluidez de comentarios y opiniones sobre y a partir de las obras y, por lo tanto, datos que se revelaron potencialmente pertinentes para el análisis.

Mujeres	Hombres
14	160

Tabla 35: Población: clases del 1^{er} año del curso de Ingeniería Informática de ISEP

⁶⁴En “*Le Sens Pratique*” (1980), Bourdieu define: «*Habitus: sistemas de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas para su fin, sin presuponer la vista previa consciente de finalidades y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos*» (apud. Almeida, 1995: p. 61).

⁶⁵Cfr. Rodrigues, 2002: s/p.

Asistieron	No asistieron
7 (4%)	167 (96%)
Total	174 (100%)

Tabla 36: Exposiciones de arte feminista

Como se ha mencionado anteriormente, los/as estudiantes (14 mujeres y 160 hombres) encuestados/as tienen características de vida singulares, *«ya que no están expuestos a la misma condición ni a los mismos estímulos, ya que los construyen de manera distinta [...] teniendo por lo tanto bases de moldelos para fundamentar juicios de valor también distintos.»*⁶⁶

Reivindica los derechos de las mujeres	102 (59%)
Total	174 (100%)

Tabla 37: Opiniones sobre las obras

Respecto a la visita de espacios expositivos en los que se ha exhibido arte feminista, en Portugal o en el extranjero, sólo el 4% respondió que ya había asistido. Sin embargo, hubo por parte de la mayoría de las/os estudiantes tentativas para ajustarse a las prácticas discursivas establecidas en torno a las obras, y surgieron variadas y voluntarias tentativas de decodificación, pero también legítimas resistencias manifestadas a través de silencio junto a miradas de desconfianza. También, en estos pocos casos, hubo los que prefirieron distanciarse más aún respecto a la dinámica creada en el aula.

Tal como revelan los comentarios, según los datos recogidos, la mayoría de los/as estudiantes/as (el 59%) comprendió y aceptó las intenciones presentes en las obras feministas, incluso sus aspectos discursivos, interpretativos y sus reivindicaciones:

«Una cosa es el desnudo del arte contemporáneo o hasta en el mundo de la moda, otra cosa es el desnudo como manera de tomar una

⁶⁶Bourdieu, 1992: 336, 337.

posición y no como objeto o como explotación del deseo masculino.»
H⁶⁷

«La mujer es un símbolo perfecto de belleza que la televisión no enseña, no es una realidad. Lo hacen porque lo desean y a causa de las mentalidades que les son transmitidas.» H

«Resulta un poco como abrir los tabúes, digamos así. Porque esto, venga quién venga, se trata de un tabú. Una mujer quitándose un tampón es un tabú. Este tipo de acción no es vulgar, las personas ni siquiera piensan en este tipo de acción. Y cuando se les muestra a las personas algo más, ellas piensan: ¿qué es esto?! (...) ¡No! Este no es un tema del que se hable por ahí.» M⁶⁸

«Intentamos ser otra persona, todos somos actores.» H

«Lo que resulta más perturbador es el tema de la menstruación, que sigue siendo tabú. Yo soy profesor y me aparecen chicas de 12 años y cuando llegamos a la parte de las ciencias, en la parte de la menstruación, sienten vergüenza... esto ya procede de los padres. Quizás ese tema es tabú en casa, y eso ya procede de la sociedad, es un tema muy cerrado, esa imagen perturba pero esa imagen es sangre, es la misma cosa que cortar un dedo, cortarse un dedo y aparecer sangre, posiblemente no perturba tanto. El propio tema, menstruación: estoy seguro de que si la imagen surgiera sin el tampón, tal vez no perturbase, y eventualmente a muchos les gustaría.» H

«No creo que la imagen sea una exageración, perturba, pero la imagen pretende mostrar esto con una naturalidad que normalmente las mujeres excluyen... esto es exactamente así, es la realidad.» H

«Si habláramos del tema de manera más abstracta, la mayoría de las personas tendría un discurso políticamente correcto, pero cuando se trata de abordarlo en situaciones reales todavía se considera una cosa cerrada. El pecado surgiendo...» M

«No creo que sean sólo las mujeres, pero muchas veces las personas no son aquello que desean sino lo que se espera que sean, que la sociedad espera que sean. Muchas veces pueden sentirse desorientadas, porque después hay siempre un combate entre lo que se siente que se podría ser, y lo que se espera de nosotros, y a nosotros tampoco nos

⁶⁷H – Hombre.

⁶⁸M – Mujer.

gusta ser rechazados por los otros, por mucho amor propio que tengamos.» M

«Todavía existe exclusión hoy en día.» M

« (...) Estamos en una sociedad en la que seguimos viviendo nuestra vida lentamente, acatando órdenes, echamos a una mujer embarazada simplemente por que está embarazada, no se renueva el contrato y el responsable de los recursos humanos no cuestiona ni llama a la inspección general del trabajo, sino que cumple la orden y sin embargo sabe que está cometiendo una ilegalidad y esto son atrocidades hechas respecto a las mujeres (...).» H

« (...) las mujeres son tendenciosas, en el campo de la publicidad. Estando vivo, jamás me compraré un Opel. Forma parte de mí, como me compro un coche que se desmonta, que tiene cosas fantásticas, pero que a aquella señora rubia se le explican cosas tan simples como si fuera tonta. Podemos escoger muchas otras publicidades. (...).» H

«Todos intentamos ser iguales a los otros para intentar adaptarnos.» M

«Desean afirmarse socialmente, no son débiles y desean afirmarse en muchos aspectos (...).» M

«Pienso que es algo bueno explorar el mundo de la mujer, muchas veces se excluyen a las mujeres en muchos asuntos, todavía hoy en día. Hoy en día eso no sucede tanto como antiguamente, pero siguen existiendo desigualdades.» M

«Parecen agujas... hay significado, parece que las mujeres no se mueven simbólicamente.» H

«Creo que las mujeres sintieron y siguen sintiendo diferencias, todavía no se ha alcanzado la igualdad.» H

	Se han negado a seleccionar obra pero la comentaron	Se ha negado a seleccionar obra y a comentarla
Hombres	1	4
Mujeres	4	0

Tabla 38: Opiniones sobre las obras

«Se hace noticia del hecho de que el gobierno español tenga más mujeres. Una gran noticia, pero no veo noticia ninguna. Nadie dice – ¡el gobierno portugués tiene más hombres que mujeres! Al contrario,

que – el gobierno español tiene más mujeres que hombres, ya dicen: ¡luego, ahí se nota alguna discriminación!» M

De los comentarios escritos y/o proferidos, el 5% de los/as estudiantes mostró no comprender significados de las obras exhibidas, con la particularidad de interpretar su morfología de manera completamente inversa a sus intenciones, pasando así el arte feminista a adquirir características femeninas.

No tiene razón de ser	25 (14%)
Total	174 (100%)

Tabla 39: Opiniones sobre las obras

De las opiniones dichas por los/as estudiantes, el 14% mostraron que hoy día el arte feminista “*no tiene razón de ser*” teniendo en cuenta la realidad social portuguesa y la cultura que la incluye:

«¿Para qué necesitamos este espectáculo? En nuestra cultura no es muy necesario, pero sí en la cultura musulmana...» H

«Aquí veo la revuelta de la mujer contra su naturaleza, no veo sentido en esto.» H

«(...) enfocada excesivamente en la mujer, podría ser más dinámica y enfocar otros aspectos femeninos.» H

«Hoy en día predomina más el feminismo en la moda. Es más usual ir a un centro comercial y ver ropa de mujer.» H

«Los roles se ecualizaron.» H

«No estoy muy de acuerdo con esto, creo que hoy en día hay muchas más mujeres que hombres. En lugar de los hombres serán las mujeres quienes mandarán.» H

«Este tipo de imágenes serían más aplicables en el interior del país.» H

Extremista	11 (el 6%)
Total	174 (el 100%)

Tabla 40: Opiniones sobre las obras

Algunos/as de los/as estudiantes (el 6%) mostraron un completo desacuerdo ideológico al afirmar que consideraban las obras de arte “*extremistas*” y “*excesivas*”:

« En general, hay extremos para todo. Quizás no se acepten algunas obras - extremistas e innecesarias, agresivas, porque esto ya ni siquiera demuestra que desean igualar al hombre sino que desean ser todavía mayores que ellos.» H

« Creo que en todo existe extremos, tanto en el machismo como en el feminismo. Este tipo de publicidad, esta postura no será la más indicada para imponer el feminismo: es demasiado fuerte, es agresiva, en el momento en el que tiene una arma, demuestra que no tiene el coraje para hablar.» H

No tiene opinion	28 (el 16%)
Total	174 (el 100%)

Tabla 41: Opiniones sobre las obras

La tasa de estudiantes que prefirió o que no consiguió dar opinión fue del 16%.

4.5.4 Prácticas discursivas de los/as alumnos/as sobre las obras de arte feminista: análisis de datos

El hecho de que trabajamos con estudiantes que no se consideran públicos que frecuentan exposiciones de arte podría ser difícil para el desplegar de su proceso de recepción de las obras, ya que podrían no sa-

ber cómo, empleando una expresión de João Teixeira Lopes, lidiar con «un conjunto de reglas y cánones, informativos de la manera más "correcta" de leerlas»⁶⁹. Durante la práctica de descodificación de las obras, los comentarios de ningún/a estudiante reflejaron las reglas ya definidas por la teoría estética o por la historia del arte.

Después de una de estas clases, la conversación se desvió hacia la experiencia de algunos/as de los/as encuestados/as en cuanto públicos del mundo del arte. Uno de ellos confesó su inadaptabilidad respecto a los rituales sociales que suceden en las instituciones culturales alrededor de la producción cultural. Cuando ocurre la desconexión de códigos entre productores y receptores es legítimo que los últimos tengan sentimientos de retraimiento cultural, en ocasiones por «*choques culturales*»⁷⁰ con la cultura y con los productores. Su testimonio nos hace comprender el porqué de algunos de esos desencuentros:

«Cuando me voy a ver exposiciones a galerías, a veces llego allá y oigo – “que trazo espectacular” – y a veces los miro y pienso: – “no sabes lo que dices, oíste algo sobre trazos y pintura y ahora lo estás reproduciendo”. Cuando no se les da libertad a las personas para decir lo que quieren, ellas seguirán alejándose del arte. Las personas creen que el arte ya tiene una interpretación propia y que no podemos alejarnos de ella, porque entonces estaremos en contra de la opinión de los que saben, por lo tanto nosotros tenemos que ocultarnos en un agujero de personas que no entienden de arte.»

La falta de «*acumulación previa de informaciones, de conocimientos, de disposiciones y de percepciones culturales*»⁷¹ y la ausencia de prácticas culturales regulares por parte de los/as consultados/as no impidió, sin embargo, una tasa más positiva en la lectura de las obras.

El 59% de los/as estudiantes comprendió que las obras feministas “*luchan por los derechos de las mujeres*”. Datos que muestran una recepción extensa – ya que incluye más de la mitad de los/as estudiantes – y competente respecto a sus acciones de descodificación. El poder estético cautivador de las imágenes y del *vídeo* exhibidos tuvieron un papel importante en la denuncia de problemas sociales, permitiendo una praxis en la propia conversación que se desenrolló en torno a algunas

⁶⁹Lopes, 1999: 7.

⁷⁰Cfr. Lopes, 1999: 2.

⁷¹Azevedo, 1997: 179.

cuestiones planteadas por las feministas. Algunos/nas estudiantes vislumbraron en las obras, sobre todo en las de Barbara Kruger, la utilización del cuerpo de la mujer como soporte de significado político crítico respecto a la cultura de la femineidad. Abordaron, incluso, la evolución de los roles tradicionales de la mujer, desde las lentas modificaciones en la división sexual del trabajo, hasta el reparto de tareas domésticas, algunas de las convenciones de la moda y si éstas desempeñan, o no, un rol atenuante en las diferencias de incorporación de signos de género.

La imagen de Judy Chicago (“*Red Flag*”) permitió una discusión sobre la sexualidad femenina, incluso un ejercicio de conciencia sobre el estatuto del tema de la menstruación en las prácticas regulares de socialización, así como abordajes a las representaciones de la cultura de masas. Se reconoció la menstruación como una particularidad de la sexualidad femenina todavía sometida a un estatuto social inferior respecto a la sexualidad masculina, ya que sigue siendo un tabú recurrente de los códigos culturales femeninos encarcelados en el cuerpo social de la mujer. Se expresaron referencias a la explotación de la imagen de las mujeres en los mensajes publicitarios debido a menciones que apuntaban la existencia de una negatividad asociada a los estereotipos del género femenino, interiorizándolos en relación a los estereotipos del género masculino. En suma, hubo por parte de la mayoría de los/as consultados/as una noción sobre el arte feminista como un conjunto de intenciones movilizadoras que intentan cambiar los roles tradicionales de la mujer.

El 5% de los/as encuestados/as comprendió las obras presentadas como una producción artística que “*exacerba, celebra aspectos de la cultura femenina*”. Para este segmento de estudiantes, todos del sexo masculino, las representaciones del cuerpo de la mujer en el arte feminista no son muy distintas de las representaciones comunes del género femenino. Es decir, ignoraran la lógica del *feminismo versus femineidad*. La experiencia estética de estos/as encuestados/as surgió como una oportunidad, aunque inconsciente, de fetichizar las representaciones feministas convirtiéndolas en fantasías eróticas tales como las provenientes de las industrias *pop*, de la moda, etc., que someten el cuerpo femenino a un esquema semiótico que proporciona placer a la mirada masculina.

El 14% de los/as encuestados/las declaró que, actualmente, en nues-

tra sociedad “*el arte feminista no tiene razón de ser*”. Manifestaron que las obras resultan inapropiadas y desajustadas ante la cultura y realidad social, refiriendo que la dinámica de las desigualdades sociales está atenuada. Fundamentaron esta opinión refiriendo la aparición de los nuevos roles para los hombres en la vida doméstica y en la vida familiar, así como los nuevos roles y derechos emancipadores de la mujer, como el derecho al voto y su incursión en el mundo del trabajo. Admitieron el surgimiento de algunas reconfiguraciones de la femineidad en las sociedades contemporáneas actuales afirmando, incluso, que los procesos de integración social y cultural de la mujer en las ciudades fueron favorecidos. Este segmento de los encuestados desvalorizó la cuestión del estatus inferior de la mujer en el occidente, en las zonas más desarrolladas, remitiendo el problema para contextos sociales en los que la cultura musulmana está enraizada, o entonces en regiones del interior en las que generalmente se fijan los roles más tradicionalistas.

Hubo incluso los que afirmaron la superioridad del estatus de la mujer, respecto al del hombre, considerando la característica “femenina” de la seducción como un arma que tiene un control potencial sobre los hombres, sometiéndolos a una posición de dominados, de subordinación que los volvía manipulables. Aquí, las nuevas femineidades reproductibles a partir de la cultura convencional, emancipadoras de la sexualidad son, para algunos de los consultados, un conjunto de disposiciones que le confieren el poder de dominación al agente seductor, mediante la incorporación de maneras de estar y comportamientos específicos.

El 6% de los/as estudiantes estaban en total desacuerdo ideológico, ya que consideraron las obras “extremistas” e innecesarias en sus maneras de abordar. Los ejercicios y tentativas de descodificación, además de desenrollar conversaciones en torno a las temáticas que las obras evocan, fueron clarificando las intenciones de las artistas pero provocando en algunos/as de los/as consultados/as un creciente distanciamiento y discordia. Algunos/as sintieron también incomodidad, rechazo y estimularon la oposición en cuanto a la línea ideológica presente en las obras en los momentos en los que las intenciones de las feministas se hicieron más perceptibles. Algunos/as se asumieron/as además como “anti-feministas” después de ver los mensajes expresos en las obras como una manera en la que las artistas se muestran superiores res-

pecto de los hombres y sus derechos. La ideología feminista también fue equiparada al machismo, ambos considerados como dos polos opuestos y extremistas que pretenden la superioridad de uno en perjuicio del otro. Estos comentarios surgieron sobre todo como reacción al vídeo de Abramovic debido al hecho de que la artista cogía una arma, lo que le daba una postura “agresiva” y masculinizada, lo que habrá constituido, para algunos/as, una ocurrencia extraña debido a la mezcla de códigos – *arma* y *genitales* – (ver imagen 143), efecto motivador para que esta facción de estudiantes concibiese el feminismo como doctrina que pretende ejercer un efecto controlador y de dominio sobre los hombres.

El 16% de los/as inquiridos/las prefirieron no opinar o no lograron hacerlo. Este número considerable de abstención puede interpretarse por tres hipótesis fundadas. Primero, se justificaría la ausencia de opiniones debido a un posible desinterés e indiferencia por las actividades que transcurrieron en la clase, incluso por el rechazo en rellenar algunas cuestiones de la entrevista biográfica, cuestión que repercutiría en una ausencia consecuente de datos para incluir en este estudio. Sin embargo, esta misma ausencia de opiniones podrá convertirse en un dato de estudio que nos conduce hacia la segunda y la tercera hipótesis merecedoras de reflexión en perspectiva. Una segunda hipótesis podrá ser la posibilidad de que acontecieran algunos sentimientos respecto a la acción de descodificación y, por lo tanto, un legítimo distanciamiento relativo al *habitus* instalado en la clase. Aunque se les había dicho varias veces a los/as estudiantes que tenían total libertad para discutir y comentar las obras, es lógico reconocer que todavía en esta ausencia de imposiciones interpretativas y evaluadoras ocurrieron discursos dominantes que estructuraron la discusión y podrían haber conducido a sensaciones de falta de dominio sobre la situación, lo que eventualmente podrá haber resultado en una rechazo a la participación. Una tercera hipótesis podrá consistir en una situación de rechazo resultante de posibles choques ideológicos por parte de algunos/as receptores/as. Esta coyuntura derivaría de una posible revuelta relativa a las prácticas de descodificación usadas y/o ante los temas que las obras evocaron, resultando exteriorizaciones de silencio, de una «*autoexclusión asumida*»⁷².

⁷²Lopes, 1999: p. 2.

4.5.5 Conclusiones

Todavía ante una misma tipología de obras, los/as estudiantes que participaron en este estudio demostraron que sus prácticas de recepción evidencian heterogeneidad en su acción descodificadora. Sin embargo, a pesar de los matices interpretativos y discursivos, propios de la singularidad de cada uno/a de los/as encuestados/as, fue posible establecer patrones de visualización y de interpretación derivados de sus prácticas de recepción.

El escenario de interacción de las obras con los/as encuestados/as no consistió en un contexto habitual, como las instituciones artísticas. Aunque experimental, la *praxis*, practicada en la clase, resultó en una estructura social estructurada y estructurante, potencialmente generadora de «interacciones y representaciones que constituyen las estructuras de producción de conocimientos»⁷³, una coyuntura que fue determinante para que los/as encuestados/as desenrollasen dinámicas de discusión en torno a las obras.

Aunque cada uno/a de los/as encuestados/as tuviese un *sistema de referencias* muy bajo, la mayoría no sólo comprendió las obras, sino que las aceptó, sobre todo las mujeres (el 93%). Pero, poco más de la mitad de los hombres consultados (el 56%) está de acuerdo con los mensajes provenientes de las obras feministas.

Mujeres	Hombres
13 (93%)	89 (56%)
Total 14	Total 160

Tabla 42: Aprobación / aceptación del arte feminista

Los/as encuestados/as receptores/as usaron las obras para empezar la discusión de temas relacionados con la sociedad, cultura, producción y reproducción de valores, roles y derechos de las mujeres. La facción apologética, reconoció la idea de que las luchas emancipadoras garantizan derechos de ciudadanía a la mujer, por ejemplo: la entrada de la mujer en el mercado trabajo y su búsqueda para conquistar progreso en la

⁷³Rodrigues, 2002: s/p.

profesión (que le podrán garantizar mayor autonomía respecto al hombre). Consideran como regresivos los actuales patrones de la femineidad presentes en las representaciones más tradicionales, en casos como la mujer-del-hogar, la mujer-cónyuge, la mujer-madre, la mujer-icón de belleza, encarándolas como pasos en falso rumbo a la emancipación. Esta facción de encuestados/as comprendió que el actual modelo cultural confiere todavía asimetrías entre hombres y mujeres, favoreciendo la dominación masculina.

La experiencia estética del 93% de las consultadas reveló puntos de vista distintos pero convergentes en la expresión de alguna animadversión relativa a una cultura todavía masculinizada que propicia más control a los hombres en sus prácticas y rituales de lo cotidiano. Esta facción del sexo femenino, aunque sea una minoría respecto al número total de los/as encuestados/as, es prácticamente hegemónica en la comprensión de las obras, incluso, habiendo evidenciado una aceptación relativa a muchas de las líneas ideológicas del feminismo. Aunque en la clase prevalecieron grupos de alumnos/as dominados por elementos del sexo masculino, las mujeres no dejaron de proferir comentarios, muchos de ellos escritos, correspondientes al deseo de ruptura relativa a los procesos generales de configuración del género femenino de las sociedades contemporáneas.

4.6 Las básicas variables en la recepción artística

Una de las características que distingue la especie humana de otras es, como menciona Volli, el hecho de que somos « *animales simbólicos, que, por lo tanto, vivimos, y necesariamente, en el interior de un espacio semántico* »⁷⁴. Ese amplio y dinámico espacio semántico permite que todos/as nosotros/as, en el transcurrir de nuestro día a día, pasemos por un proceso de adquisición de conocimientos y de informaciones que constituyen la base social individual que nos permite adquirir formas de descubrir mensajes según « *fórmulas a través de las cuales se produ-*

⁷⁴Volli, 2003: 153, 154.

cen nuevas versiones (...) a partir de las cuales se crean expectativas basadas en una experiencia cultural compartida»⁷⁵.

La comunicación es un principio inherente a cualquier obra de arte y se convierte en una necesidad sobre todo cuando es reivindicativa, como el arte feminista, que ambiciona cambios, que pretende que su efecto estético conduzca a una interpretación que, por principio, se requiere redundante de manera que permita interpretaciones más o menos consensuales. La comunicación ocurre entre individuos, también a través de varios medios, ya que hay un reparto de psicología común entre miembros de la misma especie cuya formulación de convenciones (por ejemplo, letras, palabras, señales de tráfico, etc.), clasificaciones y taxonomizaciones del mundo visible les permite tener percepciones comunes y divididas. El aprendizaje y reparto de diferentes modos de conocimiento, tales como el lenguaje, mitos, el arte, la religión y la ciencia, representan maneras distintas de ordenar y comprender el mundo social⁷⁶. Los sistemas de conocimiento son significativos para integrar socialmente a individuos y proporcionarles herramientas comunicacionales. Cuando no se adquieren determinados sistemas de conocimiento, como los códigos artísticos, se excluye a los que no los tienen y se incluye a los que los tienen y comparten. Estos últimos obtienen entonces posiciones de poder.

La comunicación visual presupone un procesamiento inicial de estímulos visuales a partir de cualquier representación imagética, idéntica para cualquier receptor/a, y es

«obtenida a través de la estimulación visual del ojo y de la interpretación de señales sensoriales para el cerebro»⁷⁷. El procesamiento inicial de la recepción de determinada obra artística (o estética) es igual para cualquier receptor/a, una vez que implica una actividad neurológica que se inicia cuando la luz reflejada en una determinada superficie (por ejemplo, líneas, extremidades, contornos, contrastes, colores, símbolos, formas, etc.), alcanzan la retina del ojo, en la que se convierten en información que el cerebro procesa⁷⁸. Esta primera parte del proceso *«ocurre automáticamente sin el control de la conciencia, en la que*

⁷⁵Cfr. Fiske, 1990: 104.

⁷⁶Cfr. Swartz, 1997: 83.

⁷⁷Solso, 1999: 4.

⁷⁸Cfr. Solso, 1999: 2, 3.

la energía de la luz se convierte en energía neurológica que pasa a lo largo de la corteza visual del cerebro para otros procesamientos posteriores.»⁷⁹

Aunque los/as receptores/as dividan códigos, lenguajes, convenciones y valores comunes, la experiencia e interpretación de mensajes dependen de conocimientos previos acumulados en la estructura interna de cada uno/a o, “en la memoria”, como refiere Francastel⁸⁰. Este mismo fenómeno tiene una otra designación usada en la hermenéutica – el *horizonte*⁸¹ de expectativas, que se refiere a un sistema de valores, creencias, principios e ideas adquiridas que construyen la realidad de cada uno/a e interfieren en los actos interpretativos, por lo tanto, en las prácticas de recepción. Así, cuando un/a receptor/a observa una obra, su *horizonte de expectativas* conduce, según Hans Robert Jaus⁸², a que ésta jamás surja como novedad, colocando a un/a lector/a en una determinada situación emocional que resulta de un condicionamiento previo generado por experiencias imagéticas anteriores.

En la comunicación visual hay una experiencia sensorial que estimula las neuronas, situadas en el sistema nervioso periférico de cualquier receptor/a, cuya memoria, “*background cognitivo*”⁸³, un *horizonte de expectativas*, da significado de tales experiencias – es en esta parte del proceso en la que experimentar una determinada obra artística o estética varía según los/as receptores/as

⁷⁹Solso, 1999: 5.

⁸⁰Cfr. Francastel, 1983: 32.

⁸¹En la hermenéutica de Gadamer, el *horizonte* es la manera como nos situamos e incautamos la realidad desde un punto de vista subjetivo.

⁸²Conocido fundamentalmente por haber creado la Escuela de Constanza, fue uno de los renovadores más radicales de la estética contemporánea. Una de sus principales contribuciones consiste en haber subrayado que las obras de arte existen solamente dentro del marco configurado por su recepción, o sea, por las interpretaciones que se ha hecho de ellas a lo largo de la historia (Cfr. Daniel Innerarity, Jaus, 2002: 9).

⁸³Solso, 1999: 3.

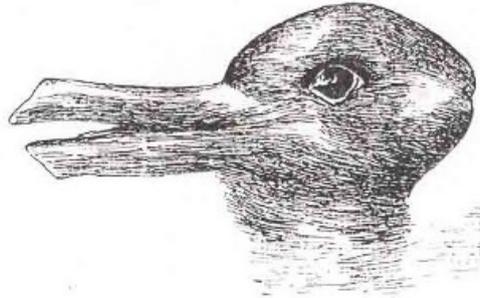


Figura 1: El “Conejo-Pato” de Wittgenstein

Las experiencias artísticas / estéticas pueden codificarse e interpretarse de muchas maneras, por ejemplo, nótese la figura del “*conejo-pato*” de Ludwig J. J Wittgenstein que sólo puede interpretarse de dos formas diferentes: o como un pato, o como un conejo. Muy difícilmente alguien dirá que se trata de una imagen que representa un oso, o un camión. Pero, si fuera una imagen con *dimensión simbólica* cuyas formas se refiriesen a algún significado no controlado por la mayoría de las personas, las interpretaciones podrían ser muy diferentes.

Las experiencias fijadas en nuestra memoria son singulares, lo que conduce a que cada uno/a articule sus percepciones de maneras profundamente distintas debido a las diferentes maneras como se desarrollan las estructuras mentales y a los procesos únicos de construcción de la individualidad. Por ejemplo, si diferentes receptores/as experimentan una obra de Nan Goldin de manera distinta, conduciendo a diferentes reacciones emocionales e intelectuales, esto se debe al expolio único de memorias que cada uno/a tiene, que produce significados y experiencias particulares.

Si las expectativas de un/a receptor/a no se cumplen, la tendencia es que hay una disonancia visual, o sea, «*un estado de tensión psicológica causado cuando la experiencia de alguien es distinta entre lo que se espera ver y lo que realmente se ve*»⁸⁴, lo que normalmente conduce a la devaluación y/o falta de comprensión de determinada obra. Por ejemplo, ocurrió con alguna frecuencia en los estudios de recepción

⁸⁴Solso, 1999: 122.

de esta investigación doctoral, que algunos receptores, sobre todo hombres, “extrañaron” los cuerpos de mujeres, generalmente representados en algunas interpretaciones feministas, porque no correspondían a los parámetros culturalmente establecidos que dictan, por ejemplo, cómo se espera que las mujeres actúen o se exhiban en imágenes. O sea, la *memoria social*, o el *horizonte de expectativas*, de determinados públicos y sus concepciones culturalmente fundadas sobre los cuerpos de las mujeres luchan contra representaciones de mujeres que no se ajustan a estos moldes hegemónicos y falocéntricos – ésta ha sido un tipo de “*disonancia visual*”⁸⁵.

Hay receptores/as que, no obstante su nivel cultural e intelectual, son más conservadores/as en la verbalización de contenidos referentes a las obras. Pueden aún haber otros/as cuya significación se les escapa por completo. Francastel refiere que

*«una de las principales razones por las que los mecanismos de visión, de lectura y de interpretación de las obras figurativas suscitan actualmente un número elevado de falsas interpretaciones es el hecho de que el gran público ve la imagen según una categoría de objetos y signos figurativos completamente distintos de los objetos y signos figurativos que circularon a lo largo de los últimos cinco siglos.»*⁸⁶

Sobre las posibilidades de éxito, o fracaso, en el desarrollo de los procesos de descodificación y comprensión de expresiones artísticas/estéticas por parte de los públicos, Teixeira Lopes apunta factores influyentes que nos parecen merecer desarrollarse: *«la estructura de la obra, el sistema de referencias y el proyecto cultural del receptor (o su ausencia), es el escenario de interacción en el que se desenrolla la comprensión de la misma»*⁸⁷ y, además, la importancia de la *estética de los mass media*.

⁸⁵Al contrario de lo que refiere Jauss (Cf. Jauss, 1982: 148) las interpretaciones individuales ante un mismo “texto” pueden contradecirse, así se confirmó en este estudio cuando algunos hombres invirtieron el significado de las obras de arte feminista que incluirán desnudez de mujeres erotizando sus cuerpos y categorizándolos cómo femeninos bajo un punto de vista falocéntrico.

⁸⁶Francastel, 1983: 96.

⁸⁷Lopes, 1998: 10.

4.6.1 *La estructura de la obra y los dos opuestos en comunicación: redundancia y entropía*

Las obras de arte tienen morfologías propias, o estructuras específicas, que actúan en receptores/las de maneras distintas: impresionándolos/as, tocándolos/as, trastornándolos/as, causando indiferencia, causando disgusto, buena disposición, etc., por el simple hecho de que actúan en su cognición.

La *recepción artística* (o *estética*) no es una práctica pasiva. Aunque implique una experiencia subjetiva, o sea, que puede ser distinta de persona a persona, el uso y organización de los códigos de una determinada obra pueden ser más o menos objetivos. La estructura de una obra de arte (incluso la feminista) es siempre heterogénea ya que asocia y combina elementos que forman parte de experiencias o realidades que un/a determinado/a autor/a pretende referenciar. Sin embargo, tal como prueban estos estudios de recepción, hay dos opuestos en la comunicación que pueden hacerla más o menos eficiente: la *redundancia* o la *entropía*. La *redundancia* es lo que hace un determinado mensaje previsible o convencional. La *redundancia* resulta de una previsibilidad elevada y la *entropía* de una previsibilidad reducida⁸⁸.

La *redundancia* es imprescindible para una comunicación eficiente, ya que facilita la decodificación. Una obra redundante usa códigos y signos convencionales, o sea, que amplias audiencias la comparten. Las obras feministas que se mostraron más accesibles, comprendidas por los/as encuestados/as, como, por ejemplo el mural feminista del grupo UXO⁸⁹, tendencialmente estructuran mensajes que siguen los patrones más comunes.

Lo que permite una comunicación más amplia entre clases y grupos sociales distintos es la existencia de códigos y signos tendencialmente universales, captados, interiorizados y divididos. Una buena articulación de un mensaje depende entonces de la “familiaridad”⁹⁰ que el/la receptor/a tiene respecto a los códigos de la obra; pero un/a artista debe también estar familiarizado/a con los códigos articulados por los públicos si desea comunicarles.

⁸⁸Cfr. Fiske, 1990: 25.

⁸⁹Ver págs. 205, 319.

⁹⁰Termino usado por Jauss.

Tomar conciencia de determinados signos, códigos que se refieren a fragmentos de la realidad que se diversifican en la experiencia de receptores/as es, en cierto modo, tomar conciencia de esa misma realidad. Las artistas y activistas feministas tendrán que adecuarse a los públicos y no esperar que los públicos se adecuen a sus obras. Así es importante usar códigos que obedezcan a una lógica de universalidad para incluir públicos heterogéneos y no sólo públicos especializados, para promover más fácilmente los contenidos. Si las artistas y activistas feministas desean abarcar, con sus obras, una audiencia heterogénea, necesitan, necesariamente, producir arte o estética cuyos mensajes tengan un elevado grado de redundancia. Las que conciben mensajes redundantes para los públicos no sólo muestran que desean comunicar sino también que ambicionan que sus obras sean más fácilmente comprendidas, lo que implica divulgar más fácilmente contenidos alusivos a las causas feministas.

La *entropía* es lo opuesto de la redundancia en la comunicación. La historia del arte revela que en el campo de las artes plásticas es común que la legitimación de lo “nuevo” y de la “novedad” conduzca al final de convenciones ya existentes – considérese, por ejemplo, el surgimiento de sucesivos nuevos estilos, o las vanguardias artísticas, en las que se depositan valorizaciones simbólicas y económicas, por parte de las élites de este ámbito. Las formas comunicacionales (específicamente) artísticas entrópicas son comunes, muy variadas y muchas veces subjetivas, ya que reflejan el mundo interior de los/as autores/as; transmitiendo mensajes ambiguos que conducen a varias interpretaciones y, muchas de ellas, en ocasiones, no transmiten la intención de determinado/a artista.

Las obras de arte *entrópicas* son normalmente opuestas a los “gustos” de los públicos irregulares de la cultura y les pueden crear sentimientos de resistencia ante la incomprendibilidad de determinados contenidos⁹¹. Es la incompatibilidad de códigos patentes en la obra e integrados en receptores/as irregulares de la cultura que provoca en los/as últimos/as «*sentimientos de vergüenza y retracción cultural*»⁹² – manifestos, normalmente, a través de la expresión de comentarios confusos,

⁹¹Véase el comentario de un inquirido, en cuanto un irregular visitante de instituciones culturales, que explica el porqué de no comprender la generalidad de las obras de arte (pág. 384).

⁹²Lopes, 1999: 3.

vagos, inconexos, o por el silencio, reveladores de su “*incompetencia*”, que conducen a su alejamiento de las instituciones culturales.

Las obras *entrópicas* usan códigos y sistemas de signos con una dimensión social muy restrictiva. O sea, tienen una difusión muy limitada, y usualmente son inventados y utilizados debido a una convención no verbalizada, para marcar a través de su unicidad y encontrar reconocimiento del gusto elitista en el campo del arte. Esta es, de hecho, una de las grandes encrucijadas del arte feminista: ser accesible a las masas de audiencias para diseminar contenidos y, simultáneamente, ser formalmente atrayente para los que la legitiman.

Un uso hábil de códigos por parte de artistas o activistas feministas es, entonces, necesario en el caso de que deseen ser comprendidas por los públicos de la cultura y sobre todo por públicos irregulares de la cultura. Las/os que prefieren utilizar códigos de *pequeña difusión*⁹³ logran que solamente públicos restringidos comprendan su obra, y normalmente los usan para consolidar su estatuto, y conducen a que otros públicos con bajos sistemas de referencias, o sea sin cualificaciones – sientan lo que João Teixeira Lopes llama de “*desencuentros*” o de “*chocques culturales*”⁹⁴. Las otras artistas/activistas feministas que prefieren utilizar códigos de *gran difusión*⁹⁵, más comunitarios, que «*son los medios según los cuales una cultura comunica consigo misma*»⁹⁶ garantizan, con más probabilidad, una recepción más amplia ya que la comprensión de sus obras no exige un *sistema de referencias* más cuidado.

Para disfrutar estéticamente de las obras presentadas ha sido necesario analizarlas, articularlas y discutir las como conductoras de valores que contienen funciones sociales específicas debido al carácter discursivo de sus morfologías plásticas. Aunque exista un hilo conductor de carácter ideológico entre las obras exhibidas, la *estructura interna* y *dimensión simbólica* de cada una es distinta. O sea, las conjugaciones de códigos, los mensajes e intenciones, difieren, normalmente, de una obra para otra, lo que hace variable la autonomía discursiva de cada una. Una

⁹³Expresión de Fiske (1990: 103).

⁹⁴Lopes, 1999: 2.

⁹⁵*Ibidem*.

⁹⁶Fiske, 1990: 103, 104.

característica común en cualquier obra es escapar a la universalidad en cuanto lenguaje perceptible para todos/as.

Por más redundantes que sean las obras, su significado semiótico no podrá valer solamente por sí mismo ni autonomizarse, ya que se circunscribe en un sistema de circulación de imágenes cercado por otros diversos sistemas, aunque cada uno tenga una mezcla lingüística específica⁹⁷.

Los códigos imagéticos, sobre todo los difundidos por los *mass media*, son el gran campo de acción de experiencia y reparto cultural que nos permite comprender, aunque parcialmente, nuestra existencia social, así como permite que nos localicemos dentro de nuestra cultura⁹⁸. El propio lenguaje, en cuanto dividido, cumple también una importante función ya que posibilita el reparto de experiencias perceptivas que se generan a partir de interpretaciones propias, pudiendo potenciar la confrontación de interpretaciones tanto de objetos artísticos/estéticos, como de otro tipo de eventos.

Dentro del amplio universo de la comunicación, una “buena” obra y/o estética feminista es la que se encuentra en sintonía con los códigos utilizados por la sociedad en general, que integra los conceptos mentales generales usados por la generalidad de las personas para clasificar y categorizar la realidad en morfología estética/artística.

4.6.2 El sistema de referencias

Además de que la difusión artística está esencialmente dirigida a grupos restringidos, las morfologías, los códigos, los enredos que generalmente estructuran las obras de arte se distinguen normalmente de la gran pannotia imagética de los *mass media* (publicidad, cine, programas de televisión, revistas, telenovelas, caricaturas, etc). En el contexto de la recepción cultural, el sistema de referencias alude a los saberes incautados y acumulados por el/la receptor/a, los cuales están relacionados con las disciplinas de la estética, historia, crítica y teoría del arte; son los saberes canónicos que suelen monopolizar los discursos sobre las obras de arte, que sus portadores/as pueden reapropiar como manera de cum-

⁹⁷Cfr. Roland Barthes, *op. cit.* Ferro, 2005: 377.

⁹⁸Fiske, 1990: 114.

plir con las expectativas orientadas según el gusto dominante⁹⁹, lo que también permite solidificar el estatus del receptor y fortalecer su *capital cultural*¹⁰⁰.

La habilidad de un/a receptor/a en articular contenidos de las obras según los postulados de la historia del arte oficial se considera, normalmente, como una ideología carismática¹⁰¹ cuando se incluyen en sus discursos alusiones a periodos, estilos, escuelas, técnicas, a la composición, a las temáticas, en la narrativa de la vida de artistas, etc., lo que exige una inversión educacional frecuente. La descodificación de una obra dentro de los parámetros estipulados por el gusto dominante y elitista dependen, entonces, de la capacidad que un/a determinado/a receptor/a tiene de invertir en los entramados creados por la alta cultura, así como tener una frecuencia habitual en instituciones artísticas.

Como los cuatro estudios desarrollados lo demuestran, el *sistema de referencias* no fue tan fundamental en el transcurrir de las prácticas de descodificación por parte de los/as encuestados/as, una vez que en su mayoría no hicieron ningún comentario que reprodujera los parámetros ya definidos por la teoría estética o por la historia del arte. De hecho, muchas de las obras preferidas y comentadas por ellos/las no lo exigían así.

4.6.3 El *proyecto cultural*

El *proyecto cultural* de cada uno/a también se construye a partir procesos de reproducción de valores culturales de género que desempeñan un

⁹⁹Lopes, 1999: 3.

¹⁰⁰Utilizo el término *sistema de referencias* en lugar de *capital cultural*, de Bourdieu. Ambos no tienen un significado muy distinto, son ambos determinantes en prácticas de recepción ya que sólo quién los tenga puede incautar el significado de obras o de estética. Sin embargo, el término *capital cultural* es más abarcador del significado ya que designa un «conjunto de las disposiciones cultivadas que son internalizadas por el individuo a través de la socialización y que constituyen esquemas de apreciación y de comprensión» (Swartz, 1997: 76) de bienes culturales. El concepto *capital cultural* (de Bourdieu) también incluye determinadas preferencias estéticas, credenciales educacionales, facilidad oral, y sensibilización cultural (Cf. Swartz, 1997: 75).

¹⁰¹Bourdieu se refiere a la ideología carismática cuando se adquieren cualificaciones artísticas en «naturaleza cultivada con todas las apariencias de la gracia y talento pero, sin embargo, aprendidas y, por lo tanto “merecidas”». (Bourdieu & Darbel; 1997: 110).

importante rol de influencia respecto al éxito, o fracaso, en las prácticas de recepción del arte y/o estética feminista. Aunque cada uno/a de los/as inquiridos/as establezca recorridos de vida únicos, diferenciándose singularmente por sus particularidades y características, no dejan de situarse en redes desde las cuales se seleccionan y reproducen toda una gama de valores culturales divididos que estén de acuerdo con sus criterios y posibilidades. El paradigma de los procesos de construcción de la identidad en la época postmoderna y en espacios globalizados, se conecta también a los flujos de producción y reproducción de valores culturales que prevalecen.

El arte / estética feminista no se trata de un fenómeno aislado de la sociedad ya que se encuentra claramente insertado en la realidad social, en una compleja red de relaciones y de acontecimientos. Una vez que las artistas / activistas feministas están insertadas en una sociedad, y vehiculan cuestiones de género, muchas de las referencias que hacen en las obras, están presentes en las representaciones culturales, así como en las memorias de los/as receptores/as. La interpretación de mensajes de la obra de Cindy Sherman, por ejemplo, depende de los conocimientos incautados por un/a receptor/a acerca de cuestiones de género que, en este caso particular, pueden adquirirse a través de la historia del arte, la teoría de género o incluso a través de concepciones de igualdad de género incautadas en la escuela, en el contexto mediático, en contexto familiar, en otros contextos sociales diversos o, incluso, de manera fraccionada por todas estas fuentes.

En la actualidad, las imágenes en espacios globalizados tienen una innegable importancia ya que amplias y heterogéneas audiencias las consumen frecuentemente. Esto sucede porque las dinámicas de globalización ocurren, en casi todos los lugares habitados en los que las convenciones de género son prácticamente las mismas en las que la cultura occidental se disemina y reproduce. Nótese la similitud de las prácticas discursivas, de los valores y de los comportamientos de las mujeres y hombres de las nuevas generaciones de locales distintos. Los cuatro estudios de recepción lo confirman: la articulación de cuestiones de género es muy idéntica en Portugal y España, revelándose un poco más conservadoras en Rusia que, a través de la globalización cultural y de

derechos por la conquista de igualdad de género, reforma poco a poco las dinámicas de socialización discriminatorias dando lugar a nuevas¹⁰².

4.6.4 La importancia de la estética de los *mass media* en la recepción artística (feminista)

Lo que se pretende establecer en esta sección es que gran parte de los criterios de enjuiciamiento de arte (feminista) surgen en la estética proveniente de los *mass media* – un factor de gran importancia que da consistencia al *proyecto cultural* de cada uno/a de los/as receptores/as encuestados/as para estos estudios de recepción.

Los datos presentados en todos los estudios de recepción apuntan que los/as encuestados/as tienen como principales criterios de validación – la belleza estética de las obras. La palabra “*estética*” deriva del término griego

«*aisthesis*”, que “*se refiere a la sensibilidad, a la capacidad que ciertas creaciones humanas tienen para llamar nuestra atención y producir en nosotros/as un determinado conjunto de “sensaciones” especiales a las que llamamos “belleza”; por lo tanto, no existe “en sí mismo/a”, pero tan sólo “para nosotros/as”, es decir, como experiencia que nos alcanza*»¹⁰³.

La estética, por su principio de placer, se constituye en un fenómeno extremadamente común que está bien presente en las diferentes áreas de la vida humana, particularmente en la producción de la cultura de masas que ha dado consistencia, usando una expresión de Solso, a nuestros “*backgrounds intelectuales y de gusto*”. No debe considerarse la poderosa fuerza estética de los *mass media* y de las industrias culturales cuando nos referimos al *proyecto cultural* de cada uno/a de los/as receptores/as que también integran audiencias heterogéneas, a partir de las cuales reproducen o rechazan valores culturales según sus intereses. Las singulares trayectorias de vida de los públicos consultados no excluyen la existencia de disposiciones colectivas que se producen y reproducen a partir de representaciones estéticas de los *mass media*, con-

¹⁰²Los *mass media* tienen un papel preponderante en el proyecto cultural de las grandes y heterogéneas audiencias en la expresión de valores, actitudes, y experiencias divididas que ocurren en una cultura masificada.

¹⁰³Serra, 2008: 5.

duciendo a la creación y consolidación diaria de patrones de observación y apreciación fundados en convenciones estéticas que han ganado consistencia en las últimas décadas, debido a las nuevas tecnologías y a las representaciones culturales.

La búsqueda de la *mimesis*, integrante en las industrias de entretenimiento, se ha convertido en uno de los objetivos a alcanzar, por ejemplo, por la televisión analógica que de blanco y negro evolucionó a la televisión en color y, recientemente, el surgimiento de la pantalla de plasma que ha conducido a los/as consumidores/as a cambiar sus equipamientos televisivos antiguos. La interacción entre la televisión y las grandes audiencias se convirtió en un factor inseparable de la vida cotidiana. A partir de esta tecnología se generan contenidos que se articulan con rutinas de vida diaria (por ejemplo, en el contexto familiar o en círculos de amistad), de tal manera que muchas veces el tiempo se concibe y organiza en torno a la programación televisiva¹⁰⁴. La televisión tiene esa capacidad de transmitir información y valores, dentro de una estrategia de simplificación y repetición de mensajes, para que se hagan accesibles a las grandes audiencias. Muchos de esos mensajes se articulan en torno a historias de individuos a partir de las cuales se pueden crear mecanismos de identificación, conduciendo a que se pronuncien opiniones y se desarrollen conversaciones a partir de temas establecidos. Las imágenes televisivas han asumido, para las grandes audiencias, una función referencial de la realidad.

Los enredos imagéticos de los *mass media* mimetizan la realidad y, simultáneamente, le confieren determinados conjuntos de emociones y sensaciones como fórmula para arrebatar y atraer la atención de las audiencias. El cinerama, el cinemascope, el *futuroscope*, el cine 3D, la realidad virtual, los efectos especiales, la animación estereoscópica se han convertido en recursos técnicos que confieren a la experiencia perceptiva determinadas sensaciones: como la fascinación, el goce, la cinestesia, el vértigo, la sorpresa que han llamado grandes audiencias a las salas de cine, o conducido a que muchos/as consumidores/as, sobre todo los más jóvenes, añadirán a las últimas novedades de los juegos digitales. La experiencia que se genera habitualmente es lúdica, un pretexto para viajar, ofrece a quién la manipula la posibilidad de insertarse, a través de la fantasía, en una "realidad" más rica de emoción que posi-

¹⁰⁴Cfr. Merayo y Laffond, 2004: 90.

blemente la que puede encontrarse en experiencias directas propias, particularmente cuando éstas no corresponden a sus potencialidades creadoras¹⁰⁵ y a las expectativas creadas.

El proceso de difusión estética, que ha crecido en las últimas décadas, saturando los mercados con imágenes y productos, está asociado a la búsqueda de la originalidad por parte de los/as creadores/as que actúan en un ámbito comercial, en el que la adhesión y la rentabilidad dependen de los efectos que la sorpresa y la seducción pueden crear en las audiencias. En “*Estética y Medía – el caso de la Televisión*” (2008), Paulo Serra explica la importancia de la presencia de la estética en la televisión. Refiriéndose a varios programas que los canales por cable transmiten en Portugal, desde canales de cine a canales más generalistas (en los que se incluyen series de ficción, *spots* publicitarios, otros canales temáticos que transmiten documentales o programas de música, programas alusivos a celebraciones, debates, conferencias, programas de deporte e incluso programas informativos)¹⁰⁶, Paulo Serra explica que la estética es esencial, tan predominante, que puede conducir a que un/a espectador/a indeciso/a que haga *zapping* televisivo, se decida por un determinado canal y le dé audiencia debido a las características formales de la imagen y a su capacidad de “llamar” la atención.

Las fórmulas estéticas que componen la programación de la televisión portuguesa no están muy distantes del paradigma televisivo practicado en otros países occidentales. Hay una uniformización de esas fórmulas en los países occidentalizados. Debido a los flujos de producción tecnológica y a los procesos de globalización que se asemejan, sobre todo en la forma, pero también respecto a determinados contenidos culturales, valores, creencias y discursos. Se trata de una cultura occidental globalizada, que surge a partir de un conjunto de dinámicas comerciales que han suplantando las fronteras nacionales y se expanden a través de los territorios. Así, se trata de una cultura globalizada que interfiere en las representaciones y, consecuentemente, en los sistemas de creencias, en los hábitos y en los comportamientos, dando la sensación de que lo local, lo nacional, la identidad, el patriotismo, el provincianismo y el nacionalismo se homogeneízan¹⁰⁷.

¹⁰⁵Cfr. Moita, 2004: 6.

¹⁰⁶Cfr. Serra, 2008: 6.

¹⁰⁷La globalización que interfiere en los aspectos culturales, políticos y económi-

La difusión de la estética proveniente de los *mass media*, concretamente desde la televisión y del cine, se establece como un *background* de gran importancia que indica a los/as receptores/as el camino respecto a algunas reacciones, lecturas e interpretaciones, expresamente en lo que concierne a juicios básicos relativos a las dualidades bonito/feo, armonía/caos, agradable/desagradable, entre otras, incluso en aspectos más textuales conectados a los símbolos, discursos y significados. La cultura de los *mass media*, más diseminada y que más representa la realidad, tiene una influencia decisiva en los mecanismos de percepción de las amplias y heterogéneas audiencias.

Sin embargo, hay variaciones, según las comunidades interpretativas, en la capacidad de interpretar los mensajes de textos e imágenes. Los/as receptores/as son agentes activos con un proyecto cultural particular capaces de usar la información de manera utilitaria y consciente, según sus intereses específicos, ya que detienen el poder de analizar, articular y enunciar con objetividad los elementos informativos con los que tratan. Actualmente, como refiere Ugo Volli, «*es evidente que el destinatario de la comunicación está lejos de ser un sujeto pasivo, tanto en Internet, como en la televisión, la prensa o en la vida social en ge-*

cos del mundo actual, ocurre debido a las conexiones entre los Estados en los que, a través del mercado internacional absolutamente libre (o neoliberal), las grandes empresas traban sus batallas competitivas. Aquellas empresas que dominan el mercado global, o sea que alcanzaron la hegemonía económica y tecnológica, podrán entonces imponer su poder cultural que, normalmente, es ideológico. Un síntoma de este poder podrá ser la internacionalización de grandes empresas multinacionales y su monopolización del mercado mundial (Cfr. Amin, 2004: s/p) y, además, el dominio simbólico devenido de sus representaciones.

Conducida por el Occidente, sobre todo por los EE.UU. Un informe del *Development Program*, de la ONU, declara que los Estados Unidos exportan anualmente para Europa cerca de 1.2 millones de horas de programas de televisión. Esta inmensa cantidad de material de transmisión es suficiente para mantener más de 130 canales de televisión ocupados el tiempo entero. Un informe de la UNESCO dice que la programación de la televisión americana ocupa «*más del 75% de la transmisión global, siendo el restante dividido entre la producción local en Europa y la de otros lugares. En 1996, la producción cinematográfica representó el 85% de la producción mundial*» (Bakkaar, s/d: s/p). La industria cultural se propaga por todo el mundo a través de la venta de mercancía y de la prestación de servicios. En este proceso, las estrategias de implementación de la globalización logran moldear a las poblaciones según los intereses de una superestructura empresarial.

neral»¹⁰⁸, esto no quiere decir que no reproduzca, consciente o inconscientemente, muchos de sus postulados.

Los *mass media* cumplen un rol elemental en diferentes subculturas y clases sociales; proporcionan estilos y puntos de vista distintos sobre el mundo y sobre otros grupos¹⁰⁹, mediante imágenes, fuentes de entretenimiento, diversión, información, estipulando diferentes patrones de consumo, entre otros. Son también desencadenadores de mecanismos de identificación y de proyección¹¹⁰, así como proporcionan temas de conversación que permiten a las audiencias reflejar (o no) y posicionarse ideológicamente.

La interacción entre la televisión y las grandes audiencias se convirtió en un factor inseparable de la vida cotidiana. A partir de este *médium* se generan contenidos que se articulan con rutinas de vida diaria, en el contexto familiar y en círculos de amistad, de tal manera que muchas veces se concibe y organiza el tiempo en torno a la programación televisiva. La televisión tiene esa capacidad de transmitir información y valores a través de una estrategia de simplificación y repetición de mensajes, para que se hagan accesibles a los más diversos grupos de las audiencias. Muchos de esos mensajes se articulan en torno a historias de individuos a partir de las cuales se pueden crear mecanismos de identificación, conduciendo a que se pronuncien opiniones y se desarrollen conversaciones a partir de temas establecidos.

La televisión se convirtió en un dispositivo que genera no sólo beneficios económicos, sino también una garantía para fijar estructuras ideológicas y un determinado orden social. Concibe un mundo aparentemente neutro, pero dentro de moldes ideológicamente activos, determinantes para forjar determinadas maneras de percepción de la realidad. Dentro de las concepciones de género, el culto al cuerpo y a la belleza, a la juventud, la promoción de una heterosexualidad compulsiva, el sexismo, la trivialización de la violencia, la promoción de las modas, se convirtieron en formulas vulgarmente usadas por la televisión que garantizan determinada homogeneización cultural. Cumple con un papel determinante para la uniformización de un sistema de creación de necesidades para la conversión de maneras de pensar, pero también de

¹⁰⁸ Volli, 2003: 23.

¹⁰⁹ Cfr. Crane, 1992: 87.

¹¹⁰ Cfr. Merayo y Laffond, 2004: 95.

actuar, para potencializar el consumo de bienes y servicios, reduciendo esencialmente la acción humana a estos designios. Para Merayo y Rueda,

*«la televisión, mediante su influencia constante y estable en el tiempo, tiene el poder para modelar silenciosamente, tanto la percepción que los individuos tienen en torno a sí mismos como los propios elementos subjetivos y emotivos, en una dirección claramente coherente con las imágenes televisivas. De esta manera realiza una función de cultivo de imágenes que se traducirá en un amplio catálogo de elementos cognitivos y emocionales en los receptores.»*¹¹¹

Además de ser fuente de entretenimiento y diversión, la televisión crea lazos y mecanismos de identificación, lo que implica que los/as receptores/as usen sus informaciones según sus necesidades. El hecho de interpretar la información que observan, además de los temas de conversación que en la mayor parte de las veces están previamente esquivados, hace que los/as receptores/as sean activos y decidan de manera utilitaria cuáles son sus intereses y cuáles sus posiciones ideológicas. Diana Crane se refiere a la audiencia de la cultura masificada como *«una masa que une individuos con gustos y experiencias de vida muy distintos (. . .).»*¹¹² Sin embargo, la percepción de la realidad de las audiencias sigue muy influenciada por la cultura difundida por la televisión.

Los contenidos televisivos de Occidente reflejan una cultura dividida, debido a los procesos de globalización. Están, por lo tanto, globalizadas ciertas representaciones, estructuras de valores, creencias y, consecuentemente, hábitos, discursos, comportamientos, así como los procesos de construcción de género. Los discursos de los/as encuestados/as en el transcurrir de sus prácticas receptoras consistieron en la calidad de géneros, en un proceso continuo de construcción de la identidad en cuanto experiencia de vida resultante de la adquisición de experiencias, de reproducción y rechazo de valores culturales.

Observar el mundo bajo las lentes de los mitos y de las fórmulas que reducen la complejidad de la vida real¹¹³ en discursos demasiado simplificados, siendo así que muchos de ellos podrán considerarse marginales respecto a los individuos que ocupan posiciones minoritarias en una

¹¹¹ Cf. Merayo, Mar Chicharro, Laffond, José Carlos Rueda; (2009).

¹¹² Crane, 1992: 8.

¹¹³ Cfr. Cawalti, in Crane, 1992: 80.

sociedad, asegura una coyuntura que puede tener impactos negativos para las feministas¹¹⁴. Una vez que los datos mostrados en los estudios apuntan hacia tasas de recepción positivas respecto a la comprensión de las obras feministas, tal fenómeno también se debe a las concepciones de poder de los *mass media* sobre los géneros sexuales. Se consideran capacitadoras una vez que abordan críticamente la violencia doméstica, porque validan a las mujeres trabajadoras, porque atribuyen importancia a las necesidades sexuales de las mujeres, porque contemplan la división de tareas domésticas entre hombres y mujeres, etc. Los *mass media* diseminan mensajes, valores e ideologías que son, en ocasiones, contradictorias, que no dejan de ser estereotipadas para que encajen en las comunidades interpretativas¹¹⁵. La gran amalgama cultural que surge en los ojos y en los oídos de las grandes audiencias confiere así sentido a la realidad exterior: al sistema social, a los rituales, a los gustos y a las actividades diarias así como a las propias identidades que integran este complejo sistema.

¹¹⁴Por ejemplo, cuando receptores (hombres) confunden el desnudo femenino con el desnudo feminista, esas interpretaciones pueden ser comprendidas según los tradicionales procesos dicotómicos de reproducción social (sobre la masculinidad y femineidad) resultantes de herencias sociales localizadas en los contextos urbanos, pero también de la cultura de masas que desempeña un papel integrador. En estos procesos de reproductibilidad se incluyen las tradicionales patrones de visualización en las que muchas veces predomina un principio clasificatorio de partes del cuerpo de la mujer (labios, cabellos, senos, piernas, nalgas, etc.) bajo los cánones de la erotización. La cosificación del cuerpo femenino en los discursos de los *mass media*, culturalmente formateados para agrandar el deseo masculino, y su reproducción hegemónica en las prácticas sociales puede ayudar a explicar por qué en otras representaciones alternativas, como sucede con estas obras, podrán haber prácticas de enjuiciamiento que tendrán una continua tendencia para visualizar el cuerpo de la mujer según los parámetros de seducción fijados en tradiciones culturales fijas en la heterosexualidad compulsiva.

¹¹⁵Cfr. Lopes, 1999: 2.

Conclusiones Finales

Conclusiones finales sobre las condiciones de producción del arte feminista

Las coyunturas políticas y sociales de los Estados Unidos, así como de algunos países Europeos (particularmente Francia, Alemania, Italia) pero también de Gran Bretaña, produjeron revoluciones y reivindicaciones pro-identitarias en el transcurrir de la década de 1960 que tuvieron repercusiones en la propia producción del arte y estética feminista. Los casos de Portugal y Rusia, donde el feminismo surgió tardíamente cuando son comparados con otros países, evincian también que los sistemas políticos tienen una directa y decisiva influencia en las convenciones de género (integradas en leyes, cultura y, por añadidura, en las prácticas sociales) lo que influencia las limitaciones y objetivos de los movimientos feministas y, además, el propio arte y estética feminista. Aunque se traten de regímenes políticos distintos (los 48 años de Salazarismo, *ver* pág. 107; o los 70 años del Socialismo, *ver* pág. 115), Portugal y URSS tenían algunos puntos en común respecto a la situación de las mujeres. En cuanto a Portugal, las luchas de las mujeres se centraban esencialmente en la lucha contra el régimen fascista, desvaneciendo las reivindicaciones de cariz feminista en pro de la igualdad de género, en Rusia había una aparente igualdad promovida por el gobierno. En ambos casos las mujeres estaban alejadas de los poderes de decisión, seguían ganando menos que los hombres en empleos equivalentes (en Portugal el número de empleadas era considerablemente más pequeño), pero sobre todo en ambos aparatos políticos (excepto que en Portugal la Iglesia influenciaba más la población que la URSS) había una fuerte subordinación de las personas al poder. La familia surgía en

ambos países como la estructura jerárquica represiva que propiciaba determinado orden social, una estructura jerárquica que consideraba a las mujeres como subalternas – que deberían dedicarse esencialmente a las tareas domésticas. Sólo los cambios estructurales (en política, cultura y economía) en ambos países proporcionaron oportunidades para que se desarrollasen los movimientos feministas, lo que se reflejaría en las artes y en otras prácticas activistas en las cuales se incluyen la estética.

Los feminismos artísticos y estéticos son, entonces, reactivos, desarmados por las experiencias de las mujeres y expresados a través de las prácticas que invariablemente articulan cuestiones de género. La *dimensión simbólica* del arte y de la *estética* feminista demuestra un movimiento feminista globalizado, diversificado, con diferentes dinámicas y premisas que cambian según el tiempo y el espacio, que se adaptan y se usan en espacios geográficos distintos y en distintos contextos culturales. Los *feminismos artísticos y estéticos* tienen un efecto referencial en los movimientos y en la teoría feminista. Sus temáticas abordan, tal como se verificó, los diversos feminismos (*feminismo pragmático; feminismo cultural; feminismo socialista; feminismo radical; feminismo lébico y el feminismo liberal o el feminismo anarquista*) que demuestran la diversidad del movimiento y de la teoría feminista. Contenidos artísticos o estéticos feministas tienen influencias, además de la teoría y movimiento feminista, en otros movimientos políticos y cívicos: antibelicismo, antiglobalización, antirracismo, ambiental, etc. Uno de los patrones recurrentes de representación en el arte y estética feminista consiste en la representación de los cuerpos de las mujeres, en el ámbito del *feminismo cultural*, en el que desmontan, critican, o sugieren concepciones que acaban con las convenciones asociadas a la femineidad (como a de la mujer objeto) que tienen que agradar a la mirada masculina. La mayoría de las feministas se basan en el principio que el arte puede mostrar los conceptos inherentes a la condición de las mujeres (ver páginas desde la 121 hasta la 188). Hay, sin embargo, pocas menciones, tanto en las artes, como en la estética, a los feminismos alusivos a los derechos de los animales no humanos – contemplados en el *ecofeminismo* (ver pág. 104). Si los feminismos contemplan la misoginia, el racismo, la homofobia, la islamofobia, entre otras maneras de discriminación, faltan las referencias al especismo – o sea, a la discriminación de animales no humanos (por ejemplo la explotación de las hembras en

la producción intensiva de la pecuaria). Los tipos de referencias han variado desde el uso de la alegoría, humor, metáforas, o ironía, a través de un uso eclético de varios medios: fotografía, ilustración, performance, pintura, instalación, escultura, vídeo, murales, etc. El arte feminista se afirma, de hecho, por su gran eclecticismo temático y formal

. Fue particularmente en el campo del arte donde la teoría feminista (que ha utilizado herramientas de las ciencias sociales: sociología, psicoanálisis, post-estructuralismo, etc.) operó y sigue operando como aparato de protesta que desmonta un sistema instalado favorable y esencialmente a los hombres caucasianos blancos en detrimento de las mujeres y de otras minorías (negros/as, personas con discapacidades, etc.). El *arte feminista* no tiene solamente distintos (y potenciales) efectos de persuasión, que varían según los artefactos artísticos o estéticos, sino también tiene diferentes grados de dependencia. Tiene una dependencia institucional por un sistema que presupone la difusión, comercialización y promoción de artefactos artísticos que dependen de una red de agentes culturales legitimadores.

Al igual que en el movimiento feminista, también en el campo artístico han existido esfuerzos por parte de artistas, críticas/os e historiadoras/es, en analizar y criticar los mecanismos discriminatorios resultantes de la mentalidad patriarcal anglosajona. La reescritura de la historia del arte, y la inserción de arte feminista han permitido despertar el interés por obras de arte de mujeres así como ha marcado cinco generaciones de artistas feministas que sirven ya de referencia para las generaciones presentes y futuras. Sin embargo, el interés y legitimación del arte feminista está lejos de ser homogéneo en los países en los que se da su producción. Si en los Estados Unidos, en el norte de Europa, de Francia, de Italia, de Gran Bretaña o incluso de España, entre otros, surgieron y siguen surgiendo producciones feministas que se convierten en referencias, existen otros países, como Portugal y Rusia, en los que la producción se fortaleció solamente en el siglo XXI. No obstante, en estos países, particularmente en Portugal, hay una marginalización de los feminismos artísticos así como pocas comunidades artísticas, programas, fondos (como el *Feminist Art Program*, de la California State University), lo que dificulta la tarea de artistas feministas en asumir su posicionamiento ideológico. Todavía, muchas mujeres artistas tienen miedo de la marginalización procedente de la “*palabra F*” (F-word), tal

como se verificó en el caso ruso (*ver* pág. 189), por lo que no se asumen como feministas, ni tampoco en su trabajo artístico como feminista.

Una vez que la integración en el circuito artístico es muy difícil para artistas feministas, una de las opciones a la que recurren son los espacios alternativos o, entonces, ellas propias organizan actividades, para poder integrarse en un sistema que les dé apoyo intelectual y emocional. Los espacios artísticos alternativos permiten también que artistas feministas desarrollen, expongan y acumulen trabajo artístico, obtengan experiencia y, eventualmente, logren invitaciones para integrar algún espacio comercial más consagrado. En estos espacios se crean empleos, u otros eventos (clases, *workshops*, cursillos) que permitan sostener el espacio y, si posible, sus/suyas responsables. Aunque algunos de esos espacios alternativos se consideren también como rampas de lanzamiento de profesiones artísticas, algunos de esos espacios siguen alejados del mercado central, por lo tanto de los agentes consagrantes, lo que dificulta que las artistas comercialicen sus obras. Además, los públicos no visitan algunos de esos espacios no comerciales (excepto los espacios públicos), lo que también complica la propagación de los feminismos a través del arte.

Sin limitaciones institucionales conectadas al campo artístico surge la *estética feminista*, de la que se abordaron ejemplos (*ver* págs. 204 hasta la 227). Al contrario de lo que sucede con las artistas que trabajan en el campo, que compiten entre sí y con artistas no feministas, los/as que hacen *estética feminista* prácticamente no tienen audiencia— por lo que tan poco pueden ser de aplicabilidad. Sin la presión de agentes artísticos, la *estética feminista* se realiza, normalmente, de manera individual o en grupos de feministas, que muchas veces no tienen formación artística, pero que usan la estética como una forma de expresión, que estratégicamente rechazan la institucionalización y solamente se preocupan en afirmar sus programas sociales. Son autoras/es que rechazan también acoger la etiqueta de “*artista*” y rechazan que su producción sea “*arte*”, prefiriendo articular su producción estética con movimientos sociales, grupos asociativos, o simplemente promoverlos en el espacio público. Tal como se verificó con los ejemplos presentados (*ver* Grupo UXU, pág. 213; o Nikki Craft, pág. 217) otra ventaja que la estética feminista tiene es la de que, debido a su inclusión esencialmente en es-

pacios públicos, permite que más audiencias heterogéneas la consulten, lo que facilita la propagación de los feminismos.

La ausencia de las mujeres en las academias de bellas artes, todavía efectiva en la segunda mitad del siglo XX, puede explicarse debido a la existencia de sistemas sociales patriarcales que retenían a las mujeres a la vida privada, que las encargaban tareas domésticas, junto con las de la procreación, negándoles la posibilidad de acceder a la esfera política y a la educación – lo que limitó de manera determinante la posibilidad de promover sus propios intereses. Esta coyuntura podrá explicar, en parte, la presencia muy baja de mujeres y el no surgimiento de “*génias*” en el campo artístico a lo largo de la historia del arte. Los discursos de la historia del arte tienen una importancia considerable en la consolidación de concepciones sobre la sexualidad, género y poder. Aunque actualmente se evidencie de manera menos acentuada, la historia del arte prueba ser doblemente negativa para las mujeres: (1) porque legitimó y naturalizó el cuerpo femenino esencialmente como objeto de contemplación y el masculino como sinónimo de poder, actividad, estatus (*ver*: Imagen 89: Yves Klein, “*Antropometrie*”; e imagen 90: Alfred Stieglitz con la modelo/artista Georgia El’Keeffe); y (2) por que privilegió a lo largo del periodo clásico y a lo largo el siglo XX tendencias, estilos, y corrientes artísticas cuyos fundadores eran esencialmente hombres (*ver* imágenes 91 y 92) el caso de la pareja Delaunay, en la que la artista podría haber sido la fundadora del Orfismo pero la historia del arte reconoció a su marido; o el caso de Grace Hartigan que debido a su ghetización llegó a exponer sus trabajos con el pseudónimo de George Hartigan). También en su lenguaje, la historia del arte recurre a términos esencialmente falocéntricos que ostentan aptitudes naturales, innatas, sagradas e incuestionables: “*maestría*”, “*obra-maestra*”, “*genio*”, “*las grandes figuras*”, surgen exclusivamente asociadas a los hombres artistas caucásicos. El lenguaje no es un factor discriminatorio insignificante, ya que codifica convenciones culturales, determina la realidad y sirve para expresar las concepciones que existen de ésta, por ejemplo: cuando se implican hombres y mujeres. La creciente feminización de cursos superiores condujo a que la figura afiliada a la historia del arte dejara de asociarse solamente a los hombres. El “*dominant art establishment*” supone un patrón de prácticas, de discursos que dan poder, de modos de legitimación y consagración así como un *gatekeeping* que sirve a

quien está en el poder. La historia del arte oficial, así como las propias prácticas artísticas, no pueden, por lo tanto, tener discursos disonantes, ya que validan el gusto oficial de los que deciden: a quién se atribuye visibilidad; quienes deben ser las referencias artísticas; los cánones; los baluartes de la cultura. Cabe a la historia del arte referenciar contenidos, sistemas de valor, maneras de pensar, conocimientos y lenguaje.

Uno de los grandes objetivos de gran parte de las/os artistas (feministas) consiste en la construcción de una profesión artística. La rentabilización, a través de la venta de obras (preferentemente a un buen precio), es una necesidad relacionada con el deseo de obtener admisión en una galería de prestigio, con “*mayor nombre*”. Las (pocas) artistas feministas que mantienen relaciones profesionales con agentes culturales de prestigio ocupan, normalmente, posiciones privilegiadas. Hay, actualmente, una mayor institucionalización de exposiciones feministas (ver pág. 246) y hay, sobre todo, un aumento de la entrada de mujeres en el principal circuito artístico. Los ecos de las artistas, teóricas y académicas que se oyen desde la Segunda Ola del movimiento feminista, que relatan que las mujeres han sido excluidas de la consagración artística, de la historia del arte, de los puestos de poder de las instituciones artísticas, siguen teniendo pertinencia debido a la coyuntura presente. No obstante las mejorías, los datos recogidos sobre los países desarrollados como México (ver pág. 253), Alemania (ver pág. 255), EE.UU (ver pág. 257), e Italia (ver pág. 257) revelan que el mercado cultural sigue siendo un sector dominado por los hombres, no obstante el hecho de que las mujeres tengan actualmente más reconocimientos que sus compañeros. En el caso de Portugal (ver pág. 262) esto se repite. Las mujeres que están en el arte tienen mayores índices de adquisición de diplomas y de asiduidad universitaria. Las muestras recogidas en instituciones o plataformas de prestigio (Museo de Serralves; 17 galerías de la ciudad de Oporto; *Plataforma Anamnese*; *concurso BES Revelação*; *Bienal de Cerveira* y *Colecção da Fundação Ilídio Pinto*) muestran el predominio de los hombres consagrados y de agentes hombres que consagran artistas. El otro estudio de caso realizado sobre Rusia muestra también que la formación universitaria en ese país ha permanecido altamente feminizada. Al contrario, algunos espacios institucionales (*Triumph Gallery*, *The State Tretyakov Gallery*, *Regina Gallery*, *Leonid Shishkin Gallery*, *D137 Gallery*, *Sol Art Gallery*, *Mindi Solomon Gallery*, *Russian Art*

Gallery) representan un número muy reducido de mujeres con visibilidad y representación (*ver* caso ruso, Tabla 13, pág. 280).

Además de las grandes instituciones artísticas de prestigio antes comentadas, las exposiciones internacionales como la *Bienal de Venecia*, archivos *online* como el “*artist.info.com*”, las colecciones públicas y privadas, los críticos de arte, comisarios, los propios *mass media*, etc., siguen reacios a proporcionar visibilidad a las obras de mujeres. Además, éstas siguen teniendo menos subsidios, apoyos y subvenciones por parte de fuentes privadas o públicas. Tal como revelan los datos recogidos, a pesar de las mujeres artistas y otras conectadas a áreas artísticas tienen más cualificaciones, siguen teniendo baja solicitud por parte de los críticos, museos y galerías, y ocupan menos posiciones de poder en las instituciones artísticas en relación a los hombres.

También las posiciones legitimadoras y consagrantes siguen altamente masculinizadas, desde luego por los agentes que tienen la capacidad de inyectar *capital económico* en el mercado artístico: a la semejanza de lo que sucede en los países occidentales, coleccionadores e inversores son mayoritariamente hombres, la mayoría con cargos empresariales. Son también esencialmente hombres los otros agentes responsables por la curaduría y comisariado, por la dirección de museos, galerías, centros y fundaciones culturales (*ver* caso portugués, pág. 263).

El interés progresivo por parte de artistas y activistas contribuye para que surjan más cantidad y diversidad de producción feminista, así como una creciente autonomía, a pesar de los condicionantes institucionales. Hay otro factor preponderante que se basa en los *costes de producción* (*ver* pág. 288) que se refleja en las *condiciones de producción*. Cualquier artista feminista que no obtenga retorno económico (a través de ventas en exposiciones u otro tipo de financiaciones) está condicionada a soportar proyectos más costosos, mano-de-obra, colaboraciones, materiales específicos, transporte, renta del taller, etc. Las fuentes de (no) rendimiento son, efectivamente, una de las grandes causas de la precariedad en la clase de los/as artistas (feministas) – y muchas/os de ellas/os renuncian a sus aspiraciones de mantener una profesión como artista.

Al contrario de lo que ocurre en algunos países en los que el feminismo artístico está más desarrollado, Portugal, todavía más que Rusia, carece de críticas/os e historiadoras/es que edifiquen una historia del

arte feminista portugués, de artículos y libros que aclaren las distintas contribuciones artísticas feministas, que expliquen la *forma + dimensión simbólica*, que reflejen sobre las reivindicaciones y problemáticas de género sin dejar de remitirlas para los feminismos. La propia diversidad de la oferta cultural también debe incluir sus contenidos, por la visibilidad de principios éticos – y el arte feminista preconiza muchos. En el caso portugués, pero también en el caso internacional, si no existe una apología en relación a los feminismos artísticos en las posiciones dominantes del mercado artístico, lo que implica la existencia de agentes culturales (críticos/as, galeristas, coleccionadores/as, profesores/as etc.) receptivos a la causa, muy difícilmente las artistas feministas, que se encuentran en la periferia (geográfica y mercantil), entrarán en el circuito artístico principal.

No obstante las dificultades y los riesgos que la profesión de artista acarrea, es reconocido que, en la actualidad, el feminismo artístico se encuentra integrado en el principal mercado artístico y que hay artistas consagradas y reconocidas en museos y en otras instituciones culturales de prestigio internacional. Si se reconoce que hay un ascenso de artistas feministas en la pirámide jerárquica, tales mejorías y progresos se deben no solamente a los esfuerzos de las feministas, sino también al propio mercado y a los/as agentes que lo componen. Sin embargo, el tope de la jerarquía del mercado del arte todavía infravalora a las mujeres en relación a los hombres artistas, particularmente en las grandes subastas de arte que operan al más alto nivel de la cadena económica del sistema artístico (ver Tabla 14: *Ranking de obras de arte más caras de siempre*, pág. 304). El tope del mercado artístico sigue siendo altamente discriminatorio respecto a las obras de mujeres incluidas, tanto en número, como en la cotización que se les atribuye. Las subastas, como las de la *Christies*, son dominadas sobre todo por hombres (de negocios) por el simple hecho de que la clase empresarial situada en el tope de la jerarquía es esencialmente masculina: es también en esta coyuntura donde el arte feminista intenta obtener legitimación.

En lo que respecta a la formación artística especializada, se constata que ésta no consiste en un criterio de consagración en el campo del arte ya que actualmente las mujeres presentan más índices de formación, pero, sin embargo, tienen menos visibilidad. Debido a la saturación de la producción artística, hay antes una demanda por la originalidad rela-

tiva a las/os creadoras/es que actúan o que desean entrar en el circuito. Sin embargo, la originalidad, o la capacidad de crear sorpresa, no se limitan a proezas exclusivas de los hombres artistas. Se sobrepone antes la creencia, o la adhesión relativa a la creencia – disposiciones-clave que fundamentan la valorización / especulación de la obra de arte.

El acceso dificultado persistente de las mujeres en los supuestos dominios de los hombres resulta, en parte, de un rechazo continuo de legitimación por parte de los agentes artísticos que ocupan posiciones de poder. Además, por no integrarse en las estructuras de las instituciones dominadas y definidas por los hombres, el arte producido por mujeres, es un síntoma de que el género ha sido un factor relevante que ha conducido a varias maneras de discriminación en el campo artístico.

La desigualdad de oportunidades en el campo artístico refleja mecanismos discriminatorios que también ocurren en otras áreas profesionales. Aunque las leyes internas y tratados internacionales ratificados por países como Rusia, Portugal, España, entre muchos otros propician la igualdad de género, hay una asimetría significativa en la representación de intereses de mujeres y de hombres en diferentes puestos de poder: disparidades salariales entre trabajadores y trabajadoras que cumplen con las mismas funciones; segregación de empleos con base en el género; baja representación de mujeres en parlamentos, etc., indicadores (re)conocidos y aceptados incluso por las principales instancias de opinión.

Aunque la legislación sobre igualdad de oportunidades ha sido fundamental para ayudar a las mujeres a tener acceso a los mercados de trabajo, sigue siendo necesario ambicionar, teniendo en cuenta a la política de empleo y de integración, la aplicación de legislación que permita la igualdad de oportunidades y la paridad en las instituciones artísticas. La implementación y aplicación de nueva legislación son medidas urgentes para ponderar la consagración de trabajadores del campo artístico, sean mujeres u hombres, considerando las habilitaciones que presentan, y sus índices de mérito.

La coyuntura general de estos países en los que la discriminación de género sigue siendo generalizada, aunque muy más atenuada, refleja una historia y crítica del arte moderno y contemporáneo que se evidencia y seguirá evidenciándose en el futuro, como la historia de los hombres artistas; así lo certifica la baja consagración de mujeres, las pocas

que logran traspasar las barreras (invisibles) de género en su trayectoria en el circuito artístico. La marginación de las mujeres en instituciones artísticas asegura la continuidad de la primacía de hombres en las posiciones de poder, así como la segregación de representaciones artísticas de género contra-hegemónicas (como los feminismos). Tal como ocurrió en el pasado, aunque con algunas conquistas razonables por parte de las mujeres, el sistema de consagración de artistas en el presente se convertirá en la historia del arte del futuro, conduciendo a que las referencias de los/as “*artistas geniales*” sigan no existiendo, para las generaciones futuras, esencialmente en el masculino.

Conclusiones finales sobre las prácticas de recepción del arte /estética feminista

El arte / estética feminista no se trata de un fenómeno aislado de la sociedad toda vez que se encuentra claramente encajada en la realidad social, en una compleja red de relaciones y de eventos. Una vez que las artistas feministas se insertan en una sociedad y vehiculan cuestiones de género, muchas de las referencias que crean en las obras están presentes en las representaciones culturales, así como en las memorias de los/as receptores/as. Estas fórmulas simbólicas tienen un potencial indudable de reivindicación y afirmación de las identidades de género. Las vastas categorías de ideologías imagéticas son formalizadas en distintas técnicas, soportes, estilos, distintos códigos que enriquecen el feminismo artístico o estético. Una vez que, por condición inherente, el arte y la estética feminista evocan cuestiones de género, las personas (en cuanto hombres y mujeres que tienen valores de género interiorizados) están también evocadas porque, tal como el arte y la estética feminista, ostentan comportamientos, tipos de ropa, actitudes, sistemas de valores, cuerpos culturalizados, etc. Fue en la calidad de géneros, en un proceso continuo de construcción de la identidad resultante de la adquisición de experiencias, de reproducción y rechazo de valores culturales, donde residieron los discursos de los/as encuestados/as durante sus prácticas receptoras. La comprensión de obras de arte feministas depende, por lo tanto, del conocimiento sociocultural de cada receptor/a y su evalua-

ción que se refleje en las opiniones, actitudes, y valores certifiquen los posicionamientos ideológicos de cada uno/a.

Los estudios de recepción realizados revelaron un dato relevante: mujeres y sobre todo jóvenes (de ambos sexos) articulan y defienden (a partir del arte / estética feminista) discursos a favor de la igualdad de género (por lo tanto, feministas). Este patrón de reacciones de diferentes países puede explicarse debido a las dinámicas de la globalización cultural. En las localizaciones geográficas en las que se encuestó a los públicos (o transeúntes) se producen, se diseminan y se reproducen prácticamente las mismas convenciones de género occidentalizadas. Debe señalarse la similitud de las prácticas discursivas, de los valores y de los comportamientos de las mujeres y hombres de las nuevas generaciones. Los cuatro estudios de recepción lo confirman: la articulación de cuestiones de género en Portugal y España (concretamente en el País Vasco) son muy idénticas, revelándose más conservadoras en Rusia que, debido a la globalización cultural, así como a la sedimentación de derechos por la conquista de igualdad de género, ha reformado las dinámicas de socialización discriminatorias dando lugar a nuevas más articuladas con la igualdad de género. Estas tasas de recepción positivas (sobre todo reproducidas por las nuevas generaciones) también se deben a las concepciones de poder de los *mass media* sobre los géneros sexuales. De poder por que abordan críticamente la violencia doméstica, porque validan las mujeres trabajadoras, porque atribuyen importancia a las necesidades sexuales de las mujeres, porque contemplan la división de tareas domésticas entre hombres y mujeres, etc.

Sin embargo, hay otras fórmulas usadas actualmente por los *mass media* que, dentro de las concepciones de género, están en contra de las premisas del feminismo: el obligatorio culto al cuerpo, a la belleza y a la juventud; la promoción de una heterosexualidad compulsiva; el sexismo; o incluso la trivialización de la violencia. Por ejemplo, ocurrió con alguna frecuencia, que receptores, sobre todo hombres, extrañasen las maneras como las mujeres feministas representaban los cuerpos debido al hecho de que estos no son expuestos dentro de los parámetros culturalmente establecidos, o como se espera que las mujeres actúen o se exhiban en imágenes. Conjuntamente, en ocasiones, la palabra “*feminismo*” tuvo mala connotación, la demonizaron: hay aún prejuicios respecto a la palabra (por ejemplo, *ver* en págs. 273, 310, 383). Estos

ejemplos muestran, por lo tanto, que la posición (desfasada o apolo-gista) que cada uno/a ocupa relativamente a una obra feminista es deter-minada según el propio posicionamiento ideológico y de la manera que se siente y actúa mientras género (*ver: proyecto cultural*, pág. 399).

Independientemente del contexto social, la permanente mezcla de los valores globales dominantes con las culturas nacionales o locales crea lo que Mike Featherstone denominó de “*terceras culturas*”. Las “*terceras culturas*” consisten en un conjunto de prácticas, conocimientos, convenciones y estilos de vida que se desarrollan y se hacen cada vez más independientes de los estados-nación de origen¹¹⁶. El proceso de

*«homogeneización cultural transcurre a partir de la uniformización y de la difusión internacional de hábitos, de convenciones y de información que establecen conceptos estandarizados de ciudadanía mundialmente. Son estas bases que legitiman la existencia y el transcurrir, el tiempo y en el espacio, de una cultura global»*¹¹⁷ y que es un fenómeno efectivamente presente en las ciudades de Ondarroa, Vitoria, Oporto o Moscú.

Los estudios de recepción revelaron una de las más destacadas expectativas en la recepción, uno de los más importantes criterios de apreciación por parte de receptores/as: que las “*obras sean estéticamente agradables*” “*bonitas o bien ejecutadas*” (*ver* Tablas: 16; 17; 17.1; 23; 24; 28, 29). Los datos presentados en todos los estudios de recepción apuntan que los/as encuestados/as tienen como principales criterios de validación – el placer por la belleza estética, el fascino, el lúdico – características formales que suelen atrapar la atención de receptores/as. La difusión de la estética proveniente de los *mass media*, concretamente de la televisión y del cine, se establece como un *background* de gran importancia que indica a los/as receptores/as el camino a seguir en relación a algunas reacciones, lecturas e interpretaciones, expresamente respecto a juicios básicos relativos a las dualidades bonito/feo, armonía/caos, agradable/desagradable, entre otras, hasta de aspectos más textuales conectados a los símbolos, discursos y significados.

Como los cuatro estudios desarrollados lo demuestran, el *sistema de referencias* no fue tan fundamental en el transcurrir de las prácticas

¹¹⁶Cfr. Ziglio y Comegna, 2005: 3, 4.

¹¹⁷Hill, 2007: s/p.

de descodificación por parte de los/as encuestados/as, una vez que la gran mayoría no pronunció ningún comentario que reprodujera las vías ya definidas por la teoría estética o por la historia del arte. De hecho, muchas de las obras feministas preferidas y comentadas por ellos/as no lo exigían.

Tal como se ha demostrado (*ver, básicas variables en la recepción artística*, pág. 391) hay variables que influyen en la recepción artística y, desde luego, la calidad de la comprensión de los contenidos de las obras. Las obras cuya *estructura interna* se presentó más *redundante* (ejemplo, *ver* Imagen 97, del grupo UXO; imagen 139, de Barbara Kruger; imagen 141, de Judy Chicago, etc.) han sido las que permitieron las interpretaciones más consensuales sin que los/as receptores/as hubieran recurrido a comentarios que reprodujeran las vías ya reproducidas por la teoría estética o por la historia del arte (o el *sistema de referencias*). Desde el punto de vista de los activismos, o sea de artistas y activistas que aspiran realizar el cambio social o político, la adopción de la *redundancia* en sus obras, que implicó el uso de códigos convencionales de gran difusión, condujo a una mayor accesibilidad, o familiaridad ya que facilitó su descodificación (*ver* la importancia de la *redundancia*, pág. 395). La incorporación de determinados códigos, así como otros fragmentos reconocidos en la experiencia de receptores/as les/as permitió, también, experimentar la realidad. Del lado opuesto, las obras más *entrópicas* (sobre la *entropía*, *ver* pág. 395), cuya *dimensión simbólica* no ha sido reconocida por los/as encuestados/as, fueron generalmente ignoradas (no comentadas, ni seleccionadas como favoritas). Los pocos comentarios respecto a las obras más *entrópicas* se revelaron vagos, incoherentes, o, muchas veces, hubo silencio y retracción al comentar. Para salvaguardar los activismos artísticos o estéticos feministas es, entonces, necesario que sus autoras se adecuen a los públicos, de ahí es importante que los códigos alusivos a cuestiones de género obedezcan a una lógica de universalidad. Así, es indispensable la utilización de la *redundancia* en detrimento de la *entropía*: los públicos, sobre todo los *irregulares de la cultura*, demuestran tener esta predilección – esta es la fórmula plástica que más potencial tiene para el despertar de conciencias.

Anexos

Anexo 1

Las cuestiones aquí presentes tienen la finalidad de ayudar a comprender las **prácticas de recepción de arte feminista**. Se trata de un estudio estadístico para complementar un trabajo de investigación (Ph.D.) titulado "Condiciones de Producción y Prácticas de Recepción de Arte Feminista", que está siendo desarrollado en Departamento de Escultura de Facultad de Bellas Artes Universidad País Vasco conjunto con el Instituto de Sociología de Facultad de Letras Universidad de Porto.

Aseguramos la confidencialidad de los datos emitidos por el/la entrevistad@.

Cuestionario:

I – Identificación

Nacionalidad _____

Ciudad _____

Edad _____

Sexo _____

Estudios _____

Área de estudio (si aplicable) _____

Profesión _____

Tipo de contrato laboral _____

I - ¿Conocía la existencia de este mural?

(Por favor seleccione (máximo) una opción)

No, es la primera vez que lo veo

Si, conozco su existencia hace más de 2 meses

Si, conozco su existencia hace más de 6 meses

Si, conozco su existencia hace más de 12 meses

Otra

respuesta _____

II- Intervención artística en muros / paredes

(Por favor seleccione (máximo) dos opciones)

Me gustan murales desde que la pintura sea estéticamente agradable

Me gustan murales desde que la pintura sea de intervención sobre problemas sociales

Me gustan murales desde que tengan temáticas divertidas

Me gustan murales coloridos

Parece bien la existencia de murales desde que tengan permisión del ayuntamiento

Parece bien la existencia de murales desde que tengan permisión del pueblo

Murales no tienen de tener la permisión de nadie

Me gustan pinturas en murales que sean originales

Otra

respuesta _____

III- Caracterización del Mural

(Por favor seleccione (máximo) cuatro opciones)

Es bello, bien ejecutado.

Es político y feo

Es feo y no dice nada

Es surrealista

Es feminista

Es femenino

Es polución visual

Es político y bonito

Es bonito, pero no me dice nada

Es conceptual

Es un buen local para promover debates sobre valores de género.

Es suciedad en la ciudad y debería ser limpio

Otra
respuesta _____

IV- Opinión

¿Cuál es su lectura en relación a este mural (que significado tiene para sí?)

Muchas Gracias por tu colaboración
Rui Pedro Fonseca



Anexo 2

Las cuestiones aquí presentes tienen la finalidad de ayudar a comprender las condiciones de recepción de arte feminista. Se trata de un estudio estadístico complementario a un trabajo de investigación (Ph.D.) intitulado "Condiciones de Producción y Prácticas de Recepción de Arte Feminista", que está siendo desarrollado en Facultad de Bellas Artes Universidad País Vasco conjunto con Instituto de Sociología de Facultad de Letras Universidad de Porto.

Aseguramos la confidencialidad de los datos proporcionados por entrevistad@.

Cuestionario:

I – Identificación

Nacionalidad:

Ciudad:

Edad:

Sexo:

Orientación Sexual:

Estudios:

Área de estudio:

Profesión:

Es la primera vez que vienes al Centro Cultural Montehermoso?

(Por favor seleccione (máximo) una opción)

Si

No, he venido más que 1 vez

No, he venido más que 2 veces

No, he venido más que 8 veces

II - Como sabes de la existencia del Centro Cultural Montehermoso?

(Por favor seleccione (máximo) una opción)

Un(a) amigo(a) me comentó.

He venido antes en visitas de estudio (escuela, universidad)

Hizo pesquisa para acceder al centro.

Lo he descubierto en un cuaderno turístico

Otro

motivo _____

III- Motivos de visita al Centro Cultural Montehermoso

(Por favor seleccione (máximo) tres opciones)

Tiene obras de arte que son bellas.

Tiene obras de arte de intervención social.

Tiene obras de arte que permiten cuestionar convenciones de género.

Curiosidad.

Es divertido visitar locales: centros culturales, museos, etc.

La cultura es importante.

Tener conocimiento de las cosas nuevas en el arte.

Para conocer gente interesante.

Visitar instituciones culturales es una moda que me gusta.

Permite adquirir conocimientos a respecto de injusticias sociales relacionadas con valores/derechos de género.

Es una posibilidad de conocer artistas y agentes culturales.

Es buena alternativa a las restantes instituciones artísticas.

Es un buen local para promover debates sobre valores de género.

Oportunidad para venir con personas (amigos, familia, etc.) y cuestionar algunos prejuicios asociados a cuestiones de género.

Hace parte de mi programación turística.

Otros

motivos _____

IV- Preferencia: Obras de arte

(Por favor seleccione (máximo) tres opciones)

Me gustan obras bonitas, bien ejecutadas.

No me gustan obras de arte.

Las obras no tienen que ser bonitas o feas, tienen que decir algo

Las obras no tienen que decir nada, tienen que ser bellas

Las obras tienen que ser originales

Tengo preferencia por obras políticas

Tengo preferencia por obras que crean divertimento a la gente

Tengo preferencia por obras abstractas

Tengo preferencia por obras surrealistas

Tengo preferencia por obras conceptuales

Tengo preferencia por obras de intervención social

Tengo preferencia por arte queer, feminista

Otra

opinión _____

V- Obras de arte del centro

Cual fue la obra feminista que menos te gustó? Por qué?

Cual fue la obra feminista que más te gustó? Por qué?

Muchas Gracias por tu colaboración!

Rui Pedro Fonseca



Anexo 3

The present questions have the purpose of understanding the reception practices of feminist art. Its is a statistic study that is complementary of a PhD research titled "Production Conditions and Receptions Practices of Feminist Art", which is being developed in Departamento de Escultura de Facultad de Bellas Artes Universidad Pais Vasco together with the Instituto de Sociología de Faculdade de Letras Universidad do Porto.

We assure data confidentiality

Survey:

I – Identification

Nationality:
City:
Age:
Sex:
Studies: Study Area:
Profession:

Is this the first time you come to Moscow Museum of Modern Art?

(Please select (maximum) 1 option)

- Yes

No, I have come more than 1 time

No, I have come more than 2 times

No, I have come more 8 times

II- Reasons for your coming in Moscow Museum of Modern Art

(Please select (maximum) 4 options)

- It exhibits beautiful art works

It exhibits social intervention art works

Curiosity

It is fun to visit places such as cultural centers, museums, etc.

Culture is important

To know the new things in art

Just to know interesting people.

I like visiting cultural institutions

It allows acquiring knowledge about social injustices in gender values/rights.

It is a good possibility to get to know artists and cultural agents

Good alternative to other artistic institutions

Good place to promote gender values debates

This is part of my touristic programme

Other reasons:

IV- Preference: Art production

(Please select (maximum) 4 options)

I like well designed, well done art works

I don't like art works

Art works don't have to be beautiful or ugly, they just have to mean something

Art works don't have to mean something, they just have to be beautiful

Art works have to be original

I prefer political art works

I prefer art works that entertain people

I prefer abstract art works

I prefer surrealistic art works

I prefer conceptual art works

I prefer social interventionist art works

I prefer queer, or feminist art

Other

preference _____

V- Art Works at the exhibition on "Gender Art in Post-Soviet Space: 1989 - 2009"

Which was the art work that you liked most? Why?

Thank you so much for your collaboration!

Rui Pedro Fonseca



Anexo 4

Este **questionario** es dirigido para tod@s l@s **artistas feministas interesad@s en colaborar**.

Las cuestiones aquí presentes tienen la finalidad de ayudar a comprender las **condiciones de producción de arte feminista**. Se trata de un estudio complementario a un trabajo de investigación (Ph.D.) intitulado "Condiciones de Producción y Prácticas de Recepción de Arte Feminista", que está siendo desarrollado en Facultad de Bellas Artes Universidad País Vasco conjunto con Instituto de Sociología de Facultad de Letras Universidad de Porto.

Aseguramos la confidencialidad de los datos proporcionados por entrevistad@.

Identificación:

Nombre:

Nacionalidad:

Ciudad:

Edad:

Género: Femenino / Masculino / Indeterminado - (quita los no deseados)

Estudios:

E-mail (facultativo):

Website (facultativo):

Nombre de Organización / Asociación (si aplicable):

Cuestionario:

1.1. Emplead@ o desemplead@?

1.2. ¿Tipo de contrato?

1.3. ¿Que parte de tu tiempo dedicas al trabajo artístico?

2.1. ¿Locales donde más expones tus proyectos feministas: Espacios públicos; Galerias de Arte; Museos; Asociaciones Culturales; Internet; Otros Locales; Cuales? (Por favor indica por orden, empezando por los locales donde más expones).

2.2. ¿Qué tipo de espacios encuentras más ventajas en exponer? ¿Por qué?

2.3. ¿Cuales los espacios que encuentras más dificultades en exponer? ¿Por qué?

2.4. Expones más frecuentemente en grupo o individualmente?

3.1. ¿Qué tipo de ventajas encuentras en exponer individualmente?

3.2. ¿Qué tipo de ventajas encuentras en exponer en grupo/colectivamente?

3.3. ¿Encuentras dificultades para exponer tu trabajo? ¿Se sí, que tipo de dificultades?

- 4.1. ¿Hay en nuestros tiempos presentes motivos para se continuaren a realizar trabajos artísticos feministas incidentes en las representaciones culturales de género?
- 4.2. ¿Tu trabajo incide, de alguna forma, en las representaciones culturales de género?
- 4.3. ¿Se sí, que tipo de estrategias utilizas? (Puedes hablar un poco de tu trabajo).
- 5.1. ¿Tu trabajo es producido sobre todo para quién? (públicos, artistas, galeristas, etc.)
- 5.2. ¿Tienes trabajo artístico (imágenes, website) que quieras mostrar? Se sí, podrás colocar link(s) aquí, o enviar imágenes en adjunto para ruipedro.fons@gmail.com
6. Otros comentarios que desees hacer:

Cuando terminares de rellenar el formulario por favor envíalo para ruipedro.fons@gmail.com

Muchas Gracias por tu colaboración!

Rui Pedro Fonseca



Anexo 5 – Entrevista a Eduardo Garcia Nieto

(Entrevista)

Consideramos pertinente visitar o *Centro Cultural Montehermoso Kulturunea* e conhecer algumas das estratégias de mediação por parte da Unidade de Educação, relativamente à produção artística feminista, e compreender que papel de influência joga nas comunidades interpretativas, agregadoras de determinados públicos visitantes. Após a visita comentada à exposição “*Contraseñas 07*” realizamos uma entrevista a Eduardo García Nieto (Responsável da Unidade de Educação).

Numa das salas deste centro esteve presente (de 12 de Junho até 20 de Setembro de 2009) a exposição “*Contraseñas 7*”, comissariada por Alicia Murría. Em termos gerais, o objectivo do projecto “*Contraseñas*” consiste em revelar, questionar e rebater os mecanismos e os conteúdos sexistas da iconografia dominante sobre as mulheres e sobre a feminilidade (2). Este projecto foi composto por 12 ciclos quadrimestrais que tiveram a duração de 4 anos e foram comissariados por 12 profissionais do panorama espanhol e internacional.



Entrevista a Eduardo Garcia Nieto – por Rui Pedro Fonseca

23 de Julho de 2009

Rui Pedro Fonseca: *Que tipos de públicos têm vocês a intenção ou preferência em atrair?*

Eduardo Garcia Nieto: *O Centro Cultural Montehermoso é um espaço público dependente da Câmara de Vitoria Gasteiz. Este facto condiciona o que deve ser entendido como serviço público, orientado, portanto, a todos os cidadãos. No momento de delinear a que públicos*

a Unidade de Educação do Centro se irá dirigir precisamos de estar conscientes que devemos preocupar-nos com todos eles, mas procurando dar uma especial atenção a todos públicos e colectivos que tradicionalmente não identificam os desígnios da instituição. Este facto leva-nos a estabelecer distintas estratégias, mais do que excluir ou dar prioridade a uns colectivos em relação aos outros. Existem actividades para o público geral – composto por visitantes que decidiram visitar Montehermoso por vontade própria e também existem as actividades para grupos – nas quais se trabalha com os responsáveis dos mesmos para adequar a metodologia e os conteúdos às visitas.

RPF: Reparei que a visita guiada da exposição “Contraseñas 7” foi um pouco diferente quando comparada com outras visitas de outras instituições culturais. A partir desta exposição foram mencionados aspectos não apenas exclusivos à história da arte, mas também sobre a teoria feminista e sobre o sujeito receptor de obras e enquanto actor que reproduz valores de género. Quer comentar esta medida de mediação durante a visita guiada?

EGN: Na nossa unidade de educação partimos da ideia de que a arte, tal como outros artefactos culturais, não pode ser “explicada”. Evitamos dar uma “explicação” sobre as obras porque consideramos que é uma forma de fechar o sentido das mesmas, procuramos evitar uma fundamentação muito controlada que impeça o desenvolvimento intelectual dos públicos aos quais as obras estão destinadas. O nosso objectivo é gerar o pensamento crítico racional e para que tal aconteça tentamos facilitar chaves de leitura que permitam aos e às assistentes construir os seus próprios discursos em relação às produções contemporâneas.

RPF: Quando os valores e comportamentos de género estão tão “naturalmente” enraizados nas formas de actuar e pensar na generalidade das pessoas, incluindo muitas das que visitam o centro, pode-lhes resultar em alguma estranheza que alguém (artista, agente cultural, teórico, etc.) tente desmontar algumas assimetrias que geram por vezes injustiças fundadas nesses mesmos valores de género. Considera que estes obstáculos, que podem ser impedidores para uma compreensão de determinados conteúdos feministas, farão parte das formas de sentir e pensar das pessoas que visitam esta exposição?

EGN: Partimos da ideia de que a identidade é uma construção cul-

tural. Ou seja, o “natural” é uma intelectualização realizada baseada num pensamento ilustrado e classificador a partir de uma visão antropocêntrica da natureza. Quando chega a hora de falarmos de género ou da redefinição da masculinidade e da feminilidade vamos encontrar problemas devido às formas de sentir e pensar das pessoas, mas não podemos assumir que essas formas de pensar ou sentir são “naturais” mas antes, tal como outras realidades, que se tratam de “construções” e, portanto, de que é possível “desconstruí-las”. Ou seja, trata-se de questionar os modos a partir dos quais assumimos essas questões como “naturais” mas que, na realidade, não o são.

RPF: Que tipos de estratégias considera importantes para que os visitantes compreendam os conteúdos das obras da exposição “Contraseñas”?

EGN: As estratégias que estabelecemos são as mesmas quer no programa “Contraseñas”, quer nas restantes exposições. Ou seja, procuramos oferecer um contexto e algumas chaves de interpretação para que eles (públicos) sejam capazes de gerar os seus próprios discursos.

RPF: Que impactos esperam que os conteúdos de “Contraseñas” tenham sobre os públicos?

EGN: De forma idêntica à resposta anterior, o nosso objectivo é conseguir que os públicos questionem a realidade de modo a que deixem de assumir determinadas situações e determinados comportamentos como “normais”, mas que absolutamente não o são. Não procuramos tanto uma acção imediata como provocar uma pequena quebra na ordem estabelecida assumida como imutável por parte de certos sectores dos públicos.

RPF: Numa nossa conversa mais informal disse-me que não lhe agrada muito o termo “guia”. Não lhe agrada o termo em si ou as práticas institucionais recorrentes que contribuem para dar significado a este termo?

EGN: O dicionário da Real Academia da língua espanhola define guia como “aquele/a que dirige ou encaminha.” A partir da nossa Unidade de Educação não pretendemos dirigir mas procuramos antes que sejam os indivíduos que decidam quais são os seus caminhos e trajetórias a tomar. A decisão de nos considerarmos como educadores e educadoras deve-se ao facto de encararmos que a educação deva ser um processo comum a todo este nosso percurso vital e que deva ser

entendida como algo bidireccional, ou seja, não como uma educação de um perito para um ignorante mas como uma forma de enriquecimento colectivo. Não procuramos dirigir mas procuramos antes que as pessoas sejam autónomas na hora de se dirigirem.

NOTAS

(1) Cf. [montehermoso](#).

(2) Cf. Panfleto Contraseñas 0 “Nuevas Representaciones sobre la Femenidad” Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.

Anexo 6 – Entrevista a Aloña Intxaurrendieta

(Entrevista)

Entrevista a Aloña Intxaurrendieta, uma das constituintes da *Wiki-historias*, plataforma de intervenção cultural local, do País Vasco, e também on-line, cujo objectivo primordial é reunir mulheres para que em conjunto possam gerar mecanismos para uma sua maior integração no mercado da arte, quer da produção artística de mulheres artistas, quer de mulheres mediadoras. A reescrita da (muitas vezes subjectiva) história da arte, e a criação de paradigmas discursivos mais justos desde uma perspectiva de género, tem vindo a ser um dos objectivos desta plataforma que procura contrariar um sistema que reproduz modelos falocêntricos, não só nas representações artísticas da feminilidade mas também no sistema de legitimação de artistas e que, portanto, ainda tende a favorecer claramente mais os homens em detrimento das mulheres. Procuramos nesta entrevista com Aloña Intxaurrendieta conhecer melhor a plataforma *Wik-historias* e alguns dos seus desígnios.



Entrevista a Aloña Intxaurrendieta – por Rui Pedro Fonseca
Bilbao, 18 de Novembro de 2009

Rui Pedro Fonseca: *Quais são os desígnios da Wiki-Historias?*

Aloña Intxaurrendieta: *A Wiki-Historias, criada por Haizea Barce-
nilla e Saioa Olmo, nasce como um projecto que pretende propor uma
construção diferente da história, que seja capaz de se distanciar do
ponto de vista unilateral que tem sido construída e que tem deixado de
lado tantos tipos de expressões artísticas, entre outras, criadas por mu-*

lheres. Para isso, tem-se como base uma página web em formato Wiki (participativa) na qual todas as artistas e mediadoras do País Vasco que, caso assim o desejem, podem editar, acrescentar e comentar informação.

RPF: Uma das características da Wiki-Histórias, e que está bem marcada no manifesto, consiste em contribuir para dar um novo sentido à história da arte através da sua reescrita. A reescrita da história da arte feita por mulheres e sobre obras de mulheres continua a ter muitos obstáculos para quem produz e para quem escreve?

AI: Embora durante os últimos anos o interesse pela arte criada por mulheres tenha vindo a aumentar através de retrospectivas ou investigações, também é claro que ainda há muito trabalho por fazer. Pode cair-se no erro de agrupar todas as artistas dentro de um mesmo grupo apenas pelo facto de serem mulheres, mas não me parece que tenha ocorrido a alguém partir desse mesmo modelo em relação a “homens artistas”.

RPF: Partindo de uma imagem simples de que todas as contribuidoras da Wiki estão num mesmo barco (incluindo artistas), parece-lhe que todas remam e têm intenções de dirigir o barco a um mesmo ponto? Ou seja, há por parte de todas uma homogeneidade de intenções em trabalhar e actuar dentro do mundo da arte e a partir da Wiki?

AI: Os interesses de cada uma podem ser muito diferentes, mas a participação na Wiki supostamente deveria ser direccionada à reescrita crítica da história. No entanto, devido à liberdade de participação, o conjunto de todas imagens é difuso, e às vezes perde-se de vista um objectivo final, porque além do mais utiliza-se a web para outros fins. A nossa intenção é que a Wiki sirva de ponto de encontro a todas as suas participantes que, ao contrário de uma base de dados fechada e dirigida a partir de uma instituição, abra a possibilidade da participação activa, através da crítica, da opinião e do debate, por um princípio de construir um relato com múltiplos pontos de vista.

RPF: A Wiki permite mais visibilidade a uma artista que queira mais projecção dentro do mundo da arte?

AI: Uma das possibilidades que oferece é a obtenção de um perfil e a introdução de toda a informação que se deseje colocar, mas preferencialmente com uma intenção mais informativa do propriamente ligada ao marketing. Uma artista que introduza informação dá-se a conhecer

a através da Wiki-Histórias será um valor acrescentado, mas não constituirá um objectivo principal. Hoje em dia a Internet oferece muitas possibilidades para criar de forma muito simples páginas que permitam a auto-promoção. A Wiki pretende ser um ponto de encontro de histórias individuais para poder construir uma história mais heterogénea.

RPF: Sobre as visitas guiadas com perspectiva de género que a Wiki organiza voluntariamente no Museu de Bellas Artes de Bilbao: Pode dar um exemplo de uma obra que você goste particularmente de comentar e explicar que tipo de leitura faz dessa obra?

AI: Há duas abordagens que fazemos na visita. Por um lado, consideramos importante as formas como se tem vindo a representar a mulher ao longo da história da arte, dependendo dos valores e objectivos de cada uma das épocas, a começar pela Idade Média. Vejamos a obra “Lot y sus hijas” de Orazio Gentileschi, que me parece um bom exemplo. Por um lado, o tema representa uma cena bíblica em que as filhas de Lot, depois de terem sido salvas por Yahvéh da destruição de Sodoma, e pelo facto de não encontrarem homens com os quais possam assegurar a sua descendência, incitam o seu pai ao incesto. Portanto, são elas que decidem embebedá-lo para cometer tal acto, ficando assim – o homem, isento de qualquer culpa, à mercê da pérfida vontade das duas mulheres. É um exemplo de uma bela obra, com uma excelente técnica, mas que no entanto perpetua alguns mitos associados à maldade e à perversidade inerentes à mulher. Tentamos apresentar uma outra leitura e, além do mais, é também um bom pretexto para falar da artista – Artemisia Gentileschi, uma das mais reconhecidas pintoras do barroco italiano. Assim, chegamos a um segundo tipo de abordagem em que falamos das próprias artistas e do lugar que ocupam no museu. Para isso, creio que “Femme nue lisant. (Mujer núa que lê)” de Robert Delaunay é o melhor exemplo. Falamos da obra de um homem para destacar a ausência da sua mulher; Sonia Delaunay, artista que para além de pintar, tal como o seu marido, foi designer de roupa e desenvolveu vários negócios próprios. No entanto, a história da arte reconheceu-lhe a ele como o prestigioso artista e fundador do Orfismo, quando a participação dela foi tão indispensável para a criação deste movimento. Isto dá-nos vontade continuar a falar da falta de reconhecimento do trabalho de tantas artistas, da sua escassa presença nos

acervos e nas colecções, da responsabilidade que tem o museu, graças ao seu poder de decisão, para legitimar o que é arte e o que não o é, e as dificuldades que pode encontrar uma mulher para chegar a conseguir um reconhecimento como artista, etc.

RPF: Há muita gente que se inscreve nas visitas guiadas? Há mais homens ou mulheres?

AI: É uma das actividades que está a ter mais êxito. Além do mais, como este é o segundo ano de funcionamento da Wiki, cada vez mais as conhecem e cada há vez mais pessoas que por sua vez as dão a conhecer. Embora a maioria sejam mulheres, também há homens que se interessam e que se inscrevem.

RPF: Que tipo de reacções têm as pessoas?

AI: A maioria das pessoas sai muito satisfeita do museu porque planeamos uma leitura diferente das colecções mais clássicas. Tentamos que as visitas sejam o mais participativas possível e que se criem debates muito interessantes, não só em torno de artistas, mas também sobre a situação da mulher em general.

[Wiki-Historias](#)

Anexo 7 – Entrevista a Ruth Addison

(Entrevista)

Entrevista a Ruth Addison, uma das responsáveis pela Triumph Gallery de Moscovo. Ao longo da conversa, comenta-se a cena artística moscovita, o plano e o processo de internacionalização da galeria, bem como algumas das características e competências necessárias ao trabalho na esfera do mercado de arte. De uma forma muito directa, Ruth Addison comenta a sua relação com os artistas, com os coleccionadores e com o público, defendendo pontos de vista muito pessoais sobre estas e outras questões. Caso da existência ou não de uma arte feminista.



Entrevista a Ruth Addison – por Rui Pedro Fonseca

29 de Outubro de 2010

RPF: *Como enquadra esta galeria na cena internacional, em particular as respectivas relações com outras instituições artísticas e agentes culturais?*

RA: *Temos uma presença recente na cena internacional. Quando me juntei à galeria em 2007 tínhamos acabado de iniciar o programa de a internacionalizar. A galeria fê-lo com a minha ajuda antes de me juntar aqui, quando trabalhava para o British Council. Dei-lhes os contactos para uma exposição de Damien Hirst, e esse foi o início da relação da galeria com artistas e com galerias internacionais. A internacionalização passou também por um processo de implantar uma*

galeria em Londres. Somos relativamente novos na cena internacional, mas já mantemos relações comerciais com galerias em todo mundo, temos relações com muitos museus onde as/os nossas/nossos artistas têm visibilidade e, também, a partir de onde conhecemos pessoas e criamos contactos.

Penso que Moscovo move-se muito rapidamente no sentido da sua integração no meio internacional, e este sucesso de integração depende da inclusão da Rússia na cena mundial. Porque se as pessoas fora da Rússia virem este país como um parceiro potencialmente interessante, seja por parte de museus, seja por motivos comerciais, claro que isso abre mais possibilidades. Muito depende do contexto geral.

RPF: Em parte pode justificar esta “integração de sucesso” da galeria na cena internacional pelas relações de sucesso que tem com agentes culturais do estrangeiro?

RA: Acho que passa sobretudo pelas relações entre países. Trata-se das relações entre a Rússia e outros países. Se essas relações são boas, as pessoas desse país sentem-se confiantes em relação a viajarem para a Rússia. Para muitas pessoas viajarem para aqui é um desafio, há quem tenha medo daquilo que lê na imprensa, e acho que é uma mentalidade aceitável quando não se conhece o local. De facto o sítio é muito diferente da imagem transmitida no estrangeiro, e acho que essa imagem está a melhorar à medida que as pessoas viajam para cá e à medida que mais artistas são aqui mostrados. Porque se há uma longa tradição em expor velhos mestres e impressionistas e arte do início do século XX, não deixa de haver mais artistas contemporâneos a exporem aqui, que vêm cá, e penso que isso melhora a situação muito rapidamente.

RPF: De alguma forma poderemos inferir que as políticas desta galeria também estão globalizadas. Faz alguma distinção entre esta galeria e outra galeria moscovita mais voltada para o mercado interno? É assim tão importante para esta galeria voltar-se para outros países?

RA: Penso que muitas das galerias estão interessadas em voltar-se para o estrangeiro, também por um ponto de vista puramente comercial. Também existem colecionadores na Rússia, claro, alguns deles muito importantes, o que torna a conjuntura comercial interessante. Mas... para uma galeria como a nossa que representa artistas, as/os nossas/nossos artistas precisam de também ter visibilidade fora da Rús-

sia, e não apenas internamente. E diria que a maior parte das galerias aqui, senão todas elas, seguem as mesmas políticas, muitas delas também querem, caso representem artistas da Rússia, mostrar essas/esses artistas na Europa, nos Estados Unidos, na Ásia, no mundo árabe, etc.

RPF: *Tem quatro anos de experiência como galerista. Que competências acha que são necessárias para se ser uma galerista de sucesso?*

RA: *Posso apenas falar pela minha experiência. Não diria que sou necessariamente uma galerista de sucesso, não trabalho sozinha, trabalho com os meus parceiros e então há outras coisas que surgem na equação. Entrei neste negócio depois de uma longa carreira no Serviço Civil do British Council, onde adquiri alguma experiência na organização de eventos e com o trabalho de artistas, do ponto de vista organizacional. Fiz também muitas outras coisas: trabalhar com outros governos, lidar com alfândegas, e todo o tipo de coisas que são administrativas e não criativas, mas que na minha opinião são importantes. Depois fiz um mestrado em história da arte. Tomei a decisão que queria mudar de carreira e juntei-me à galeria. Do meu ponto de vista acho que a minha mais-valia possa ser o benefício da experiência que tenho de organização. Muito trabalho da galeria passa pela organização. Quando há pessoas que aqui vêm procurar emprego, algumas delas pensam que trabalhar numa galeria é muito charmoso, que implica apenas um processo relacional com os clientes e os artistas (e claro que existe esse elemento). Mas nas galerias o que muitas pessoas fazem é trabalho organizacional que implica resolver problemas, lidar com artistas, o que é fantástico mas que também pode ser difícil, pode ser problemático, lidar com clientes também pode consumir muito tempo, etc. Então, quem olha de fora, o trabalho parece menos administrativo do que é realmente, e muito do meu tempo passado é a fazer tarefas de administração. Acho que há uma regra geral: para se ser um galerista de sucesso é necessário ter a habilidade de lidar com todos os tipos de pessoas. Em última instância, do que se trata é de relações com pessoas. Claro que é preciso amar a arte e parece-me que existem algumas pessoas focadas no lado comercial da arte. Estamos focados nisso, acho que toda a gente está...*

RPF: *têm de estar...*

RA: *... têm de ter objectivos comerciais. Dirigir um negócio não é a mesma coisa que dirigir uma organização de caridade. Mas penso*

que é preciso ter amor à arte, é preciso ter algo que se deixe tocar pela arte.

RPF: Quando estávamos na exposição (“New Decor”, Garage, Center for Contemporary Culture, Moscovo) senti-a muito emotiva quando falou sobre algumas obras de arte. Numa situação com um possível cliente, presumo que eventualmente terá um discurso idêntico em relação à/ao artista e à sua obra. Mas como aborda a questão dos eventuais impactos que a obra possa ter no mercado?

RA: Quando estava consigo num encontro social eu não sabia nada sobre aquela exposição, nem sabia nada sobre as obras que iriam estar expostas. Acho que aquilo que testemunhou foi a minha reacção genuína ao que lá estava. Eu não tinha a minha agenda, eu não tive de lhe provar nada, não tive de lhe vender nada, você era uma pessoa que estava comigo a conversar. Então, penso que teve a minha reacção genuína, não filtrada. Tento algo idêntico com clientes. Não se está sempre a vender trabalho ao qual sentimos uma paixão absoluta porque as/os artistas criam obras distintas. Havia lá uma obra de Mona Hatoum, sobre a qual nós falámos, que é uma artista que me apraz, não apenas por a conhecer, é minha amiga, mas porque gosto mesmo da obra dela. Então, para mim, ver o trabalho dela implica ter uma reacção muito pessoal. Acho que tento conseguir isso com os clientes. Não se está sempre a vender trabalhos pelos quais nos sentimos absolutamente apaixonadas, porque os artistas têm produções distintas e podemos gostar mais de alguns do que de outros. É algo que tento não impor aos clientes, gosto de ser honesta sobre aquilo que sinto sem destruir as minhas hipóteses de vender algo.

RPF: Referiu a parte mais emotiva de quando fala sobre arte. E a outra parte em que tem de falar de negócios?

RA: O que faço, com algum esforço, é não ter uma conversa com os clientes sobre: “se investir agora nesta obra, daqui a dez anos terá feito um grande investimento”. Procuo com algum esforço não fazer isso embora seja tentador porque insinua ao cliente: “se comprar isto agora, daqui a dez anos valerá uma fortuna”, mas não tenho ideia se esse será o caso...

RPF: ... pode soar a especulação.

RA: Com certeza! E acredito que os melhores coleccionadores compram coisas porque gostam delas. É claro que muitos coleccionado-

res compram tendo em atenção o valor do dinheiro e o investimento. Mas muitas pessoas que colecionam também investem em outras coisas: em ouro, em acções, em minas de carvão, etc., isso é algo diferente. Tento dizer aos meus colecionadores: “têm de gostar daquilo que compram”. Forneço informação sobre as exposições internacionais das/dos artistas com as/os quais trabalhamos. Algumas/alguns delas/deles são muito conhecidas/conhecidos internacionalmente e pode-se facultar uma lista de centenas de exposições em museus em todo o mundo, e claro que essa é uma informação válida. Estar a dizer ao cliente “estas/estes são artistas que são conhecidas/conhecidos, e esta é a lista de exposições em museus”. Da mesma forma que se pode dizer “estas/estes são as/os novas/novos artistas. Não são muito conhecidas/conhecidos, mas acreditamos que têm potencial” porque senão não investiríamos nelas/neles, não gastaríamos o nosso dinheiro e o nosso tempo a trabalhar com elas/eles. Tento não fazer promessas que não posso manter.

RPF: Disse-me que era feminista porque é apologista da igualdade entre géneros. Mas também me disse que não aprecia muito a arte feminista. Pode mencionar alguma razão?

RA: Digo-lhe exactamente o motivo. Penso que uma/um artista é uma/um artista, independentemente do género, nacionalidade, sexualidade, religião. Acredito fortemente que definir artistas como “mulheres artistas”, ou organizar exposições em torno de arte feminista, e esta é a minha opinião pessoal, categoriza as mulheres como “mulheres artistas” e posiciona-as num pressuposto de que o seu trabalho é válido apenas porque elas lidam com questões de género - e isso para mim é inválido.

RPF: Mas enquanto feminista, encontra contradições entre arte feminista e o movimento feminista? Por exemplo, uma artista como Barbara Kruger que tem uma obra muito aberta (directa), um trabalho em que a maior parte das pessoas podem compreender sobre o que ela fala...

RA: ... isso é porque ela é uma boa artista.

RPF: Mas como galerista também lida com artistas com mensagens muito difíceis de decifrar.

RA: Sim, é verdade.

RPF: E enquanto feminista, mulher, tem consciência das desigual-

dades presentes na nossa cultura, nos locais de trabalho, nos espaços privados, também no campo artístico. . .

RA: . . . em todo lado.

RPF: Não acha que a arte feminista representa bem o movimento?

RA: A minha posição mantém-se e já o referi anteriormente. Tenho algum problema em aceitar o termo “arte feminista”, e esta é apenas a minha opinião e talvez esteja incorrecta. Mas essa é uma forma de categorizar as mulheres artistas. . . Para mim, qualquer terminologia que categorize artistas numa base de género, pela sexualidade, pela religião, pela nacionalidade, etc., acho que é contra-produtivo. Existem artistas como Barbara Kruger, que é uma grande artista, que escolhe o objecto do seu trabalho e explora questões de género e desigualdade. Tento com algum afincamento não chamar a isso de arte feminista, apenas chamaria de arte.

RPF: Mas enquanto historiadora de arte sabe que a história da arte categoriza a produção artística.

RA: Categoriza, sim, mas não tem de fazê-lo, pois não?

RPF: Mas, não o faz?

RA: Toda a gente nas suas cabeças categoriza a arte. Tento não o fazer, para mim é ridículo.

RPF: Prefere categorizar a arte feminista como um estilo, e não como movimento?

RA: Na história da arte feminista existe um período particular nos anos 60 e 70, no tempo da Barbara Kruger e outras/outras artistas deste período que, por aquilo que sei, fizeram parte de um grande movimento social. Para mim isso é algo diferente. Penso que agora no século XXI quando tantas pessoas acedem à internet, quando têm mais oportunidades de viajar, de interagir com outras pessoas e culturas, de diferentes nacionalidades, quando há possibilidades de interacção entre homens e mulheres, entre pessoas de diferentes sexualidades, etc., esta consiste numa situação diferente de há vinte anos atrás em termos de como os indivíduos se relacionavam uns com os outros na Europa. Talvez hoje não seja tão necessário categorizar e rotular artistas.

RPF: Dei uma olhadela no website da Triumph Gallery e reparei nas/nos artistas que estão aqui associadas/associados. Reparei que existiam 16 artistas individualmente associadas/associados à galeria e que apenas duas eram mulheres. Claro que este não é um caso excep-

onal na cena internacional, enquadra-se num padrão: as mulheres artistas, não me refiro necessariamente a artistas feministas, ainda vêem o seu trabalho pouco representado no campo artístico, e os homens encontram menos obstáculos em expor o seu trabalho. Como justifica estes padrões?

RA: Não tentaria justificar. Concordo. Há muitos campos onde provas matemáticas e estatísticas mostram que a mulheres não conseguem alcançar as profissões nos mesmos números com as que têm cursos superiores. Tenho a certeza, mas não tenho os números. Se for feito um balanço nas formações, haverá um desequilíbrio: tenho a certeza que há mais mulheres que homens com formação superior. Na galeria, nós escolhemos artistas com base naquilo que sentimos sobre o seu trabalho, e isso tem duas facetas: uma do ponto de vista estético, obviamente que temos de gostar daquilo com que vamos trabalhar, temos de gostar do trabalho que vendemos porque comprar arte é também uma transacção emocional. Também se baseia na premissa comercial, temos de pensar sobre a base de clientes, etc. Não escolhemos na base de género, portanto, não pensamos deliberadamente se precisamos de mais artistas mulheres. É interessante. Vou falar com os meus parceiros sobre isto, este é um assunto sobre o qual não pensei muito. Não aceitaríamos um artista, e como mulher eu não o faria, apenas porque ela é mulher. Acho que é injusto para artistas, é injusto para as mulheres. Tudo deve ser feito pelo mérito, na base da igualdade. Mas realmente vou dar mais atenção a essa questão porque é um desequilíbrio interessante, que estou certa que se reflecte no resto da Europa. Se dermos uma olhadela às galerias de Londres pode ser que seja similar, não sei... não sei porque as mulheres não o conseguem.

RPF: Acha que há alguma preferência por homens artistas?

RA: Para ser honesta, não sei. O que tenho a certeza é que não é consciente. Seria interessante pesquisar nomeações de prémios de arte contemporânea e ver as proporções de homens e de mulheres. Mas tenho a certeza que as decisões não são tomadas a partir de linhas de pensamento que passem pela preferência consciente de homens. Tenho a certeza de que não são decisões conscientes. Talvez a questão é que durante o processo de tentar trabalhar de forma independente, o que implica a auto-promoção, as mulheres talvez se percam algures no processo...

RPF: *Referiu que acha muito importantes as questões estéticas da arte. Mas não acha que têm de ser consideradas como factor que entra em jogo com o carácter e com a personalidade do artista, independentemente se é homem ou mulher?*

RA: *Temos uma reacção estética para aquilo que olhamos. Então, quando olhamos para um portfólio, e somos três parceiros aqui, claro que temos diferentes reacções. Ocasionalmente todos concordamos, mas geralmente temos áreas de desacordo quando olhamos para um portfólio, um/a de nós pode não gostar daquilo que vê. Mesmo que gostemos, temos diferentes sentimentos sobre coisas distintas, então, a primeira reacção, se não conhecemos o artista, é sempre uma reacção estética. Passamos tempo com as/os artistas, falamos com elas/eles sobre o que querem alcançar, que tipo de ideias estão por detrás daquilo que fazem, porque é que fazem o que fazem, e porque é que vieram até nós. A partir da interacção com a pessoa, claro que surge um elemento de química pessoal que acaba por entrar na equação.*

RPF: *Então, qual é a química que procura numa/num artista?*

RA: *Temos de ver o processo. Elas/eles trazem o portfólio, olhamos para ele, discutimos entre nós e falamos com as/os artistas... Tenho de sentir que há alguma coisa por detrás do que fazem, têm de ter algum tipo de filosofia, têm de poder falar sobre o trabalho, e não exijo que saibam falar de forma publicitária sobre o seu trabalho, porque nem todas/todos as/os artistas gostam de o fazer. Mas quando nos sentamos com alguém e sentimos que essa pessoa sente emoção por aquilo que faz, isso é algo que também procuro em artistas no que diz respeito à química pessoal. E eu sou a pessoa que na galeria faz a organização administrativa com os artistas. Então, claro que seria muito mais fácil para mim se tivesse uma relação de amizade com toda a gente com a qual lido. Mas não tenho, necessariamente. Simpatizo mais com algumas/alguns artistas que outros; faz parte da natureza humana. Para mim, o importante é que os artistas sintam paixão pelo que fazem, que não seja unicamente paixão pelo dinheiro, paixão pela fama, ou paixão para trabalhar connosco apenas porque somos uma grande galeria que está em voga. O que quero ouvir falar é sobre o trabalho delas/deles e saber como se relacionam com o seu trabalho, como o sentem - é isso que procuro.*

RPF: *Acha que a arte deve desempenhar algum papel social em*

relação à sociedade? Se sim, que tipos de papéis lhe parece que a arte deve desempenhar?

RA: Não estou segura se o deve fazer como obrigação, mas acho que a natureza humana lhe dá um papel social. Para mim o papel social da arte passou pela minha experiência pessoal: venho de uma classe trabalhadora que não tem qualquer interesse na arte, e eu era a pessoa que na família mantinha esse interesse pela arte e pelos artistas. O que a arte poderia fazer por mim seria dar-me a oportunidade de me mover fora das fronteiras familiares e de fazer algo de diferente, de encontrar algum interesse que eu fosse capaz de desenvolver e de aprender. Acho também que o papel mais importante da arte é o papel educacional, de abrir os horizontes das pessoas.

RPF: Papel educacional para quem?

RA: Para as pessoas enquanto indivíduos, toda a gente.

RPF: Quando expõem arte nesta galeria pressupõe-se que têm um público específico, certo?

RA: Temos.

RPF: Então, por exemplo, se afirmar que públicos de bairros periféricos vêm a esta galeria, seria muito surpreendente, porque estes espaços têm um público muito específico.

RA: Qualquer galeria comercial tem um programa assente no comércio, na venda de arte. Qualquer galeria comercial que afirme que o seu programa não se baseia em vender arte está, a meu ver, a não fazer o seu trabalho muito bem ou então pode não estar a dizer a verdade. Mas isso não significa que o foco tenha de incidir nos colecionadores ou nos públicos em geral. Inicialmente, a política desta galeria, e isto foi antes de se fazerem muitos projectos de arte contemporânea, passava por vender obras de velhos mestres e de impressionistas. A política era muito exclusiva, tínhamos muitas exposições privadas, tínhamos uma política muito rígida ao ponto de não permitirmos que as pessoas transferissem convites. Os nomes eram sempre registados. Isso foi estabelecido na altura em que vendíamos velhos mestres. Ainda vendemos velhos mestres, mas fazemo-lo de uma forma ligeiramente diferente. A forma como desenvolvemos a galeria nos últimos anos foi a de partir do princípio de que do ponto de vista comercial há algo a ganhar em ter um vasto número de pessoas que vêm à galeria: as pessoas começam a falar, os artistas começam a ser conhecidos e a

imprensa começa a escrever. Para os russos, a minha posição é um pouco estranha por eu achar que toda a publicidade é boa publicidade. Mas quando existe uma má crítica, não deixa de ser uma crítica, é a opinião de uma pessoa! E passei muito tempo nos últimos quatro anos a dizer às pessoas da galeria, e também às/aos nossas/nossos artistas, que quando têm uma má crítica que ela vale na mesma porque lhes dá espaço nos jornais, divulga-as/os. As hipóteses de um cliente ler essa crítica e decidir não comprar nada à/ao artista são, a meu ver, limitadas. O facto é que as pessoas a lêem, elas vêem o nome e talvez possam vir e ver a exposição.

Então, este espaço é diferente. Tem razão. Aqui, neste espaço, não temos um público muito alastrado. Mas o outro espaço, no Hotel Metropol, está geralmente aberto sete dias por semana das 12 às 22 horas, e quem quiser visitá-lo pode com certeza fazê-lo, independentemente de quem seja - esta é uma política deliberada. Claro que aquilo que está exposto nas paredes baseia-se no princípio do que poderá ser vendido, mais cedo ou mais tarde. Mas quem quiser, pode visitar a exposição e vê-la.

RPF: Então, existirão públicos distintos em ambos os espaços?

RA: Sim, este espaço é mais privado. Mas estamos focados no outro espaço.

RPF: ... se não me conhecesse e se eu passasse na rua e tocasse à campainha para visitar o espaço, seria possível entrar?

RA: Sim, se tivéssemos uma exposição. Mas não temos exposições constantemente, portanto...

RPF: Normalmente existem algumas queixas vindas dos públicos, mesmo em particular dos públicos da cultura. Muitos deles queixam-se que a arte contemporânea é como uma imensa torre de marfim. Porque acha que estes choques existem entre arte contemporânea e os públicos da cultura?

RA: Para ser justa, provavelmente também há uma pesquisa que mostra isso, e também se aplica às artes clássicas. Podemos encontrar esse aspecto num museu público. Por exemplo, na experiência britânica. Um dos nossos anteriores governos deu dinheiro aos museus para que não cobrassem entradas de forma a atraírem uma audiência mais vasta. Numa pesquisa detalhada sobre a audiência feita num museu, no Victoria and Albert Museum, em Londres, mostrou-se que durante o

período em que não se cobrou dinheiro, o perfil demográfico das audiências não teria mudado muito. Talvez porque muitas pessoas não têm tradição na família ou da escola, ou seja de onde for, em visitarem museus e galerias onde pode, inclusivamente, ser assustador e alienante. Concordo consigo, e também não sei lidar com isso.

Existem museus muito bonitos em Londres, muitas populações pouco privilegiadas, e claro que essas pessoas devem aceder aos museus. No que diz respeito à arte contemporânea, ela também pode ser de difícil acesso. Tenho muitas/muitos amigas/amigos que não têm interesse na arte e que não estão envolvidas/envolvidos no mundo da arte, e que geralmente me dizem: “eu poderia ter feito isso”; “o meu filho poderia ter feito isso”; - é algo que se ouve muito. Essa barreira existe. Sinto-me motivada para que quando as pessoas entrem na minha galeria, que qualquer uma delas sinta que pode formular qualquer questão, pedir qualquer explicação a quem trabalha aqui.

RPF: E elas fazem-no?

RA: Não o fazem em particular, porque não se espera que o façam, mas eu tento encorajar quem trabalha na galeria a aproximar-se das pessoas e falar com elas, a ser amigável... e claro que nem todos o querem. Compreendo. Se visito uma galeria e estou a observar as peças de arte, não quero necessariamente que alguém venha e me aborça. As pessoas também podem pensar que estamos a tentar vender alguma coisa. O que não gosto enquanto consumidora de arte é entrar numa galeria onde o ambiente é tão snob que possa imediatamente fazer sentir alguém deslocado, e essa sensação parece-me que tem de ser combatida. Não me atrai a ideia de exclusividade e de personalização.

Claro que sempre se pode ter uma minoria de pessoas que têm dinheiro suficiente para coleccionar arte. Em termos relativos, obviamente que é um hobby para pessoas ricas. Existem bastantes pessoas que não têm dinheiro suficiente para ter qualquer tipo de hobbies ou interesses que não sejam olhar pela própria família. Parece-me que pelo ponto de vista económico esta é uma área exclusiva, mas em termos de como se lida com alguém que se dirige a uma galeria, parece-me que tem de existir igualdade de tratamento.

[Triumph Gallery](#)

Anexo 8 – Entrevista a Nataliya Kamenetskaya

(Entrevista)

Entrevista (não traduzida e não editada) com Nataliya Kamenetskaya uma das curadoras da exposição “*The Gender and Art in Post-Soviet Space 1989-2009*”.



Entrevista a Nataliya Kamenetskaya – por Rui Pedro Fonseca
29 de Outubro de 2010 (em casa de Masha Naimushina)

Nataliya Kamenetskaya: *I want to tell you that in 2002 it was organized the women’s art exhibition in State Tretyakov gallery, it was a retrospective five century of women’s art, (A retrospective of women’s art for 500 years) the talented art of women included in avant-garde art and contemporary art. In result it was a quite acceptable art exhibition because the employees of State Tretyakov Gallery agree in not to have art of naked women bodies, for example. The critics, and also this applies to the public, they were full of hostility, they wanted to see it, but they were very angry with this exhibition, and critics were also very odd, sometimes stupid. Some years, an artist, writes very well, she is also a critic, and she said that nothing has changed after this years, the “critics are just the same, still stupid” – she said. So when I read on internet about women that they did this or that, these written commentaries did not concern art, but concerned the participation of women. The matter is that sometimes people, artists, critics do not want changes; probably do not want equal rights concerning women and man. In*

this country contemporary woman artists are in majority feminists, even though these artists do not say it.

Rui Pedro Fonseca: *And today, in conversation with some woman artists that participated in “The Gender and Art in Post-Soviet Space 1989-2009”, I had some testimonies that some artists that they do produce art that could fit perfectly in feminist claims, they don’t assume that what they do is feminist art.*

NK: *Because they think feminist art it evokes political issues, strictly. Some don’t understand that if they declare they are women is already a feminist claim.*

RPF: *What were the criteria when you choose the artists to participate in this exhibition?*

NK: *This artists were chosen from exhibitions they already participated. Some artists like Nathalya Tornova and Aidance Lajuva they participated in “The Gender and Art in Post-Soviet Space” since the beginning, back from the 1990’s. So we invited some who have participated in some retrospective projects. When they choose to participate in this exhibition it means they had some altitude in the art panorama and that we can see from the other side. In spite that situation, we had to limit the exhibition because there wasn’t enough space in the museum and so it was used the catalog in order to fill it with other artists that couldn’t physically participate in the exhibition. And the catalog was also used to insert more detailed information, but also there the space was limited. Then we simple underlined some trend that we consider remarkable in the women art. You don’t see so many young artists in this exhibition. In this retrospective we wanted to show the more mature artists, which already have a different experience. (...)*

RPF: *When you curated this exhibition and choose the art works, what kind of goals did you have?*

NK: *Some of my goals were different from Oksana Sarkisyan, the other curator. I am involved with this exhibition since it’s very beginning, since 20 years. We wanted to make some consolidation of women artists in the museum of contemporary art, in Russia. In the Russian context it’s an urgent necessity because you can see how many contradictions exist, adding the fact sometimes their art is not understandable and acceptable to so many publics. So forcibly, we have to continue to develop it and to show it in our spaces, non institutional. For instance,*

in Cyber-Femin-Club, in Saint Petersburg, they also organized little seminars. Performing this exhibition in this big institution like MMOMA surely is an opportunity that allows us more visibility. We also want that our art can be collected. that could be object of research, but it needs it's own space, a space appealing to the public.

Some exhibitions where there in the museum were about gender issues and also male artists were evolved and it was enjoyable to all. This started to happen in early nineties when the artists, specifically male artists, also put in question identity concept, for instance in what you may call transgenering. An example was Vlad Monroe, who first actively participated in this show of feminist art exhibition. He was and is called "Monroe" because his first role was "Marilyn Monroe", and he was brilliant with that specific role, marked his success in changing his identities. He is more than in one gender. He uses his identity with different roles: he sees himself as Adolf Hitler or Saddam Hussein, etc. He has assumed plenty of roles. Vlad Monroe came to this exhibition opening and I was very glad, very happy that he was here and hearing him say that "woman's art never lies".

RPF: Did you have any kind of institutional obstacles with this exhibition? Do you find hard to exhibit artworks that portray gender issues and set an exhibition in Russian context?

NK: I don't think this exhibition would be allowed in any museum except MMOMA. Also all over the world is very difficult to show Russian women artists, only foreigner and well known women artists, the last hypothesis could be much easier. Our next idea is to show gender art works in the east of Europe. Many people are aware about our positions and our jobs but they prefer not to see that also exists a women art movement in this country, and they prefer to maintain their niche in order to gain more rewards and prizes. It is not easy to assure partnerships. 20 years ago when we made our first magazine it was a very different situation. An art historian, she has made a lot to put lots of women art in context and made a book about feminist art in Russian context, so our feminist art started to be among the other worldwide feminist art. We wanted to see Gender in visual culture after war in Europe, because I think the Second World War influenced a lot on the gender situation on the postmodernist situation and so.

One month ago we had an exhibition of the eldest women in the or-

ganization (and the information about it is in the catalog) Irida, this is a woman who has done the proper things: they paint, they paint carpets, they are peaceful and they are happy when some academic give them some medals for being so competent. They also help these woman artists to sell their things, to survive and they give them spaces in order they could show their exhibitions. It's a second chance we have to show this picks at State Tretyakov gallery because of she is the first vice-president of this gallery.

RPF: *Wish are the art works inside the exhibition you find more polemic?*

NK: *I think all this works are polemic; we consider each of this works has its own tasks, they are not simple nice works, and each one of them has its idea. The works of Versajna transmits this idea of female energy, a really powerful energy, not simply woman's energy. In a very loud voice, in its unusualness, this exhibition is devoted to mental archeology, to the old aged powerful male symbols. In Trough this art we spoke about political and social problems and gender problems of this age but and also about their image. Many woman just speak about this in privacy, some speak with loud and strong voice, others speak with lower voice. For instance, Nathalia Turnova she's very brave, she's very frank and honest. And she is quite a very different artist, she takes different sides of the male being and kind a meet this abortion problems of the early nineties. And other approaches that are different, but all they have their mental task: Elena Kovylnina, she has a series titled "Heroines from the East" and she's on different positions: she is on the New York tower, she is in the center of Red Square, or she always put her body in sacrifice, like she showed already in a performance. Now artists explore gender cultural problems, not only women do that but also we watch it from male point of view. Posters, slogans alluding to Second World War and besides she went to Berlin and she overcome many obstacles in Europe, specifically in Berlin where she educated and overcome lots of obstacles to be an artist of this level. She was a waitress, sometimes she didn't have no money, nowhere to sleep but she was very devoted to her art.*

RPF: *You mention some artists made some political statements with their work. One can declare the majority makes feminist art, but why*

do you think that some of them do not assume their artistic production as feminist?

NK: Woman artists make feminist art because they say it privately and they also participate in feminist exhibitions. Twenty years ago they didn't say they were feminists at all, they didn't even say they were women. Now we assume that we are feminists and that we assume our feminist positions like the ones portrayed in the movement, and we like to show them in the art. In the comments (has you see in the yellow book) even people feel what it is, even artists don't think that so. Now there are many artists who assume they are feminists, they are not afraid of this world. It is not the feminist art existed during the sixties or seventies, it's not a demonstration, we don't have conditions to do demonstrations and their art speaks about what women feel and think.

RPF: What kind of obstacles you think a feminist artist can find in the Russian context?

NK: Feminist artists in the western culture started to assume their clear positions and it is important that feminism becomes a part of the women culture. The artists have now clear positions, they are articulated to their ideas and they do not hesitate to assume themselves. In soviet time people hide what they wanted really to say. In terms of the usage of equipment, the technique and the technologies one cannot compare what is done now and then in the past. Also, it's very difficult to work with no funds because the materials are very expensive, it's very difficult to rent a studio, it's very hard to find places to really work, and this happens not only to woman art but also to other art. So, we can't do this big pieces of art, but still one can find exceptions like Natasha Turnova who makes big pieces or even Alexandra Dimitri (i.e.: the work of the "Mirror"), she is the only one who is able make this sort of interactive art because she can access this technology, due the fact she lives in Belgium.

RPF: You are speaking about economical obstacles, what about institutional obstacles?

NK: These economical obstacles exist because there are no institutional conditions that prover funds. There are more simple ways of working by the using of the old canvas and just work. It doesn't mean this kind of art is less good, but it's different, and women here want to say a lots of different things and many of them need a disparity of mate-

rials. *Feminist artists in the west are able to talk about themselves and on very big spaces; here the spaces are very limited. In Russia women want to talk about a little bit about the global situation but they don't have lots of means to do it.*

RPF: *There is a tendency also in Russia to give visibility also to man, less to woman?*

NK: *It's a common thing. There are some collectors that invest their money in their artists and they were always man. In this process, first they were represented by woman art critics who wanted to look for the genius man to serve the patronage. Even woman artists often were in agreement with those attitudes. It seems to me that due to our movement, due to our exhibitions there are more women-artists in the Russian art scene and Russian artists abroad than it was when it started. Many artists educate themselves, more women than man: They finish institutes, artistic institutions, but then when we go up the art world we do see much more man than woman. It's very hard in the art world. There should be woman artists Unions' to help each other with their work and to solve some of the problems, but money is in man's hands. Probably, after this exhibition, in spite all this resistance of masculinity, I think there will be woman art in some collections. Some collectors came and enjoy some works.*

Male art appear more in catalogs and is reviewed in articles in more positive ways. We made this exhibition for many woman artists since many years and in spite of negative critics, I think that people think more about woman's position in art and in society. Each year we organize woman's exhibition about feminist or gender but critics never write about it, and when they do it there are very negative: they like patronizing and they position themselves from above. They criticize everything in the exhibition, they even titled it as a bad exhibition and they even do not recognize the female context. They cannot attack everyone because some of the artists have power positions in the art world.

I collaborate in the Russian Stadium University for the Humanities in the Department of the Research where we have Gender Studies Department and we evolve ourselves in education projects. When I went to a feverously Seminar with sociologists, with students and so, we began to discuss about woman exhibition and very different disciplines met together. It was very interesting to listen and I understood that the

movement in art is very interdisciplinary. We can only talk about it only from the position of art. Therefore now I am glad we can discuss it also in the universities. Even now students come to my lecture and they say “we already have the questions”, and they usually have good questions, they show encouragement, some of them do not accept woman’s current situation, etc.

RPF: Are you aware of the programs are given to fine art students? Do you know if they have access to feminist art history and theory?

NK: The students have the History of Art Department and there are some specialties, and there are adequate people to teach these subjects. Also, the students have access to round tables.

RPF: Do you think feminist art should have specific roles?

NK: Yes. I think it should speak about different things from different positions. Contemporary art is evolved in social practices, in social beings and common problems. Woman’s art has different positions, and one of the most disbalance and disproportional is gender identities. It becomes more evernt to evolve more man in our projects and I think the next projects should be more and more integrated to them. One to look from very sharp conditions on the conscious and mind, for instance “love” from the point of view of woman and man artists. First is very important to have an artistic position because artists are very different from other persons in this society, and secondly it’s important to have a gender artistic position because it has to come together to see it in terms of its diversity.

Anexo 9 – As dez exposições mais visitadas em Serralves

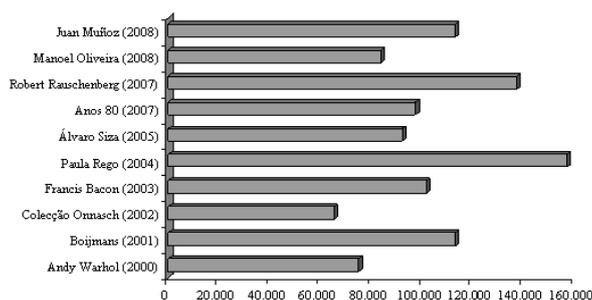


Gráfico 1: Ranking de visitas de públicos em exposições do Museu de Serralves (de 2000-2008)

Fonte: [Expresso](#)

Paula Rego (2004) – 157.443; Robert Rauschenberg (2007) – 137.485; Juan Muñoz (2008) – 113.345; Boijmans (2001) – 103.700; Francis Bacon (2003) – 101.843; Anos 80 (2007) – 97.503; Álvaro Siza (2005) – 92.504; Manoel Oliveira (2008) – 83.737; Andy Warhol (2000) – 75.047; Colecção Onnasch (2002) – 65.550

A exposição de Paula Rego, realizada em 2004, continua a bater o recorde de visitantes de todas as exposições realizadas nos últimos dez anos em Serralves.

Bibliografia

- Almeida, M. (1995). *Senhores de Si (Uma interpretação Antropológica da Masculinidade)*. Lisboa: Edições Fim de Século.
- Adams, C. (1990) *The Sexual Politics of Meat*, Cambridge: Polity.
- Azevedo, N. (1997). *Práticas de Recepção Cultural e Públicos de Cinema em Contextos Cineclubísticos*. Sociologia. Porto: Faculdade de Letras. (pp. 129-196). (ISSN: 0872-3419. I Série: VII).
- Barbosa, M. (2010). “Teoria, estratégia e tática”, arquivado na UMAR no Centro de Documentação e Arquivo Feminista Elina Guimarães. (s/d) in Tavares, 2010: p. 58.
- Baudrillard, J. (s.d.). *A Sociedade de Consumo*; Lisboa: Edições 70.
- _____ (1976). *A Troca Simbólica e a Morte I*, Lisboa: Edições 70.
- Becker, H. (1994). “Distributing Art Work” in: *Arte e Dinheiro*, Org. Alexandre Melo.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Berger J. (1980). *About Looking*, New York: Vintage International.
- Bourdieu, P. (1992). *As Regras da Arte (Génese e Estrutura do Campo Literário)*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____ (1998). *La Dominación Masculina*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ & Darbel, A. (1997). *The Love of Art*, Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (1994). “Diferença Sexual como Objecto Político Nómada”, in: *Género, Identidade e Desejo; Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo (2002). Lisboa: Edições Cotovia.

- Broude, N. & Garrard, M. (1994). (Eds). *The power of feminist art (the american movement of the 1970s history and impact)*, China: Harry N. Abrams.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble (Feminism And The Subversion of Identity)*, London: Routledge.
- Caria, T. (2002). (org.). *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais Biblioteca das Ciências do Homem*. Porto: Edições Afrontamento.
- Castells, M. (2003). *O Poder da Identidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Chase, G. (1973). *Visual Information Processing*, United Kingdom: Academic Press.
- Cordeiro, G.; Baptista, L. & Costa, A. (2003). (Orgs.). *Etnografias Urbanas*, Oeiras: Celta Editora.
- Cottingham, L. (1994). “The feminist continuum: art after 1970”, in: Norma, M., 1994: 282.
- Couceiro, G. (2004). *Artes e Revolução 1974-1979*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Crane, D. (1992). *The Production of Culture of Media and the Urban Arts*, London: Sage.
- Cruz, C. et al. (2010). (Ed.). *As Novas Cartas Portuguesas*, All My Independent Women, S/E.
- Debord, G. (2002). *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books.
- Eco, U. (1972). *A definição da Arte*, Lisboa: Edições 70.
- Estanque, E. (2002). “Um sociólogo na fábrica: para uma metodologia de envolvimento social” in: *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Telmo H. Caria (org.). Biblioteca das Ciências do Homem Edições Afrontamento Porto; ISBN 972-36-0641-0.
- Fiske, J. (1990). *Introdução ao Estudo da Comunicação*, Porto: Edições Asa.
- Fernandes, L. (2002). “Um diário de campo nos territórios psicotrópicos: as facetas da escrita etnográfica”, in: *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Telmo H. Caria (org.) Biblioteca das Ciências do Homem. Porto: Edições Afrontamento, ISBN 972-36-0641-0.

- Francastel, P. (1983). *A imagem, a visão e a imaginação*, Arte e Comunicação, Edições 70.
- Frueh, J. (1994) “The Body Trough Women’s Eyes”, in: *Art and Feminism*, Helena Reckitt & Peggy Phelan. (2002/2003) New York: Phaidon.
- Grande, N. (2006). “Museus e Centros de Arte: Ícones de Urbanidade, Instâncias de Poder”, in: *Museus, Discursos e Representações*. Coord. Alice Semedo, João Teixeira Lopes (2006). Porto: Edições Afrontamento. (ISBN13: 978-972-26-0818-2).
- Gonçalves, R. (1992). *Arte Portuguesa 1992*. Köln: Vista Point Verlag.
- Grosenick, U. (2005). *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*, Lisboa: Taschen.
- Harvey, D. (2000). *Condição Pós-Moderna*, 9ª Ed., S. Paulo: Edições Loyola.
- Hauser, A. (1973). *Arte e Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença.
- Hadjinicolaou, N. (1973). *A História da Arte e Movimentos Sociais*, Edições 70.
- Heartney, E. (2001). *Pós-Modernismo*, Lisboa: Editorial Presença.
- Heinich, N. (2003). *La Sociologia del Arte*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- High, F. (2001). “In search of a Discourse and Critique(s) that Center the art of Black Women Artists” in: Robinson, 2001: 232.
- Jauss, H. (2002). *Pequena apologia de la experiencia estética*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso.
- Jones, A. (2003). (Ed.). *The Feminism and the visual culture reader – Judy Chicago and Miriam Schapiro*, New York: Routledge Female Imagery.
- Kamenetskaya, N. (2010). “The Žen Projects in the Post-Soviet Space: how it was” in: *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d’Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art.

- Kolodzei, N. (2010). "From non –conformism to Feminism" in: *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art, pp. 96-103.
- Kotovskaia, M. & Shalygina, N. (2010). "Women's voices within the structure of social relations in Russian Society", in *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art, pp. 20-26.
- Lippard, L. (1980). "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 70's" in: *Art Journal*, pp. 339-365 in Cottingham: 1994: 276.
- López, M. & Roth, M (1994). "Social protest: racism and sexism" in: Norma, Mary, 1994: 140.
- Macedo, A. (org.) (2002). *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Lisboa: Edições Cotovia.
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*, Madrid: Síntesis.
- _____ (2003). *La antropología ante las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI.
- _____ (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias : ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Monserrat, G. (1988). *El Arte en la Era de los Medios de Comunicación*, Madrid: Colección Impactos.
- Moscow Museum of Modern Art (2010). *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art
- Melo, A. (1994). *Arte*, Lisboa: Difusão Cultural.
- Mitrofanova, A. (2010). "Cyberfeminism in History, Practice and Theory" in: *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art, pp.67-76.
- Morin, E. (1975). *Cultura de Massas no século XX (O Espirito do Tempo 2)*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

- Muñoz, B. (s.d.). *Sociologia de la Cultura de Masas*, Madrid: Universidad Carlos III, s.p.
- Osterwold, T. (1999). *Pop Art*, New York: Taschen.
- Papachristou, J. (ed). (1994). *Women Together: A History in Documents of Women's Movement in the United States* (New York: Knopf, 1976), p. 23 in: Norma e Mary, 1994: 21.
- Pollock, G. (1993). “Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das histórias de Arte”, in: Macedo, 2002.
- Pereira, I. (2003). “Construção Identitária em Rede”, in: *Etnografias Urbanas*, (Org.) Vicente Baptista *et al.*, Lisboa: Editora Oeiras.
- Pires, R. (2003). “Processos de integração na imigração” in: *Etnografias Urbanas* (Org.) Graça Indias Cordeiro, Luís Vicente Baptista, António Firmino da Costa, Oeira: Celta Editora, ISBN: 972-774-165-7.
- Rapozo, P. (2002). “A construção antropológica de um terreno: performances culturais” in: *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Telmo H. Caria (org.), Biblioteca das Ciências do Homem, Porto: Edições Afrontamento, ISBN 972-36-0641-0.
- Reckitt, H. & Phelan, P. (2002/2003). *Art and Feminism*, New York: Phaidon.
- Ribeiro, M. (2002). “E como é que, realmente, se chega às pessoas? Considerações introdutórias sobre as notas e o trabalho de campo como processo social”, in: *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Telmo H. Caria (org.), Biblioteca das Ciências do Homem, Porto: Edições Afrontamento, ISBN 972-36-0641-0.
- Robinson, H. (Ed.). (2001). *Feminism Art Theory (an Anthology 1968-2000)*, Massachusetts: Blackwell.
- Santos, M. (1994). “Cultura, Aura e Mercado” in: *Arte e Dinheiro*, Org. Alexandre Melo.
- Santos, R. (2007). *Indústrias Culturais Imagens Valores e Consumos*, Lisboa: Edições 70.
- Sarkisyan, O. (2010). “Gender on the Russian Art Scene”, in: *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art, pp. 77-85.

- Showalter, E. (1981). "Definindo o Feminino: A Ginocrítica e o Texto de Mulher" in: *Género, Identidade e Desejo Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, (Org.) Ana Gabriela Macedo (2002). Lisboa: Edições Cotovia.
- Solso, R. (1999). *Cognition and The Visual Arts*, Massachussets: MIT Press/Bradford Books.
- Sousa, C. (2011). *Camuflagem Biosensível; A problematização do género na obra de Maria José Aguiar*, Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos; Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto.
- Stich, S. (1995). *Ives Klein*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Cantz.
- Sylvie, C. (2000). *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris: Fayard, in: Tavares; 2010: 50.
- Swartz, D. (1997). *Culture & Power (The Sociology of Pierre Bourdieu)*, Chicago: University of Chicago Press.
- Tavares, M. (2007). *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, tese de doutoramento, Universidade Aberta.
- Tickner, L. (1988). "Art History and Sexual Difference", *Genders* 3 pp. 92-128, in: Robinson, (ed.).
- Tupitsyn, V. (2010). "If I were a woman (feminism versus cultural patriarchy in Russia)", in: *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art, pp. 40-51.
- Turkina O. & Mazin, V. (2010). "The gender politics of the transition period", in: *The History of Gender and Art in Post-Soviet Space Žen d'Art*, Publishing Program, Moscow: Moscow Museum of Modern Art, pp. 27-39.
- Valle, T. (ed.) (1993). *Gendered anthropology*, London: Routledge.
- _____ (ed.) (2000). *Perspectivas feministas desde la antropología social*, Bilbao: Ariel.
- _____ et al (2001). *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género*, Madrid: Narcea.

_____ *et al* (ed.) (2006). *Mujeres, globalización y derechos humanos*, Madrid: Cátedra.

_____ & Sanz Rueda, C. (1991). *Género y sexualidad*, Madrid: Fundación Universidad-Empresa.

Volli, U. (2003). *Semiótica da Publicidade (A criação do texto publicitário)*, Arte e Comunicação, Edições 70.

WILDING, F. (1994). "The Feminist art programs at Fresno and Calarts, 1970-75" in: Norma, Mary, 1994: 35.

Wittig, M. (1985). *The Mark of Gender*, New York: Springer.

Xerardo, P. (2006-2007). *Observação Etnográfica. Apontamentos de Antropologia Cultural*, Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD).

Revistas

Adams, C. (2010). "Why feminist-vegan now?", in: *Feminism & Psychology*, vol. 20, nº 3, London: Sage Publications, Inc., pp. 302-317.

_____ *et al*. (2010). "The Politics of Meat", in: *The Journal of Nature in Visual Culture*, Antennae.

Alvaréz, A. (2002). "O Feminismo Ontem e Hoje", in: *Ela por Ela*, Lisboa.

Arrunda, L. & Couto, M. (2011). "Activismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger", in: *Revista Estudos Feministas*, vol 19, nº 2, Florianópolis, May/Aug.

Andrioli, I. (2003). "Efeitos Culturais da Globalização", in: *Revista Espaço Acadêmico*, Ano III, nº 26, Julho, ISBN 1519.6186.

Bartra, E. & Mraz, J. (2005). "As duas Fridas: história e identidades transculturais", in: *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, p-19, janeiro-abril.

Bakkar, A. (s.d.) "Quem Lidera o Movimento da Globalização?", in: *Original em Aldawaa magazine*, issue # 1742.

Betterton, R. (ed.) (1987). "Looking on, Images of femininity in the visual arts and the media", London: Pandora.

- Blum, A. *et al* (Eds.) (1992). "From WAC Stats: The Facts about Women", (New York: Women's Action Coalitionm 1992) in: Robinson, 2001: 47.
- Branco, A. & Vainsencher, S. (2001). "Género e Globalização no Vale do São Francisco", *Trabalhos para Discussão*, Setembro nº 116.
- Britto, P. (2004). "Análisis sociológico de la juventud española actual", in: *Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, Año 29, nº 14, pags. 7-20.
- Çağatay, N. & Ertürk, K. (2004). "Gender and Globalization: a Macroeconomic Perspective", in: *World Commission on the Social Dimension of Globalization International Labour Office*, Geneva.
- Callinicos, A. (2004). "Introdução ao Capital de Karl Marx", in: *Revista Espaço Académico*, Julho, nº 38, s.p., ISSN: 1519.6186.
- Carvalho, C.; Vieira, C.; Santos, E. & Melo, L. (2003). "Feminismo – Conceito polémico. Perspectiva histórica" in: Marques, C.; Nogueira, C.; Magalhães, M.; & Silva, S. (2003). *Um olhar sobre os feminismos. Pensar a democracia no mundo da vida*, p. 31-45. Porto: Ed. UMAR.
- Conde, I. (2003). "Making Distinctions: Conditions for women working in serious music and in (new) Media Arts in Portugal", in: *Culture Gates*, pp. 255-323.
- _____ (2009). "Artists as Vulnerable Workers", nº 71 / CIES Lisboa, Paper presented at the 3rd *International Sociology Conference*, Athens, 11-14 May.
- Corrêia, A. (2008). "Prazer, poder e perigo" in: *Études féministes / Estudos feministas*, Labrys, janvier/juin 2008-janeiro/junho.
- Cruz, L. (2004). "O Global, o Local e o Poder da Decodificação", in: *Associação Latinoamericana de investigadores de la Comunicación*.
- Ferro, L. (2005). "Ao encontro da Sociologia visual" in: *Sociologia*, nº 15. Porto: Faculdade de Letras UP. (ISSN: 0872-3419).
- Folheto "Contrasenãs 07, Desmontajes", Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.
- Folheto "Contraseñas 0, Nuevas Representaciones sobre la Femeidad" Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.

- Gonçalves, M. (s.d.). "Intercâmbio Aproxima Países e Anuncia "Cultura Global", Publicado em *Direitos Humanos* na Internet.
- Gonçalves, R. (1992). "Arte Portuguesa", Köln: Vista Point Verlag.
- Hill, T. (2007). "Cultura Global: Nova Perspectiva de Cidadania ou Simplesmente "Marketing Cultural?" in: *Revista Ghrebh, Comunicação e Cultura dos Media*, Maio ISSN 1679-9100.
- Jones, A. (2008). "1970/2007: The Return of Feminist Art" X-TRA, nº 10, vol. 4.
- Kappeli, A.-M. (s.d.). "Cenas Feministas" in: *Ibid.*, p. 556. Karawejczyk, Mônica (2007) "Mulheres, modernidade e sufrágio: uma aproximação possível" *Revista Fenix*, p. 36, vol. 4, ano IV, nº 4.
- Labelle, C. (2008). "1970/2007: The Return of Feminist Art", in Jones, Amelia X-TRA, nº 10 vol. 4.
- Lambert, F. & Fernandes, J. (2011). "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade» in: *Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas CRL*, Museu de Serralves – Porto 60/70: os Artistas e a Cidade. Porto: Edições Asa, 2001. p.15 Citada por Sousa, Catarina Carneiro p. 22.
- Lopes, J. (2005). "Reflexões sobre o Arbitrário Cultural e a Violência Simbólica: os Novos Manuais de Civilidade no Campo Cultural." in: *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49. Set. ISSN 0873-6529.
- _____ (1998) "Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural" in: *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137.
- _____ (1999). "A 'Boa Maneira' de Ser Público" in: *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137
- Loponte, L. (2002). "Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino" in: *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- _____ & Aibéo, B. (2005) "Os Públicos da Cultura de Santa Maria da Feira" in: *Sociologia*, nº 15. Porto: Faculdade de Letras UP. ISSN: 0872-3419.
- Macedo, A. & Amaral, A. (Orgs) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto: Edições Afrontamento.

- Nemser, C. (1975). "Art Talk. Conversations with Twelve Women Artists", New York: Charles Scribner's Sons; in Norma e Mary, 1994: 13.
- Owens, C. (1963). "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" in: *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, Ed. Hal Foster; Port Townsend Wash, Bay Press.
- Sardera, M. (2004). "Empresas Americanas Fazem Fortunas no Iraque e no Afeganistão" Publicado em Março no *Jornal Público*.
- Silva, S. (2003). "Um olhar sobre os feminismos – Pensar a democracia no mundo da vida" (p. 79-95) Porto: *Ed. UMAR*.
- Soares, H. (1997). "Economia Pós-Moderna" Publicado em Novembro no jornal *a Razão*.
- Skelly, J. (2007). "Mas(k/t)ectomies: Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke’s" in: *Body Art thirdspace: a journal of feminist theory & culture*, volume 7, issue 1.

Artigos online

- Agência Financeira (2011). "Quais são os entraves ao emprego em Portugal?" 2011-02-20: [Agencia Financeira](#).
- Almeida, S. (2010). "As "Novas Cartas Portuguesas" regressam do desterro, entrevista a Ana Luísa Amaral 10-11-2010: [Ípsilon](#).
- ArtFem.TV - <http://artfem.tv/>
- Assembleia da Republica: [parlamento](#).
- Bienal de Cerveira: [bienal](#)
- Bienal Internacional de Veneza (2001). "Press Release": [absolutearts](#).
- Barrie, P. (1988). "The Art machine Part 2", in: *Women Artists Slide Library Journal*, (London) Feb/March, nº 21, pp-16-17, Cf. Deepwell, 2001: 10.
- Brandão, A. (2009). «Lesbianismo, Feminismo e Activismo Gay: Alianças Difíceis»; (p.14) *LES Online*, vol. 1, nº 1, Universidade do Minho Instituto de Ciências Sociais Departamento de Sociologia: [repositorium](#).
- Bey, D. (2009). Entrevista Carrie Mae Weems; BOMB; 108/Summer, ART: [Bombsite](#).

- Cabral, P. & Rodrigues, S. (s.d.). “O sexual e o político na obra de Paula Rego”: [intermidias](#).
- Câmara Municipal de Guimarães (s.d.). *Espaço de Informação Mulher*: [cm guimaraes](#).
- Cancian, R. (2011). “Feminismo, Movimento surgiu na Revolução Francesa”, *Pedagogia & Comunicação UOL*; Educação: [educacao](#).
- Chuva, V. (2005). “Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX.”, Figueira da Foz, Em Linha: [chuvavasco](#).
- Clarke, De (1983). “The Nikki Wiki: All About Nikki Craft”: [nikkicraft](#).
- _____ (1980). “The Incredible Case of The Stack o’ Prints Mutilations”: [nostatusquo](#).
- _____ (1983). “Myth California: But Is It Art Or Is It Politics?”: [nostatusquo](#).
- Cliché, D.; Mitchell & Wiesand, A. (Eds.) (1999). “Unveiling the Status of Women in Arts and Media Professions in Europe”, Hamburg, Germany: [ericarts](#).
- Concurso BES: [Bes](#).
- Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego: [Cite](#).
- Correia, J. (2005). “A fragmentação do Espaço Público Novos Desafios Ético-Políticos do Espaço Público Mediatizado”: [ap filosofia](#).
- Constituição Espanhola: [wikipedia](#).
- Courades, J.-M. (2001). “Culture: a recent responsibility of the European Union” in: *Conditions for Creative Artists in Europe Report*, Seminar in Visby, 1 April 2001 Ed. Svante Beckman: [oac](#).
- Craft, N. (s.d.). “Drifting from the Mainstream: A Chronicle of Early Anti-Rape Organizing”: [nostatusquo](#).
- _____ (1980). “The Incredible Case of the Stack O’ Wheat Murders”: [nostatusquo](#).
- _____ (1992). “Striking Flynt” em *Reproduced from Feminicide: The Politics of Woman Killing* de Irene Moosen Editado em 1992 por Jill Radford & Diana E. H. Russell: [nostatusquo](#).

- Deepwell, K. (Ed.) (2001). "Two senses of representation: Analysing the Venice Biennale in 2001" in: *n.paradoxa*, online, issue 15 and 16 July/Sept 2001 and July 2002, UK: [ktpress](#).
- Evelin, S. (s.d.). "Context of Art and Feminism" in *ArtFem.TV*
- Farley, M. (s.d.). "The Rampage Against Penthouse" in: *Women Fighting Back Against Femicide*; Ed. Diana E. H. Russell: [notatusquo](#).
- Freitas, S. (2005). "Arte, Cidade e Espaço Público: Prespectivas Estéticas e Sociais" in: *ENECULT 2005, I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura Universidade Federal da Bahia*: [cult](#).
- Fundação Ilídio Pinto: [Fundação IP](#).
- Goldman, E. in Ruby, F. (2005). "Anarcha-feminism" in *Anarcha*: [anarcha](#).
- González, C. (2011). "¿El principio del fin? El Ayuntamiento "acota"la situación laboral de varios trabajadores de Montehermoso" de Vitoria – Miércoles, 20 de Julio: [Noticias de Alva](#).
- _____ (2011). "Entrevista a Arakis Director del c.c.Montehermoso", 20 de Diciembre in: *Jornal Noticias de Alava*: [Noticias de Alva](#).
- Hammer, R. & Kellner, D. (s.d.). *Third wave feminism, sexualities, and the adventures of the Posts*. Retirado em Maio 14 de 2010: [gsei](#).
- Huang, M. (2011). "The Masculinity of Art World Auction Houses", 24 Set.: [Melissa Huang](#).
- Instituto Nacional de Estatística: [ine](#).
- Joly, M. (s.d.). "What is Carnism?": [carnism](#).
- Kabeer, N. (1995). "Gender concepts in development planning: basic approach", in: *UN-INSTRAW*: [un](#).
- Kerig, P.; Alyoshina, Y. & Volovich, A. (1993). "Gender-Role Socialization in Contemporary Russia", in: *Implications for Cross-Cultural Research*, pp. 389-408: [pwq](#).
- Lahire, B. (2005). "Patrimónios individuais de disposições (Para uma sociologia à escala individual)", in: *Revista Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49, pp. 11-42.

- Loader, J. (1977). *Exposing the Rapist Next Door*, Seven Days: [nostatusquo](#).
- Lopes, J. (1998). “Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural”, in: *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137: [BOCC](#).
- _____. (1999). “A ‘Boa Maneira’ de Ser Público”, in: *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137: [BOCC](#).
- Macedo, G. (2003). A construção da relação de gênero no discurso de homens e mulheres, dentro do contexto organizacional. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica de Goiás. Janeiro 3, 2010: [tede](#).
- Malufl, S.; Mello, C. & Pedro, V. (2005). “Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey”, in: *Revista de Estudos Feministas*, vol 13, nº 2, May/Aug, Florianópolis, (ISSN 0104-026X): [redalyc](#).
- Marcha Mundial das Mulheres em Portugal, (2004.) in: “Carta Mundial das Mulheres para a Humanidade” Adoptado no V Encontro Internacional da *Marcha Mundial de Mulheres*, Ruanda, 10 de Dezembro: [marcha](#).
- Marques A. (2008). “Investir com arte”, in: *Jornal de Negócios OnLine*, 17 Julho: [Jornal de Negócios](#).
- Marshall, L. (2007). “A Estética da Mercadoria Jornalística”, in: *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137: [BOCC](#).
- Matthews, H. (s.d.). *The Graphic Connection between Women and the Non-human*: [ecofem](#).
- Mayer, M. (2001). “Sí somos muchas... y no somos machas: Textos sobre mujeres artistas”, Mexico: Ediciones al Vapor, 2001, in: McCaughan Edward J., 2003.
- McCaughan, E. (2003). “Navegando pelo Labirinto do Silêncio: Artistas Feministas no México”, in: *Revista de Estudos Feministas*, vol 11, nº 1, Florianópolis: Loyola University. (ISSN 0104-026X). Disponível em: [scielo](#).
- Merayo, M. & Laffond, J. (2004). “La televisión y sus públicos: una aproximación interdisciplinar”, in: *Revista Historia y Comunicación Social*, pp. 81-99: [revista](#).

- Mill, J. (1999). “The Subjection of Women”, The Pennsylvania State University, A Pen State Electronic Classics Series Production: [psu](#).
- Moita, F. (2004). “Juventude e jogos electrónicos. Que currículo é esse?”, in: *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137: [BOCC](#).
- Molina, C. (2010). *entrevista a “Guerrilla Girls, artistas e ativistas feministas de NY”*, 11 de novembro, O Estado de S. Paulo: [estadao](#).
- Monteiro, P. (1993). “Públicos das artes ou artes públicas?”, *Biblioteca On-Line das Ciências da Comunicação*, ISSN: 1646-3137: [BOCC](#).
- Monteiro, R. (2010). “A emergência do feminismo de Estado em Portugal: uma história da criação da Comissão da Condição Feminina”, in: *Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género*, Lisboa Presidência do Conselho de Ministros: [cig](#).
- Moosen, I. (1992). “Striking Flynt em Reproduced from Femicide: The Politics of Woman Killing”, Eds. Jill Radford e Diana E. H. Russell.
- [Museu de Serralves](#).
- Nóbrega, L. (2009). “O Mercado de Arte”, 22 de Abril, in: *Revista Paralelo: paralelo*.
- N. Paradoxa (2011). “Statistics about women artists in the art world”: [Kt Press](#).
- Pérez, M. (s.d.). “Plataforma digital sobre arte contemporânea de/em Portugal entre 1993 e 2003”: [anamnese](#).
- Potts, A. (2010). “Combating speciesism in psychology and feminism”, p. 296 in: *Feminism & Psychology*, 20: pp. 291-301: [fap](#).
- Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens (2010). “Kit Pedagógico sobre Género e Juventude”: [issuu](#).
- Reckitt, H. (s.d.). “Who wants to be a feminist artist?”, *Ratsalad Deluxe*: [tutle](#).
- Rodrigues, J. (2002). “A sala de aula e o processo de construção do conhecimento”, Trabalho apresentado no *Encontro de Pesquisa da UFPI*, Universidade Federal do Piauí: [ufpi](#).
- Rosa, E. (2008). “As desigualdades entre homens e mulheres não estão a diminuir em Portugal”, in: *Revista Resistir.info*, 04/Março/2008: [resistir](#).

- Rubchak, M. (2001). “In Search of a Model Evolution of a Feminist Consciousness in Ukraine and Russia”, pp. 149-160: [ejw](#).
- Russel, E. (1999). “Against Pornography: The Evernce of Harm” Women’s Worlds, apresentado no 7th *International Congress on Women University of Tromso*, Norway 25 Junho: [skk](#).
- Russeth, A. & Douglas, S. (2011). “What Does Women’s Art Make at Auction? More Than You Think and Less Than It Should”, Novembro, in: *Gallerist NY*: [gallerist](#).
- Santos, R. (2007). “Igualdade, liberdade e instrução pública em Condorcet”, Dissertação de Mestrado, São Paulo: [teses usp](#).
- Seabra, A. (2008). “Gosto e ostentação”, in: *Arte Capital*, 15 de Setembro: [arte capital](#).
- Serra, P. (2008). “Estética e media – o caso da televisão”, in: *Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação*, Universidade da Beira Interior: [BOCC](#).
- Sewell, B. (2008). “There’s never been a great woman artist”, Andrew Johnson in: *The Independent*, 6 July: [independent](#).
- Silva, H. (1998). “A luta pela legalização do aborto”, in: *Movimento Feminista em Portugal*, Seminário org. UMAR; 5 e 6 de Dezembro, Auditório do Montepio Geral: [Umar](#).
- Silva, S. (2006). “Corporalidade, género e consumo de tecnologia: a construção de sentidos do masculino e do feminino na publicidade de empresas de telefonia celular”, Comunicação apresentada em 2006 no *VII Seminário Fazendo Género, Corporalidade, Consumo, Mercado*: [fazendo genero](#).
- Sztajnberg, R. (2008). “Borboleta pequenina somnando na Suécia”: [borboleta](#).
- Tavares, P. (2008). “Breve Cartografia das Correntes Desconstrutivas Feministas na Produção Artística da Segunda Metade do Século XX”, in: *Revista Arte Capital*: [arte capital](#).
- Tengarrinha, M. (1993). “A propósito da Exposição Arte Portuguesa nos anos 50 – Memória e Esquecimento”, in: *Jornal de Letras*, 16 de Março, *Neo-realismo, exposições gerais de artes plásticas*: [avante](#).

- The United Nations Development Programme (UNDP) (2010). “Promoting Gender Equality and Empowerment of Women”, [undp](#).
- The Week, (2012). “The 10 most expensive artworks ever sold”, 8 Feb: [The Week](#).
- “The Mush Award”: [nostatusquo](#).
- “The Nikki Wiki” “All About Nikki Craft”: [nikkicraft](#).
- [The Week](#).
- Usha, K. (2005). “Ideology and Implementation Political Empowerment of Women in Soviet Union and Russia”: [isp](#).
- Vanessa, L. & Dias, M. (2008). “Considerações sobre o anarcofeminismo”: [wedojpga](#).
- Victoire, J. (attrib. to Jeanne Deroin) "Appel aux Femmes"(Appeal to Women), *La Femme Libre (The Free Woman)*, 1 (1832): 1-3. English translation by Anna Wheeler originally published in Robert Owen’s *The Crisis*, 15 June 1833. Reprinted in Susan Groag Bell and Karen M. Offen, eds., *Women, the Family, and Freedom: The Debate in Documents, Volume I, 1750-1880* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1983), pp. 146-47: [womhist](#).
- Yeh, D. (s.d.). “From inxultant labours to reimagined bodies”, Visiting Arts: [Culture Base](#).
- Zdravomyslova, E. (2002).“Overview of the Feminist Movement in Contemporary Russia Diogenes”: [Sage](#).