

SEXU, KLASE ETA INDARKERIAREN
ARTEKO HARREMANAK

DIÁLOGOS ENTRE EL SEXO,
LA CLASE Y LA VIOLENCIA

DIALOGUES BETWEEN SEX,
CLASS AND VIOLENCE

MARGARET
HARRISON

SALA 01. LA MIRADA INVERTIDA, JERARQUIA ENTRE LOS SEXOS Y ESTEREOTIPOS.

Aunando activismo y arte, Margaret Harrison formó junto a otras artistas The London Women's Liberation Art Group en 1970. Empeñadas en sacar el arte a la calle, primero, y en llevar la calle a las galerías, después, Harrison y sus compañeras realizaron performances que formaron parte de acciones impulsadas por el movimiento feminista, como la protesta contra el Miss World Contest, en las que denunciaron la jerarquía entre los sexos y los estereotipos que limitan las identidades de sexo, género y sexuales de las personas. En aquellos años, el feminismo planteaba que el sexo es la base material sobre la que se construye el sistema de opresión de las mujeres, un sistema que no es inmanente, sino histórico y cambiante. Su primera exposición individual, un año después, reunía una serie de dibujos y pinturas que cuestionaban esos estereotipos, incidiendo en que objetualizan a las mujeres y reproducen la dominación masculina. La exposición, que ofrecía una visión crítica de la iconografía de la sociedad de consumo y del arte pop americano, fue clausurada por la policía, por "indecente", 24 horas después de su inauguración. Tiempo que, sin embargo, fue suficiente para que robaran de la galería la pieza que representaba a Hugh Hefner como a una conejita Playboy. Sorprendentemente, la clausura no la motivaron las representaciones femeninas, sino las masculinas que, como la del propio Hefner, resultaban igualmente hipersexualizadas gracias a una novedosa "mirada invertida" feminista. Una operación de estricta simetría visual-sexual, que consiste en aplicar a los hombres los mismos parámetros de representación empleados con las mujeres.

SALA 02. INTERSECCIONES ENTRE EL SEXO Y LA CLASE. EL TRABAJO DE LAS MUJERES.

Aunque el sexo y la clase son categorías que operan interseccionalmente, esa relación apenas se abordó en el arte británico de los 70. Margaret Harrison destaca precisamente por articular desde el principio de su carrera una mirada feminista en la que la clase y el sexo ocupan un lugar central. Ese interés le llevó en 1972 a formar con Kay Hunt y Mary Kelly el taller de mujeres del sindicato de artistas, en el que, además de interesarse por la diferencia salarial entre los sexos, reclamaron cargos de poder en el sindicato, lo que les permitió experimentar por primera vez actividades tradicionalmente acaparadas por los varones. Las tres artistas realizaron posteriormente un estudio sobre el trabajo de las mujeres en una fábrica de conservas en Bermondsey, Londres, que se presentó en la instalación Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry 1973-1975 en la South London Art Gallery en 1975. La exposición reunía las entrevistas que Harrison y Hunt hicieron a las obreras sobre su relación con el trabajo, junto a información sobre la fábrica, que las tres artistas recabaron de diferentes archivos o a través de lo que ellas mismas observaron. Harrison, esta vez en solitario, proyectará esta idea como telón de fondo de *Homeworkers* (1977), su siguiente obra sobre el trabajo y las mujeres, en la que continuando con el método desarrollado en la obra anterior explora las dificultades que atraviesan las obreras que producen en sus casas. Los empresarios británicos se adaptaron rápidamente a la aprobación del EPA (Equal Pay Act) transfiriendo las tareas peor pagadas a los turnos nocturnos, degradando los trabajos y forzando a muchas mujeres a trabajar en sus casas ya que se les hizo difícil incluso acudir a la fábrica. Con esta obra, Harrison, consolida la distancia que la separa de los tics elitistas de ciertos sectores del arte conceptual británico, para insistir en su apuesta por una praxis artística materialista.

SALA 03. VIOLENCIA Y EXPLOTACIÓN SEXUAL

En paralelo a la reflexión sobre la explotación laboral, Harrison produce una serie de piezas icónicas sobre otro tipo de explotación que sufren las mujeres, la sexual, a la vez que incluye otro de los temas que serán recurrentes en su carrera, la violencia, y en concreto la violencia contra las mujeres. Para Harrison, la opresión y la explotación de las mujeres responden a un complejo entramado de sexo, clase y raza que se sostiene mediante la violencia. Para ella, desde su mirada feminista, los límites que existen en torno a estas categorías se mantienen mediante la violencia simbólica y física ejercida contra las mujeres. En *Anonymous was a woman* (1977/1992) la artista, jugando con una de las ideas recogidas en *Una habitación propia* de Virginia Woolf reúne una galería de ocho mujeres que destacaron por sus contribuciones a la cultura en los dos últimos siglos. Seis de ellas murieron de forma violenta, asesinadas por no haber respetado los límites asignados a su sexo, o murieron por no haber podido resistir la presión social y psicológica. En *Rape* (1978) Harrison aborda una forma específica de violencia contra las mujeres: la violación. En la obra, se exponen los sentimientos de las víctimas en contraposición con la insensibilidad social e institucional a la hora de hacer justicia, incluso cuando las pruebas son irrefutables. El arraigo social de la violación es resaltada mediante los retratos de las armas, objetos cotidianos, habitualmente usadas para ejercerla. La obra incide en que esa ideología sexual se encuentra y se reproduce en todos los ámbitos, incluido el de la historia del arte. Entre la violencia contra las mujeres y su explotación sexual se sitúa el proyecto *Craftwork* (1980) en el que la artista lamenta la pérdida de saberes cualificados practicados por las amas de casa, como el bordado, la costura, el punto y otras manualidades, a medida que los modos de producción industrial acaparan toda la producción de bienes. En los años 70, cuando la fuerte crisis de la industria azotó el Reino Unido, muchas mujeres de clase obrera se vieron empujadas a ejercer la prostitución en la calle y solían tomar el tren para hacerlo en zonas alejadas de sus barrios y volver a casa con algo de dinero.

SALA 04. ESCRITURA RADICAL

La irrupción del arte feminista a ambos lados del Atlántico en los años 70 provocó a principios de los 80, una reacción del establishment artístico que lo intentó minimizar acusándolo de ser excesivamente político y de ceñirse a un momento histórico concreto. Coincidiendo con estas reacciones, Harrison produjo obras que ensalzan la escritura radical en respuesta a los relatos dominantes y rinden homenaje a escritoras como Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth o Rosa Luxemburgo. Obras en las que se repasan los orígenes ilustrados del pensamiento feminista, sus relaciones con otros pensamientos críticos, como el socialismo, o las dimensiones políticas de nociones aparentemente neutras como las de naturaleza o tierra.

En *Politics and the Beauty of Words* (1984) Harrison rescata del pasado a escritoras radicales retratándolas junto a los hombres con los que tuvieron una relación intelectual, para destacar que las ideas no pertenecen a un solo sujeto, que aunque la cultura del autor y del genio así lo afirmen, las artistas y los escritoras no hacen nada en solitario, puesto que son las relaciones entre los sujetos las que propician las creaciones y los avances intelectuales y artísticos. En la obra, se sugiere, además, que en esas relaciones entre intelectuales no han sido siempre las mujeres las que han quedado relegadas a un segundo plano, o que el feminismo no surge en un vacío, sino que lo hace como parte de un proceso histórico, social y cultural complejo. En *Singing Roses* (1985-2012), una serie que comprende dos grupos de obras, se rinde homenaje a Rosa Luxemburgo y se aborda la intersección feminismo-socialismo, resaltando que no se puede separar la lucha por la igualdad entre los sexos de la lucha por la igualdad entre los seres humanos y viceversa. El primer grupo de obras está compuesto por una triada de dibujos del puño y la rosa, símbolos del socialismo, rodeados de texto, el mismo en los tres casos, que parte de cuatro ejes: práctica artística radical, activismo, socialismo y teoría, formando un esquema de los elementos que generan el método artístico de la artista. El segundo grupo de obras combate las definiciones estereotipadas sobre qué es el socialismo sugiriendo diferentes aproximaciones al mismo. Las cuatro piezas que lo componen reúnen retratos y textos de Rosa Luxemburgo con mujeres del presente, un retrato de otra Rosa, una de las hijas de la artista, junto a un texto de la teórica feminista británica Jean McCrindle. En *Dorothy Wordsworth* (1982), la serie en homenaje a la escritora inglesa, Harrison plantea que la tierra, la propiedad de la tierra, sigue siendo un asunto político de primer orden. Las pinturas de plantas, que funcionan como metáforas de la tierra, van acompañadas de fragmentos de textos extraídos de los diarios en los que Wordsworth describe la pobreza que, en el siglo XIX, ve en su entorno del norte de Inglaterra. Una nueva pobreza producida por los procesos de expropiación de la tierra que coinciden con la necesidad de mano de obra para las nuevas ciudades industriales de Manchester o Liverpool. En la serie *Land/Landscape: Australia/England* (1982), la artista extenderá estas reflexiones sobre la tierra y el paisaje al constatar que las técnicas usadas en los procesos de expropiación de las tierras comunes en el Reino Unido fueron transferidas bajo el dominio colonial a Australia. Allí, las comunidades indígenas, que tenían un concepto de pertenencia a la tierra ligado a su conservación, consideraban que los intrusos blancos no conocían la tierra y por eso no le tenían respeto. Las comunidades aborígenes aprendieron el concepto de propiedad privada, de posesión de la tierra a través de un proceso de imposición de relatos que implicó la expropiación de tierras, historias propias, y cultura.

En estas obras, la artista se pregunta quién escribe la historia, y cómo, se detiene a mirar los procesos de escritura y los relatos que se imponen como dominantes a través de su cercanía con el poder, explora la construcción de una aparente neutralidad sobre cuestiones políticas como la naturaleza o la tierra y cuestiona el concepto de paisaje en el arte y en la sociedad. Desde esta perspectiva, la educación y la historia son meras convenciones, las imágenes son convenciones, la mirada es una convención. Haciendo una burda comparación podríamos decir que en estas pinturas Harrison piensa la imagen como si se tratara de la fachada de un edificio que tiene la habilidad de presentarse por sí misma siendo capaz de ocultar el edificio, la estructura que la sostiene. De hecho, en estas obras la artista se ocupa de evocar el edificio mediante la relación que establece entre texto e imagen.

SALA 05. GREENHAM COMMON

En 1981 un grupo de mujeres se encadenó a la valla de la base militar de la Royal Air Force, situada en un terreno comunal de Greenham Common, Reino Unido, para protestar contra la decisión del gobierno británico de ubicar en ella misiles nucleares estadounidenses. La protesta dio paso a la formación de un campamento de mujeres, el Greenham Common Womens Peace Camp, que lucharon para conseguir el mismo objetivo y que, aunque la retirada de los misiles se produjo en 1991, existió hasta el 2000 en protesta por el programa británico de misiles nucleares Trident. Margaret Harrison lo visitó en diferentes ocasiones: "la valla era en sí misma casi una obra de arte, como un lienzo que la gente usaba para colgar pancartas, dibujos, pinturas y entrelazar cosas en ella" y cuando en 1989 el New Museum de Nueva York le invitó a hacer una residencia de artista, decidió trabajar sobre el campamento para darlo a conocer en EEUU: "después de todo los misiles son suyos". Una vez más, explorando la relación entre activismo y arte, produjo una serie de obras sobre la historia y la vida del campamento que presentó como una instalación en el museo del Bowery. En 2013, cuando mostró por segunda vez la instalación, añadió espejos en referencia a la acción que tuvo lugar en la base en 1983 y en la que miles de mujeres la rodearon llevando espejos para pedir al personal militar que "reflexionara" sobre sus actos.

SALA 06. CLOTHES MAKE THE CHILD

En las piezas de la serie, que podríamos traducir como, “La ropa hace a quien la viste” -en el sentido de “el hábito sí hace al monje”-, el vestido, la ropa, claramente elaborada bajo los mandatos de sexo, género y sexuales, se pone en relación con el paisaje para destacar que ambos son signos, constructos culturales, y desmontar la narrativa “natural” que los sostiene. ¿Cómo se construye un paisaje?, ¿por qué quienes lo habitan lo hacen de la forma que lo hacen? Estas son algunas de las preguntas invocadas en *Ellen’s dress* (1993), la pintura en la que la artista sitúa las experiencias de las mujeres en un contexto más amplio, el global, estableciendo un simil entre la producción y la circulación de los bienes y la de los mandatos de sexo, género y sexuales. *Ellen’s dress* cuenta la historia de un vestido que Harrison compró en Cumbria, el que viste Ellen en la pintura, que se fabrica y vende a través de la lista de zonas geográficas escritas alrededor de su figura.

SALA 08. MARILYN

En la serie de pinturas sobre la actriz Marilyn Monroe, epitome de las mundialmente famosas estrellas de Hollywood, Harrison vuelve a mirar la cultura y el arte pop desde una perspectiva crítica feminista proponiendo una reflexión sobre el tradicional papel del arte en la construcción de narrativas hegemónicas y su relación con otros nodos discursivos de los aparatos ideológicos, como la maquinaria de propaganda de Hollywood. La serie Marilyn construye un reverso del arte pop manteniendo tanto el tema, como las técnicas de representación propias de ese estilo. En la sala dedicada a la serie se contraponen tres tipos de imágenes. La primera, una joven Marilyn en la playa, hace referencia a las fotografías que la gente corriente toma en sus excursiones y tiempo de ocio, una imagen común. La segunda, un primerísimo plano de Marilyn, fruto de la sofisticada tecnología de la imagen del “star system” hollywoodense, una imagen icónica. Y la tercera, la única imagen que publicó la prensa de la actriz muerta, una imagen olvidada. El diálogo entre las tres imágenes aborda la relación entre los conceptos de representación, relato y realidad. La perspectiva materialista de Harrison proyecta unas dimensiones especialmente profundas de la relación entre la forma y el contenido en el caso de Marilyn Monroe (aplicable a otros personajes-productos mediáticos), puesto que el relato de Hollywood y la persona que lo representa son indisolubles.

SALA 09. ESENCIA DE IDENTIDAD

Esta serie de obras surge de la conexión que la artista establece entre la pintura *A Bar of the Folies Bergère* (1881-82) de Édouard Manet y algunos ejemplos contemporáneos de exposición de mujeres trabajando para disfrute del espectador, en concreto, las dependientas en los departamentos de cosmética de los grandes almacenes. Las acuarelas denuncian un aparato visual-ideológico al servicio de la mercantilización de las mujeres, de la promoción de la idea de que las mujeres están al servicio de los hombres, de una femineidad servicial, objeto de consumo incluso, que a menudo pasa desapercibido en la apabullante maquinaria de propaganda y creación de deseo de los templos del consumo y sus liturgias. Esa maquinaria articula a la perfección la elegancia y la seducción de los espacios con las mujeres tras “ el mostrador ” para conseguir la atención de lxs espectadorxs. Los productos ofrecen las promesas y los milagros de la modernidad y las dependientas son contratadas y presentadas en el espacio de la venta para representar el producto o la marca. A menudo en las acuarelas, como en la pintura de Manet, la mirada se dirige fuera del marco, a la vez que se propone reflexionar sobre las intersecciones entre cosmética y comercio, entre cosmética e identidad. La seductora presentación de las pinturas en el espacio, con el enmarcado, las paredes pintadas y la iluminación perfectamente cuidados, inducen a pensar en la experiencia de mirar, y a analizar las contradicciones que albergan los procesos de objetualización de las mujeres y de obtención de placer.

SALA 10. BEAUTIFUL UGLY VIOLENCE

La violencia, y en concreto la violencia contra las mujeres, es uno de los temas recurrentes en la obra de Margaret Harrison. En esta serie insiste en su percepción, contraria a la compartida por amplios sectores de la sociedad, de que la violencia contra las mujeres no es un tipo de violencia aislado, sino que es un elemento consustancial al patriarcado, un sistema que es violento y global. Así lo constatan las relaciones entre los tipos de violencia contra las mujeres en diferentes partes del planeta o en diversos ámbitos públicos y privados que se abordan en las obras. En el proceso de documentación sobre la serie, recogido en las obras, Harrison, en su rechazo de las explicaciones estereotipadas y de algunos debates feministas excesivamente simplificadores centrados en el concepto de víctima, contactó con una agente que trabajaba con reclusos en las prisiones del área de San Francisco. La artista pidió a la agente que seleccionara a los presos por delitos de violencia contra las mujeres y que, en las entrevistas que les hacía periódicamente incluyese preguntas sobre por qué cometieron los crímenes. *Beautiful Ugly Violence* “preciosa -fea violencia-” está compuesta por collages de técnica mixta y pinturas al óleo y acuarelas, en las que Harrison explora, además, diferentes estrategias del patriarcado contemporáneo para embellecer la violencia contra las mujeres y denuncia la utilización deliberada de la estética para crear imágenes sugerentes o “bellas” de lo abyecto. Las sencillas naturalezas muertas de la serie se han compuesto estratégicamente para abordar de una forma diferente el tema de la violencia contra las mujeres, ya que como dice la artista: “el excesivo bombardeo de imágenes fatiga la compasión , así que en vez de cuerpos, utilicé cosas concretas, para que los objetos se convirtieran en el centro de las miradas a través de la belleza de la pintura, se puede expresar el horror más sutilmente”.

SALA11. LOS CUERPOS HAN VUELTO

Si a principios de los años 70 el movimiento gay y lesbiano aún no había retenido la naturaleza cultural de las categorías de sexo, género y sexualidad, postulada por la científicas sociales feministas, la situación empieza a cambiar desde finales de los ochenta con el desarrollo de la escena queer. En 2010, *The Bodies Are Back*, la exposición en la que la artista retomó la estrategia y la iconografía de su exposición de 1971, tuvo una clamorosa acogida en la galería del Castro, el mítico barrio gay de San Francisco. En esta ocasión, los nuevos contextos feministas y LGTBIQ apreciaron las diferentes aristas de esa iconografía y percibieron "la mirada invertida", no solo como operación de denuncia, sino también como mecanismo de revelación. Más allá de señalar la rigidez y de denunciar la jerarquía de los estereotipos que naturalizan la adecuación "hombre-masculino-heterosexual" y "mujer-femenina-heterosexual", la serie se adentra en la complejidad del abanico de posibilidades identitarias, apuntando a las intersecciones posibles entre sexo, género, sexualidad, clase y raza. Al volver a mirar, 39 años después, el funcionamiento de su "mirada invertida", Harrison introduce en la nueva serie un elemento inédito, los espejos, e inicia una nueva etapa de reflexión sobre la mirada, en tanto que aparato ideológico. En ese proceso, la artista también amplía su crítica cultural de los iconos pop, para aplicarla tanto a los llamados maestros de la pintura, como a artistas contemporáneos.

SALA 12. LA MIRADA FEMINISTA

Los espejos son un elemento recurrente que los discursos feministas han utilizado a menudo para referirse a la cuestión de la mirada. Ya en 1929 escribía Virginia Woolf : "Durante todos estos siglos, las mujeres han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre duplicando su tamaño". Margaret Harrison ha utilizado profusamente los espejos, sea representándolos, sea como objetos físicos, junto al recurso de utilizar diferentes planos en una misma imagen, para interrumpir la mirada lineal y jugar con los dualismos reflejar-reflexionar y ver-pensar, siendo quizás su pieza especular más conocida *The Last Gaze* (2013). La obra se nutre de un poema de Tennyson que cuenta la historia de Lady of Shalott, a quien no se le permite ver el mundo más que a través de reflejos en los espejos, es decir, a través de los ojos de los demás. Y que morirá por desobedecer la prohibición de mirar por sí misma. La mirada es un tema central en el feminismo y desnaturalizarla es uno de sus objetivos desde que en los 70 las feministas la pensaron como una construcción cultural masculina inserta en un sistema socio-sexual destinado a perpetuar el orden patriarcal. La "mirada invertida" de Harrison se ampliará, en campo y profundidad, a medida que la artista se va deteniendo en categorías que, como la clase social, interseccionan con dicha triada. Una mirada que además de visibilizar lo invisible, de mostrar los planos cuyo descarte ha borrado a las mujeres de la Historia, desvela el origen socio-político del propio acto de mirar.