

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

II. EDICIÓN

2013

Autora

BOJANA PEJIC

Título

**UNA EUROPA DEL ESTE MÁS SEXY:
GENDER CHECK**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Cuando Xabier Arakistain y Lourdes Méndez me invitaron a participar en su curso «Perspectivas feministas en las producciones artísticas y teorías del arte» en 2013, me sentí francamente honrada. En ediciones anteriores del curso habían reunido a un número importante de grandes historiadoras del arte y comisarias feministas cuyas prácticas han ejercido y siguen ejerciendo una influencia clave en mi manera de entender el feminismo. Cuando le pregunté a Arakis qué quería que presentara en Bilbao, me pidió que hablara del proyecto expositivo *Gender Check*, porque «aquí no sabemos nada de Europa del Este». El País Vasco, desde luego, no es el único lugar del mundo que adolece de una falta de conocimiento (feminista) sobre el arte y la teoría de Europa del Este.¹ Así pues, a la hora de dirigirme a un público neófito, mi labor en Bilbao consistía esencialmente en hacer que Europa del Este resultara «sexy». Mi primera estancia entre los vascos se vio dominada por el miedo y la esperanza: sentía que había aterrizado en un planeta alienígena, con la esperanza de que los nativos —«los neófitos»— se mostraran amistosos. Y lo fueron con creces. ¡Gracias!

El proyecto *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* [Comprobación de género – Femenidad y masculinidad en el arte de la Europa del Este] arrancó en el verano de 2007, a iniciativa y con financiación de la Fundación ERSTE de Viena.² El año 2007 se recordará como el año del «emirenacimiento» (Viv Groskopf). En torno a aquella fecha se celebraron en Europa y en Estados Unidos un gran número de pequeñas exposiciones feministas, junto con tres grandes exposiciones de temática feminista: *WACK! Art and The Feminist Revolution* en Los Ángeles, *Global Feminisms* en Nueva York y *Gender Battle/A Batalla dos géneros* en Santiago de Compostela. La primera incluía cuatro artistas mujeres nacidas o basadas en Europa del Este, la segunda siete y la última tres. No pude ver las exposiciones, pero examiné los catálogos con la intención, en primer lugar, de entender cómo recrearía el arte feminista una nueva generación de historiadoras del arte y comisarias, y en segundo lugar, para determinar si estas exposiciones ofrecían alguna perspectiva útil sobre la extensión espacial de las estrategias feministas más allá de Occidente.³ Las exposiciones americanas sí mostraban cierta apertura hacia el Tercer Mundo (representado esencialmente por artistas instaladas en el Primero), pero como de costumbre, hacían caso omiso de «nuestro» Segundo Mundo. Lo que es más, había una ausencia total de información sobre «nosotras» (las europeas del Este) entre «nosotras» mismas. Las sociólogas feministas de Europa occidental y oriental se habían ocupado de las cuestiones de género bajo el socialismo de estado, pero no habían abordado la cultura visual. Al contrario, desde mediados de los años noventa han aparecido numerosas obras sobre el arte de la Europa occidental durante o después de la Guerra Fría, pero todas ellas *excluyen* la lectura feminista. Lo que es más, algunas publicaciones sobre el arte de la Europa del Este ningunean por completo las prácticas de las mujeres. Por último, muchos de los volúmenes que examinan la condición poscomunista se enmarcan bajo la rúbrica de los estudios rusos, por oposición a los estudios de la Europa del Este, con lo cual tienden a privilegiar a las artistas rusas y pasan por alto otras zonas de la antigua «Europa roja».⁴

Las artistas, comisarias e investigadoras feministas adquirieron visibilidad a principios de la década de los noventa durante los años de «transición» política, económica y cultural. Lo cual no sorprenderá a nadie, puesto que, como dijo una historiadora del arte sueca, «los feminismos tratan de democracia».⁵ Al proponer el proyecto *Gender Check*, mi intención era la de reunir de alguna manera a las historiadoras del arte y comisarias feministas de una generación más joven repartida por toda la geografía de la Europa del Este, las cuales estaban escribiendo unos textos excelentes y comisariando exposiciones importantes en sus propios países pero que jamás habían trabajado juntas ni se habían conocido.

¹ Véase Martina Pachmanová, “In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory”, en Bojana Pejić (ed.), *Gender Check - Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, catálogo de exposición (Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig y Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009), p. 241-248. Reproducido en Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader - Art and Theory in Eastern Europe* (Viena: Erste Foundation, Museum Moderne Kunst Ludwig/MUMOK, y Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2010), p.37-49.

² En 2007 la Fundación ERSTE invitó a siete comisarios de Europa occidental y oriental a proponer un proyecto que marcará el vigésimo aniversario de la caída del telón de acero. Respondimos cinco personas y la Junta Asesora seleccionó mi propuesta.

³ Véase Bojana Pejić, “Why is Feminism Suddenly So ‘Sexy’? Analysis of a ‘Resurgence’ Based on Three Exhibition Catalogues” [en línea]. Disponible en: http://www.springerlin.at/dyn/heit_text.php?textid=2025&lang=en (2.3.2014)

⁴ Para una crítica feminista de estas actitudes véase Katrin Kivimaa, “Present Histories and Missing Voices” en *n.paradoxa: an international feminist art journal* 11 (enero de 2003), p. 88-90. Reproducido en Bojana Pejić (ed.), *Gender Check. A Reader* (cf. nota 1), p. 193-6.

⁵ Malin Hedlin Hayden, “Women Artists versus Feminist Artists: Definitions by Ideology, Rhetoric or Mere Habit?” en Malin Hedlin Hayden y Jessica Sjöholm Skrubbe (eds.) *Feminism is Still Our Name – Seven Essays on Historiography and Cultural Practices* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2010), p. 58.



Entre 2007 y 2010 el proyecto atravesó diversas etapas: la primera, en 2008, consistió en una investigación realizada por historiadores del arte, comisarios y artistas (mujeres y tres hombres) residentes en 23 países de la Europa del Este, a quienes invitamos a seleccionar obras de arte y textos de sus historias del arte nacionales. Debían examinar obras de arte y rescatar artículos producidos entre los años sesenta y 2008. La única excepción fue la RDA, donde la investigación abarcó hasta 1990, año de la reunificación alemana. En tanto que cabeza del proyecto, yo no tenía la intención, ni pensaba que fuese necesario, de instruir a mis colegas (en su mayoría) más jóvenes en cuanto al significado del término «género». Para mi sorpresa, resultó que «género» aún se identificaba exclusivamente con «feminidad»; en concreto, de más de un país recibimos exclusivamente obra de artistas *mujeres*. Este aspecto hubo que revisarlo, y además de obra de artistas mujeres y hombres que construían en su trabajo una feminidad y masculinidad en términos heteronormativos, los investigadores también detectaron algunos (pocos) artistas activos en la época del socialismo de estado (es decir, hasta 1990) que se habían ocupado de las identidades homosexuales y lésbicas. A esta primera etapa de investigación le siguieron otras: durante el año 2008 se celebraron reuniones y seminarios. La siguiente fase fue una exposición celebrada en Viena, en el Museum moderne Kust – Stiftung Ludwig/ MUMOK (2009-2010), que reunió unas 400 obras. Este número quedó algo reducido en la exposición celebrada en la Galería Zacheta de Varsovia (2010). En ambos lugares la exposición vino acompañada de simposios, seminarios, talleres, conferencias y mesas redondas. La última fase consistió en la publicación de dos obras: el catálogo, con trece ensayos originales y reproducciones de muchas de las obras presentadas en la exposición;⁶ y por último la colección de ensayos *Gender Check Reader*, publicada en 2010, con reproducciones de 33 artículos de etnógrafos, historiadores del arte, comisarios y críticos de Europa del Este, todos publicados originalmente entre 1988 y 2008.

Al proponer el proyecto a la fundación ERSTE en 2007 aproveché el «capital» de conocimientos y contactos acumulados a lo largo de los últimos años. En 1997 David Elliott, recién nombrado director del Moderna Museet de Estocolmo, me contrató como comisaria jefe de la exposición *After the Wall – Art and Culture in post-Communist Europe*.⁷ El objetivo de la exposición consistía en cartografiar el arte contemporáneo en los países de la Europa del Este que emergieron tras la caída del Muro de Berlín en 1989. Investigamos y viajamos por 19 países. La exposición se estructuró en cuatro apartados, uno de los cuales se denominaba «Genderscapes» [panorámicas de género] y presentaba obras de mujeres y hombres artistas que habían explorado la sexualidad, el deseo y la «nueva» identidad social constituida bajo la condición poscomunista, la cual cuestionó la relación entre lo público y lo privado y reconfiguró nuestra relación con la historia, con el nacionalismo y con el cuerpo. Al realizar la selección de artistas para *After the Wall*, no buscaba mujeres artistas. Lo que buscaba eran obras que pudieran ayudarnos a entender la «dialéctica de la normalidad» en las nuevas democracias recién establecidas en la Europa del Este.⁸ Al final, se consideró que la exposición incluía «demasiadas mujeres artistas!». Además, una crítica apuntó a una actualización del mito modernista de las bellas artes y la artesanía: se cuestionó la obra de una artista que realizaba moldes de porcelana (sic) de las performance políticas de sus colegas masculinos, ¡tachándola de «mera artesana»!

En una reflexión sobre la exposición *After de Wall*, el historiador del arte polaco Piotr Piotrowski llegó a la siguiente conclusión: «El año 1999 fue la última ocasión en que sería posible realizar un proyecto así. Inmediatamente después el mundo poscomunista desaparecería del mapa de Europa en tanto que territorio históricamente determinado... En un futuro próximo, ¿podremos hallar semejanzas entre la antigua Alemania Oriental y Armenia, Eslovenia, Polonia o Bielorusia?»⁹ Desde luego, en esta región del mundo (como en otras), la cuestión geográfica resulta un tanto delicada. Hay que tener en cuenta que la «Europa del Este» no es (ni fue jamás) un todo unitario; ninguno de los países en cuestión ejerció el socialismo, ni experimenta ahora la democracia, del mismo modo.

⁶ Lamentablemente la lista completa de obras expuestas no figura en el catálogo. La relación completa está disponible en: <http://www.erstestiftung.org/gender-check/exhibition/list-of-works/> (04.03.2014)

⁷ *After the Wall – Art and Culture in post-communist Europe*, comisaria jefe Bojana Pejic, junto con David Elliott e Iris Müller-Westermann, Moderna Museet, 1999. Ese mismo año la exposición se montó en Budapest en el Museo de Arte Moderno – Fundación Ludwig y más tarde en Berlín, en la Hamburger Bahnhof y en la Casa Max Liebermann, 2000-2001.

⁸ Véase mi artículo, “Dialectics of Normality” en Bojana Pejic y D. Elliott (eds) *After the Wall - Art and Culture in post-Communist Europe* (Estocolmo: Moderna Museet, 1999), p. 16–28.

⁹ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta – Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (Londres: Reaktion Books, 2009), p. 21. De pasada, Piotrowski es uno de los escasos hombres presentes en los feminismos de la Europa del Este.



Efectivamente, transcurridos veinte años desde 1989, resultaría difícil trazar semejanzas entre «nosotras». Sin embargo, aún es mucho lo que «nosotras» tenemos en común. Tomemos como ejemplo los estudios de historia del arte. A lo largo de los años noventa los europeos orientales por lo general abordaron una fase de reescritura de la historia (¿que sigue en marcha!). Mientras que los historiadores se entregaron a la revisión de las historias nacionales y a la reivindicación de la nación en tanto que principal oponente y también principal víctima de los regímenes comunistas, los historiadores del arte empezaron a agregar tendencias modernistas a las historias del arte nacionales.¹⁰ En su revisión contemporánea de la pintura y la escultura modernistas, los historiadores del arte de Europa del Este por lo general hacen gala de una aceptación acrítica de muchos de los mitos del modernismo, entre ellos la división entre bellas artes (pintura y escultura) y artesanía (las artes aplicadas, tales como los textiles o la cerámica), la genialidad masculina, o el arte en tanto que ámbito sin género y apolítico.¹¹ Lo que es más, a partir de 1989 muchas artistas, comisarias y críticas de Europa del Este adoptaron una postura feminista, mientras que la mayoría de historiadores e historiadoras se mantuvieron ajenos (cuando no hostiles) a las intervenciones feministas. Si convenimos en que existen dos historias del arte, una que se escribe en el mundo académico y otra que se narra mediante exposiciones, entonces diría que la reescritura feminista del modernismo y sus postrimerías en el contexto de la Europa Oriental se ha de encontrar en los catálogos de exposición y no en los manuales académicos.

Al reflexionar sobre las observaciones de Piotrowski me di cuenta de que el interrogante que se debía plantear en *Gender Check* no era *qué* debíamos investigar «nosotras» (representaciones visuales y textos) para determinar qué teníamos en común entre «nosotras»; sino que la pregunta debía ser *cómo* podemos abordar «nosotras» esa información visual y textual recabada. Dicho de otro modo, lo que pusimos en común al montar *Gender Check* fue una *metodología compartida* informada por conocimientos feministas y de género. En términos más sencillos, el «género» no era el *tema* del proyecto (como concluyeron algunos periodistas), sino que era nuestro *instrumento teórico*.

La exposición y el catálogo se dividían en tres partes. Cabe señalar que la estructura de la exposición y sus 16 apartados temáticos no respondían a un plan preconcebido, sino que surgieron a partir del material recopilado durante la fase de investigación y recibido de nuestros «investigadores» nacionales. En las dos primeras partes tratamos de proponer una lectura politizada de las diversas prácticas artísticas que se materializaron en la Europa Oriental durante los treinta últimos años del socialismo de estado y a la sombra de la Guerra Fría. Ello pasaba por un examen del arte oficial y no oficial de los años sesenta y setenta. La tercera parte de la exposición presentaba una cartografía alternativa del periodo post-socialista.

La primera parte de la exposición, titulada «lconosfera socialista» se abre con un número reducido de pinturas de los años cincuenta que se ciñen de forma estricta a las orientaciones del Realismo Socialista. Aun cuando el Realismo Socialista, en tanto que elemento constitutivo de la cultura «oficial» socialista, fuera una doctrina longeva en los países soviéticos, a lo largo del tiempo sufrió de manera inevitable una serie de cambios, tanto en la iconografía y ejecución de los cuadros como con el «estilo duro» que surgió en los años sesenta. Las obras de este apartado muestran la relación de los artistas con la realidad social/ista compartida en el nivel conectivo; relación que podía ser tanto apologetica como crítica. Estas obras hacen referencia a la ética del trabajo, a las políticas de igualdad de género promovidas por el estado y a la emancipación de la mujer bajo el socialismo, plasmando por ejemplo a mujeres ejerciendo profesiones tradicionalmente masculinas (como en los cuadros que muestran a mujeres trabajando en la metalurgia). En paralelo a este papel «progresista» de la mujer encontramos numerosas obras que muestran a las mujeres desempeñando tareas tradicionalmente femeninas, como amasar pan o preparar la comida. Se muestran también una serie de obras que critican la versión oficial de las nuevas sociedades socialistas y las repercusiones negativas de la emancipación de la mujer. Por ejemplo, al yuxtaponer obras que plasman el ideal socialista de la familia heterosexual «deliz» con otras que proponen formas de vida alternativas (tales como la vida hippy), se sugiere que las artistas necesitaban mostrar su resistencia ante el imaginario oficial. Si examinamos de cerca la ideología oficial, que defendía que el estado socialista había «resuelto» la Cuestión de las Mujeres (cuestión que la teoría socialista, con su insistencia en los problemas de clase, tradicionalmente había pasado por alto),

¹⁰ No obstante, en mi país de origen, la Yugoslavia de Tito, que no formaba parte del Pacto de Varsovia, el arte abstracto y modernista se aceptó como arte oficial y los paradigmas modernistas se «nacionalizaron» en las teorías y prácticas artísticas ya desde principios de los años sesenta.

¹¹ La historiadora del arte feminista Edit András fue la primera en abordar una deconstrucción feminista de los mitos modernistas en el contexto húngaro. Véase András, 'A Painful Farewell to Modernism: Difficulties in the Period of Transition' en Edit András y Anna Bálvány (eds.), *Omnia Mutant - XLVII Bienal Internacional de Bellas Artes - Pabellón húngaro*, catálogo de exposición, reproducido en Bojana Pejic (ed.) *Gender Check: A Reader - Art and Theory in Eastern Europe* (cf. nota 1), p. 115-125.



desvelamos una importante paradoja. Esta parte de la exposición también demuestra que el periodo socialista generó dos imágenes dominantes de la femineidad *productiva*: la mujer trabajadora y la madre. De hecho ambas se combinan en una «nueva» femineidad introducida por el socialismo de estado: si existe un icono de la mujer socialista es el de la «madre trabajadora» —una madre que trabaja doble jornada, en casa y en el puesto de trabajo—.¹²

En contraste con las representaciones visuales (pinturas, esculturas, dibujos y videos), que a día de hoy podemos someter a una lectura feminista, resultó imposible localizar fuentes textuales relativas a las artes visuales escritas antes de finales de los años ochenta que aborden la posición de la mujer en el aparato socialista o analicen la obra de las mujeres artistas desde una perspectiva de género. Como es bien sabido, durante la existencia de los estados socialistas, el «feminismo» (en tanto que teoría y movimiento social) se consideraba «importado» del Oeste capitalista. Por lo tanto, a excepción de un artículo de 1988, todos los ensayos reproducidos en *Gender Check Reader* que reflexionan sobre el arte del periodo socialista y exploran las relaciones de poder entre los hombres y las mujeres artistas (en los colectivos artísticos, por ejemplo) se publicaron con posterioridad a 1990.

La segunda parte de la exposición «La negociación de los espacios personales» también presenta obras creadas durante el periodo socialista, pero aquí la atención no se centra en los sueños y las fantasías colectivas y/o en su crítica. Al contrario, los artistas que figuran en esta sección se centran en lo individual y lo personal, manifestando su anhelo de cuestionar las políticas sexuales (desde un enfoque político), explorar las temáticas del cuerpo, abordar el puritanismo socialista, criticar las representaciones de la «mujer» en las artes visuales y los medios de comunicación, y en algunos casos socavar la heterosexualidad normativa característica del socialismo de estado. Al hacerlo, emplean diversas técnicas de resistencia. Este apartado incluye una gama de soportes nuevos y tradicionales, incluida la pintura, la escultura, la fotografía, el collage fotográfico, el video y la documentación en foto y vídeo de performances realizadas en los años setenta y ochenta. Historiadoras del arte feministas que habían escrito con anterioridad sobre las prácticas de estas artistas las describieron como «feminismo latente» o «feminismo intuitivo». Muchos de los cuadros y las esculturas se ocupan del concepto de la «mujer» y examinan desde una perspectiva crítica cómo se constituyó este concepto en/mediante representaciones visuales; contamos aquí con un número considerable de autorretratos de mujeres artistas (que optan por representarse en la cocina (sic) o con sus hijos); también hay una pequeña sección de textiles y piezas pintadas por mujeres artistas que se apropiaron del canon «universal» (abstracto y modernista); hay un apartado que se ocupa de las relaciones de las artistas con sus entornos inmediatos tales como, por ejemplo, el vínculo entre artista y modelo, el trabajo en colaboración, o las parejas enamoradas, de las cuales, lamentablemente, solo unas pocas representan relaciones homosexuales o lésbicas. Este hecho debe situarse en el contexto concreto del socialismo, que por lo general se asentaba aún en los mismos principios tradicionales y patriarcales que los ideólogos del socialismo de estado habían declarado superados; se aplicaba una serie de normas heteronormativas, ejemplificadas en imágenes de la familia nuclear, por una parte, y en la criminalización de la homosexualidad *masculina* por otra. Por último, este apartado de la exposición reúne unas diez obras que reexaminan la subjetividad heroica masculina, que era un concepto (o más bien un mito) central no solo de la teoría y la práctica modernista occidental, sino también de la visión del mundo socialista. Aquí los artistas hombres se representan a sí mismos o a sus modelos y amigos en tanto que sujetos tiernos y vulnerables. (Los comentarios sobre este apartado concreto reflejaron dos ópticas contrapuestas. Un comisario —heterosexual— se me quejó de que «hay demasiados gays en esta exposición». A su vez, un comisario gay también se quejó de que «tenéis demasiados heteros en la expo»).

La tercera parte de la exposición *Gender Check*, «Panóramicas de género poscomunistas» presenta obras datadas de principios de los años noventa, durante el declive de los regímenes comunistas. La caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989 se suele tomar como el inicio simbólico de unos cambios que en realidad se extendieron durante un periodo más prolongado, a lo largo de los años noventa. Entre 1989 y 2008 Europa fue testigo de la reunificación alemana, del desmembramiento sangriento de la Yugoslavia socialista y de la desintegración de la Unión Soviética. Nacieron 23 nuevos estados: algunos recuperaban una soberanía anterior, otros la obtenían por primera vez en su historia, mientras que algunos se tuvieron que constituir mediante guerras brutales. Cada «nueva» democracia europea adoptó con

¹² Véase mi introducción, “Proletarian of All Countries. Who Washes Your Socks?” en B. Pejić (ed.) *Gender Check - Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. (cf. nota 1), p. 19-29. El título de mi artículo (Proletarios de todos los países. ¿quién os lava los calcetines?) de hecho fue un eslogan que acompañó la primera conferencia feminista jamás celebrada en un estado socialista, *Comarada-Mujer: La cuestión de la mujer — ¿un nuevo enfoque?* Se celebró en 1978 en el Centro Cultural de Estudiantes de Belgrado, institución en la que trabajé entre 1971 y 1991.



entusiasmo una ideología nacionalista, de manera que el socialismo de estado se vio suplantado por un nacionalismo de estado casado con un capitalismo neoliberal emblemático de la «era pospolítica». Como ya dije, los historiadores del arte se impusieron como tarea urgente la *reescritura* de la historia del arte nacional. Así las cosas, ¿cómo es posible que las mujeres artistas que trabajaron en la RDA, en Hungría, Letonia o Macedonia (en tanto que antigua república Yugoslava) durante los años sesenta, setenta y ochenta aún no se hayan integrado plenamente en las historias del arte de sus respectivos países? De hecho, el proyecto *Gender Check* sugería que «nosotras» tal vez tuviéramos más en común de lo que jamás habíamos pensado.

Esta última sección de la muestra trata, de hecho, sobre la democracia y sobre cómo los artistas de la Europa del Este se enfrentan a la condición democrática que, como siempre, llega cargada de paradojas. Tomemos como ejemplo la cuestión del nacionalismo. En nuestros pequeños estados-nación, que no son grandes actores a escala mundial, el estado-nación se conceptualiza en términos de nación más que de estado. Así pues, la «supervivencia» de la nación se presenta como un problema demográfico que se cura con madres que no trabajan, partidos provida, políticas antiabortistas (Polonia aprobó una ley contra el aborto en 1993), etc. A las feministas que cuestionan estas políticas se les acusa de importar ideas extranjeras que desestabilizan la nación —al igual que los socialistas pensaban que el «feminismo capitalista» no venía a cuento porque ya habían «resuelto» la Cuestión de la Mujer—. A pesar de lo cual, las mujeres artistas expuestas, junto con algunos hombres, han abordado estas cuestiones desde una perspectiva crítica.

Algunas de las mujeres artistas que adoptaron una estrategia de autorrepresentación se centraron en la politización de lo privado; otras que también trabajaron el autorretrato ya no consideraban que la autoimagen (elaborada en pintura, fotografía o vídeo) «dijera la verdad», sino que optaron, a la hora de presentar sus identidades femeninas (y hasta feministas), por tácticas del espectáculo y el enmascaramiento. En esta parte de la exposición pudimos —por fin— presentar varias obras de fotografía y vídeo que revelan identidades homosexuales y lésbicas, aun cuando no todos los artistas representados optaran por las cuestiones *queer* en tanto que posicionamiento político. Huelga decir que las ideologías nacionalistas casi nunca han hecho gala de un gran respeto por los derechos humanos de ningún tipo de minoría social, ya sea sexual o étnica: el efecto resultante de estas políticas es la homofobia y la xenofobia. La última sección de la muestra se dedicó a los artistas (hombres y mujeres) que, al deconstruir la relación entre el capital y el género, ofrecían de manera implícita una crítica de la globalización, mediante una cartografía del espacio global del trabajo del sexo, la feminización de la pobreza y la distribución mundial de la imaginaria pornográfica.

Por último, tal vez debería decir algo al respecto de mi poder en tanto que comisaria jefe invitada en primera instancia a investigar y después a producir la exposición *Gender Check* y a editar el catálogo y la colección de ensayos. Mientras que la recopilación de material fue un proceso «democrático» en el sentido de que cada uno de los investigadores de 24 países propuso obras de su país de origen, también es cierto que yo usé (o abusé de) mi poder y mi responsabilidad en tanto que comisaria de una exposición internacional. Traté de respetar sus decisiones, pero comisariar una exposición, sea grande o pequeña, nacional o internacional, tiene poco que ver con la «democracia». Cuando una comisaria, en realidad realiza un acto antidemocrático: una tiene que tomar ciertas decisiones profesionales (al igual que lo han hecho los investigadores), incluye y excluye, y lo hace con el fin de llegar a una narrativa más o menos coherente. Digamos que he llegado a identificarme con una «posición de autoridad, de tal modo que se expone la posición sin renunciar a ella».¹³ Resulta más fácil socavar esa ilusión mediante la ironía y el humor. Existe un eslogan de la Yugoslavia post-1945: «Estamos construyendo el ferrocarril y el ferrocarril nos está construyendo a nosotros». Cada proyecto expositivo exige un cierto grado de apertura y es un proceso de aprendizaje y desaprendizaje.

Por lo que respecta al futuro de el/los feminismo/s entre los europeos orientales, quisiera dejar claro que el proyecto *Gender Check* solo fue posible porque no trató de inventar el arte y la teoría feministas en Europa del Este, sino de reconocer su existencia. Aun así, hay que admitir que en esta parte del mundo —al igual que otras— a las mujeres artistas les gusta declarar que no son feministas porque su preocupación primera consiste en hacer «arte sin más» —un arte sin tintes de «ideología»—. En las cartografías de la Europa Oriental las acciones feministas — ya sean académicas, artísticas o activistas— se realizan en forma de resistencias dispersas que adquieren un significado que va más allá de lo local. Desde una perspectiva local, sin embargo, las cosas se ven de otro modo. Todavía en 2005, en una

¹³ Jane Gallop, *Reading Lacan* (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1985), p. 22.



investigación realizada en la República Checa, una entrevistada, tal vez artista, ejemplificó esta actitud al confesar que «uso la palabra feminismo solo en la intimidad y con la luz apagada».¹⁴

Berlín, 6.03.2014.

¹⁴ Véase Alice Cervinková y Katerina Šaldová, “‘I Use That Word, Feminism, Only Intimately and When it is Dark...’ (from an Investigative Interview)”, *Umelec 1* (2005) [en línea]. Disponible en: www.divus.cz/.../i-use-that-word-feminism-only-intimately-and-when-it-is-dark

