

# PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

I. EDICIÓN

2012

Autora

**MAITE GARBAYO**

Título

**CUERPOS QUE APARECEN: UNA LECTURA  
FEMINISTA DE LAS PRÁCTICAS  
PERFORMÁTICAS EN EL  
CONCEPTUALISMO CATALÁN**



AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO

## Mujeres artistas del conceptual

Desde hace varios años, debido a la irrupción de las teorías feministas en el ámbito artístico estatal, y a la presencia de investigadoras feministas ocupadas en proponer relecturas de la historia de las prácticas artísticas en nuestro contexto, ha comenzado a hablarse del trabajo de diversas mujeres artistas que participaron activamente en el llamado “*arte conceptual*”, que se desarrolló principalmente en Cataluña durante la década de los setenta.

Trabajos y actitudes dispares entre sí se han englobado bajo el término “*arte conceptual*”, que aunque es obvio que dista bastante de su homónimo norteamericano, entendido como corriente, no fue homogéneo siquiera en el interior del contexto. Aunque existían ciertas actitudes coincidentes, las propuestas del conceptual catalán eran bastante heterogéneas entre sí. Lo que tienen en común los trabajos y los artistas que fueron englobados bajo el término “*conceptual*”, son, en líneas generales, la utilización de nuevos medios (performance, vídeo, instalación...) y la toma de posicionamiento crítico frente al sistema del arte tradicional. Sin embargo, a la hora de analizar las prácticas individuales, se aprecian una amplia variedad de posicionamientos artísticos, de medios y de procesos de trabajo, que dificultan enormemente su adscripción a una supuesta corriente.

Este problema de nomenclatura se agrava cuando a la etiqueta “*conceptual*” se le añade la de “*mujeres artistas*”. Es obvio que, desde el momento en que comienza el rescate histórico de toda una serie de prácticas que habían tenido lugar en Cataluña durante los últimos años de la dictadura e inmediatamente después de la muerte de Franco, ningún ensayo, exposición o ponencia ha versado sobre “*hombres artistas en el conceptualismo catalán*”. No tendría ningún sentido, pues los “*artistas*” a secas siguen siendo hombres artistas en el interior canónico de la historia del arte, y está claro que la historia del arte no es solamente indiferente a las mujeres, sino que es un discurso masculino (Pollock, 1988:15).

Debido a ello, los trabajos y las trayectorias de *Fina Miralles*, *Àngels Ribé*, *Eulàlia Grau*, *Sílvia Gubern*, *Dorothee Seltz*, *Eugènia Balcells*, *Alicia Fingerhut* u *Olga L. Pijoan*, han sido revisados principalmente desde posicionamientos y lugares atravesados por la cuestión de la diferencia sexual. Arma de doble filo, pues por un lado, un análisis de sus propuestas desde una perspectiva feminista no solo es pertinente, sino también necesario, pero por otro, dependiendo de la forma que tome ese análisis, se corre el riesgo de reducirlas a una especificidad femenina de dudosa reversibilidad como estrategia política feminista. Las formas de mirar y de conceptualizar estos trabajos y estas trayectorias pueden ser variadas debido a la complejidad inherente al contexto en el que fueron producidas. Este texto propone una relectura feminista de algunos trabajos en los que el cuerpo de las artistas adquiere un lugar de absoluta centralidad, y trata de interrogarse sobre las implicaciones estético-políticas que conlleva la “*aparición*” de estos cuerpos en el ámbito artístico (y por tanto, público) del tardofranquismo y los inicios de la Transición. Más que analizar las obras y las artistas como objetos feministas, lo que sería discutible por diversas razones, ensaya una manera de mirar retrospectiva que tiene en cuenta las relevantes aportaciones de la teoría crítica feminista a la hora de abordar tanto la incorporación de las mujeres al sistema del arte, como las diversas propuestas discursivas que implica la puesta en escena de unos cuerpos marcados como femeninos. Sin embargo, la extrapolación de los análisis de una crítica feminista del arte fundada principalmente en un contexto foráneo y desarrollado en consonancia con unas prácticas concretas, no resulta del todo operativa a la hora de abordar las especificidades de los casos de estudio que aquí se presentan. En este sentido, se hace necesario recalcar ciertas cuestiones que problematizan una adscripción simplista de estas artistas a una supuesta corriente de feminismo artístico estatal, como si fuese posible proponer un paralelismo directo con el llamado arte feminista anglosajón de la época.

En general, estas artistas suelen ser reacias a que sus propuestas sean etiquetadas como “*feministas*”<sup>1</sup>. Esta reacción puede deberse a algo que ha ocurrido con muchas mujeres artistas de su generación: sus trabajos cayeron muy pronto en el olvido y apenas recibieron reconocimiento a posteriori. Durante los años noventa, comenzó a realizarse una labor de rescate, del conceptual en general, y más tardíamente de un grupo de mujeres artistas que nunca fue un grupo ni compartió preocupaciones ni propuestas. De la mano de diversas estudiosas feministas, lógicamente interesadas en la creación de una genealogía de mujeres artistas en el contexto estatal, los nombres de

---

<sup>1</sup> Información extraída de las conversaciones entre la autora y las artistas. Podría considerarse que Eugènia Balcells es una excepción en este sentido.



artistas como *Fina Miralles*, *Eulàlia*, *Àngels Ribé*..., comenzaron a asociarse y las artistas a ser citadas en textos o invitadas a simposios y exposiciones varias. Esto ha provocado en muchas de ellas una sensación de continuidad de ese no reconocimiento dentro del ámbito artístico, que solo las “recupera” por su especificidad femenina, y a veces, incluso, por cuestiones relacionadas con lo políticamente correcto dentro del paraguas de la institución.

A diferencia del ámbito anglosajón, en el contexto estatal, las publicaciones en torno a la cuestión que nos ocupa son todavía escasas, lo que provoca que hasta el momento no haya habido un debate profundo que problematice cómo historiar desde perspectivas feministas toda una serie de prácticas concretas: las realizadas por mujeres, algunas de ellas feministas, durante la década de los setenta en el estado español.

El abordaje de la investigación ha de partir de un cuestionamiento de la propia disciplina, que en su versión canónica no resulta operativa para proponer nuevos modos de mirar atravesados por los feminismos, lo cual no implica ni que los objetos de estudio sean necesariamente obras producidas por mujeres, ni tampoco con un contenido explícitamente feminista. Es necesario repensar las formas desde las que abordar las prácticas artísticas que nos ocupan para diseñar estrategias que, como ha señalado Lourdes Méndez, “no deberían caer en la trampa de reducir a una persona a su diferencia sexual”. (Méndez, 2010:34)

Se trataría, más bien, como propuso *Griselda Pollock* (1988:24), de no seguir pensando en una historia del arte feminista, sino en intervenciones feministas en las historias del arte. En este sentido, sería interesante avanzar en la proposición de modelos críticos más adecuados para conceptualizar la singularidad de las propuestas que nos ocupan, marcadas por su adscripción a un contexto concreto.

La realidad es que estas prácticas y sus autoras no han sido todavía lo suficientemente estudiadas, lo que proporciona un campo más abierto y menos restringido en el que todavía estamos a tiempo de intervenir. Y aunque sigue sin existir una versión canónica a la que oponerse (Aliaga, 2004:58) en lo referente al arte y los feminismos en España durante los años setenta, en los últimos años han aumentado los textos y las exposiciones al respecto, lo que da como resultado un estado de la cuestión que si bien sigue siendo insuficiente, comienza a asentar algunos conceptos que conviene revisar. Uno de ellos es un cierto apropiacionismo de artistas y prácticas que pasa por colocar etiquetas como “mujer”, “femenino” o, en el mejor de los casos, “feminista”, sin tener en cuenta el peligro reduccionista que ello podría implicar, pues en cierto modo vuelven a ser integradas únicamente desde su especificidad identitaria o política, y no simplemente como artistas o productoras.

Y otra es la proposición constante de paralelismos con el contexto anglosajón, que aunque en ocasiones puede resultar pertinente, quizá no se ha problematizado lo suficiente. A este respecto, *Laura Trafi-Prats* ha señalado recientemente que “*La historiografía del arte ha encerrado a este grupo de artistas en la categoría de conceptual catalán, a pesar de que su obra presenta temas y modos de hacer que se podrían conectar con las prácticas de artistas internacionales que en los setenta se vincularon al feminismo...*”. (Trafi-Prats, 2012:222)

Su afirmación es acertada pues cuestiona la adscripción de la etiqueta “conceptual catalán”, y también la indiferencia de la historia del arte oficial hacia cuestiones relacionadas con los feminismos y, en definitiva, hacia ciertos modos de hacer que requieren una puesta en cuestión de la propia disciplina y de sus categorías, algo que, salvo excepciones, no se ha hecho todavía en este contexto, lo que posibilita la preeminencia de un tipo de discurso historiográfico que continúa anclado en viejos paradigmas.

Sin embargo, no creo que la solución esté en separar a las artistas del ámbito en el que trabajaron para asociarlas con una serie de prácticas anglosajonas vinculadas a los feminismos, ya que como demuestran las investigaciones, en general fueron totalmente ajenas a ellas, y la mayoría ni siquiera tenía noticia de su existencia.

Y aunque obviamente pueden apreciarse ciertas conexiones, la proposición de paralelismos con el contexto anglosajón resulta problemática. El caso del Estado español es bien distinto, puesto que unido a que el feminismo como movimiento social no sale de la clandestinidad hasta después de la muerte de Franco, y a que las producciones teóricas feministas foráneas llegaron tarde y se difundieron más tarde aún, está el hecho de que ni el feminismo activista ni el teórico confluyeron en aquel momento con el contexto artístico, cosa que no sucederá hasta bien entrados los años noventa. Por todo ello, en la mayor parte de artistas que comienzan a trabajar en la década de los setenta, no existió



una voluntad clara de integrar los feminismos de modo transversal en sus propuestas, ni tampoco de que la práctica artística convergiera con una práctica feminista. De todos modos, el hecho de que no existiera un movimiento feminista organizado dentro del ámbito artístico, no excluye que en determinados momentos se planteen obras y acciones que dan cuenta de una reflexión realizada desde posicionamientos cercanos al feminismo, y de la existencia de una cierta conciencia feminista que se rebela contra una sociedad terriblemente machista, y en la que se vivía una situación de patente desigualdad.

Por todo ello, pierde importancia que el objeto de análisis sea o no feminista, ya que el acento recae en la forma que toma ese análisis, en cuáles son sus puntos de partida teórico-críticos y cuáles sus modos de operar. En este sentido, y desde una perspectiva actual, ocurre que distintas obras y acciones, pueden y además deben ser leídas como feministas.

## Performatividad y teoría feminista

Las prácticas performáticas, como territorio en el que el cuerpo de la artista entra en escena, se convierten en un espacio para problematizar los modos de mirar y ser mirada instituidos por la economía escópica dominante. La performance artística, en su dimensión de acto, ofrece la posibilidad de una economía alternativa de representación, por ello, desde sus inicios y en diversos contextos geográficos, fueron numerosas las artistas que la convirtieron en eje central de su práctica. Además, se trataba de un medio relativamente nuevo, que no poseía las connotaciones marcadamente masculinas de otras disciplinas. En el ámbito anglosajón, la performance acompaña el surgimiento y posterior desarrollo del arte feminista, y se convierte en una estrategia de primer orden desde la que cuestionar la representación normativa. El acento recaerá en lo corporal como constructor de espacio social, como lugar en el que se materializará la afirmación “lo personal es político”.

Son diversas las teorías que posibilitan vislumbrar conexiones entre la performance y la construcción del género. El antecedente se remonta a la psicoanalista inglesa *Joan Rivière*, quien en su conferencia “*Womanlinnes as a masquerade*” (1929) conceptualiza la feminidad como una máscara tras la que no se esconde esencia alguna. Para Rivière, no existe una “genuina feminidad” que preceda a los actos que la construyen como tal, lo que servirá como punto de partida para algunas teorías que a partir de la década de los noventa comienzan a repensar el género como acto performativo. Los análisis de *Judith Butler* sobre la performatividad integran la teoría de los actos del habla de *J.L. Austin*, la revisión de la misma llevada a cabo por *Derrida* (1998), quien pone el acento en la noción de *iterabilidad*, término que aúna la repetición y la alteridad, y finalmente un entrecruzamiento de estas teorías procedentes del ámbito lingüístico con la concepción de Rivière de la feminidad como disfraz. Butler subrayará el carácter performativo no solo del género, sino también del sexo. Asimismo, en las últimas décadas del siglo XX, las aportaciones de la teoría filmica feminista (*L. Mulvey*, *T. de Lauretis*, *M.A. Doane...*), conceptualizarán el género como aparato iconográfico.

La performance, en su dimensión de acto, ha proporcionado un interesante marco en el que resituar la crítica de la representación: “*La formulación del cuerpo como modo de ir dramatizando o actuando posibilidades ofrece una vía para entender cómo una convención cultural es corporeizada y actuada*”. (Butler, 1997:305)

Esta conciencia de la feminidad como acto sitúa al arte de acción, con su énfasis en lo corporal, como lugar privilegiado desde el que proponer representaciones alternativas atravesadas por los feminismos.

Al igual que ocurrió en el ámbito anglosajón a finales de los años sesenta y principios de los setenta, en Cataluña fueron varias las artistas que optaron por la performance como medio. Aunque la distancia sea notable, pues como ya se ha señalado, no se dio una reflexión teórica que situase estas prácticas en el interior de una crítica feminista de la representación, y en general, tampoco estuvieron acompañadas de una implicación activa en el movimiento feminista de la época, las artistas eran conscientes de la discriminación que operaba en todos los ámbitos, y desafiaron normas y convenciones a través de su presencia y de sus propuestas en el interior del contexto artístico. Podría argumentarse que en España, en aquella época, el solo hecho de trabajar en el arte con la utilización de nuevos medios, y en muchas ocasiones poniendo el acento en su propio cuerpo, era ya en sí mismo un acto feminista. Así lo corroboran algunas experiencias de *Esther*



Ferrer, una de las pioneras de la performance a nivel estatal, integrante del grupo ZAJ junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti. En una ocasión, estando los tres presentes en escena, un espectador colocó un cigarro encendido junto al cuerpo de la artista. Y a mediados de los años setenta, tras realizar en Bilbao la acción “*El caballero de la mano en el pecho*”, en la que Hidalgo ponía la mano sobre el pecho de Ferrer, apareció un artículo en prensa en el que la tildaban de prostituta<sup>2</sup>. Ambos sucesos dan cuenta de las implicaciones que conllevaba la aparición en escena del cuerpo de una mujer, que simbolizaba en muchos sentidos la toma del espacio público. “*Es el precio que tenemos que pagar las mujeres por ser mujeres y hacer lo que queremos*”: señala Esther Ferrer.

A pesar de todo, una opinión bastante compartida por las artistas entrevistadas es que su inserción en el entorno artístico se produjo sin que en principio existiese una discriminación palpable por cuestiones de género. Quizá se deba a que los inicios del conceptualismo catalán fueron bastante espontáneos y aglutinantes. Al estar rodeadas las prácticas por la novedad y la experimentación, y, al ser las retribuciones económicas prácticamente inexistentes, todo parece indicar que el ambiente que se generó no estaba estrictamente basado en la competitividad. Las cosas irían cambiando a medida que se daba una mayor profesionalización, y con la progresiva entrada de algunos de ellos en el mercado y en el “*mainstream*”. Por todo ello, aunque el acceso de las artistas parece que en principio no fue demasiado problemático, es obvio que con los años, la mayoría de ellas desaparecieron por completo del sistema del arte, hecho que sin duda merecería un análisis a parte, en el que también se entremezclan cuestiones de clase, poco abordadas hasta el momento. El conceptual, con su acento en las nuevas prácticas, implicó en Cataluña el acceso al ámbito artístico, por primera vez, de diversas mujeres artistas y también de sectores de la sociedad que no pertenecían a las clases pudientes, y aunque la gran mayoría seguía procediendo de la burguesía catalana, hubo algunas excepciones.

## Cuerpos que aparecen

Si el cuerpo es el medio por el que se materializa la existencia social del sujeto, en la puesta en escena del cuerpo se juegan toda una serie de cuestiones que atañen no solo a aspectos identitarios sino también a los modos en que ese cuerpo adquiere representatividad en el espacio público atendiendo a toda una serie de dinámicas de inclusión/exclusión. Este asunto posee especial relevancia en el análisis de las performances realizadas por mujeres en las postrimerías de la dictadura franquista. El absoluto control estatal de los cuerpos durante el régimen produce unos cuerpos disciplinados en el sentido foucaultiano del término. El cuerpo femenino, fuertemente mediatizado por el nacional-catolicismo, es un cuerpo-otro con respecto al cuerpo que importa: un cuerpo viril al servicio de la patria. Y a pesar de los cambios que a este respecto traerá consigo la relativa apertura del régimen durante la década de los sesenta, el cuerpo femenino arrastra todavía su estatus de cuerpo silenciado. Un silencio que se convierte en el lugar desde el que se abren ciertas posibilidades de rematerialización corporal cuando las artistas toman el derecho a autorrepresentarse a través de la práctica de la performance. En este sentido, es más que probable que la “aparición” de estos cuerpos responda en primer lugar a una estrategia de visibilización. Por medio de la performance, hacen visible aquello que el régimen se esforzó en invisibilizar.

En marzo de 1973, Olga L. Pijoan presenta en la exposición “*TRA-73*”, en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, la performance *Projeccions de fragments del cos*: “*En el silencio expectante y la oscuridad de la sala, una chica sube a una tarima fuertemente iluminada, se sienta desganada en una silla y permanece estática en la misma posición durante toda la acción. En una gran pantalla, junto a la tarima, un proyector pasa diapositivas de partes desnudas de su propio cuerpo. Vemos orejas, partes de la nariz, del ojo, el pecho o el sexo, los dedos del pie o de la mano.*” (Utrilla, 1980: 72)

Por un lado el cuerpo real, la presencia física de la artista; por otro un cuerpo fragmentado, agrandado en pos de una hiperrealidad que termina por convertir el acto en mascarada. La artista utiliza una estrategia de distanciamiento. La espectacularización del cuerpo desnudo y magnificado se convierte en herramienta crítica que reflexiona sobre las posibilidades del acto performativo y cuestiona la estructura misma de la representación. Lo importante es aquello que se torna visible a partir de su manipulación y su conversión en otra cosa. El cuerpo proyectado deja de ser cuerpo. A su unidad, se antepone una dispersión que convierte la identidad en algo débil y fragmentario.

<sup>2</sup> Conversación entre la autora y Esther Ferrer, octubre de 2011.



Aparece desmembrado, hecho pedazos, y pierde así el sentido unitario que lo identifica como cuerpo-femenino-objetificado. Solo la visión distante, desde afuera, que otorga la presencia física de la artista en la sala, establece la diferencia entre mirarse y ser mirada. Olga L. Pijoan es sujeto porque juega de modo consciente a situarse en el lugar del objeto. La fragmentación es llevada hasta sus últimas consecuencias con la edición de un *puzzle* que queda como resto de la acción. Una fotografía de la artista descompuesta en múltiples piezas realizadas a diferentes escalas, lo que torna imposible reconstruir la imagen completa de su cuerpo.

La presencia de Olga L. Pijoan en la sala, junto a las imágenes de su cuerpo, implica la ruptura de un tipo de lógica representacional que posibilita un campo de experimentación con el potencial de dinamitar la dicotomía sujeto-objeto y la ideología estética a ella asociada.

En un texto del catálogo de la única exposición póstuma dedicada a la artista, comisariada por *Pilar Parcerisas* en el Centre d'Art de Santa Mònica en 1999, *Carles Hac Mor* relata el efecto que produjo la pieza de Pijoan durante su presentación en el Instituto Alemán de Cultura de Madrid en 1974: "... la sala se escindió en dos bandos: uno de detractores de ella, en nombre de la trascendencia social del arte, y otro que, tan excitado por aquellas imágenes, se entregó, in situ, a actos onanistas que los bien-pensantes se encargaron de reprimir" (Hac Mor, 1999:9)

Las palabras de Hac Mor nos sitúan de golpe en el contexto de la España de finales de la dictadura, donde propuestas como la de *Olga L. Pijoan*, a juzgar por la reacción del público, resultaban problemáticas. La manipulación de la artista sobre la imagen estaba destinada a visibilizar y a desobjetualizar el cuerpo femenino y su estrategia desmontaba la imagen normativa productora de deseo sexual.

*Olga L. Pijoan* estuvo activa entre 1972 y 1974, año en el que su nombre desaparece de exposiciones y muestras. A pesar de la brevedad de su trayectoria, produjo algunas de las acciones más interesantes de la época, y utilizó su propio cuerpo como eje central de diversas propuestas. Después, renuncia a dar continuidad a su trayectoria artística. Murió en Nicaragua en 1997, donde se dedicaba a enseñar dibujo y pintura a niños, en un taller que ella misma había fundado.

*Pilar Parcerisas* es la investigadora que más atención ha dedicado al trabajo de Pijoan, aunque en mi opinión sus análisis apenas han tenido en cuenta el componente crítico del mismo y lo han situado "en el marco de la sensibilidad femenina" (Parcerisas, 2007:111), en lugar de subrayar la proposición de nuevos modos de mirar y representar lo femenino implícita en sus acciones corporales.

La voluntad de visibilizar el cuerpo, de reafirmar su presencia, aparece también en los trabajos de *Àngels Ribé*. En varias de sus propuestas de los años setenta, la exploración del espacio y del papel que juega el cuerpo como constructor-definidor del mismo se convierte en una cuestión central. Ribé analiza formalmente la geometría, dibuja líneas inexistentes que se fugan del marco predeterminado y construyen formas que están pero no se pueden ver, que trascienden la preeminencia de lo matérico. Es el propio cuerpo de la artista, con todas sus connotaciones, el que configura y demarca ese espacio, a través de redefinir los límites que se establecen con su entorno. Distintas acciones muestran la problemática adscripción de ese cuerpo en el espacio, exploran nuevas formas de habitarlo. En "*Six Possibilities of Occupying a Given Space*" (1973) Ribé parte de la constricción de un cuerpo en un espacio que viene dado de antemano. La acción aclara que el espacio se ocupa, no se habita. Los dedos de una mano van cambiando de lugar para mostrar distintas posibilidades de apropiación. La limitación es absoluta: la importancia se sitúa en el estrecho margen de maniobra disponible una vez asumida la sujeción. La acción se convierte en metáfora de la incomodidad que encuentra un cuerpo al intentar ocupar un espacio, y desvela las implicaciones políticas de esa ocupación.

Ribé sitúa su cuerpo como medida de todas las cosas, como terreno en el que tiene lugar la construcción de la subjetividad a través de la relación siempre fallida con el otro y el entorno. Ese cuerpo-agente dibuja las líneas y los puntos de fuga que configuran los espacios de "*Invisible Geometry 3*" (1973). Su posición y su mirada deciden y determinan la construcción de lugar como algo que solo puede partir de la presencia. El cuerpo deja de estar constreñido por las circunstancias: se da un intento, una voluntad de dotarlo de agencia.

Muchas de las acciones de *Àngels Ribé* fueron realizadas durante el tiempo en que vivió en Chicago y Nueva York, entre 1972 y 1979. Su caso es particular, ya que el contacto con el ambiente artístico estadounidense le permitió acceder a una información que no llegaba todavía a la España de finales de la dictadura. Ribé viajó en diversas ocasiones a Barcelona, y participó en algunas de las muestras que conformaron



el conceptualismo catalán. En Estados Unidos, estableció cierto contacto con el movimiento feminista, y llegó a publicar las fotografías de una acción en un número de la revista *Heresies* (nº5, 1978). A pesar de que como ella misma señala, su práctica artística nunca convergió con las teorías feministas, ni participó activamente en grupos feministas, en sus inicios, firmaba como A. Ribé, por temor a que sus trabajos no fuesen valorados por sí mismos, sino sesgados de antemano por su especificidad de mujer artista<sup>3</sup>.

El forzar la aparición del cuerpo, el confrontar la mirada del otro a la visión de ese cuerpo silenciado parece estar presente en la mayor parte de propuestas performativas realizadas por las artistas. La aparición/desaparición del cuerpo es abordada en otra acción de Olga L. Pijoan (*Herba*, 1972) en la que la artista juega a desaparecer del campo de visión dejando dibujada una silueta de su cuerpo que testifica su ausencia. Como en los trabajos de Ribé, lo que parece subrayarse son las dificultades con las que el cuerpo se enfrenta al hacerse presente, al tomar un espacio que en cierto modo no le corresponde y ejercer así una agencia. Al mismo tiempo, *Herba* da cuenta de la fragilidad, de la precariedad inherente a esa ocupación.

En 1973, en la muestra de la Universidad de Verano de Prada, *Alicia Fingerhut* presenta una serie de fotografías que documentan diversas acciones. En una de ellas, que tuvo lugar en la Plaza de San Gregorio de Barcelona, la artista ejecuta un acto de apropiación del espacio público: se tumba boca abajo en el asfalto de la carretera y paraliza el tráfico durante unos minutos. Se trata de la irrupción de un cuerpo que entorpece, que obstaculiza, que fuerza e impone su visibilidad. Es también un cuerpo descontextualizado, tirado en el suelo, desechado, que en cierto modo da cuenta de su exclusión de un engranaje sistémico que continúa funcionando a pesar de su presencia desbaratadora. Nuevamente esa hacerse presente, esa materialización, se convierte en el elemento central del acto de la artista. Fingerhut realiza algunas acciones corporales a mediados de la década de los setenta, momento de mayor actividad del conceptualismo. Después, al igual que varias de sus compañeras, abandona la práctica artística por completo.

La aparición del cuerpo es también un elemento relevante en el interior de la trayectoria de *Fina Miralles*. En la serie “*Relacions*” (1974), su cuerpo entra por primera vez en escena, primero a través de su inserción material en la naturaleza, para finalmente pasar a ocupar un lugar de absoluta centralidad. Fina Miralles se concentra entonces en otorgar estatus de artísticidad a actos cotidianos como comer, fumar, mirar el mar, caminar o tocar un pájaro (“*Relacions. Accions quotidianes*”, 1975). Acciones rutinarias que a través de su repetición performativa pierden paulatinamente su significado original para convertirse en significantes que permiten repensar el acto desde un posicionamiento exterior y por tanto ajeno. Se conservan fotografías en blanco y negro en las que las acciones han quedado fijadas, descontextualizadas y alejadas de su estructura eminentemente performativa.

El cuerpo de *Fina Miralles* aparece situado en una posición de agenciamiento privilegiada. Con su irrupción en el ámbito artístico a principios de los setenta, las teorías feministas sentaron las bases para una crítica de la representación que pone el acento en lo corporal como constructor de espacio social. El cuerpo del artista, que había sido obviado (salvo ciertas excepciones) por el discurso hegemónico de la modernidad, irrumpe en escena durante la década los sesenta, y desde el cuerpo comienzan los primeros intentos de subversión/inversión del imaginario normativo por parte de las primeras artistas feministas. El problema de la autorrepresentación a través del cuerpo fue, y en cierto sentido continúa siendo, una cuestión central de la intersección entre prácticas artísticas y teorías feministas. Los actos corporales de Fina Miralles problematizan a través de la representación una cotidianeidad centrada en el cuerpo como eje sobre el que pivota la construcción de la subjetividad. Ese cuerpo que actúa posee existencia porque podemos reconocerlo, y en ese reconocimiento se dan toda una serie de adscripciones identitarias que no se fundan en ese momento, sino que vienen dadas de forma apriorística, pertenecen a una serie de convenciones socio-culturales, sujetas a una citacionalidad que lleva implícitas ciertas connotaciones.

“*Relacions. Accions quotidianes*” es una serie que no ha recibido la atención que merece, pues investigadores y comisarios se han centrado mayormente en analizar trabajos cuyo contenido feminista es más evidente, como por ejemplo “*Standard*”. Sin embargo, es importante destacar la relevancia de propuestas que, como las analizadas, inciden en la puesta en escena del cuerpo de la artista como aquello que

---

<sup>3</sup> Conversación entre la autora y Àngels Ribé, verano de 2011.



estructura un espacio socio-simbólico y como receptáculo de identificaciones que ayudan a replantear cuestiones básicas en el interior de una crítica de la representación atravesada por los feminismos.

## Actos identitarios

Lo que se juega en la sola presencia de esos cuerpos tradicionalmente excluidos de la representación hegemónica, y despojados de la posibilidad de auto-representarse compete ya un giro que posee importantes connotaciones políticas y feministas. Conviene recordar que en las mismas fechas, inmediatamente después de la muerte de Franco, los cuerpos de las primeras activistas del movimiento feminista comienzan también a tomar el espacio público a través de manifestaciones y acciones de protesta que ponen el acento en la visibilización. Encadenamientos en edificios gubernamentales, tomas de las calles para reivindicar la amnistía de las más de 350 mujeres que en 1976 permanecían presas por los llamados delitos específicos (adulterio, aborto y prostitución), marchas nocturnas con antorchas alentando a la ocupación del espacio público por parte de las mujeres... Acciones reivindicativas que hoy podríamos conceptualizar como performances, a pesar de que fueron completamente ajenas al entramado artístico del momento.

La aparición se convierte en un acto estratégico, en un primer paso del que derivarán nuevos modos de hacer y nuevas propuestas discursivas que repensarán las formas que toman las (re) presentaciones de esos cuerpos.

La construcción de la identidad a través de la reiteración de actos será explorada en algunas propuestas, como en la performance “*Standard*” (1976), realizada por *Fina Miralles* en la Galería G de Barcelona. Situada en el centro de la sala, atada a una silla de ruedas y amordazada con una mantilla de iglesia, contempla sin posibilidad de reacción un pase de diapositivas y un televisor por los que transitan imágenes relacionadas con la construcción cultural y estereotipada de la feminidad. Una madre viste a su hija, metáfora de cómo la educación nos construye y limita, mientras en la televisión pueden verse anuncios destinados específicamente a un público femenino.

Los mecanismos de construcción del prototipo de mujer “estándar” son desglosados y evidenciados, mientras el cuerpo real de una mujer aparece violentado e impotente ante el poder del engranaje que la rodea. Aquí la violencia se ejerce desde lugares concretos: la familia como núcleo y garante del heteropatriarcado, la iglesia simbolizada en la mantilla, la publicidad, los medios de comunicación de masas controlados por los poderes... La violencia es estructural, por ello algunas de sus ramificaciones parecen sutiles y son difíciles de desenmascarar. Lo que Miralles pone en escena, son, principalmente, actos que de tanto ser repetidos han devenido cotidianos y han terminado por instaurar una normalidad difícil de subvertir. “*Standard*” es también un análisis de la violencia machista, entendida desde un punto de vista estructural, que pone el acento en la construcción de estereotipos de lo masculino y de lo femenino como principal caldo de cultivo de la misma, algo que desde el feminismo se viene sosteniendo desde hace décadas.

*Dorothée Selz*, otra de las artistas activas en el interior del conceptualismo catalán, explora en la serie de fotoperformances “*Mimétisme Relatif*” (1973) la cuestión de la mascarada de la feminidad. Selz se apropia de fotografías eróticas de mujeres y las reproduce con su propio cuerpo en una operación cargada de ironía y de guiños a la estética más kitsch. La imitación de las poses, en su pretendida exactitud, desenmascara los gestos que construyen un tipo concreto de representación femenina dominante y la revela inserta en una dinámica citacional.

Mencionar también las aportaciones de *Carlos Pazos* a una crítica de la representación de la masculinidad, de la que el artista es sin duda uno de los pioneros a nivel estatal. Las acciones de Pazos mezclan la experiencia vital y la artística a través de la construcción de personajes o alter-egos que contestan tanto a la representación tradicional de la masculinidad como a la estética progre y barbuda típica del activista setentero. Sus apariciones en el ámbito artístico barcelonés, al igual que sus fotoperformances, constituyen elaboradas puestas en escena de una identidad que se desmarca de las representaciones socialmente aceptadas en aquel momento y da cuenta de que la masculinidad también es materializada a través de la reiteración de actos.

Las propuestas comentadas, constituyen solamente una pequeña muestra de la utilización de estrategias performáticas por parte de las artistas para incidir en la centralidad que adquiere lo corporal en un cuestionamiento de la representación hegemónica. En el arte estatal



de los setenta en general, y en el contexto catalán en particular, podrían citarse numerosos trabajos que subrayan la importancia que comienza a adquirir la puesta en escena del cuerpo del/la artista.

Conviene tener en cuenta que las reivindicaciones del movimiento feminista estatal durante las décadas de los setenta y los ochenta, al igual que ocurrió en Europa y en Estados Unidos, estuvieron focalizadas en cuestiones relacionadas con los derechos sexuales y reproductivos, lo que provocó que el cuerpo se convirtiera en signo y soporte de muchas de esas reivindicaciones. Si para las feministas el compromiso político y activista implicaba aspectos estrechamente vinculados a lo corporal, en los que se materializaba la afirmación “lo personal es político”, las artistas, a través de la performance, perpetraron una reapropiación del propio cuerpo que pone en jaque, de forma más o menos consciente, la unidireccionalidad de la mirada dominante y posibilita pensar otras formas de situarse en el interior de la dialéctica sujeto/objeto en la que se inserta la representación de lo femenino.

Más que seguir pensando en si los objetos de estudio son o no feministas o en si sus productoras se sirven o no de la práctica artística para vehicular una ideología feminista, urge resituar a las artistas en su contexto, insertar sus propuestas y la presencia de sus cuerpos dentro de las lógicas sistémicas del arte de su tiempo. Proponer estrategias que posibiliten repensar sus producciones desde nuevos ángulos, sin convertir la especificidad femenina o feminista en un sesgo, sino en una herramienta crítica de análisis. Cuando es obvio que el mero hecho de historiar las prácticas artísticas realizadas por mujeres (o por feministas), no garantiza una intervención político-feminista en la historia del arte, la estrategia ha de partir de una crítica de la propia disciplina, de nuestros modos de hacer y de investigar. En este caso concreto, a través de incidir en el análisis de un contexto particular que compete multiplicidad de aspectos y de relaciones, y de entender el arte, principalmente, como una praxis social, integrado en una totalidad, e influido por múltiples condicionantes, como hace décadas viene señalando la crítica feminista del arte.



## Bibliografía

- Aliaga, J.V. (2004), La memoria corta: arte y género, En *Revista de occidente* (273):57-68.
- Butler, J. (1997), Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, En *Debate Feminista* (18):296-314.
- Derrida, J. (1998), *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- Hac Mor, Carles. 1999 “Una epifania llegendaria de l’art i del no-art” Pp. 9-11 en *Olga L. Pijoan: fragments d’un puzzle*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura
- Méndez, Lourdes. 2010 “Artista singulares, obras plurales: Las complejas relaciones entre arte y feminismo”, Pp. 23-36 en *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social* editado por Barrios, Olga, Madrid: Fundamentos
- Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal
- Pollock, Griselda. 1998. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London and New York: Routledge
- Trafi-Prats, Laura. 2012 “De la cultura feminista en la institución arte” Pp. 214-245, en *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* editado por Villaespesa, Mar, MACBA / Centro José Guerrero - Diputación de Granada/ Universidad Internacional de Andalucía - UNIA artepensamiento/MNCARS
- Utrilla, Lluís. 1980. *Cròniques de l’era conceptual*. Barcelona: Robrenyo

