

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

I. EDICIÓN

2012

Autora

YVONNE P. DODERER

Título

**DES-GENERALIZAR (EL ESPACIO) COMO
PRÁCTICA ARTÍSTICA Y CURATORIAL**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

En el siglo XXI la etiqueta “Movimiento de Liberación de las Mujeres” ya no basta para describir la complejidad y multiplicidad de teorías, discursos, iniciativas y proyectos, todos vinculados con lo que entre tanto se han venido a denominar cuestiones de mujeres, de género, queer y trasgénero. Por todo el mundo, en casi todos los países, hay activistas independientes, grupos diversos, iniciativas, ONGs, etc., trabajando y luchando por cuestiones y temas vinculados con algún aspecto de los derechos de las mujeres y la democracia de género.

Lo que es más, a partir de los años cincuenta se empezó a desarrollar en Estados Unidos un movimiento gay, transexual y lésbico que alcanzó los titulares con los disturbios de Stonewall en el Greenwich Village de Nueva York en 1969, cuando los gays, las lesbianas y las drag queens reaccionaron ante el exceso de control policial y la intimidación institucionalizada. Desde entonces, numerosas metrópolis y ciudades, no solo en Estados Unidos, Europa y Australia, sino también en América Latina, Asia y algunos países africanos han sido testigos de la creación de las denominadas culturas lésbica, gay, bisexual, transgénero y queer (LGBTQ), con grados variables de visibilidad y apertura. Además del activismo, las teorías feministas y queer se han implantado en los ámbitos académicos y artísticos. No solo en las universidades y centros de investigación de Estados Unidos y Europa, sino también en los de otros muchos países, entre ellos algunos africanos, se han establecido, en mayor o menor medida, estudios feministas, de género, gay, lésbicos y queer¹.

El desarrollo de las teorías feministas desde los años sesenta comenzó con la crítica desde el denominado feminismo radical a las sociedades occidentales por ser patriarcales, sexistas, racistas y explotadoras. En los años siguientes, la crítica feminista radical se fue diversificando y vino seguida de un “feminismo diferencial” que trataba de abolir la marginación de la “feminidad” mediante la autonomización y de instaurar la “no-entidad ontológica” de la posición femenina, tal y como la designó en su día la filósofa e historiadora del arte alemana *Eva Meyer*. El resultado más práctico de aquel enfoque fue la financiación de un amplio espectro de proyectos de mujeres centrados en las necesidades e intereses de las mujeres mismas dado que, como ya observara el filósofo francés Henri Lefebvre en los años setenta: “*los grupos, las clases o las fracciones de clase solo se pueden constituir y reconocerse en tanto que “sujetos” si generan (o producen) un espacio*”².

En cuanto al impacto teórico de la atención exclusiva que prestó el feminismo diferencial a las mujeres, la consecuencia de sus descripciones teóricas y literarias, incluso de las nuevas formas de feminidad, fue el esencialismo. Al fin y al cabo, había que definir con precisión lo que se quería decir con “mujer” y “feminidad”. Este esencialismo fue criticado por generar nuevas formas de exclusión: ¿quién es mujer y cuáles son los criterios para “ser” mujer?

Surgieron aún más interrogantes cuando las feministas de color criticaron al Movimiento de Liberación de las Mujeres por centrarse exclusivamente en las mujeres blancas de clase media y por excluir a las mujeres lesbianas. Cuando en 1980 la escritora lesbiana *Monique Wittig* escribió el ensayo “*One Is Not Born A Woman*”³, pretendía dejar claro que las mujeres no son un grupo natural, ni un grupo racial determinado, y que el lesbianismo es una posición autónoma que va más allá de la feminidad heterosexual “natural”. Esta crítica fue el punto de partida de otros avances en la teoría feminista resultantes de la crítica del esencialismo feminista y que hoy se resumen bajo la rúbrica de las teorías feministas “deconstructivistas y postestructuralistas”. Una de las representantes más destacadas del deconstructivismo feminista es la filósofa estadounidense Judith Butler. En su célebre libro “*Gender trouble*”⁴, argumenta que no solo el “género” en tanto que construcción social de la diferencia, sino incluso las diferencias biológicas entre mujeres y hombres —lo que en lengua inglesa se resume en la palabra ‘sex’— son el resultado de discursos y prácticas discursivas⁵. Por lo tanto, la diferencia biológica en tanto que categoría se puede cuestionar y la naturalización del género se puede deconstruir. Durante aquella época se hizo patente que

¹ Meanwhile and especially in the US and in Europe the production of gender theories almost only takes place in the academic field. Some researchers criticize this development and the recessing gap between activism and academia as in the very beginning a demand of the feminist movement was to close the gap between theory and practice. And it is an interesting point as well that in these early times feminists already analyzed Western societies as sexist, racist and exploitative. Today we can find a more moderated version of this critic in social sciences when scholars speak about the interdependencies of categories like race, class and gender.

² Lefebvre, H. (1997). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 416 – 417. (Orig. *La production de l'espace*. Paris 1974)

³ Wittig, M. (1992). *The straight mind and other essays*, Boston/Massachusetts: Beacon Press, p. 9-20.

⁴ Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. London/New York: Routledge

⁵ In the English language exist the terms “sex” and “gender” – gender means the social constructions of difference and sex the biological differences.



no solo había que prestar atención a las mujeres, sino a todo el conjunto de relaciones de género, así como a las nociones de masculinidad. Las teorías feministas se extendieron al cuestionamiento de una sociedad definida por el género y a las intersecciones entre el género y otras categorías sociales tales como la raza, la clase, la identidad sexual, la edad, etc.

Este es un resumen breve y simplificado de la evolución de más de cuarenta años de teoría y prácticas feministas. A día de hoy y en la mayoría de las sociedades, las diferencias de sexo y género siguen siendo categorías firmes que influyen en las situaciones de la vida social, económica y cultural a diversos niveles y en prácticamente todos los ámbitos. Incluso determinadas exigencias sencillas, tales como la igualdad salarial para las mujeres —reivindicación que ya planteó el *Primer Movimiento de Liberación de las Mujeres*— siguen estando pendientes, tal y como demuestra año tras año el ministerio federal alemán de estadística. En Alemania las mujeres ganan hasta un 28% menos que los hombres por un trabajo equivalente. Lo que es más, la cuestión del género no es solo una cuestión de poder, sino también una cuestión de espacio, entendido el término como espacio social. Esta cuestión se despliega en primer lugar en el cuerpo y la mente individuales (pensemos en todas las internalizaciones e incorporaciones relacionadas con el género) y en las vidas y prácticas cotidianas, tal y como se constata en las esferas de la producción y la reproducción (pensemos en la responsabilidad continuada de las mujeres en relación con el cuidado de los niños y las tareas domésticas); en segundo lugar en las relaciones de género en el seno de los espacios sociales, políticos, económicos y mediáticos, con sus órdenes normativos e institucionales (pensemos en todas las imágenes y narrativas mediáticas estereotipadas sobre “mujeres” y “hombres”); y por último en los espacios de la imaginación tal y como se expresan en los espacios contra-públicos (por ejemplo los proyectos de mujeres o queer), o como se expresan en el arte. Desde los inicios mismos del *Segundo Movimiento de Liberación de las Mujeres*, ya hubo artistas activas (desde luego no poco relevantes) tal como señaló la crítica de arte *Laura Cottingham* en relación con Estados Unidos. En su obra “*Seeing through the Seventies, Essays on Feminism and Art*” observa que “*En tanto que estallido contra las estéticas dominantes del modernismo tardío, el movimiento del arte feminista introdujo conceptos antimodernistas radicales, tales como el rechazo del formalismo puro, la defensa del contenido, la aceptación de la autobiografía, el rechazo de la jerarquía bellas artes / artesanía y, tal vez el más radical de todos, el reconocimiento de la experiencia femenina en tanto que sujeto a la vez viable y necesario para la transformación del arte*”⁶

Son muchas las mujeres artistas destacadas de nuestros días que se vieron influenciadas por esta ruptura feminista radical. Un aspecto fundamental es que el movimiento del arte feminista quebró por primera vez el “imperativo masculino” que dominaba el mundo del arte. En concreto, la falta de representación y desconocimiento de la obra de las mujeres artistas por parte de las instituciones del mundo del arte y en la historia del arte era (y en parte sigue siendo) una preocupación central, tal y como señaló *Linda Nochlin* en su ensayo ampliamente citado “*¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*”: “*La pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” nos ha llevado hasta ahora a la conclusión de que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado, “influido” por los artistas anteriores y, de forma más vaga y superficial, por las “fuerzas sociales”. Lejos de esto, la situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y la calidad de la propia obra de arte, se encuadra en una situación social y está condicionada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como “supermacho” o “marginado social”*”⁷. Incluso a día de hoy esta crítica feminista no se ha resuelto, si analizamos las relaciones existentes en la sociedad y en el propio mundo del arte, si bien la situación de las mujeres artistas varía de un país a otro y en distintas regiones. A día de hoy, efectivamente, una se encuentra muchas más artistas, propietarias de galerías, comisarias e incluso directoras de museo que a finales de los sesenta o en los setenta. Pero en un momento dado una llega a pensar que este avance no se debe solo a una mayor apertura, sino también al hecho de que hay mucho menos dinero en circulación en el mundo del arte (que no en el mercado del arte) —si se compara, por ejemplo, con el mundo del deporte, tal y como señaló la comisaria *Ute Meta Bauer*— como consecuencia de los continuos recortes en los presupuestos de arte y cultura de los gobiernos nacionales y locales. Tal y como se observa en otros ámbitos profesionales, como por ejemplo en la policía, las mujeres son bienvenidas cuando las perspectivas de ingresos son bajas o cuando hay que hacer mucho trabajo con poco presupuesto.

⁶ Cottingham, L. (2000), *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, New York/Amsterdam: G+B Arts International, p. 55.

⁷ Nochlin, L., *Why Have There Been No Great Women Artists?*. En Jones, Amelia (ed.) (2010), *The Feminism and Visual Culture Reader* (p. 266), London/New York: Routledge



También en términos de las prácticas curatoriales y artísticas de nuestros días, el análisis del género y las relaciones de género están mucho menos asumidos de lo que se podría esperar a la vista de las teorías de género teórico-académicas. Y con esto no pretendo decir que no se presenten en ocasiones exposiciones exclusivamente femeninas, como por ejemplo la muestra de pintoras impresionistas de la *Schirn Kunsthalle* de Frankfurt de 2008, que pretendía completar las lagunas existentes en la historia del arte en relación con las mujeres artistas. Pero estas exposiciones siempre se enfrentan al riesgo de consolidar el nimbo de las mujeres artistas en tanto que minoría.

A mi entender, tal vez sea más importante criticar el hecho de que en muchas exposiciones la perspectiva de género aún queda excluida. Esta ausencia de las cuestiones de género se expresa no solo en los números y cuotas de mujeres artistas —si bien este es un primer paso importante hacia la democracia de género— sino más aún en la falta de inclusión de posiciones artísticas críticas centradas en el género y en las relaciones de género, en la sexualidad y la identidad sexual, en el cuerpo y el deseo, así como en las estrategias de apropiación del espacio social. Por último, cabe destacar que la inclusión de una perspectiva crítica de género es una tarea necesaria y posible en casi todos los ámbitos y aspectos en torno a los que se comisarian exposiciones. Por ejemplo, una exposición centrada en cuestiones urbanas y en las intervenciones artísticas en el espacio urbano debe incluir trabajos que se ocupen no solo de los espacios públicos sino también de los denominados espacios privados o reproductivos, puesto que estos espacios no se pueden separar de la ciudad y de las vidas urbanas. Lo cual no quiere decir que debamos adherirnos a conceptos y estereotipos tradicionales, según los cuales los espacios privados son la esfera de la mujer y las tareas reproductivas, tales como las labores domésticas o la crianza de los hijos, corresponden “naturalmente” a las mujeres. De hecho, se trata de reflejar de manera crítica estas estrategias de naturalización de los estereotipos de género. Desde mi óptica, esta debe ser una exigencia incluso para las propias obras de arte⁸.

En términos generales, al entender el arte contemporáneo como una posibilidad de reflejar la sociedad de manera crítica, estoy siguiendo al filósofo alemán de los años setenta *Herbert Marcuse*, quien declaró en una ocasión que el arte puede revolucionar la experiencia de un individuo y convertirse en un “factor político” gracias a su subjetividad, sensualidad y estética. Especialmente en el arte, Marcuse ve el potencial para combatir la alienación social y la dominación política. Aquí Marcuse se refiere a una radicalización de la libertad estética, al “poder estético de la imaginación” en tanto que fuerza propulsora de una auténtica liberación de la persona. Por otra parte, para Marcuse el arte puede legitimar la dominación, al generar una “bella apariencia” que oculta la realidad.⁹

Por “apariencia real” Marcuse entendía la capacidad que tiene el arte de recordar a la sociedad burguesa el incumplimiento de sus promesas en materia de igualdad, democracia y humanidad. O, por decirlo en términos más contemporáneos: el arte en tanto que práctica imaginativa y analítica puede abrir nuevos espacios de posibilidad y desarrollar nuevas estrategias que van más allá de las condiciones y las restricciones existentes. En este sentido, el arte puede ser subversivo.

Sin embargo, este tipo de arte en particular se ve absorbido y desarmado de manera palpable por unas industrias culturales cada vez más perfeccionadas o por la capacidad que tienen los medios de normativizar la información a escala mundial. Especialmente en los medios, la producción de misoginia y de estereotipos de género es un problema permanente. Por otra parte, una puede encontrar abundantes ejemplos de intervenciones artísticas efectivas y trabajos que entrelazan las prácticas artísticas con un impacto social y político —desde las obras tempranas y más sutiles como la pieza “*Triangle*” de *Sanja Ivekovic* de 1979 hasta ejemplos recientes tales como las acciones y performances del grupo feminista *Pussy Riot* en Rusia—. El arte siempre forma parte de la sociedad, y puede ejercer la doble función de elevar un espejo crítico ante la sociedad y reflejar su propio ámbito, puesto que este es a su vez una representación de las relaciones sociales. Cumplir esta exigencia no resulta nada fácil.

⁸ As can be seen for example in the works of the Indian filmmaker Amar Kanwar because his work is very sensitive concerning gender issues and women's living situations like in his film about the border situation between India and Pakistan “*A Season Outside*” from 2002 (shown in documenta 11) or in his film “*The Lightning Testimonies*” from 2007 (shown in documenta 12).

⁹ This analysis of the ambivalent double character of art on one hand was influenced by the up-coming cultural industries and mass cultures and on the other hand by the 1960s student's and women's liberation movements. Marcuse, H., *Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft*, En Jansen, P.E.(ed.), *Nachgelassene Schriften* (p. 83), Kunst und Befreiung, Lüneburg: Zu Klampen



No obstante, y llegados a este punto, quisiera señalar que en mi opinión hay una parte del mundo del arte que se muestra mucho más abierta a los debates políticos y a los discursos críticos que el ámbito académico, especialmente en las universidades. La academización de la producción de las teorías feministas, queer y de género tiene un coste, puesto que han de respetarse las exigencias y estructuras concretas de los ámbitos científicos. Una de las consecuencias de ello es la despolitización de la investigación y producción de teorías sociales, políticas y culturales que tocan sobre las cuestiones de género. A día de hoy, son muy pocos los científicos que defienden una postura política en público, tal y como lo hicieron por ejemplo el sociólogo francés *Pierre Bourdieu*, fallecido en 2002, o la filósofa estadounidense *Judith Butler*. Al margen de que las estructuras concretas que rigen la producción de conocimientos científicos se apliquen también a la producción de teorías feministas y de género, la progresiva orientación económica de las universidades y centros académicos resultante de las políticas neoliberales, dicta cada vez más lo que se investiga y cómo se investiga. Esta evolución ha avanzado tanto que podríamos evocar al filósofo francés *Michel Foucault* y sus “tecnologías del ser” —en este caso, el despliegue de una suerte de censura interior y obediencia preventiva—. Los días de la libertad de producción de conocimientos científicos casi han quedado atrás, así como los días de la antigua exigencia feminista de que la teoría y la práctica se aunaran con miras a lograr cambios generales y políticos en la sociedad. Así pues, las instituciones y los protagonistas de los ámbitos artísticos y culturales se han vuelto más importantes en tanto que último refugio de la posibilidad de generar otros métodos y prácticas de producción de conocimientos críticos —entendido el conocimiento en un sentido más amplio y experimental, así como en un sentido artístico.

Entre tanto, podemos echar la vista atrás a una larga lista de obras y exposiciones de arte contemporáneo que se ocupan de cuestiones de mujeres, queer y de género desde una perspectiva crítica y que reflexionan sobre el incumplimiento de la democracia de género en las sociedades contemporáneas. A continuación, examinaré algunos ejemplos de exposiciones y obras de arte en el contexto de la posible definición de un marco teórico y de una posible aportación crítica a la cuestión de la apropiación de los espacios sociales. Como ya argumenté, el espacio debe entenderse como espacio social con sus tres dimensiones —las esferas de lo cotidiano, los espacios institucionales y los espacios de la imaginación—, estructura provisional sobre la cual se pueden examinar las cuestiones de género en tanto que cuestión de apropiación socio-espacial. Resultaría excesivo hablar aquí de todos los aspectos, pero los siguientes ejemplos pueden dar una buena idea del marco más amplio de relaciones entre las cuestiones de género, las prácticas curatoriales y artísticas, y las cuestiones de apropiación de los espacios sociales.

El proyecto de exposición “*First Story - Women Building / New Narratives for the 21st Century*” se celebró en el marco de la Capitalidad Cultural de Oporto en 2001, bajo la dirección de la comisaria alemana *Ute Meta Bauer* en nombre de *Miguel von Hafe Pérez*, director de la sección “*Artes Visuales y Arquitectura*” del proyecto de Capital Cultural¹⁰.

En tanto que proyecto centrado en cuestiones de la mujer, se puede inscribir en el marco de una serie de exposiciones que van desde el proyecto “*Womanhouse*” del *Programa de Arte Feminista* fundado por *Miriam Schapiro* y *Judy Chicago* en 1971, hasta “*WACK! Art and the Feminist Revolution*” comisariado por *Connie Butler* en el *MOCA* de Los Ángeles en 2007.

El proyecto expositivo *First Story...* incluía doce proyectos individuales, tres talleres, un concierto inaugural, un simposio y siete contribuciones al suplemento semanal del periódico de tirada nacional *MilFolhas* desarrolladas por la artista *Regina Möller*, así como una publicación titulada “*Case 2: First Story; Women Building / New Narratives for the 21st Century*”¹¹. La idea original del proyecto consistía en instalar un edificio permanente de mujeres en Oporto, objetivo que no se pudo realizar por motivos presupuestarios.

El título ya da una idea del trasfondo del proyecto, en la medida en que la primera planta es un punto de partida que puede venir seguido de otros pisos, aquí entendidos en términos metafóricos. La idea era que el proyecto podía funcionar como un punto de partida para las iniciativas de mujeres en Oporto. El término “edificación de mujeres” abarcaba un sentido doble: un edificio y también el acto de construir. Aquí, la atención se centraba en las nuevas narrativas sobre el papel de las mujeres en la sociedad. El trasfondo de la filosofía curatorial era una vinculación transdisciplinar de diversas prácticas artísticas, científicas y culturales sobre el telón de fondo de los espacios sociales

¹⁰ I was part of the team as project manager and with the project “*Womenspacework*”, an online platform

¹¹ Bauer, U.M. (ed.) (2001), *Case 2. First story-women building/new narratives for the 21st century*, Cologne: Walther König



vivos y su reflejo y divulgación. Como puntos de partida se tomaron los ámbitos temáticos de “las mujeres en la educación”, “las mujeres en el trabajo”, “las mujeres en la historia”, “las mujeres en la sociedad” y “las mujeres en la cultura”. Las participantes procedían de diversos ámbitos teóricos y artísticos, siendo invitadas no solo artistas sino también investigadoras científicas, arquitectas, activistas, promotoras culturales, músicos y cineastas. La arquitecta japonesa de renombre internacional *Itsuko Hasegawa* y la arquitecta sudafricana *Nina Cohen* recibieron el encargo de desarrollar el espacio expositivo. *Nina Cohen* desarrolló un sistema expositivo que hacía referencia a un sistema anterior realizado para el *Museo de Nelson Mandela* en Umtata. El sistema expositivo funcionaba como sistema de orientación y brindaba información sobre cada uno de los proyectos. El diseño de *Itsuko Hasegawa* consistía en cinco plataformas de 35 cm de alto y entre 7,5 y 10 m de largo, revestidas de planchas de aluminio. En lengua japonesa *harappa* es un espacio o campo abierto y accesible. En su “*harappa*” montó una casa de té, en tanto que expresión de un espacio opositivo y estrictamente regulado, así como una proyección de sus obras arquitectónicas. El espacio expositivo tenía una extensión de unos 1.100 m² y formaba parte de un edificio nuevo construido con ocasión de la Capitalidad Cultural y destinado a albergar la primera biblioteca pública de Oporto. En la fachada de la sala de exposiciones, a iniciativa de *Ute Meta Bauer* y sobre la base de una investigación realizada por *Ruth Becker* y una servidora, se aplicaron una serie de planos de diversos edificios femeninos a lo largo de la historia.

Uno de los proyectos, entre los pocos que citaré, lo presentó la ONG neerlandesa “*Women on the Waves*”. En el marco de First Story... “*Women on the Waves*” distribuyó material divulgativo y convocó reuniones y charlas con mujeres de la zona para hablar del control autónomo del propio cuerpo, así como del derecho al aborto. El aborto estaba prohibido en Portugal y hasta 2006 los médicos y enfermeros que practicaran un aborto se podían enfrentar a juicio y a penas de cárcel. Con el fin de ofrecer atención sanitaria y la posibilidad de organizar un aborto, “*Women on the Waves*”, junto con el prestigioso estudio de diseño van Lieshout, había desarrollado la unidad móvil “*A-Portable*”, una estación de asesoría médica y diagnóstico para mujeres. La unidad se podía cargar en un barco y “*Women on the Waves*” realizó diversas campañas, invitando a mujeres a bordo para superar las 12 millas náuticas que marcan el límite de las aguas jurisdiccionales, más allá del cual se aplica el derecho del Estado de pabellón, de manera que las mujeres podían someterse a un aborto si así lo deseaban. En octubre de 2008 “*Women on the Waves*” navegó hasta España a invitación de 33 organizaciones españolas que trabajaban por mejorar la ley del aborto.

Otro proyecto lo desarrolló el colectivo austríaco de mujeres estudiantes de arte *F0/G0 Lab*, quienes ofrecieron un programa internacional de vídeo, con películas sobre organizaciones de mujeres y sobre los movimientos de emancipación de las mujeres en diversos países, junto con una biblioteca de referencia. El grupo de artistas hispano-francesas *LSD*, por citar otro ejemplo, desarrolló una presentación y documentación sobre el trabajo de las mujeres en el seno del sistema de producción/reproducción capitalista en el contexto sociogeográfico de la Europa meridional, promoviendo en concreto los contextos culturales y nacionales de España y Portugal.

First Story..., en tanto que proyecto expositivo, presentaba a las mujeres no como víctimas pasivas de los condicionantes sociales, sino como protagonistas productivas que se apropian de los espacios sociales y políticos, dispuestas a cambiar la sociedad y a crear un futuro mejor.

Al incluir no solo artistas de formación tradicional tales como *Maria Eichhorn* o *Regina Möller*, sino también productoras procedentes de otras disciplinas y organizaciones, el proyecto podía dislocar y ampliar el concepto clásico de la autoría artística. Si tuviéramos que clasificar este proyecto expositivo desde una perspectiva teórica, se podría inscribir bajo la rúbrica del “feminismo diferencial”, por tratar de visibilizar la productividad de las mujeres en el marco de otro futuro posible. Pero este enfoque del feminismo diferencial va más allá del que se desarrolla en exposiciones tales como la citada “*Female Impressionists*”, o las denominadas exposiciones solo de mujeres. Este enfoque pone a prueba el formato expositivo clásico, apoya otras formas de producción y colaboración artísticas y amplía el concepto del proyecto expositivo y su estética mediante sus dimensiones social y societaria.

En un sentido crítico, se podría observar que las controversias en torno a las cuestiones del cuerpo, la sexualidad y la identidad sexual, lo queer y la etnicidad quedaron por lo general excluidas. Un solo proyecto se ocupó del colonialismo y el consiguiente poscolonialismo. Dicho proyecto, “*Contact*”, del colectivo artístico portugués *Asterisk*, se centraba en el pasado colonial de Portugal y en el activismo de las mujeres de Angola. Al centrarse en el colectivo de “mujeres”, el proyecto expositivo exploraba una sola línea de diferencias posibles y



existentes. Tampoco se abordó la cuestión de las diferencias entre mujeres. A pesar de esta crítica, el proyecto expositivo resultó impresionante por la manera en que visibilizó la productividad heterogénea de las mujeres y, más aún, por lograr establecer ese vínculo entre el trabajo artístico y el no-artístico. Lamentablemente el mundo del arte tradicional hizo caso omiso del proyecto “*First Story - Women Building / New Narratives for the 21st Century*”, a excepción de la revista austríaca de arte *springerin*. La razón tal vez fuera que hoy en día Oporto es una ubicación periférica, pero también que la comisaria incurrió en una transgresión de los formatos convencionales de la exposición de arte, o incluso que se trataba de un proyecto expositivo que adoptaba un enfoque feminista. Incluso a día de hoy, el feminismo es un ámbito al que no todo el mundo se quiere asomar. En este caso, cometieron un craso error.

Seis años más tarde, en 2006, la exposición “*The Eight Square, Gender, Life and Desire in the Arts since 1960*”, comisariada por *Frank Wagner* y *Julia Friedrich* se presentó en el *Museo Ludwig* de Colonia, en aquel entonces aún bajo la égida de su célebre director *Kaspar König*. Por fin parecía que incluso los límites del deseo habían encontrado cabida en el centro mismo del museo y que las relaciones de género dominadas por la heretosexualidad habían quedado en suspenso, pues mediante una referencia a una regla del ajedrez —un peón se puede cambiar por cualquier otra pieza si alcanza la fila ocho— y con más de 250 obras de más de 80 artistas —en su mayoría pintura y fotografía— prácticamente todas las modalidades de sexualidad normalmente excluidas de las corrientes dominantes, tales como la transexualidad y la homosexualidad, el transgénero y el travestismo, podían contemplarse en el *Museo Ludwig*. Sin embargo, desde una óptica voyeurista, la exposición resultaba un poco demasiado sólida y casi demasiado comedida. Tal y como observó un colega, una podía visitar la exposición con sus padres sin sobresaltos. En lugar de obras de denuncia o glamour trash el espectador se encontraba sobre todo con obras de arte tradicionales sobre fondo de paneles de roble alemán —yuxtaposición de intención tal vez irónica—.

Ni siquiera las prácticas homosexuales mostradas en las obras, por ejemplo las fotografías de *Robert Mapplethorpe* de 1977 o la instalación “*Seven Figures*” de *Bruce Naumann* de 1985, en estos tiempos de liberalidad pornográfica, lograrían sorprender al heterosexual medio. Pero aquella exposición, con su título un tanto pacato, no solo llegó en el momento oportuno, sino que también podía leerse en el contexto de la modernización neoliberal de la sociedad alemana. Por una parte, dicha modernización no solo ya no demoniza las prácticas homosexuales o transgénéricas, las manifestaciones del Orgullo Gay ni el matrimonio homosexual, sino que incluso parece tolerarlas. Por otra parte, esta modernización se basa en una ampliación de las opciones identitarias de las cuales —no sin la concurrencia de las artes y la cultura— el capitalismo extrae sus beneficios.

Los comisarios adoptaron un enfoque curatorial de bajo riesgo, tanto por la selección de artistas bien conocidos, tales como *David Hockney*, *Andy Warhol*, *Nan Golding* o *Cindy Sherman*, como por el diseño expositivo elaborado por el artista *Eran Schaerf*. La arquitectura de la exposición operaba como una suerte de armario, tal vez como referencia a las dificultades para “salir del armario” de tiempos pretéritos. La exposición estaba estructurada en varias secciones, como por ejemplo “Marginales, discriminación, sida”, “Retrato e identidad” o “Ubicaciones del deseo”. En el vestíbulo de entrada, *Eran Schaerf* trabajó especialmente bien la escalera, instalando en ella una sala de cine abierta. Además de los artistas destacados, los comisarios seleccionaron otras posturas artísticas menos conocidas, como por ejemplo la obra de los artistas *Kerstin Drechsel*, *Gitte Villesen* o *Piotr Nathan*. Resultó asimismo positivo que la exposición incluyera obras sobre el deseo lésbico y queer, si bien en mi opinión la exposición estaba aun así excesivamente dominada por la perspectiva masculina-gay, y las relaciones comisariadas entre las obras individuales a menudo parecían demasiado formales y arbitrarias. Por ejemplo, la artista austríaca *Valie Export* desarrolló una parte importante de su trabajo en línea con la teoría y práctica de lo que ella denominó el “accionismo feminista”. Pero este enfoque es muy diferente del “*Double Elvis*” de *Andy Warhol* de 1963 (serie de la cual una versión se vendió recientemente por 37 millones de dólares), que se colgó al lado de la obra de *Valie Export* “*Identitätstransfer*” (transferencia de identidad) de 1968. También la foto documental narrativa “*Myself Mona Ahmed, 1989 - 2000*” de la artista india *Dayanita Singh* refleja un trasfondo social y un enfoque totalmente diferentes de los de las fotos de la “terrorista a tiempo parcial” y “abolicionista del género” *Del LaGrace Volcano*. Aquí, a mi entender, hubiera sido necesaria una intermediación más profunda. Se percibían referencias a la teoría deconstructivista contemporánea, especialmente en la obra de *Zoe Leonard* “*The Fae Richards Photo Archive*”, una biografía ficticia sobre una actriz y cantante de color que rompía las normas de género y de la heterosexualidad convencional, basada en un personaje ideado por la cineasta *Cheryl Dunye*. También las fotografías de *Daniela Comani* (“*Eine glückliche Ehe, Selbstinszenierung, 2003 - 2005*”) ejemplificaban lo que *Judith Butler* denomina “deshacer el género” mediante actos subversivos de deconstrucción de la naturalización del



sexo y el género. El catálogo lamentablemente no ofrecía una perspectiva general del desarrollo de las teorías feminista, homosexual y queer, por lo que muchos visitantes se tuvieron que enfrentar a lo que estaban viendo sin apoyo alguno. Por lo general, la solidez de la exposición no permitía incidir en mayor profundidad en el impacto revolucionario del surgimiento de los movimientos gay, lésbico, transexual y queer (si bien en el vestíbulo se mostraba una “maqueta” de los sucesos del bar Stonewall diseñada por *Peter Knoch*), ni tampoco problematizar la asimilación de las escenas homosexuales que se observa en nuestros días. Tan solo unas pocas obras destacaban el impacto de la apropiación de los espacios sociales por parte de estos movimientos, como por ejemplo la obra del artista berlinés *Piotr Nathan*, que mostraba las puertas de unos urinarios públicos que se utilizaban para ligar, cerrados y destruidos tras la caída del Muro y al hilo de la modernización de la ciudad.

Al margen de estas críticas, la exposición constituyó un paso importante, en tanto que primera exposición alemana en mostrar una colección tan amplia y diversa de obras y artistas que abordaban cuestiones de identidad sexual, homosexual, transgénero y queer. E incluso para una sociedad tan aparentemente moderna y liberal como la alemana, que se puede permitir un Ministro de Exteriores homosexual, el relato de los esfuerzos de *Kaspar König* por mantener en pie la escultura de *Peter Feldman* —un Dionisio rosa— tras el cierre de la exposición da buena muestra de los límites de dicha modernidad en términos reales. Por mucho que Colonia sea un bastión de la vida gay y queer en Alemania, la comunidad neoconservadora montó tal escándalo que *Kaspar König* se vio finalmente obligado a retirar la escultura.

Tras examinar estos dos ejemplos de exposiciones, quisiera referirme a dos artistas en tanto que ejemplos en una larga lista de creadores que abordan las cuestiones de género en su trabajo. En primer lugar, citaré a la célebre artista de origen italiano *Monica Bonvicini*. *Monica Bonvicini* a menudo se enfrenta a las relaciones de poder, de género y laborales, junto con la arquitectura y los espacios públicos. En 2010 presentó una inmensa exposición individual en el *Fridericianum* de Kassel bajo el título “*Both Ends*”. En su obra “*These Days Only a Few Men Know What Work Really Means*” de 1999, *Monica Bonvicini* situaba no al arquitecto sino al obrero de la construcción en el centro de la pieza, si bien dos arquitectos —*Peter Eisenman* y *Michael Graves*— aparecían a tamaño reducido en la instalación. Fue un paso más allá al utilizar imágenes de revistas porno gay para ilustrar a los obreros. Al centrarse exclusivamente en los obreros de la construcción, invertía la jerarquía tradicional entre la arquitectura y la construcción, al tiempo que situaba un trabajo remunerado de connotación masculina en un contexto alternativo de homosexualidad y trabajo sexual. Esto se puede leer como una referencia a lo que los sociólogos denominan “homosocialidad”. El término se refiere a toda clase de “*gemeinschaften*” (comunidades) y alianzas masculinas en las cuales la homosexualidad y el homoerotismo pueden estar presentes sin ser un elemento necesario.

La instalación se puede interpretar como un vínculo con la dimensión histórica de la homosocialidad en tanto que momento clave del patriarcado occidental-cristiano, así como un cuestionamiento del papel de la homosexualidad masculina en el seno de una sociedad heteronormativa, en la que la heterosexualidad constituye la norma y la homosexualidad es una desviación. Asimismo, la selección de representaciones estereotipadas de homosexuales masculinos puede leerse como reflejo crítico del debate sobre las políticas identitarias entablado en los últimos años. La crítica de las construcciones normativas de la identidad ya no aborda exclusivamente la normatividad heterosexual, sino también la homosexual, puesto que también la política identitaria homosexual resulta excluyente, al generar otras diferencias.

“Ser” homosexual no incluye automáticamente las denominadas “otras minorías” resultantes de las categorías diferenciales de raza o clase. (Este fue el motivo esgrimido por la filósofa estadounidense *Judith Butler* para rechazar el premio al valor cívico del Día del Orgullo en Berlín en 2010. Criticó el evento no solo por ser demasiado comercial, sino también por no oponerse en medida suficiente a la doble discriminación y al racismo). Asimismo, se puede decir que la sexualidad femenina e incluso la sexualidad lésbica padecen discriminación por ser vistas mayoritariamente a través de una mirada exclusivamente masculina. *Monica Bonvicini* evidenció esta mirada masculina y la relación entre la homosexualidad masculina y la alteridad femenina en su obra “*Nude in the Workshop*” de 2009. Tomó instantáneas de diferentes lugares de trabajo y situaciones laborales sin protagonista alguno, fotografiando solo los carteles de mujeres que allí encontraba. Con este trabajo, llamaba la atención sobre la cotidianidad de la apropiación mediática de un cuerpo femenino por lo general desnudo, sobre el uso de ese cuerpo como objeto de deseo heterosexual masculino, y sobre su sustituibilidad hasta el punto de la irrelevancia. Este tipo de representación mediática del cuerpo femenino, prácticamente globalizada y generalizada en los mundos occidental y occidentalizado, funciona como modelo y *modus operandi* continuado en los medios y especialmente en la publicidad. Nos hemos adaptado



a estas representaciones tan insultantes, y si bien son imágenes tremendamente banales, no dejan de imprimirse en el subconsciente. En estas imágenes las mujeres no aparecen como sujeto y la sexualidad femenina siempre se ciñe al marco de la heterosexualidad masculina, y en última instancia de su dominio. Pero *Monica Bonvicini* no se limita al nivel de la representación, sino que adopta una postura activa, planteando a obreros de la construcción anónimos una encuesta con preguntas sencillas, formuladas en su propio idioma, tales como: “¿Considera su trabajo una labor creativa?”. “En su opinión, ¿por qué los obreros de la construcción son casi siempre hombres?”. “¿Qué piensa su novia/esposa de sus manos ásperas y secas?” aún más provocador: “¿Qué tal se lleva con sus compañeros gays?”

Aquí no solo resultan sumamente interesantes las respuestas de los obreros, sino también un comentario del presidente de una empresa constructora, que escribió en una carta a *Monica Bonvicini*: “Sus preguntas demuestran una verdadera falta de comprensión y de valoración de lo que hacemos y de quiénes somos. La mayoría de mis empleados consideraron el cuestionario racista, sexista y /o irrelevante a su actividad”.

La obra “*Both Ends*” de 2010, por citar otra obra de *Monica Bonvicini*, puede leerse en el marco del dispositivo de sexualidad (*Michel Foucault*), puesto que la instalación se compone de arneses de seguridad utilizados en obras de construcción.

Aquí, los artículos se presentan ensalzados con un revestimiento de látex brillante, fijados a distancias regulares sobre un círculo formado por un tubo redondo de acero, equilibrado y colgado del techo con tres cables de acero. La instalación hace referencia a las interconexiones entre la sexualidad y la disciplina, pero también al deseo generado por la contemplación de la perversión y la desviación. Todo —como reza el título— tiene dos extremos, pero al final no tiene extremo alguno. Tal vez sea una referencia de *Monica Bonvicini* al hecho de que no existe posibilidad de permanecer al margen de las relaciones de poder. El látex negro y brillante prestado de las prácticas sadomasoquistas se refiere al fetichismo y al deseo sexual, pero desde mi punto de vista puede entenderse no solo en un sentido sexual y psicoanalítico, sino también en el económico, en tanto que referencia a e inclusión de unas economías que se desarrollan de acuerdo con unas realidades y “órdenes” sexuales y reproductivos. Aspectos de estas economías sexuales, o mejor dicho sexualizadas, son la violencia y el incesto, tal y como destaca *Monica Bonvicini* en su obra “*Kill your Father*” de 2001. Esta obra deja claro que el espacio privado y reproductivo sigue siendo no solo un espacio de trabajo no remunerado, sino un espacio sexualizado oculto bajo las narrativas de la familia nuclear armónica en tanto que base de la sociedad.

Desde la perspectiva de la teoría de género, *Monica Bonvicini* se ciñe a un enfoque más propio del feminismo diferencial que deconstructivista, puesto que su objetivo no es el de transgredir las relaciones de género dominantes (desgeneración), sino una reflexión y un análisis críticos e incluso humorísticos sobre una sociedad aún dominada por los hombres, utilizando los medios y métodos del arte. Esta transgresión aparece de manera destacada en su obra “*Chainsaw in the Stone*” de 2009, mediante un ajuste paradójico de la sierra mecánica atravesando una foto de la serie “*Nude in the Workshop*”, con una proporción aparentemente fallida entre la sierra mecánica y un pedestal construido con un delgado aglomerado perforado e iluminado desde dentro. Aquí se quiebra el orden tradicional estable de la escultura para hacer visible la inestabilidad oculta del género y los órdenes de género.

Una actualización contemporánea del feminismo en relación con las estrategias feministas y queer se encuentra en la obra de la artista de performance alemana *Katrina Daschner*, que vive y trabaja en Viena y desarrolla su trabajo desde una óptica tanto feminista como lésbica queer. En sus primeros trabajos, actuaba como danzarina del vientre queer-masculina en las calles, o como doble de sí misma, abordando su vida como lesbiana, pero también cuestiones tales como la violencia sexualizada, el sexismo y el racismo. En su obra “*Dolores*”, expuesta en forma de una serie de instalaciones de vídeo en una exposición individual en la *Kunsthalle Krems Factory* en 2005, reinterpretaba el relato de Lolita según la célebre novela de *Vladimir Nabokov* y la adaptación al cine de *Stanley Kubrick*. A diferencia de la historia original, *Daschner* relata una relación lésbica entre una jovencísima Dolores —interpretada por *Edwarda Gurrola*— y una mujer madura —*Humbert*, interpretada por *Elisabeth Romero*— que viajan sin rumbo por México. En la versión de *Daschner*, *Humbert* es una artista atractiva y *Dolores* una joven bollera que pierde a su madre, psicóloga alcohólica, en un accidente de tráfico. Al final, *Dolores* no termina convirtiéndose en un ama de casa convencional y embarazada, como en el relato de *Nabokov*, sino que emprende una búsqueda activa de una sexualidad autónoma con una nueva amante más joven. *Humbert*, por su parte, no acaba en prisión, sino en el papel de observadora del acto de liberación de *Dolores*, y por lo tanto obligada a enfrentarse constantemente a sí misma.



Katrina Daschner trabajó también en una línea activista organizando series de veladas performativas tales como el “*Salon Lady Chutney*” o el “*CLUB BURLESQUE BRUTALE*” para las escenas lésbicas y queer de Viena. También fue cofundadora de la banda feminista-queer de mujeres artistas *SV Damenkraft*. Ya con sus series de veladas logró crear un espacio autodeterminado que sostenía lo que en una ocasión denominé una cultura de proyectos lésbicos y de mujeres que se desplegaba en tanto que cultura urbana en el contexto de los movimientos de liberación femenino y queer, con mayor incidencia en los países de habla alemana, mediante la apropiación y creación de espacios sociales¹². En sus trabajos más recientes —una trilogía de performances compuesta de “*Hafenperlen*” de 2008, “*Aria de Mustang*” de 2009 y “*Flaming Flamingos*” de 2011— incorpora el formato del espectáculo burlesque tal y como surgió del contexto del vodevil estadounidense del siglo XIX y su revitalización como Nuevo Burlesque en los años noventa. De nuevo, reinterpreta el formato para crear un espacio performativo de identidad y sexualidad queer-lésbicas, no sin un toque de ironía juguetona. En lugar de una actuación individual, como suele ser habitual en los espectáculos de burlesque heterosexual, introduce e integra un coro propio del teatro griego. Este gesto se puede interpretar como una referencia a la importancia de forjar comunidades, especialmente para las lesbianas, y a lo que *Judith Butler* denomina una red de parentela voluntaria y no-normativa. Otro aspecto del trabajo de *Daschner* que resulta especial es la atención que presta a la posición de la mujer, que a menudo se pasa por alto en las escenas feministas pro-sexo y pospornografía, así como en las escenas queer-lésbicas que se centran exclusivamente en la cultura dragking y que carecen de, o incluso rechazan, lo que podría denominarse el “factor Mae West”. No solo en el ámbito del arte, sino también en un contexto más general, la obra de *Katrina Daschner* constituye una excepción, puesto que en su trabajo la femme es al mismo tiempo “bio-mujer” y drag queen, una auténtica performer mujer-a-mujer que se deleita tanto a sí misma como a los demás con su feminidad autogestionada. O como dijo en su día la performer posporno *Judy Minx*, “una femme es una drag queen con vagina”¹³, según cita el crítico de arte *Tim Stüttgen* en un texto sobre la trilogía. Pero a través de su trabajo, *Katrina Daschner* no solo crea un espacio para la feminidad queer-lésbica colectiva y de libre determinación, sino que también genera otro espacio cinematográfico performativo que perturba y deconstruye el esquema tradicional intérprete-espectador mediante la integración de un coro y actuando para un público exclusivamente queer-lésbico. En mi opinión, la obra de *Daschner* revela que, incluso en las sociedades modernas y modernizadas, una potencia (sexual) femenina autónoma que opere en la esfera pública, mediática o política con independencia de un sistema de dominancia masculina y/o heterosexual aún no cuenta con un espacio o una cabida suficiente o sostenible en la sociedad.

Esta carencia es uno de los motivos por los cuales el feminismo no ha quedado desfasado ni siquiera en el siglo XXI, si bien ha sido objeto de una revisión y reescritura constantes a la vista de la “modernización” continuada de las relaciones de género, por una parte, y de la perpetuación sostenida de los límites resultantes de las diferencias de género, la misoginia, la homofobia, la transfobia, el racismo y el sexismo, por otra. En todo caso —y tal y como espero hayan demostrado las obras citadas— el arte puede desempeñar un papel constructivo a la hora de desarrollar otras ideas e imágenes de prácticas y espacios que deshagan o incluso superen el género.

¹² Doderer, Y.P. (2008). From Yesterday to Tomorrow. The Production of Women's and Lesbians Urban Public in Germany. In Grzanic, M. Reitsamer, R. (ed.), *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Vienna and Doderer, Y.P.(2003), *Urbane Praktiken. Strategien und Raumproduktionen feministischer Frauenöffentlichkeit*, Münster: Monstein & Vannerdat

¹³ Daschner, K., Benzer, C., Stüttgen, T (2012), *Nouvelle Burlesque Brutal. A Trilogy*, Foliohof, p. 58

