



Trabajo de Fin de Grado, Historia del Arte.

MUJER, CUERPO Y REIVINDICACIÓN EN EL ARTE PÚBLICO
ESPAÑOL:
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX A NUESTROS DÍAS.
UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LA OBRA DE CUATRO
MUJERES ARTISTAS.

Autor: Adrián Panadero Luna

Tutor: Dr. Iván de la Torre Amerighi

Curso Académico 2021/2022

Universidad de Sevilla

ÍNDICE

1. Resumen.....	3
2. Objetivos.....	3
3. Metodología.....	4
4. Justificación.....	5
5. Estado de la cuestión.....	6
6. Introducción.....	7
6.1 <i>Performance</i> y video creación: una visión global.....	7
6.2 El concepto de Arte Público.....	11
6.3 La representación del cuerpo en el arte desde una perspectiva crítica.....	13
7. Esther Ferrer: El arte del tiempo.....	15
8. Pilar Albarracín: Reapropiación del imaginario tradicional español.....	23
9. Alicia Framis: Feminismo de alta costura.....	33
10. María Alcaide: La reivindicación contemporánea a través de las nuevas tecnologías.....	44
11. Conclusiones.....	50
12. Bibliografía.....	53
13. Webgrafía.....	56
14. Anexo fotográfico.....	58

1. Resumen

En el presente texto se analizará, desde una perspectiva de género crítica, la obra de cuatro *performers* y video-creadoras españolas: Esther Ferrer (1937, San Sebastián), Pilar Albarracín (1968, Sevilla), Alicia Framis (1967, Barcelona) y María Alcaide (1992, Aracena), atendiendo a las particularidades contextuales de cada una de ellas y a cómo pueden influir estas en su respectiva producción. Para la correcta comprensión de dicho análisis, antes del mismo, se sitúa una amplia introducción en la que se realiza un recorrido por la historia del arte de acción a nivel global, una explicación del concepto de arte público (y de cómo encaja la *performance* en él) y una breve reflexión sobre la representación del cuerpo femenino en la Historia del Arte. Esta aproximación a la obra de las artistas, nacidas entre la dictadura, la transición y la democracia, servirá para observar cómo han cambiado las reivindicaciones de las artistas mujeres en los últimos 60 años o, si tal vez, no han cambiado en absoluto.

Palabras clave: Ferrer, Albarracín, Framis, Alcaide, performance, videoarte

1. Abstract

This text will analyze, from a critical gender perspective, the work of four Spanish performers and video creators: Esther Ferrer (1937, San Sebastián), Pilar Albarracín (1968, Sevilla), Alicia Framis (1967, Barcelona) and María Alcaide (1992, Aracena), paying attention to the contextual particularities of each of them and how these can influence their respective production. For a proper understanding of this analysis, before it, there is a broad introduction with a summary of the history of action art at a global level, an explanation of the concept of public art (and how performance art fits into it) and a brief reflection on the presence that the female body has had in the History of Art. This approach to the work of these artists, born between the dictatorship, the transition and modernity, will serve to observe how the claims of women artists have changed in the last 60 years or, perhaps, if they have not changed at all.

Key words: Ferrer, Albarracín, Framis, Alcaide, performance, video art

2. Objetivos

Esta aproximación a la producción de Esther Ferrer, Pilar Albarracín, Alicia Framis y María Alcaide tiene como objetivo principal la aplicación a su obra de un

enfoque intergeneracional para analizar si las reivindicaciones de las artistas mujeres, en cuanto a cuestiones de género, han cambiado con el paso de los últimos sesenta años o si existen demandas que han perdurado en el tiempo.

Como objetivo secundario, considero fundamental compendiar – aunque no sea posible hacerlo de manera extensa- la trayectoria de estas cuatro artistas, observada, además, desde una perspectiva crítica de género. Actualmente, ya existen textos que abordan el asunto del uso del cuerpo como herramienta reivindicativa en el arte de acción o el videoarte, como pueden ser la obra *De Cuerpo Presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía* (2007), de Juan Ramón Barbancho o algunos magníficos artículos sobre la obra específica de cada una de las artistas tratadas, como *Feminismo e interculturalidad en el Arte Español Contemporáneo: La obra de Pilar Albarracín* (Magdalena Illán) o *La performance feminista. El ejemplo de Alicia Framis* (Paula Carratalà Ros). Sin embargo, no existen libros, artículos ni investigaciones destinados a albergar la producción de las cuatro creadoras de manera conjunta, por lo que, el segundo objetivo sería condensar su trabajo, por primera vez, en un texto único.

3. Metodología

Para realizar la presente aproximación, en primer lugar, he llevado a cabo una revisión bibliográfica basada principalmente en catálogos de exposiciones monográficas y colectivas en las que han participado las artistas en cuestión. Estos han sido, en su mayoría, consultados a través del Catálogo Fama de la Universidad de Sevilla y de la biblioteca especializada del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Otros han sido facilitados por el doctor Iván de la Torre Amerighi, al que corresponde la tutorización de este trabajo. Así mismo, he consultado textos sobre el arte de acción a nivel global y a nivel nacional, y, por supuesto, sobre la representación histórica del cuerpo de la mujer en el arte. A este compendio de documentos, se añaden una serie de artículos científicos sobre la materia y las autoras, que aparecerán correctamente indicados junto al resto de textos en el posterior apartado de bibliografía.

Además, han sido de gran utilidad las páginas web oficiales de cada una de las artistas para ampliar información sobre sus respectivos currículums y sobre determinadas piezas. De dichas páginas webs han sido tomadas las imágenes que ilustran este texto, por lo que los derechos de las mismas pertenecen íntegramente a Esther Ferrer, Pilar Albarracín, Alicia Framis y María Alcaide.

Por último, debo añadir (y agradecer) la participación -directa e indirecta- de dos de las artistas implicadas: Esther Ferrer y María Alcaide. Esther Ferrer asistió a Sevilla el 27 de abril de 2022, con motivo de inauguración de la exposición monográfica *Permutaciones/Probabilidades/Azar*, con la que el Centro de Iniciativas Culturales (CICUS) de la Universidad de Sevilla rendía homenaje a su amplísima trayectoria. La visita de la artista tuvo lugar durante el proceso de elaboración de este trabajo, por lo que asistí al coloquio impartido por ella, del que tomé una serie de anotaciones de sumo interés que fueron posteriormente añadidas al texto. Con María Alcaide pude contactar por correo electrónico a través de su página web y, tras explicarle la idea del proyecto, además de responder mis preguntas amablemente, me facilitó su dossier de trabajo actualizado, en confianza y confidencialidad, para ser utilizado exclusivamente con fin investigador.

4. Justificación

El cuerpo siempre me ha parecido un sujeto de estudio fascinante. Representado en todas y cada una de sus variantes, puede ser, al mismo tiempo, aterrador y profundamente bello. Puede ser destruido en cuestión de segundos, y puede, con un único gesto, cambiar el curso de la Historia. Cuando solicité la línea de investigación de *Arte Urbano y Arte Público en España y Andalucía* no sabía muy bien a qué iba a enfrentarme. La visión profundamente hermética del arte que el academicismo nos ha inculcado a todos durante siglos de historia me hizo pensar, desde un ingenuo desconocimiento, que en esta línea sólo habría cabida para prácticas relacionadas con el *graffiti* o el arte callejero. Supongo que lo asociaba a la pintura y, por tanto, a una de las tres grandes artes, que, a veces, parecen ser las únicas existentes y válidas.

Sin embargo, cuando empecé a leer sobre la materia, sin saber aún qué camino iba a recorrer, la respuesta me encontró a mi en uno de los primeros manuales que me cedió el profesor Iván de la Torre Amerighi: *Arte en España (1939 – 2015): ideas, prácticas y políticas* (José Luis Marzo y Patricia Mayayo). Entre sus páginas coincidí fortuitamente con la obra *Desnuda en el museo del Prado* de Cristina de Lucas. Su denuncia sin tabúes hacia la situación de la mujer en el arte utilizando el propio cuerpo como herramienta para ello me pareció sumamente elegante e inteligente. Entonces comprendí la amplitud del concepto de Arte Público, que se expande mucho más allá de los límites del *graffiti*, del *street art* o del monumento público. A raíz de esto, comenzó una búsqueda de artistas

que trabajasen con el propio cuerpo como canal para ejercer una denuncia sobre las problemáticas sociales que impregnan la realidad de la mujer contemporánea.

El siguiente paso era el más complejo: seleccionar a las artistas a tratar. Este proceso se basó, principalmente, en cuatro criterios. Por un lado, consideré necesario que todas las artistas elegidas fuesen mujeres, puesto que el arte tiene una deuda histórica para con las mujeres, que se han visto, sistemáticamente, relegadas a los márgenes del mismo. Por otro lado, atendí a los criterios de edad y discurso crítico presente en su obra. Escogí a Esther Ferrer por ser pionera en el arte de acción español y trabajar activamente mientras aún vivía el dictador, a Pilar Albarracín y Alicia Framis por representar una generación de artistas nacidas pocos años antes de la transición democrática, con un discurso crítico comprometido y permanente en sus respectivas producciones y, finalmente, a María Alcaide, para indagar en el retrato profundamente performativo del arte español más joven y actual, desde el ámbito laboral al corporal, pasando por la tradición española y el mundo rural. Este fue el criterio fundamental, pues, el objetivo principal de esta investigación es analizar cómo ha influido el componente generacional en las demandas de cada una de las artistas. Finalmente, al estar enfocada la línea de investigación a España y Andalucía, consideré adecuado que, si bien, todas las artistas escogidas serían españolas, al menos la mitad debían ser andaluzas (Albarracín y Alcaide).

Si la Historia del Arte quiere saldar esa deuda con las artistas mujeres, el primer paso para hacerlo es empezar a escribir sobre ellas y dejar un testimonio palpable sobre sus vidas y obras. La ausencia de material bibliográfico sobre la mujer española y el arte de acción o el videoarte es la motivación principal para elaborar este breve compendio.

5. Estado de la cuestión

Actualmente, existe material bibliográfico sobre el arte de acción a nivel global y desde una perspectiva histórica, así como catálogos de exposiciones que recogen la obra de las artistas seleccionadas o, al menos, de parte de ella. Sin embargo, en la búsqueda de fuentes para realizar este análisis, he encontrado una ausencia de documentación en la que se compendie el trabajo de artistas mujeres españolas dedicadas al ámbito de la *performance* o de la videocreación. Los artículos son la fuente más abundante sobre esta materia, pero en la inmensa mayoría se trata a cada artista de manera individual, atendiendo a las particularidades de cada una de ellas. Aunque es innegable que el hecho de que se recoja su trabajo es un factor positivo, es necesario aportar nuevas perspectivas

a la investigación, que arrojen claridad sobre las diferencias y similitudes que se suceden entre sus respectivas producciones.

6. Introducción

Las armas se crean con la finalidad única de extirpar la vida a los cuerpos. Resulta paradójico que, precisamente estos cuerpos, puedan redefinir la afirmación anterior para convertirse a sí mismos en armas. No se trata, sin embargo, de un arma que abuse deliberadamente de la violencia para provocar la sumisión del contrario, sino de una mucho más eficaz y efectiva que se abre camino ante la sociedad para denunciar todo aquello que aún permanece oprimido en el sistema imperante.

El uso reivindicativo del arte existe desde sus inicios. Basta con retroceder al Imperio Nuevo Egipcio para ver cómo la figura de la reina Hatshepsut se reivindicaba como faraón, ataviada con los atributos pertinentes del hombre en su complejo funerario hacia el año 1350 a.C¹. El ejemplo puede resultar infinitamente lejano, pero no dista tanto de la realidad presente, en la que aún existen espacios de poder que se vuelven inaccesibles para las mujeres.

El arte, como todo aquello que conforma el mundo, ha tenido que amoldarse a las circunstancias de la Historia, actualizarse por puro instinto de supervivencia y avanzar a medida que todo a su alrededor lo hacía, por lo que no es de extrañar que, entrado el siglo XX, empiece a hacer uso de las nuevas tecnologías audiovisuales en su propio beneficio. Los artistas comienzan a tener conciencia del abanico de posibilidades que ofrecen sus propios cuerpos como artilugio de trabajo y que, además, con la venida de la era digital, pueden legar un testimonio eterno de sus acciones aprovechando los métodos de grabación emergentes.

6.1 *Performance* y videocreación: una visión global.

En este contexto, es casi orgánico que, de las entrañas de los sectores artísticos más experimentales, nazca la *performance*. En el revuelo de un siglo marcado por la sangre de los conflictos bélicos mundiales, los artistas buscaron un medio para explorar la dimensión física de su cuerpo, tratándose esta de una de las disciplinas que más comprometen al propio yo del artista, confluyendo artista y obra en un solo ser.

¹ Laporta, 2010: 1-2.

La *performance* nace a principios del siglo pasado, bebiendo de las propuestas subversivas del dadaísmo y del futurismo, consagrándose Marcel Duchamp como inspiración primera para muchos *performers*. Si bien se puede encontrar un potente foco en los Estados Unidos de la década de los 40 con John Cage, Merce Cunningham y el *Black Mountain College* (sede primigenia de la vanguardia experimental), esta disciplina artística se expandió por una gran variedad de lugares. En Italia, en 1960, Piero Manzoni presentaba la acción *La consumición del arte dinámico por el público devorador de arte*. En ella, hervía unos huevos sobre la mesa, los firmaba con su propia huella y los servía al espectador, comulgando con la idea de que, el sentenciar qué es o qué no es una obra de arte, dependía de la voluntad del propio artista. A caballo entre Norteamérica y Europa y de la mano de los postulados del dadaísmo surge el grupo FLUXUS, un colectivo interdisciplinar que combinaba artes plásticas, música y expresión corporal, que encuentra un símil en España de la mano del grupo ZAJ, conformado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, ambos profundamente inspirados por John Cage y su música experimental. Prueba de ello serán los denominados Conciertos ZAJ², en los que los artistas presentaban sus propios cuerpos como instrumentos musicales³. Esta disciplina encontrará sus manifestaciones también al otro lado del planeta con la aparición del grupo GUTAI en Osaka, activo entre 1954 y 1972, consagrándose como antecedentes directos del *happening*. Sus performances, como la que realiza Saburo Murakami atravesando un lienzo para tratar de representar literalmente lo que era “penetrar en el arte⁴” no fueron comprendidas, ni mucho menos aceptadas por sus contemporáneos, pero supusieron, sin lugar a duda, un avance en línea recta hacia la modernidad artística.

Entrada la década de los setenta, aparece uno de los sectores más extremos que ha conocido la *performance*, trabajando casi como si la acción fuese un ritual macabro y sanguinario: el Accionismo Vienés. Sus piezas colocaban ante el público un despliegue de acciones controvertidas que abarcaban desde el sacrificio animal hasta las autolesiones en busca del propio límite del sufrimiento personal. La mayor prueba de hasta dónde fueron capaces de llegar los artistas austriacos se personifica en Otto Müelh, miembro del colectivo, estuvo a punto de fallecer en 1969 al desangrarse mutilando sus propios

² ZAJ denominaba a sus acciones “conciertos” puesto que los conciertos era el único tipo de espectáculo por el que no pasaba la censura, según palabras de Esther Ferrer en su conferencia impartida en el CICUS (Sevilla, 27 – 04 – 2022).

³ Picazo, 1993: 17-18.

⁴ Picazo, 1993: 23.

genitales en una *performance*⁵. Este impactante hecho extendió el error de creer que Müelhl había fallecido realmente durante la ejecución de la acción, siendo confirmado incluso por varios historiadores. Sin embargo, aunque la acción le causó graves problemas de salud, Otto Müelhl murió en Portugal en el año 2013 y no en 1969⁶. En este límite entre el arte y la peligrosidad extrema, entra en escena Marina Abramovic y su ya histórica *performance Rithm 0* (1974), en la que la artista se expone ante un público al que ofrece cuchillos, cadenas, látigos e incluso una pistola (constituyendo un total de 72 objetos); en definitiva, utensilios que podrían terminar, incluso, con su propia vida. Mientras tanto, ella permanece pétrea, totalmente estática, dando a los espectadores la posibilidad de dañar su cuerpo con total libertad, tratando de poner a prueba tanto su propia capacidad de sorpresa como la pasividad de la sociedad ante el sufrimiento ajeno⁷, sacando así a la luz los huecos más oscuros que alberga la mente humana.

Si bien el contexto dictatorial y represivo que atravesó España a mediados de siglo no era en absoluto el idóneo para el desarrollo de esta disciplina, se puede afirmar la existencia de un foco catalán en el que, en la temprana fecha de 1959, ya participan los mencionados ZAJ, actuando en los ciclos de conciertos musicales que organizó el Club 49 de Barcelona en la capilla de Santa Ágata. Sin embargo, y probablemente debido a las circunstancias sociopolíticas del país, la actividad performática catalana de los años 60 se centró más en cuestiones estéticas y formales que en demostrar un carácter crítico y reivindicativo⁸.

En los años 70, con el fin del régimen y a las puertas de la transición democrática, se produjo un incremento de la acción performativa, apareciendo, además, el *Grup de Treball* (1973- 1976)⁹, un grupo de artistas e intelectuales radicales que potenció y divulgó las prácticas artísticas experimentales y alternativas de Cataluña.

Los conceptos y modos de trabajo irán evolucionando, al igual que lo hicieron en el resto del mundo, razón por la que, ya en la década de los 80, aparecerán artistas con deseo de explorar ese camino de la autolesión, de buscar el límite del propio cuerpo, tal y como veíamos en el Accionismo Vienés. Jordi Benito será uno de los primeros en tomar

⁵ Picazo, 1993: 26.

⁶ <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/27/cultura/1369642988.html> (28-05-22)

⁷ Iglesias Lodaes, 2011: 74.

⁸ Camps, 2011: 263-264.

⁹ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/grup-treball-grup-dartistes#:~:text=Grup%20de%20Treball%20fue%20un,%C3%BAltima%20obra%20es%20de%201975.> (10-03-2022)

esta dirección, buscando la liberación de las condiciones primarias o animales del fondo de su conciencia.¹⁰

Íntimamente ligada a la *performance*, evoluciona la videocreación o video-performance. Con el auge de las televisiones en los años 60 y 70 comienzan las primeras experimentaciones en Nueva York y en determinadas ciudades alemanas. Al igual que con la *performance* propiamente dicha, en España se localiza un foco pionero en Cataluña, con la presencia del colectivo Video-Nou, pero con el avance del siglo XX, esta modalidad artística se irá expandiendo por el resto del territorio. En la década de los 80 surgen en Andalucía los primeros ejemplos, de la mano del grupo Agustín Parejo School, que presenta en este temprano momento piezas en las que conviven la proyección videográfica con el espacio físico real. En 1995 comienza su andadura el colectivo sevillano ZEMOS98, que se dedica, no sólo a la producción audiovisual, con trabajos como *Panel de control. Interruptores para una sociedad videovigilada* (2007), y a la coordinación de certámenes y encuentros, sino también a la investigación científica sobre la disciplina del videoarte.

En el ámbito de la videocreación se puede advertir un número incipiente de artistas mujeres, siendo algunas de las más destacadas de origen andaluz. El abanico de técnicas empleado es amplísimo; por ejemplo, la malagueña Cristina Martín Lara (Málaga, 1972) realiza en 2004 su obra *Wenn ich nur wüsste woran das leigt*, recurriendo a la técnica de la fotografía en movimiento, mientras que la sevillana María Cañas (Sevilla, 1972) trabaja con el reciclaje fotográfico o formato *found footage*. La cuestión de la desigualdad de género vinculada al arte será asunto latente en la producción de muchas de ellas, como evidencia Cristina Lucas (Jaén, 1973) en *Desnudo en El Prado*, o Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) reinventando los estereotipos del imaginario tradicional español en piezas como *Lunares* (2004)¹¹.

Mencionados estos ejemplos, dispares, pero íntimamente similares que se suceden casi paralelamente en diferentes partes del mundo, puede afirmarse que la preocupación por utilizar el propio cuerpo y la acción propia como herramienta para el arte experimental es casi una necesidad incipiente del ser humano de mediados del siglo XX, que, inmerso

¹⁰ Camps, 2011: 270.

¹¹ Sedeño Valdellós, 2009: 330–336.

en un contexto internacional convulso, trata de quebrar el hermetismo establecido sobre qué es y cómo debe ser el arte.

6.2 El concepto de Arte Público.

Se entiende por arte público todo aquel que se realice con la intención específica de una localización exterior o para el dominio público, accesible a toda la ciudadanía. Suele, por tanto, estar asociado al espacio urbano (calles, parques, plazas...) ligándose inevitablemente al *street art* o a la escultura pública monumental, pero quedarse ahí puede dar una visión algo reduccionista del complejo engranaje que conforma el arte público.

Pere Báscones, en su artículo *El arte público como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana*, se pregunta si el arte público puede ser representado por un elemento vivo más allá de la escultura pública. Octavi Rofes, poco antes, afirmaba que el emplazamiento de la obra de arte en el espacio público no era suficiente puesto que, el arte público debería, desde lo público, subvertir las relaciones de poder y las jerarquías sociales, ejerciendo un papel activo como mediador¹².

Son claves las reflexiones de ambos autores para comprender por qué, a pesar de no ser ninguna de las “tres grandes artes”, la *performance* puede adaptarse y encajar en lo que significa este concepto de arte público. La primera clave es que esta disciplina, en multitud de ocasiones, ocurre en el espacio público, y la segunda es que, además, necesita inevitablemente la participación del ciudadano, pues, sin espectador, no hay *performance*. El individuo es, por tanto, una pieza fundamental para que la obra pueda ejecutarse correctamente. El testimonio que dejan las *performances* en multitud de ocasiones es la grabación de las mismas, construyéndose así lo que se denomina videocreación o *videoperformance*. Estas pruebas visuales de lo ocurrido durante la acción, pueden -no siempre- encontrarse de manera sencilla, simplemente buscando en internet, siendo, por tanto, un contenido de dominio público. Si bien, en otras ocasiones, el *videoperformance* se convierte en producto artístico final dentro del engranaje de venta del sistema galerístico.

En España, por supuesto, se ha producido también arte público en el sentido más tradicional del concepto. Aún vivo el dictador, se inaugura en 1972 el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana, agitando las aguas para un país en el que, una

¹² Báscones, 2009: 146-147.

vez comience la democracia, afloraría una fuerte necesidad de arte moderno, una secuela inevitable de la férrea censura vivida. Casualidad o no, este momento histórico coincide con la etapa de madurez de escultores como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o Andreu Alfaro, artistas de reconocido prestigio en núcleos internacionales como la Trienal de Milán, la Bienal de Venecia o la Bienal de Sao Paulo.

Las ciudades que más se abrirán a acoger este tipo de piezas serán, además de Madrid y Barcelona, Valencia, Vitoria, San Sebastián, Bilbao y Sevilla. Fue precisamente Bilbao una de las primeras ciudades que, en 1977, se decidió a colocar una escultura abstracta en el espacio público, siendo, como no podía ser de otro modo, el *Peine del viento* de Eduardo Chillida en la playa de la Concha¹³. Sin embargo, el interés por llevar el arte a las calles ya se venía fraguando desde mediados del franquismo, pues, en 1953 se organizaba la primera Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre en el Retiro, aunque, hija de su época, esta exposición únicamente presentó al público obras de carácter figurativo.

Las zonas costeras y sus paseos marítimos se han convertido en un escenario predilecto para la escultura pública aunque, por supuesto, hay multitud de ciudades que rompen ese paradigma, como se puede apreciar en el caso de Barcelona, cuya obra pública se distribuye a lo largo y ancho del entramado urbano. En los años setenta ya se emplazarían las primeras obras abstractas de Subirachs o de Alfaro, siendo el pistoletazo de salida a un camino que la ciudad seguirá explorando en el tiempo. Alcanza un punto álgido en los años 80, de la mano de pintores catalanes como Tapies, con su *Homenaje a Picasso* de 1983, el *Centenario de la exposición de 1888* de Antoni Clavé (1986) o la monumental pieza de más de veinte metros que Joan Miró titularía *Mujer y Pájaro* en el año 1983¹⁴ (y también antes de la cita olímpica de Barcelona'92). Cabe destacar el caso de Granada que, en el año 2010, por iniciativa del alcalde José Torres Hurtado, decoró el bulvar de la Constitución con diez bancos artísticos con bustos de granadinos ilustres inspirándose en la estatua de Albert Einstein del Parque de las Ciencias. Los personajes elegidos fueron Manuel de Falla, Federico García Lorca, el Gran Capitán, Eugenia de Montijo, Frascuelo, Elena Martín Vivaldi, San Juan de la Cruz y Manuel Benítez Carrasco. En un primer momento, las esculturas novena y décima serían dedicada a los Reyes Católicos y a Ángel Ganivet pero, al considerar que ambos estaban suficientemente

¹³ García Guatas, 2012: 51-53.

¹⁴ García Guatas, 2012: 57-58.

homenajeados en la ciudad, fueron sustituidos por Pedro Antonio de Alarcón y María la Canastera¹⁵.

Los conceptos, sin embargo, son mucho menos herméticos de lo que a simple vista pueden parecer. Es innegable afirmar que las calles, plazas, bulevares o paseos marítimos conforman el entramado del espacio público, pero de la misma manera, es imposible negar que, en la actual sociedad de consumo, cafeterías, bares, centros comerciales o, por supuesto, salas de exposición, son parte fundamental del espacio público del que participa nuestra socialización, aunque aquellas no sean de carácter civil¹⁶.

Se debe entender la *performance*, por tanto, como una tipología de arte público de carácter efímero¹⁷ en su presencialidad, aunque pueda ser eterna cuando el artista decide conservarla en formato analógico. El arte contemporáneo se encuentra hoy en una constante redefinición, atravesando un proceso arduo de deconstrucción, como ya vaticinaba Arthur Danto en *Después del fin del arte* al afirmar que el arte no había muerto, que había muerto el paradigma de producción y legitimación de este, reflexión profundamente cercana a la situación actual respecto a los límites del arte.

6.3 La representación del cuerpo en el arte desde una perspectiva crítica.

Hablar de la representación del cuerpo en el arte es, sin duda, un asunto altamente complejo, más aún cuando se trata del cuerpo desnudo de la mujer. El desnudo femenino siempre ha estado enmascarado por un halo mitológico o alegórico en el arte, especialmente en distintos periodos, como el mundo grecolatino o el Renacimiento. Recurrir al simbolismo para convertir en moral lo socialmente inmoral se vuelve la principal vía para legitimar la presencia de mujeres desnudas en escultura y pintura.

Al representar a la mujer desnuda como personaje (Eva, Judith, Venus...) o como icono, transformada en alegoría de la Victoria, la Verdad o la Libertad, se deshumaniza su parte real, permitiendo al espectador observarla como objeto de deseo, pero sintiendo como lícita esa mirada, legitimándola. Esta afirmación encuentra un ejemplo idóneo para corroborarse por sí misma en el Salón de París de 1863, en el que *El almuerzo en la hierba* de Manet supone un escándalo estrepitoso tanto para la crítica como para el público. Resulta curioso que, el primer premio de ese mismo Salón lo recibiese el pintor Alexandre

¹⁵ López Cuenca/Vega, 2016: 81-84.

¹⁶ Melendo, 2010: 7-8.

¹⁷ Melendo, 2010: 16.

Cabanel con otra obra de desnudo, el *Nacimiento de Venus*. El rechazo hacia la obra de Manet, demuestra que el problema no está en la representación de una mujer desnuda, sino en hacerla parecer real, despojada de dicho disfraz mitológico¹⁸.

La percepción a la hora de representar las escenas también se diversifica cuando se analizan obras de mujeres artistas en contraposición a obras de hombres, y no porque exista -en ningún caso- un “arte femenino” frente al “genio masculino” sino por la diferencia de perspectiva evidente sobre la desigualdad estructural de género. La diferencia es apreciable en la representación de pasajes como *Susana y los viejos*, donde, la Susana que Rubens retrata en 1410 siente miedo, pero no refleja el disgusto y el asco que se presupone que cualquier mujer ante esa situación sentiría; sin embargo, la Susana que realiza Artemisia Gentileschi en el mismo año, si lo hace. Lo mismo sucede con la representación de Judith y Holofernes de dicha autora, donde se aprecia una Judith recurrente y resolutiva, con expresión de rabia, frente a las Judith de Caravaggio o Botticelli, profundamente asustada por el crimen cometido¹⁹.

Sin embargo, en la contemporaneidad, y en parte gracias a las nuevas manifestaciones artísticas como la *performance*, la videocreación o la fotografía, la representación -y el uso- del cuerpo está derivando hacia un carácter mucho más crítico, sirviéndose las y los artistas de este medio para alzar la voz contra las desigualdades sociales presentes y pasadas.

El impacto visual se vuelve clave en este tipo de denuncia artística, provocando un golpe de realidad en el espectador con obras tan impactantes como las realizadas por Santiago Sierra. En una de sus acciones, Sierra pagó a un indigente por permanecer sepultado en un foso durante catorce días, ofreciéndole por ello siete dólares la hora. En *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, una de sus obras más reconocidas, el artista remuneró a un grupo de personas, con dinero o con dosis de drogas por dejarse tatuar una línea continua en la espalda. Sobre sus obras, Sierra argumenta que no es su mente la perversa, sino que la perversión se encuentra en la esencia misma del sistema capitalista que convierte cualquier cosa en mercancía, denunciando con su trabajo la facilidad con la que pueden comprarse cuerpos y voluntades ajenas²⁰.

¹⁸ De Blas Ortega, 2012: 319.

¹⁹ De Blas Ortega, 2012: 316-321

²⁰ Abad, 2008: 1617.

Las artistas que se analizarán en esta aproximación demuestran en su obra esa doble vertiente de arte y crítica, desde Esther Ferrer, cuya mera presencia en el panorama artístico de los años 60 y 70 es una reivindicación de por sí, hasta el mundo interior de Pilar Albarracín y su reapropiación de los símbolos más castizos del imaginario español, pasando por la alta costura feminista de Alicia Framis para desembocar en las problemáticas de la mujer contemporánea de la mano de la joven promesa del videoarte María Alcaide.

7. Esther Ferrer: El arte del tiempo.

Esther Ferrer es, sin lugar a dudas, una de las artistas españolas más influyentes a nivel internacional de todo el siglo XX y, sin embargo, su nombre ha quedado, a menudo, opacado por el de otros tantos autores masculinos contemporáneos, como es el caso de su propio compañero de trabajo, Juan Hidalgo, situación que, afortunadamente, ha cambiado en los últimos tiempos. Con un recorrido artístico de más de cuarenta años, en 1999 fue una de las dos artistas encargadas de representar a España en la Bienal de Venecia, en 2008, España premió su importancia otorgándole el Premio Nacional de Artes Plásticas²¹ y, finalmente, en 2016, fue galardonada con el Premio Velázquez de Artes Plásticas.

La trayectoria de Ferrer es sumamente amplia, pues nace en 1937 en San Sebastián, en plena eclosión de la Guerra Civil, y aún hoy, a sus 84 años, continúa en activo. Ya en 1963 preludiva lo que sería su futura carrera, fundando junto a José Antonio Sistiaga el Taller de Libre Expresión de San Sebastián, espacio que funcionaba los días que los niños no tenían que asistir a la escuela. De esta iniciativa nacería poco después la Escuela Experimental de Elorrio, que, desgraciadamente, no se mantuvo en funcionamiento mucho tiempo. Este taller se basaba en el método Freinet²², un método educativo que valoraba positivamente la presencia de las artes plásticas y de la música en la enseñanza. Fue Sistiaga quien trajo este sistema de París y, junto a Ferrer, decidieron implantarlo en San Sebastián.

Al hilo del interés por la experimentación que acompañaba a Ferrer en estos proyectos, no es de extrañar su incorporación al grupo ZAJ, compuesto por Juan Hidalgo (1927-2018), anteriormente mencionado, y Walter Marchetti (1991). Si bien se han

²¹ <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/esther-ferrer> (21-03-2022)

²² Método educativo que toma su nombre en honor al maestro y pedagogo francés Célestin Freinet (1896 – 1966), basado en la filosofía krausista y en el pensamiento marxista.

establecido multitud de similitudes y paralelismos entre ZAJ y el colectivo FLUXUS, Ferrer considera más bien que son descendencia directa de Eric Satie (a quien homenajearía con su performance *Trois moreaux en forme de poire* en el Centro Pompidou de París en 1987²³), Marcel Duchamp y John Cage. El colectivo conoce a Cage personalmente en los Encuentros de Pamplona, celebrados entre el 26 de junio y el 3 julio de 1972. La participación en estos encuentros supuso un debate para los miembros de ZAJ, ya que corrían a cargo de un organizador franquista, pero finalmente aceptaron actuar con el único requisito de no ser grabados en video. Cage quedó tan fascinado por la obra de ZAJ que él mismo les organizó una gira por Estados Unidos, abarcando los territorios comprendidos entre Nueva York y San Francisco²⁴. Llegaron incluso a colaborar con el artista en el *happening El tren de John Cage. A la búsqueda del silencio perdido* en Bolonia, en el año 1978²⁵. Catorce años después, Ferrer le rendiría homenaje en su performance *En Mallarmé revisado (Homenaje a John Cage)*.

La historia de ZAJ comenzó en el Madrid de los sesenta, siendo concretamente en 1964 cuando Hidalgo y Marchetti dotaron de nombre al grupo. Coincidieron con Ferrer tres años más tarde, en 1967, en San Sebastián, y las inquietudes de los tres artistas eran tan similares que no dudaron en arriesgarse a trabajar juntos como colectivo. El trabajo de cada uno era independiente, de manera que podían realizarlo tanto juntos como por separado²⁶. Aunque ZAJ permaneció en activo hasta el año 1996, Ferrer se mudó a París en 1973, donde continúa viviendo actualmente. Según sus propias palabras, “en aquel momento el arte pasaba por Francia” por lo que no dudó en establecerse en la capital francesa. Comenzó trabajando como *au-pair* en horario matinal, lo que le permitía tener el suficiente tiempo libre para asistir a museos, exposiciones, y especialmente, a la cinemateca²⁷.

La propia Ferrer defiende que sus acciones se sustentan en tres elementos clave: tiempo, espacio y presencia. En cada *performance*, el espacio siempre será distinto y la presencia nunca podrá ser exactamente igual. La importancia de tiempo bebe precisamente de su referente, John Cage, y de su música experimental. Cage utilizaba

²³ Aizpuru, 2017: 20.

²⁴ Testimonio oral de Esther Ferrer en el coloquio ofrecido para la inauguración de la exposición *ESTHER FERRER Permutaciones / Probabilidad/ Azar* (27-04-2022).

²⁵ Aizpuru, 1998: 17.

²⁶ Ferrer, 1993: 42-44.

²⁷ Testimonio oral de Esther Ferrer en el coloquio ofrecido para la inauguración de la exposición *ESTHER FERRER Permutaciones / Probabilidad/ Azar* (27-04-2022).

partituras para la ejecución de sus piezas, sus sonidos no eran azarosos ni se producían con aleatoriedad en el tiempo; Ferrer realiza partituras de escritos y dibujos al estilo *cagiano*, en las que queda recogido cada paso de sus acciones. De Duchamp toma la importancia de lo absurdo, de lo banal²⁸. A menudo escoge para sus trabajos objetos cotidianos, como martillos, zapatos, mesas o sillas, a los que arrebató su contexto primigenio, remitiendo a los *ready-made* del padre del dadaísmo. Junto a estos objetos, su herramienta principal será su propio cuerpo, siempre presente, accionándose mediante los elementos textuales u objetos que conforman la *performance*.²⁹ En las piezas de Ferrer se produce una integración artística en la que priman las interrelaciones, teniendo igual importancia objetos, sonidos, texto, el cuerpo de la intérprete y el propio espacio. Cada *performance* es un microcosmos orgánico que solo funcionará si todo el mecanismo trabaja en conjunto.



Fig. 1. *Las Cosas*. Esther Ferrer, 1993.

El componente musical se puede apreciar en acciones como *Canon para 7 sillas*, ejecutada en el Festival *Polyphonix* (Marsella, 1990). En ella, la artista llevaba a cabo cinco movimientos con varias secuencias en cada uno, con el objetivo de cruzar un espacio con sillas realizando figuras en vertical, diagonal u horizontal siguiendo un orden numérico³⁰. Cada paso se realizaría, por tanto, a través de una partitura previa, demostrando que, si bien el azar es parte indispensable de la acción performativa, Ferrer planificaba minuciosamente las cuestiones del trabajo que de ella dependían.

Dans le cadre de l'art (1993) emerge directamente de los postulados de Duchamp, de la filosofía de lo absurdo. Ferrer se coloca marcos en la cabeza con objetos incorporados, convirtiéndose en una especie de *ready-made* humano; después, los va depositando en la mesa en el mismo orden, pudiendo, en ocasiones, crear una instalación a partir de ellos. Ella misma ejerce como pedestal, elevando esos objetos banales a la categoría de artísticos³¹. En *Las Cosas* [Fig. 1] (1997 – 2011), la artista repite esta fórmula de colocar objetos sobre su cabeza, entre los que se encuentra un embudo. Cabe

²⁸ Aizpuru, 1998: 20-22.

²⁹ Aizpuru, 1998: 22.

³⁰ Aizpuru, 1998: 27-28.

³¹ Aizpuru, 2017: 29.

destacar este embudo a modo de curiosidad ya que, según Ferrer, el origen de la *performance* se encuentra en *La extracción de la piedra de la locura* (1475 – 1480), de El Bosco. En dicha obra aparecen cuatro personajes: el extractor, el monje, la viejecilla y el loco; este último lleva sobre su cabeza un embudo, elemento del que se ha servido con frecuencia el imaginario popular para representar a los dementes³².

El uso del propio cuerpo tendrá un papel fundamental en sus acciones, profundamente impregnadas de un halo de austeridad en su ejecución. En *Se hace camino al andar* [Fig. 2] (2003 - 2013), interpretada en múltiples espacios como el Centro Pompidou de París o el FRAC Bretagne de Rennes, Ferrer elige un espacio para que la *performance* se desenvuelva, en el que comienza a caminar desenrollando una cinta adhesiva con la que va generando un camino a medida que ella avanza. El factor del azar está en el público,



Fig. 2. *Se hace camino al andar*, Esther Ferrer (Logroño, 2015)

que podía interactuar con la artista si así lo deseaba, o no hacerlo, y en ambos casos, se convierte en una pieza clave de la acción. Lo que podría parecer una *performance* bastante sencilla en cuanto a ejecución, trasciende mucho más allá en el plano de la conciencia. El título evoca al famosísimo poema de Antonio Machado, por lo que Ferrer, al colocar esa línea de cinta sobre el suelo, metaforiza la cuestión del exilio del poeta a Francia a causa del régimen franquista³³. No es de extrañar que se interese por el exilio o las fronteras, puesto que, ella misma explicó que, por la situación geográfica en la península que tiene el País Vasco, durante su juventud podía fácilmente acercarse hasta territorio francés y cruzar la frontera para ver cine o leer ciertos textos, prohibidos en España a causa de la censura.

Siguiendo el esquema de esta acción, se pueden encontrar similitudes con otras piezas de su producción como *13 acciones para 13 semáforos* (1996) realizada en Plaza de Cibeles o *Performance para la inauguración de la calle Marcel Duchamp* (1995) en París³⁴.

³² Ferrer, 2017: 57-58.

³³ Tosta, 2015: 242-243.

³⁴ Aizpuru, 2017: 25.

Probablemente, *El libro de las cabezas: autorretrato en el tiempo* [Fig. 3] (1981 – 2014), sea una de las obras clave de esta autora en relación al cuerpo y al concepto de tiempo, que tanto prima en su producción. La pieza consiste en una serie de autorretratos realizados a lo largo de casi treinta años, unidos -y contrapuestos- a modo de *patchwork*. Mediante este contraste, Esther Ferrer coloca al espectador frente a la realidad del paso



Fig. 3. *El libro de las cabezas: Autorretrato en el tiempo*, Esther Ferrer (1981 - 2014)

del tiempo, la pérdida de la juventud y las consecuencias que tiene envejecer para la piel humana, un objeto de trabajo que encuentra su precedente en la obra fotográfica *The Brown Sisters* (1975 – 2016) del norteamericano Nicholas Nixon (1947). Durante la exposición de las fotografías, Ferrer va haciendo preguntas al público,

invitando a quien las contempla a reflexionar sobre el complejo asunto del ciclo vital de una persona y las marcas que provoca en ella su vertiginoso avance. Con esta muestra, crea una doble percepción temporal: por un lado, el tiempo retratado de su propia vida, por otro, el tiempo de contemplación de las imágenes en el espacio expositivo³⁵.

La importancia de su mundo sonoro y matemático se funden con un sentido más crítico en performances como *Via Crucis* [Fig. 4] (1986 – 1997), en la que la autora marca un camino mediante doce cruces de madera por el que debe transitar. Cada cruz sostiene un letrero relativo a una prohibición o una advertencia, y a los pies de cada una, hay colocada una silla, objeto predilecto de Ferrer a la hora de desarrollar sus acciones. Durante su recorrido, cada vez que llega a una de las cruces se sienta en la silla, contando cada vez en un tono más alto, evolucionando su voz del



Fig. 4. *Via Crucis*, Esther Ferrer (1986 - 1997)

³⁵ Tosta, 2015: 246.

susurro al grito. Tras ello, se levanta, coloca un letrero en la cruz correspondiente y realiza un minuto de *performance*, girando la silla a modo de cierre. Realiza exactamente lo mismo en cada una de las cruces³⁶. El mero hecho de tomar elementos tan intrínsecos de la religión cristiana, como las cruces o el propio título que da a la acción, la convierten, irremediabilmente, en una *performance* subversiva y contestataria, más aún teniendo en cuenta que se ejecuta por primera vez en 1986.

La palabra es también una pieza crucial en el discurso artístico de Ferrer, como demuestra en la ejecución de *performances* mediante relatos, en los que predomina lo absurdo y el fino sentido del humor irónico de la autora. Ejemplos de ello serían *Contar performances* o *ZAJ: teoría y práctica*, realizadas a modo de conferencia performativa. Si bien Ferrer considera que su obra -que no ella- no tiene un discurso feminista propiamente dicho, en parte de su producción es innegable que sí existe. Según la propia artista, “Es difícil separar, en la lucha feminista y en el terreno artístico en qué medida estábamos defendiendo nuestro propio yo y nuestra propia identidad, porque también estábamos defendiendo la visibilidad social de una nueva imagen, de un nuevo ser mujer, con todos los derechos, con una capacidad de reacción, con una capacidad de intervención y de tomar decisiones³⁷”. Este pensamiento se refleja en la obra *Preguntas feministas* (1999), enmarcada dentro de ese modelo de conferencia performativa. Se trata de una acción en la que la artista realiza cuarenta y cinco preguntas (anteriormente publicadas en la revista *L'evidence n°4*) al público en la Galería Donguy de París. Como adelanta el título de la *performance*, las cuestiones estaban relacionadas con la posición de las mujeres artistas, las discriminaciones sexistas o la situación sociopolítica del arte. La intervención concluye de este modo:

“¿Expresa el arte las relaciones de dominación que se manifiestan explícita o implícitamente entre lo masculino y lo femenino? ¿Han constatado ustedes manifestaciones de sexismo en las publicaciones y revistas especializadas? ¿Creen ustedes que en arte hay una estética pura y valores universales? ¿Suponiendo que el artista tenga un papel en nuestra sociedad, creen ustedes que la artista y el artista entienden de una forma diferente? ¿Si, sí, donde reside la diferencia?” (Esther Ferrer, 1999³⁸)

³⁶ Aizpuru, 1998: 29.

³⁷ Zibelti/Otaegi, 2009: 14.

³⁸ Aizpuru, 2017: 35.

La crítica a la sociedad canónica y patriarcal y a las consecuencias que esta provoca en la percepción del propio cuerpo se hace visible en *Íntimo y personal* [Fig. 5] (1977), una *performance* en la que Ferrer mide su cuerpo y el de otras personas, trazando puntos en los que anota una nota musical, un punto o un número³⁹. Es una ironía humorística sobre la obsesión impuesta por la medida del cuerpo, que castiga - especialmente- a las mujeres, haciéndolas querer alcanzar unos estándares de belleza y proporción que son, a menudo, irreales.

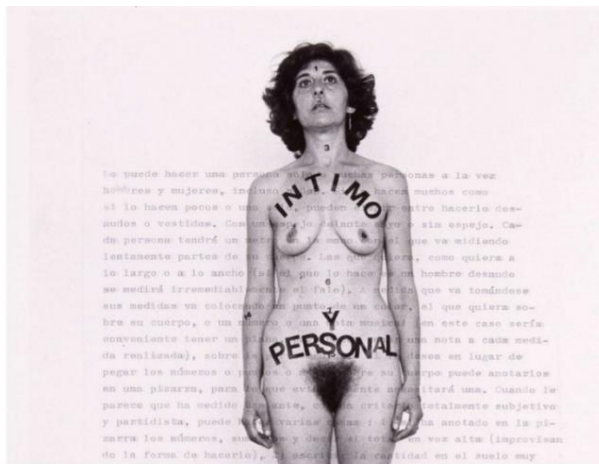


Fig. 5. *Íntimo y personal*, Esther Ferrer (1977, Atelier Lerin, Paris)

Es difícil separar lo político de lo artístico al hablar de una mujer que ejercía en libertad su profesión ya en la década de los 60, puesto que, tan solo el hecho de que lo hiciese, era profundamente revolucionario. Ella misma así lo expresó en la entrevista que le realizó Fefa Vila en 2004, donde afirmaba lo siguiente: “Creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como ZAJ, en España y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mi me llamaban puta en los periódicos⁴⁰.” No permitir que la crítica implacable la detuviese en el desarrollo de su actividad artística es, incuestionablemente, un grito desgarrador de libertad.

El hecho de que Ferrer se atreva a presentar los cuerpos como elementos reales, diversos, escapando de la normatividad y poniendo sobre la mesa el importante problema de la “juventud eterna” que se exige a las mujeres es una reivindicación valiente y, sobre todo, altamente necesaria. Esta presión autoimpuesta por un sistema patriarcal es perceptible a diario en las altas esferas del mundo de la música o del cine. A las artistas mujeres se las somete a la constante reinención, presionadas para permanecer jóvenes, novedosas y deseables para que el público no se canse de consumir el producto en el que se han visto convertidas. No ocurre a igual escala con los artistas masculinos que, si bien

³⁹ Aizpuru, 2017: 33-34.

⁴⁰ Vila, 2004: 130.

sufren ciertas consecuencias por el avance de su edad, su envejecimiento parece más lícito que el de ellas.

La importancia de *El libro de las cabezas: autorretrato en el tiempo* radica en su acercamiento a ese problema, la raíz de la obra es una denuncia innegable al tabú que supone un cuerpo de mujer envejecido y desnudo. En su entrevista con Ernesto Castro (2017), afirma que nunca ha tenido problema con desnudarse, pero que cuando empezó a envejecer vio, a menudo, reacciones de rechazo por parte del espectador. Cuenta incluso que, personas cercanas a ella le preguntaban si no se avergonzaba de mostrar su vejez⁴¹.

Atacar al sistema de frente, pero con elegancia, humor y sutileza, probablemente sea la clave del aspecto crítico que hay en su obra. En la sociedad actual, los medios de comunicación, las líneas de moda y, recientemente, la sobrexposición de la juventud en redes sociales, cargadas de filtros y efectos, condicionan la propia percepción del yo, estableciendo medidas de cuerpos y rostros que se alzan como paradigma de la auténtica belleza. Es la imposición de una ficción que se presenta al mundo como realidad, y cuyas consecuencias son devastadoras para la salud mental de la población, especialmente, de las mujeres jóvenes, adolescentes y preadolescentes. Da que pensar que, un problema que permanece tan latente en la segunda década del siglo XXI, ya fuese denunciado por Esther Ferrer en 1987 cuando presentó por primera vez *Íntimo y personal*. La crítica que se hace en esta *performance* es mucho más cruda de lo que puede apreciarse en la superficie, pues, la autora está exponiendo, sin eufemismos, que en esta sociedad la talla se prioriza, jerarquizándose la apariencia por encima del propio individuo.

Cualquier arte que se desarrolle y ejecute en libertad en unas circunstancias sociopolíticas convulsas es -en mayor o menor medida- político. Es cierto que Esther Ferrer apenas trabajó una década mientras el dictador aún vivía, pero su fallecimiento no significó cambio *ipso facto* de contexto, sino la apertura de un sendero del que quedaban kilómetros por recorrer. No se debe olvidar, por ejemplo, que, a pesar de situarse el fin de la dictadura en 1975, normativas represivas como la Ley de peligrosidad social o el delito de escándalo público permanecieron vigentes hasta 1995 y 1988 respectivamente. En el magnífico diálogo que Ferrer mantiene con Diego Luna Delgado (*De lo político en*

⁴¹ <http://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/> (7 – 04 – 2021)

la acción: *Un diálogo con Esther Ferrer*, 2017), la artista dejó por escrito una de las claves de la importancia política de su trabajo:

“Cuando tú hacías algo como lo que hacíamos nosotros, la gente decía: “Con esta estética...¡Estos tampoco son franquistas! Esta no es la estética franquista del arte franquista, son antifranquistas como yo”. Y en ese sentido se creaba una complicidad con el público que, aunque se riera de ti a muerte, y te considerara loco, chalado y todo el resto, en alguna parte decían “estos también están de nuestro lado”⁴².

La obra de Ferrer es de una genialidad peculiar y poco común, impregnada por un sentido del humor, de la ironía y de lo absurdo absolutamente exquisito, que merece un reconocimiento mucho más amplio que el que posee a día de hoy en el imaginario del arte contemporáneo español. No es un arte feminista (ella misma reniega de catalogarlo como tal al considerar esta etiqueta una limitación) pero si es el arte de una mujer feminista, y eso es algo que no puede pasar desapercibido cuando su mera presencia en el espacio artístico es, por si misma, una reivindicación. Las problemáticas que denuncia, a su particular manera, siguen impactando en las mujeres todavía en nuestros días.

8. Pilar Albarracín: Reapropiación del imaginario tradicional español.

Pilar Albarracín nace en 1968 en Aracena. La artista pasó su infancia en Huelva, aunque se trasladaría a la provincia de Sevilla para licenciarse en Bellas Artes. Tras obtener la licenciatura pasó una temporada a Irlanda y más tarde, se asentó en Madrid. Actualmente, su vida se encuentra dividida entre Sevilla y Madrid, las dos ciudades en las que realizó sus primeras exposiciones de carácter individual en el año 1997⁴³.

Su amplia producción, de carácter crítico, íntimo y muy personal abarca las disciplinas de la fotografía, la video-creación, el *collage*, la instalación o la *performance*. La unicidad de su trabajo ha conseguido elevarla al plano internacional. Albarracín ha expuesto en museos y galerías de todo el mundo, como, por ejemplo, el *Musée D'Art Moderne de la Ville de París*, el PS1 del MoMA o el *National Center for Contemporary Arts* de Moscú, entre otros tantos. También se ha consagrado su obra en las bienales de Venecia, Busan (Corea del Sur), Moscú y Sevilla⁴⁴.

⁴² Luna Delgado, 2017: 110.

⁴³ <https://fcom.us.es/pilar-albarrac-n-expone-en-sevilla> (13-04-2022)

⁴⁴ http://www.pilaralbarracin.com/cv_ce.html (13 -04-2022)

Se puede afirmar que la obra de Pilar se vertebra en dos pilares fundamentales. Por un lado, una profunda investigación sobre el concepto de “lo español”, deconstruido y reconstruido; por otro, el uso del propio cuerpo para adueñarse de ese estereotipo y encarnarlo en sus múltiples facetas. Según Rosa Martínez: “Ella misma personifica en su obra a las mujeres que quiere representar: campesina, inmigrante, mujer maltratada, bailaora...”⁴⁵.

Si bien Albarracín ha rehuido de catalogarse como artista feminista⁴⁶, su obra, sin embargo, está impregnada de un férreo compromiso social y un discurso de género latente. Ella misma considera que su arte es, entre otras cosas, “una impugnación al patriarcado⁴⁷” tal como afirmó en su entrevista con Nacho Abad Andújar en 2020. Gran parte de su trabajo se centra en el problema de la sumisión de la mujer, utilizando como hilo conductor “lo andaluz” y comprendiendo el flamenco como una manifestación artística encargada de expresar el dolor social y colectivo de los pueblos, más que apropiado para lo que trata de denunciar.

Los espacios para el baile y el cante se erigieron como núcleos de resistencia durante la dictadura franquista, por lo que la artista se sirve de estos recursos para reconvertirlos en nuevas señas de identidad⁴⁸. El flamenco constituye una pieza básica en la construcción del imaginario de “lo español”. Se asocia a un estereotipo potenciado durante la dictadura, pero se reactivó con fuerza en la década de los 90. En palabras de Xavier Arakistain y Lourdes Méndez, las cadenas televisivas llevan años difundiendo imágenes de folclóricas casadas, por la iglesia, con toreros, de princesas, duquesas y corridas de toros, procesiones seguidas con fervor por políticos de diferente signo, bailaoras y bailaoras... en definitiva, imágenes estereotípicas que constituyen el *typical spanish*⁴⁹. Este concepto, hoy en día, sigue funcionando. Probablemente nunca ha dejado de latir. Ya en el siglo XIX se proyectaba hacia el exterior, hecho evidenciado por los jóvenes artistas adinerados de distintos puntos de Europa que se embarcaban en largos viajes a España para realizar el *Grand Tour*, atraídos por el carácter exótico del país,

⁴⁵ Martínez, 2004: 45.

⁴⁶ Illán Martín, 2008: 190.

⁴⁷ <https://www.rivasciudad.es/noticias/feminismos-mujeres-lgtbi/2020/11/18/pilar-albarracin-hay-un-arte-que-no-interesa-al-poder-porque-desestabiliza/862600147661/> (13 – 04 – 2022)

⁴⁸ Bourne-Farrell, 2008: 66.

⁴⁹ Arakistain/Méndez, 2008: 88-89.

sentimiento que continúa vigente como potenciador indiscutible del turismo y de la imagen que se tiene de España fuera de ella.

Su preocupación por lo social va mucho más allá de la violencia de género y así se refleja en su obra. Aunque el machismo sea el eje sobre el que gira su producción crítica, no se limita a una visión eurocéntrica -y por tanto, insuficiente- del problema. En obras como *La noche 1002 o La noche 1002 (I)* (2001) señala duramente la situación de las mujeres musulmanas⁵⁰; en *Te quiero José* (2004), expone de manera crítica una de las tradiciones más patriarcales dentro de la comunidad gitana como es la prueba del pañuelo o comprobación de la virginidad⁵¹. En 1996, con su obra *VIH*, también se pronunció artísticamente sobre las consecuencias devastadoras que el virus dejó a su paso en la década de los 80, con toda la amalgama de prejuicios que conllevó la enfermedad para algunos de los colectivos más oprimidos de la sociedad. En esta misma dirección se enmarca la exposición *100%* del Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, comisariada por Mar Villaespesa, en la que Albarracín presenta la pieza *Mujeres (1993)*. La instalación consta de una serie de retratos de mujeres trans, colocados sobre espejos a la misma altura, generando una línea de miradas transgresoras y valientes que desafían al espectador.

No es de extrañar que, habiendo vivido el contexto del final de los años ochenta, Albarracín desarrolle un vínculo emocional con el problema de la identidad, teniendo en cuenta que la discriminación racial y por razones de disidencia sexual eran fervientes, y que ambos casos conforman la identidad del individuo en cuestión. Como sigue ocurriendo en la actualidad, las artistas más excluidas del sistema (y de la sociedad) eran, en aquel entonces, las artistas racializadas, las artistas homosexuales y las artistas trans.

Aunque ese compromiso social impregne la producción prácticamente completa de Albarracín, esta investigación tendrá como sujeto de estudio las acciones realizadas en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI.

En los 90, su obra se centra especialmente en denunciar la violencia machista y la dictadura de la belleza canónica impuesta. Por supuesto, se pueden encontrar elementos *typical spanish*, pero será en la década posterior cuando éstos se conviertan en los verdaderos protagonistas. Por lo tanto, se pueden establecer dos etapas diferenciadas en su producción performativa: una primera entre 1992 y 1999, donde el principal sujeto

⁵⁰ Palomar, 2002: 7.

⁵¹ Martínez, 2004: 72.

principal es la violencia de género y una segunda entre el año 2000 y 2004, en la que se suma a esta denuncia el imaginario español y flamenco como hilo conductor.

En 1992, la artista presentaba *S/T Sangre en la calle* [Fig. 6], la que sería probablemente una de las acciones más crudas de su trayectoria. Se ejecutó ocho veces en distintos puntos de la ciudad de Sevilla⁵². Albarracín, ensangrentada, se tendía en el suelo, interpretando el desgarrador papel de mujer asesinada, en un momento histórico en el que la presencia de los atentados terroristas, del VIH y del machismo coexistían en la sociedad. En cada una de las ejecuciones, se servía de ropa y objetos distintos, adoptando así el rol de mujeres distintas. Con este gesto dota de personalidad e individualidad a las víctimas, haciendo presente

que cada una de esas mujeres tenía una vida que le ha sido arrebatada. Con su propia voz deja claro así que convertir a las víctimas en meras cifras de estadística - aunque sea útil- a veces,



Fig. 6. *S/T Sangre en la calle*, Pilar Albarracín (Sevilla, 1992)

puede volverse terriblemente deshumanizador:

“Lo cierto es que la reacción de la gente es muy distinta cuando se ve hoy día, hay que verla desde la perspectiva de entonces, en aquel momento había un montón de atentados, ETA estaba en la mente de todos, además en Sevilla se celebraba la Expo. Todo el mundo estaba muy asustado, se oía continuamente que iban a poner una bomba, y luego estaban aquéllas campañas tan polémicas sobre el SIDA.... El significado era otro, la gente se asustaba, incluso se sentían asqueados por la situación. De hecho, de todas las acciones que hice solo se acercaron dos personas. Fue muy triste, terminé bastante mal, me daba mucha tristeza ver ese comportamiento”⁵³.

Estas palabras son las que Pilar Albarracín respondió cuando, en una entrevista para la revista digital *Mujeres mirando a mujeres*, Mila Abadía le preguntó por *S/T Sangre en la calle*. La inhumana reacción de los transeúntes evidencia la necesidad de seguir adoptando una postura crítica de denuncia social para alcanzar una igualdad real y

⁵² Illán Martín, 2008: 191 – 192.

⁵³ <https://mujeresmirandomujeres.com/pilar-albarracin-mila-abadia-entrevista/> (15- 04-2022)

efectiva. La tristeza que sintió la artista es el reflejo más macabro de la indiferencia y el narcisismo inherente al ser humano.

En 1993, con la acción *Escaparates* [Fig. 7], ejerció una crítica voraz hacia el paradigma físico normativo, introduciéndose en distintos escaparates de la ciudad. Albarracín imitaba a los maniqués, adoptando sus mismas poses y expresiones para tratar de mimetizarse con sus cuerpos inertes. A ojos de los transeúntes, su presencia pasaba totalmente inadvertida. Esta performance se encuentra en la misma línea que *Musical Dancing Spanish Doll* [Fig. 8] (2001), donde la autora se colocaba entre una serie de



Fig. 7. *Escaparates*, Pilar Albarracín (Sevilla, 1993)

muñecas, bailando. Presenta un carácter simbólico innegable, representando el paso de la realidad a la fantasía; Muestra a una Albarracín que ha sido atrapada por el hechizo del estereotipo⁵⁴, donde la presencia del cliché es tan envolvente en su vida que termina introduciéndose dentro del mismo y camuflándose con él.

Albarracín cierra esta década con una de sus videoperformances más memorables: *Tortilla a la española* [Fig. 9] (1999). La artista se presenta ante la cámara en una cocina de carácter industrial, ataviada con un vestido carmesí y dispuesta a preparar el plato español por excelencia: tortilla de patatas⁵⁵. Comienza a cortar enérgicamente jirones de la tela de su vestido, que coloca en la olla en sustitución de la patata, batiéndolos con los huevos como si fuesen un ingrediente más de la receta. Metafóricamente, se está cocinando a si misma, ofreciéndose, quedando auto-convertida en un producto listo para ser consumido.



Fig. 8. *Musical Dancing Spanish Doll*, Pilar Albarracín (2001)

⁵⁴ Medina, 2004: 118-119.

⁵⁵ Illán Martín, 2008: 193.

El lugar en el que transcurre la acción ya presenta una intencionalidad crítica, cuestionando las funciones y espacios que, dentro del hogar, han sido impuestos a las mujeres. El simbolismo está presente y cuidado al detalle, pues, el color del vestido y los huevos batidos muestran una deconstrucción de la bandera española. En palabras de Cécile Bourne – Farrell para el catálogo *Mortal Cadencia*: “Consigue, a través de la



Fig. 9. *Tortilla a la española*, Pilar Albarracín (1999)

deformación del cliché, mostrar la relación ambivalente que ocupa la mujer en una sociedad que vincula sacrificio con adoración y dominación con pérdida de autocontrol”⁵⁶. Así mismo, la iconología que presenta Albarracín en esta obra puede relacionarse con los ritos religiosos del cristianismo, pues, se ofrece al espectador como alimento, haciendo una analogía del cuerpo y la

sangre de Cristo.

Será en el primer lustro del siglo XX cuando el flamenco y el pueblo romaní se configuren como ejes vertebradores de su producción, no solo en el ámbito de la *performance* y la video-creación, sino también en sus instalaciones, como se aprecia en *Techo de ofrendas* (2004), donde presenta una serie de plegarias transcritas por ella en forma de volantes de encaje, cintas, bolillos y tiras bordadas multicolores que se elevan sobre quien las contempla, referenciando a su Sevilla natal, a sus retablos barrocos y sus yeserías en un homenaje a sus raíces mediante su particular manera de crear.

Esta etapa se abre en el año 2000 con obras como *Prohibido el cante*, una video-creación que sitúa a la artista en una taberna flamenca, con ella encarnando a una cantaora, ataviada con un traje de faralaes de camuflaje y acompañada por su guitarrista. Al inicio, hace uso del *ya hacham*⁵⁷ islámico, remitiéndose a la Córdoba de Abderramán II, donde se recomendaba gritar esas dos palabras antes de comenzar a cantar⁵⁸. Durante la acción, Albarracín va elevando la voz cada vez más, gritando, pero respetando los códigos del cante. Los hechos que se suceden entran en profundo contraste con la pared que, tras

⁵⁶ Bourne-Farrell, 2008: 69-70.

⁵⁷ Procede de Ziryab, gran músico de la corte de Abderramán II. Este artista estableció como norma que, antes de comenzar a cantar, debían gritarse las palabras *ya hacham*.

⁵⁸ Bourne-Farrell, 2008: 67.

ambos personajes, tiene escrito el título de la obra, “prohibido el cante”. En esas tres palabras escritas se encuentra, probablemente, la clave de la obra, pues su cante es un gesto de absoluta desobediencia ante lo establecido. Finalmente, se desgarrar el vestido con un cuchillo, sacándose el corazón del pecho para dejarlo sobre la mesa en un último acto de sacrificio final⁵⁹.

Existe en esta interpretación una crítica ineludible a la censura franquista que, como se ha mencionado con anterioridad, encontraba en los locales de cante y baile un núcleo de resistencia y de libertad de expresión. Resulta paradójico que, mientras estos núcleos artísticos se erigían como puntos de subversión y discrepancia en un mapa plagado de represión, se reafirmaban al mismo tiempo como símbolo de identidad nacional. La dictadura era consciente de que, si había algo que podía tratar de unificar al grueso de la sociedad era el arte, por lo que el flamenco y la copla fueron utilizados como recurso para la construcción de la identidad nacional imperante⁶⁰. Con esta obra, Pilar Albarracín trae de vuelta al presente la problemática de la instrumentalización ideológica del arte, presente en Europa desde los tiempos del Imperio Romano y la Grecia Clásica.

El carácter crítico, esta vez, dirigido hacia el férreo machismo que sufren las mujeres musulmanas, se refleja sin miramientos en la obra *La noche 1002* [Fig. 10] (2001). El título hace referencia a las mil y una noches⁶¹, demostrando una vez más el brillante ingenio de Albarracín a la hora de otorgar un nombre a sus creaciones. En esta ocasión, presenta a una mujer envuelta en cadenas de oro y lujosos velos de seda, que realiza la danza del vientre tras unas ventanas con celosías. La luz dorada y sensual que impregna el ambiente va, poco a poco, dejando ver al espectador como esas cadenas



Fig. 10. *La noche 1002*, Pilar Albarracín (2001)

opulentas van desconfigurándose y convirtiéndose en cadenas de hierro plagadas de candados. La joven termina siendo prisionera

de la misma estancia que la había visto bailar tan solo unos minutos antes, presa entre las paredes de su propio hogar, dentro del que ni si quiera puede moverse.

⁵⁹ Illán Martín, 2008: 196.

⁶⁰ Bourne-Farrell, 2008: 68.

⁶¹ Palomar, 2002: 7.

Del mismo modo que presenta a la mujer como prisionera del sistema patriarcal, presenta, en el mismo año, a la mujer empoderada que se libera de las cargas establecidas por los convencionalismos sociales. Esta idea se materializa en *La Cabra* [Fig. 11], donde vuelve a recurrir al imaginario flamenco, envuelta en un traje blanco de lunares rosas. Su coprotagonista será un odre de vino, con el que se enzarza en una danza salvaje y violenta, pegando el pellejo a su cuerpo, humanizándolo y erotizándolo a partes iguales. Esta danza provoca inevitablemente que el vino se derrame por su vestido, manchándola, haciéndola caer y perder ese hieratismo que -se presupone- deben tener las mujeres. Representa un momento orgiástico, casi de carácter báquico, presionando con su cuerpo el odre hasta no dejar en su interior una sola gota de vino. Este baile desenfadado se acompaña de las



Fig. 11. *La cabra*, Pilar Albarracín (2001)

melodías tradicionales de los espectáculos callejeros gitanos, en los que es habitual contar con la presencia de una cabra⁶², que baila sobre una escalera a los sones de una trompeta o un acordeón. A su vez, esta acción remite a toda una amalgama ritualista relacionada con la brujería medieval, en la que la presencia de la cabra o el macho cabrío ha sido siempre una constante, como bien ejemplificó Goya en obras como *El Aquelarre* (1797-

1798)

Albarracín trata en esta videocreación de demostrar que la pasión, el sexo o la locura son parte inherente de la mujer, en la misma medida que lo son al ser humano independientemente de su identidad de género. Para visibilizar su pensamiento, se sirve de un halo ritual, de un profundo simbolismo, entendiendo el odre como una cabra degollada y, por tanto, el vino como la sangre del animal⁶³.

La construcción de este imaginario de recursos tradicionales que Albarracín se reapropia para aportarles una nueva perspectiva transgresora culminará en 2004, año en

⁶² Martínez, 2004: 62.

⁶³ Bournel-Farrel, 2008: 69.

el que nacen tres de sus creaciones más reconocidas: *Viva España*, *Bailaré sobre tu tumba* y *Lunares*.

Madrid funciona como escenario para *Viva España* [Fig. 12], acción en la que una mujer vestida de amarillo -Albarracín- es perseguida por las calles de la ciudad por una banda de música que toca sin parar el pasodoble ¡*Que viva España!* Los movimientos de cámara ayudan a intensificar la ansiedad del acoso sufrido por la protagonista, que no puede despistar a los músicos para escapar de ellos. El hecho de que la banda toque repetidas veces ese pasodoble la convierte en una personificación de la nación, de los estereotipos y tópicos arraigados en la sociedad española de los que, aunque haya quienes lo intenten, no se puede escapar por completo. Cuauhtémoc Medina aporta una definición



Fig. 12. *Viva España*, Pilar Albarracín (Madrid, 2004)

muy acertada sobre estos músicos, considerando que representan a “la nación como furia, como fantasma que nos sale al paso a pesar de nuestro intento de burlar el cerco de su cotidiana interpelación”⁶⁴. El final de la acción queda abierto, no se sabe si la mujer consigue librarse de los tópicos o si van

tras ella indefinidamente, acompañándola durante la eternidad.

Bailaré sobre tu tumba es, sin lugar a dudas, una de las obras más críticas contra el sistema patriarcal de toda la trayectoria de Pilar Albarracín. Aparece acompañada de un bailaror, que se mueve mientras ella permanece inerte, como si de un animal acechando a su presa se tratase. Ella termina revelándose y rompiendo su silencio mediante un taconeo salvaje y pasional con un simbolismo contundente: la necesidad de alzar la voz sometida y silenciada que durante siglos se ha otorgado a las mujeres. El bailaror, en evidente desagrado por su rebeldía le aprisiona un pie entre sus piernas, pero ella no se deja dominar y como consecuencia, le tuerce el pie que aún le queda libre. La tarima termina cediendo a la batalla que está teniendo lugar sobre ella, hundiéndose, y la protagonista cae al vacío, metaforizando la sepultura, la tumba. Albarracín, con esta video-creación, lanza un mensaje muy poderoso, contestatario y disconforme: la preferencia de la propia muerte por encima de una vida de sumisión.

⁶⁴ Medina, 2004: 72.

El personaje de la folclórica protagonizará también *Lunares* [Fig. 13], esta vez, ataviada en una bata de cola blanca. El sonido de una trompeta rompe el silencio para dar entrada al pasodoble *En er mundo*⁶⁵. Al ritmo de la música, la artista atraviesa con una aguja su piel reiteradas veces, haciendo que la sangre que brota de su cuerpo dibuje los lunares del vestido. Las heridas afloran hacia el exterior, el traje con su sangre personifica los dolores del alma. La aguja puede entenderse también como elemento fálico, debido a su forma y a que, su papel en la acción consista en penetrar la piel de la protagonista, por lo que las heridas podrían simbolizar la consecuencia que ha tenido el patriarcado en sus propias carnes. Utiliza la autolesión como vía para recuperar la potestad sobre el cuerpo, de la que han sido despojadas las mujeres durante siglos. El dolor se convierte en un acto de autodeterminación, de liberación, un recurso casi terapéutico que ya había sido utilizado por *performers* de renombre como Marina Abramovic o los artistas que conformaron el movimiento del Accionismo Vienés.



Fig. 13. *Lunares*, Pilar Albarracín (2004)

El complejo mundo interior de Pilar Albarracín y sus herramientas para plasmarlo en el arte son de una sensibilidad y un simbolismo exquisitos. Su obra no deja indiferente a quien la contempla, poniendo de manifiesto, sin eufemismos y con una fuerza desbocada, las desigualdades estructurales que golpean a la mujer. Es una artista pulcra, que mima al detalle los elementos que conforman su trabajo, desde el tratamiento del color al del sonido, pasando por el espacio y el vestuario, sin descuidar, por supuesto, aquellos detalles que conciernen a su propio ser, a su cuerpo.

El rechazo hacia parte del imaginario tradicional se ha convertido en la actualidad en una norma no escrita mediante la cual se establecen en el pensamiento colectivo relaciones entre tradición e ideología que, si bien pueden darse en determinadas ocasiones, no necesariamente tienen que constituir un patrón marmóreo e inamovible. Por eso, la obra de Albarracín es una obra valiente, que no siente miedo de acercarse a acariciar los símbolos nacionales por excelencia (la bandera de España, la tauromaquia o el flamenco) para hacerlos propios, transformándolos en una explosión de denuncia y

⁶⁵ Martínez, 2004: 62.

empoderamiento. Su obra abraza a las mujeres españolas, árabes, gitanas, trans, humildes y burguesas. Es una obra que acoge, una obra que no olvida.

9. Alicia Framis: Feminismo de alta costura.

Alicia Framis (Mataró, 1967) es una artista multidisciplinar española afincada en Ámsterdam. Tras licenciarse en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona (1985 – 1990), completó su formación en *L'École de Beaux Arts* de París (1990 – 1993) y en la *Rijksakademie voor Beeldende Kunsten* de Ámsterdam (1996 – 1997). En ese último año de formación en la capital holandesa recibe el *Prix de Rome Art & Public Space* por su *performance The Walking Monument*, ejecutada el 8 de septiembre de 1997 en la Plaza Dam. Actualmente, es directora de un programa de maestría en el Instituto Sandberg de Ámsterdam y en la Universidad de Nebrija (Madrid).

Representó a los Países Bajos en la 50ª Bienal de Venecia (2003) y, anteriormente, estuvo presente en la 2ª Bienal de Berlín (2001). Su obra se encuentra en las colecciones permanentes de la *Collection FRAC Lorraine* (Francia), del *Migros Museum für Gegenwartskunst* (Suiza), del *Museum Boijmans van Beuningen* (Países Bajos), del MUSAC de Castilla y León (España), del *Rabo Art Collection* (Países Bajos) y de la *Stedelijk Museum Collection* (Países Bajos), entre otros⁶⁶.

Entre 2013 y 2014, sus casi veinte años de trayectoria artística se recogieron en la exposición monográfica *Alicia in Progress*. La muestra recorrió diversas ciudades de Europa, siendo el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León el elegido para acogerla en España del 15 de marzo al 1 de junio de 2014⁶⁷.

Según Rein Wolfs, la experimental obra de Framis (que comprende *performance*, instalación, videocreación y moda, entre otras disciplinas) utiliza un lenguaje de basado en proyectos. “Proyecto” se define como una actividad realizada en tiempo limitado, claramente organizada y encaminada hacia un objetivo concreto⁶⁸. Estos tres criterios de tiempo, organización y objetivo están presentes en la producción de Framis, pero no del mismo modo en el que lo estaban para los artistas en los primeros años de la *performance* como disciplina. Los primeros *performers* llevaban a cabo una actividad más centrada en el propio artista como artífice principal de la intervención y se desarrollaban en una franja

⁶⁶ <https://aliciaframis.com/biography/> (1- 05-2022)

⁶⁷ López Páez, 2017: 71.

⁶⁸ Wolfs, 2007: 52.

temporal más limitada, mientras que, en el caso de Framis, la duración se prolonga y ha llegado a involucrar en una sola acción a más de cien personas.

El halo de denuncia social que impregna gran parte de la producción de esta autora no puede desprenderse del contexto en el que crece. Framis nace a las puertas de la década de los 70, en la eclosión de la Segunda Ola del movimiento feminista. Las artistas comenzaron en ese entonces a reivindicar el lugar que les correspondía, buscando abandonar la posición de objeto artístico para reclamar la de productoras de arte. La fuerza de las artistas mujeres va, a partir de aquí, en un imparable ascenso, apoyadas, por fin, en una primigenia teoría del arte feminista de la mano de autoras como Linda Nochlin, que ya en 1971 había publicado su obra *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, reflexión esencial para comprender la problemática de la desigualdad histórica en el panorama artístico.

Las artistas de los setenta encontraron en los nuevos medios de expresión una inexplorada vía para poder llevar a cabo sus reivindicaciones, por lo que la fotografía y la *performance* se convirtieron en las grandes aliadas de su causa. Esta preferencia de disciplinas resulta lógica, pues, el arte de acción permitía a las artistas ser propietarias absolutas de sus cuerpos como herramienta crítica para mostrar la violencia y la discriminación histórica a la que se habían visto expuestas, algo que ejemplifica a la perfección la impactante *performance Rape Scene* (1973) de la artista cubana Ana Mendieta, que obliga al espectador a mirar a los ojos a una de las caras más brutales de la violencia de género: el abuso sexual.

Framis comienza sus estudios artísticos en 1985, precisamente en el mismo año en el que el colectivo *Guerrilla Girls* presenta su emblemática crítica al Museo Metropolitano de Nueva York *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* No es de extrañar que la artista se nutriese de todo lo que estaba sucediendo a su alrededor a nivel personal y artístico con el objetivo de elaborar una producción destinada a tomar calles y espacios para subvertir su función pública, convirtiéndolos en escenario de denuncia social⁶⁹. El hecho de haber residido en distintos países (España, Alemania, China o Países Bajos) aporta a su obra perspectivas diversas sobre el análisis de las problemáticas de la sociedad contemporánea en contextos desiguales. Del mismo modo, esta experiencia le otorga un conocimiento profundo sobre las dinámicas interculturales

⁶⁹ Carratalá Ros, 2020: 62.

y las dificultades relacionales entre comunidades, factores que también refleja en su producción.

Su preocupación por el machismo está presente desde el principio de su trayectoria, como demuestra en *Before your name*, acción ejecutada en 1997, su último año de formación en Ámsterdam. La acción consistía en desnudar a ocho chicas jóvenes que debían permanecer juntas veinte minutos a la entrada del Museo de Gustave Vigeland (Oslo). Su propuesta se basaba en la observación del cuerpo en el momento de la adolescencia, uno de los puntos claves del “tránsito del ser”, en palabras de Monserrat López Páez⁷⁰. Pretendía crear conciencia de la mortalidad humana, pues, las personas son mortales por encima de cualquier otro rasgo identitario, por encima de su género, etnia u orientación sexual, desde el momento en el que se respira por primera vez, se es, automática e irremediabilmente, mortal.

El 8 de septiembre de ese mismo año, en la Plaza de Dam de Ámsterdam, Alicia Framis realizaría una de sus performances más emblemáticas: *Walking Monument* [Fig. 14]. La idea de la autora era sustituir el Monumento Nacional de la plaza (que se



Fig. 14. *Walking Monument*, Alicia Framis (Ámsterdam, 1997).

encontraba en proceso de restauración en ese entonces) por una escultura viviente. Aquel día, a las 13:15 de la tarde, 112 personas entrelazaron sus manos para crear un círculo, que actuaría como base de la torre. Sobre sus hombros, 25 personas conformarían el segundo piso. Sucesivamente irían escalando nuevas personas hasta culminar en una torre humana de 11 metros y 160 participantes. En la cima, una niña con la mano alzada al aire coronaba el monumento andante. Los artífices, de origen español, son conocidos como *castellers*, y mediante sus construcciones de castillos humanos rinden homenaje a una tradición tarraconense del siglo XVI.

Por supuesto, esta acción no escoge su escenario sin un motivo premeditado. La elección del emplazamiento ya es una cuestión política de por sí, pues, el *Monumento*

⁷⁰ López Páez, 2017: 72.

Nacional (J. J. P. Oud y J. Raedecker) se erigió en 1956 para conmemorar a las víctimas de la Segunda Guerra Mundial. Sus ejecutores querían erigir una obra accesible, colocarla en el espacio urbano para que conviviese con la ciudadanía⁷¹. Ellos entendían que, aunque fuese una construcción dedicada a honrar la muerte, su función principal era hacer una celebración de la vida. Siguiendo estos postulados, Framis levanta un monumento que hace honor a esa intencionalidad original, un monumento que respira, que está, literalmente, tan vivo como el espectador que lo contempla.

Ya por aquel entonces, la preocupación por cuestiones de género en la obra de Framis era palpable. Nació en 1997 en la Galería Estrany de Barcelona la instalación *Hijas sin hijas* [Fig. 15] (título que toma del libro *Hijos sin hijos* de Enrique Vila-Matas⁷²), en la que la autora llenaba una pared del espacio expositivo con una recopilación de cien respuestas de mujeres a la pregunta *¿qué van a dejar en el mundo si no tienen hijos?* Con esta sencilla pero contundente pieza, denunciaba el eterno papel de madre y



Fig. 15. *Hijas sin hijas*, Alicia Framis (1997)

esposa que le ha sido otorgado a las mujeres durante siglos. Además, dejaba un espacio en blanco para que el público asistente pudiese escribir su propio testimonio, invitando así a la obra y al espectador a establecer un diálogo. Algunos de los mensajes que quedaron escritos en la pared fueron: “Dejaré atrás mi cuerpo”, “Cuando muera, alguien cerrará la ventana por mí”, “¿Por qué le temo a la muerte? ¿Por qué no sé vivir?”, “Moriré cada día, y soy consciente de ello” o “El último día de mi vida tiene que ser el mejor momento⁷³” entre un centenar de confesiones.

Hijas sin hijas fue una de las piezas que conformó la exposición *Pabellón de Género* (comisariada por Margarita Aizpuru en 2018), una muestra que se ubicó en la nave principal del espacio Alcalá 31 y en la que se basará mayoritariamente el presente análisis. En esta exposición se condensaron casi dos décadas de trabajo, especialmente concentrando las obras que tienen relación con cuestiones de género en su amplitud de

⁷¹ Wolfs, 2003: 54.

⁷² Obra literaria de 1993 en la que el autor reflexiona sobre su propia decisión acerca de no tener descendencia.

⁷³ Westen, 2018: 60-61.

vertientes. Se estructuró en dos ejes vertebradores claramente diferenciados: por un lado, recogía las obras relacionadas con arquitecturas o unidades habitacionales, es decir, las protagonizadas por el espacio. Por otro, recogía aquellas piezas de carácter performativo relacionadas con la moda, el videoarte, el diseño y, por tanto, el propio cuerpo⁷⁴.

Acompañando a esta instalación, se encontraba en la exposición la grabación de la *performance Secret Strike* (2005), que se convirtió, a la vez que en proyecto artístico, en una huelga real de mujeres. La idea surgió por el auge de los casos de violencia de género y la insuficiente respuesta política ante ello. Lo que propuso la autora fue congelar el movimiento de cien mujeres, detenerlas en la calle parando el tráfico mientras los cláxones de los coches gritaban enfurecidos por no poder avanzar en sus respectivos trayectos. En esta acción, Framis saca sus inquietudes sociales de la jaula de las salas de la exposición y las coloca en el punto exacto en el que deben encontrarse: la vía pública. La lucha feminista -como la de cualquier colectivo en situación de opresión- siempre ha avivado sus llamas y tomado impulso en la calle, mediante un tejido organizado de asociacionismo y activismo social. La vía pública ha sido, históricamente, el campo de batalla de la denuncia social que, en pocos casos, ha conseguido alcanzar sus logros de no ser por ese recorrido de la sociedad civil, algo que la autora evidencia conocer con la ejecución de esta acción, reivindicando y homenajeando al mismo tiempo a todas esas mujeres que se dejaron la piel y expusieron sus propios cuerpos como escudo para manifestarse contra todo aquello que consideraban injusto.

En 2008, Alicia Framis presentaba *The Walking Ceiling* [Fig. 16], una metáfora sobre la problemática histórica del techo de cristal. “Techo de cristal” se nombra por primera vez durante un discurso de la consultora laboral y activista Marilyn Loden en 1978, definido como una barrera inamovible que imposibilita el avance de las carreras laborales de las mujeres, reduciendo su igualdad de oportunidades profesionales exclusivamente por su género. La situación de discriminación de la mujer en el mundo laboral, en cuanto a posición, salario o invisibilidad se materializa en la mente de Framis mediante una placa de cristal de 2x3 metros sostenida por las cabezas de mujeres madrileñas que han tratado de romperlo. El cristal apoyaría en tela almohadillada o silicona, para evitar que se deslice y al mismo tiempo, para amortiguar las vibraciones del mismo. Resulta interesante la perspectiva personal de la autora al respecto, pues, esta

⁷⁴ Aizpuru, 2018: 17.

acción es la consecuencia de una búsqueda de nuevos modos de manifestación, de denuncia, tal como explica en el catálogo de *Pabellón de Género*:

“Esta acción se incluye en mi búsqueda sobre nuevas maneras de que la mujer se manifieste, genuinamente femeninas, aunque sin mimetizar los símbolos o actitudes masculinos. Creo que el silencio, el movimiento de las mujeres al mismo paso, las manos con guantes, puede provocar, contrariamente a lo que se piense en un primer momento, un efecto liberador de una opresión latente. Es interesante destacar mi experiencia cuando hablo con las ayudantes o las estudiantes del Techo de cristal, porque ellas por supuesto aún no saben lo que es, con esa inocencia de la juventud, y no conocen lo que el futuro les depara a no ser que cambiemos algo para ellas. Por esto esta performance va dirigida



Fig. 16. Alicia Framis trabajando en *The walking ceiling* (2018)

a las chicas jóvenes para que se preparen y actúen en consecuencia. Y también, cómo no, a las generaciones maduras, entre las que me encuentro, que ojalá ya hubiéramos roto esa desigualdad en el trabajo. Por ahora puedo romper el techo pero se regenerará una vez y

otra vez, como la maleza en el campo”⁷⁵.

El crudo y honesto final de esta reflexión podría parecer la sentencia de una mujer que ya ha perdido la esperanza por el cambio, pero no es más que una mirada profundamente realista hacia la situación actual. Alicia Framis (y las mujeres de su generación) aún tienen que quebrar el cristal cien veces más y ver cómo se regenera de nuevo ciento una hasta debilitarlo tanto que, cuando finalmente sea destruido por las generaciones futuras, ya no le queden fuerzas para volver a regenerarse.

La preocupación de la artista por la situación laboral de las mujeres no es un compromiso puntual, ya había denunciado este hecho doce años antes mediante la performance *8 de junio, libran las modelos* [Fig. 17] (2006). Esta acción nace a raíz de que la marca *Loewe* invitase a una serie de artistas, entre los que se incluía Framis, para participar en la exposición colectiva *Take me with you*, celebrada por el 160 aniversario de la empresa.

⁷⁵ Framis, 2018: 97.

El hilo conductor de la muestra era la interacción de personas y bolsos. Framis decidió aprovechar esta oportunidad para denunciar la explotación y la hipersexualización que sufren las mujeres en el mundo de la moda, un sector en el que, la presión por alcanzar unas medidas específicas ha incentivado el desarrollo de trastornos de la conducta alimentaria a multitud de mujeres. Por este motivo, ideó una acción en la que, simulando una pasarela, diecisiete modelos masculinos desfilaban totalmente desnudos luciendo exclusivamente bolsos blancos de la marca.



Fig. 17. *8 de junio, libran las modelos*, Alicia Framis (2006)

De este modo, la acción tendría el objetivo de cambiar la perspectiva habitual y colocar al hombre como objeto de la cosificación a la que se ven sometidas las modelos. Sin embargo, la acción fue censurada pocos minutos después de su ejecución por la asistencia al evento de la Familia Real⁷⁶ así como por la propia marca, que la consideró absolutamente inapropiada para su imagen. Aún así, esta censura no detendría el espíritu irremediamente crítico de Alicia Framis, que volvería a llevarla a cabo ese mismo año en el Círculo de Bellas Artes de Madrid⁷⁷. Actualmente, el video forma parte de la Colección del Museo de Arte Moderno de Arnhem, y se expuso en 2018 en este *Pabellón de Género* del que no podía ausentarse.

El mundo de la moda forma parte del esqueleto que vertebra la obra de Framis. Antes de ejecutar *8 de junio, libran las modelos*, ya había coqueteado con el intercambio de roles femeninos y masculinos en relación con la moda a través de proyectos como *Mamamen* [Fig. 18] (2004), en colaboración con el diseñador de moda Gabriel Torres⁷⁸. Consiste en una línea de ropa constituida por tres trajes de chaqueta con un portabebés, que permiten a los hombres compatibilizar la vida laboral y la paternidad⁷⁹. Para esta pieza, la artista se inspiró en un contexto que conoce de primera mano: el de los países nórdicos y su país de residencia, Holanda, en los que el papel asociado al hombre y la

⁷⁶ Western, 2018: 48.

⁷⁷ Aizpuru, 2018: 22.

⁷⁸ Espejo, 2018: 86.

⁷⁹ López Páez, 2017: 77.

mujer está cada vez más deconstruido, yendo en aumento el número de hombres que se dedican a las tareas domésticas y a la crianza infantil⁸⁰.

Mamamen se aleja años luz de ser solamente una prenda de ropa. Es el proceso de búsqueda y construcción de la nueva imagen del hombre, una respuesta práctica a las demandas que presentan las nuevas masculinidades no hegemónicas. Además, sus diseños se ajustan a la diversidad de modelos de familia, en los que pueden verse identificados los hombres homosexuales o los hombres trans con capacidad gestante.



Fig. 18. *Mamamen*, Alicia Framis (Amsterdam, 2004)

En 2007 desarrolló otra colección de vestidos inspirados y confeccionados a partir de la bandera china: *100 ways to wear a flag* [Fig. 19]. Este proyecto, que no participó en la muestra del *Pabellón de Género*, se realizó en colaboración con dieciséis estudiantes de la Escuela de Moda LIPER de León y de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Burgos⁸¹.

Es una denuncia a la desgarradora realidad que esconde el sinfín de productos *made in china*. La explotación laboral en ese sector del mercado es un hecho presente en el día a día de la sociedad contemporánea, impregnando desde ropa hasta juguetes, pasando por todo tipo de accesorios varios. Esta colección puede ser una de las piezas más significativas en cuanto a la importancia de lo público en la producción de Framis, pues, en algunas de sus exposiciones, permitía a los asistentes probarse las prendas e interactuar con ellas libremente.



Fig. 19. *100 ways to wear a flag*, Alicia Framis (Génova, 2007)

Sin embargo, las piezas más impactantes y revolucionarias de la artista en relación a la moda son las que pueden encontrarse en la colección *Anti_dog* [Fig. 20] (2002). Las raíces sobre las que se sustenta este proyecto brotaron durante la residencia en Berlín de

⁸⁰ Aizpuru, 2018: 11.

⁸¹ López Páez, 2018: 78.

la autora, concretamente por su preocupación hacia el barrio de Marzahn-Hellersdorf. Se trata de una zona de alarmante peligro para las mujeres negras debido a la abundante presencia de *skinheads* con perros adiestrados para ser potencialmente agresivos. Como respuesta a esta situación, desarrolló veintitrés vestidos de *twaron* (fibra sintética con aplicaciones militares y aeroespaciales), un material resistente a mordidas de perro, a balas e incluso a fuego.

Anti_dog como acción se ha realizado en Países Bajos, Francia, España, Inglaterra o Italia, reivindicando una discriminación distinta dependiendo del contexto del lugar de ejecución. En cada ciudad, Framis iba completando la colección con diseños especiales que trataban de reflejar la situación específica de cada territorio. Entre todos los escenarios en los que se ejecutó, la línea llegó a acumular 23 prendas que se reunieron y se expusieron juntas por primera vez en la 50ª Bienal de Venecia en 2003, ubicadas en el *Probador Anti_dog*, una cúpula creada por la autora y levantada con cinco de los vestidos⁸².

Se muestra por primera vez al público en la *Annet Glink Gallery* de Ámsterdam mediante la proyección de una performance realizada el 11 de octubre de 2002 a las puertas del estadio del Ajax⁸³, actualmente denominado Johan Cruyff Arena. Para la acción, -cuyo eslogan era *The indifference can step on you*- nueve mujeres ataviadas con las prendas *Anti_dog* bloqueaban una de las salidas del estadio. Cuando los asistentes comienzan a salir en masa, apenas reparan en la presencia de las mujeres. Las esquivan o, en el mejor de los casos, las miran extrañados. Finalmente, el sonido de un disparo resuena en el lugar y una de las *performers* cae fulminada al suelo ante la indiferencia de los transeúntes que, simplemente, siguen su camino ignorando la situación.



Fig. 20. *Anti_dog*, Alicia Framis (Madrid, 2003)

En el año 2003, con el auge de las víctimas de violencia de género en España, Framis organiza una intervención de *Anti_dog* en Madrid, en estrecha colaboración con la Galería Helga de Alvear, situada frente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁸² Western, 2018: 66.

⁸³ López Páez, 2017: 73.

Al igual que haría en 2005 con *Secret Strike*, la artista vuelve a convertir su acción en una protesta real. Para esta muestra, congregó a aproximadamente 2000 personas en el exterior de la galería con el objetivo de hacer una concentración silenciosa por las víctimas. Nueve *performers* tenían instrucciones de flanquear el museo vestidas de *Anti_dog* con una serie de banderines en las manos que llevaban bordados mensajes como “Belleza contra puños”, “Moda Anti-Bala” o “Beauty beats violence”.

En aquella ocasión, el slogan fue *Anti_dog against domestic violence*⁸⁴. Ese mismo año, *Anti_dog* también se ejecutaría en Barcelona, teniendo como sujeto protagónico a las mujeres trans de la ciudad por las brutales agresiones que llevaban décadas sufriendo a manos de los *skinheads*⁸⁵, de las que fueron víctimas mujeres como Sonia Rescalvo Zafra, una mujer trans catalana asesinada a golpes mientras dormía en el año 1991.

Bajo la premisa sembrada con *Anti_dog*, en 2018 realiza dos proyectos de marcada intencionalidad crítica. Por un lado, realiza *Lifedress* [Fig. 21] con tecnología *airbag*. De nuevo, los diseños tenían como objetivo principal la protección de las mujeres en la calle, esta vez, frente a las agresiones sexuales. La artista confecciona siete vestidos blancos que actúan hinchándose, del mismo modo que lo hace el *airbag* de un coche, ante la presencia de cualquier ataque. Cada uno de ellos estaba preparado para transformarse de manera específica dependiendo de cómo se produjese la agresión⁸⁶.



Fig. 21. *Lifedress*, Alicia Framis (Bassel, 2019)

Por otro lado, ejecuta la performance *Is my body public?* [Fig. 22], en la que 125 mujeres, luciendo una colección de vestidos transparentes confeccionados en tul, recorrieron las calles de Madrid hasta llegar a la galería Juana de Aizpuru, donde se desnudaron y tendieron la ropa⁸⁷. En cada uno de los vestidos aparecía escrita la pregunta que da título a la acción en quince idiomas distintos. La intención de la artista era cruzar la línea entre lo público y lo privado, utilizando un tipo de ropa asociado al espacio íntimo

⁸⁴ López Páez, 2017: 72-74.

⁸⁵ https://aliciaframis.com/2003-2/anti_dogbarcelona-2003/ (2-05-2022)

⁸⁶ Carratalá Ros, 2020: 63-64.

⁸⁷ Western, 2018: 46

o doméstico para colocarlo fuera de su contexto y provocar así que el espectador se cuestionase lo terriblemente expuesta que está la intimidad física de las mujeres en la esfera pública.

Alicia Framis es, sin atisbo de duda, una artista de arraigada conciencia feminista, con conocimiento y preocupación por el abanico de discriminaciones a las que se exponen las mujeres de ayer y de hoy. Trata de dar forma a su espíritu crítico para elaborar instalaciones o prendas con un fin performativo, con el objetivo claro de visibilizar los conflictos sociales con los que ha tenido que convivir -y con los que aún convive-. Además de la violencia de género, ha utilizado su obra para denunciar el racismo, la trata, la explotación o la soledad imperante en un mundo dominado por la productividad.



Fig. 22. *Is my body public?* Alicia Framis (Madrid, 2018)

Sus proyectos se realizan para ser experimentados, tocados, vividos. Tienen el poder de salir de las salas y dialogar con el espectador, desprendiéndose de la tradicional relación pasiva entre observador y obra, algo que evidencia soberanamente el carácter público de su arte. Como defendía Theodor Adorno en su Teoría Estética, la única vía con la que el arte cuenta para poder influir en la sociedad es incrustándose en ella, y no puede negarse que, la obra de Framis ha llegado para remover conciencias y quedarse a vivir en ellas.

10. María Alcaide: La reivindicación contemporánea a través de las nuevas tecnologías.

En un momento en el que la era digital penetra violentamente cada resquicio de la realidad, apropiándose de ella, se enmarcan las artistas revolucionarias como María Alcaide (Aracena, 1992), que, como auténtica hija de su tiempo, aprovecha los recursos que le ofrece la contemporaneidad para configurar su producción artística.

Su visión creadora se potencia mediante una formación en Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, así como la obtención de la *Licence en Arts Plastiques* en la *Université Paris VIII* y el Máster de Investigación en Arte y Diseño por Eina-UAB en Barcelona. Alcaide no se considera una *performer* en el sentido estricto y tradicional del

concepto, entiende su trabajo como videoarte con un alto nivel de performatividad. Además de la creación video gráfica, sus dos herramientas de trabajo predilectas son la instalación y el texto. Es casi un factor contextual que, en un presente globalizado, con una infinidad de posibilidades digitales al alcance de la mano, los artistas que trabajan con el sector audiovisual no puedan encorsetarse en un único género o disciplina.

La obra de María Alcaide, a sus tan solo 30 años, ha viajado por Helsinki, Berlín o San Francisco, entre otros lugares. En territorio nacional, su trabajo ha formado parte de muestras colectivas en el Centro de Arte Complutense (Madrid), en el Centre del Carme (Valencia) o en festival LOOP de Barcelona. La joven artista ha sido galardonada con el premio en *Jeune Création y Salon de Montrouge 64* en París, con el premio Generación 2021 y con el premio de creación de la *Sala D'Art Jove*. Su obra fue también merecedora de la beca de producción de la Fundación LaCaixa (2020) y de la beca Injuve⁸⁸.

Para el catálogo de la exposición colectiva *#TODAS Artistas Contemporáneas Andaluzas*, idea impulsada por la Universidad de Málaga en el año 2019, María Alcaide dedica estas palabras a explicar su propia obra:

“Hasta ahora me he centrado en contar mis propias vivencias, hablo de lo que me atraviesa o me violenta, siempre con el cuerpo como eje. La entidad performativa y a veces ficcionada de mi cuerpo, afectado por diferentes restricciones sociales, me sirve para hablar desde la libertad y la imaginación, posibilitándome encarnar otras identidades, otros cuerpos.⁸⁹”

En su intervención para el catálogo, continúa situando a Esther Ferrer como uno de sus referentes, citando la célebre frase de la artista donostiarra: “El cuerpo es lo único que tengo, lo más cercano, lo más barato”⁹⁰. Con esta sentencia sitúa en el foco del asunto la precariedad a la que se enfrentan los artistas contemporáneos y cómo esa situación puede llevarles hacia un camino de autoexploración del propio cuerpo como narrador vehicular en su obra al ser un material que les acompaña gratuitamente desde su nacimiento hasta su muerte.

⁸⁸ <https://mariaalcaide.com/home-esp/bio> (06-05-2022)

⁸⁹ Alcaide, 2019: 39.

⁹⁰ Alcaide, 2019: 39.

Una de las obras claves en la producción de Alcaide es la titulada *Blogger Affair* [Fig. 23] (2018), pieza multidisciplinar conformada por textiles, bisutería, fotografía y, por supuesto, video. Con esta obra, la artista ejerce una férrea denuncia a la precariedad laboral a la que se enfrenta la juventud actual, a la industrialización de las ciudades y una reflexión sobre las profesiones emergentes que han nacido del trabajo *online* (*influencers, youtubers, streamers...*). Para ello, se pone en la piel de una *influencer* ficticia conocida como *The Materialist* (La Materialista) que, mediante una simulada *ted talk*⁹¹ y en un formato de falso documental, argumenta con sublimada ironía cómo su precariedad económica como artista la llevó a decantarse por un futuro mejor como *influencer*. Esta explicación se sustenta en la publicidad de un falso libro autobiográfico titulado *Gracias, precariedad*, en el que la protagonista narra cómo las circunstancias de su pasado la condujeron hacia ese cambio de dirección y cuáles han sido las estrategias a seguir para mejorar su situación laboral y, por ende, económica.



Fig. 23. *Blogger Affair*, María Alcaide (2018)

Esta *instagramer* es el hilo conductor de la amalgama de elementos que componen la obra, pues, las piezas que acompañan al video son todas productos derivados de *The Materialist*. Entre ellos se encuentra una línea de moda que lleva escrito “*Becoming poor is not an event, it’s a process*” [Fig. 24] complementada por bisutería, un frasco de perfume que toma como referencia la marca de Kim Kardashian, (KKW)⁹² adaptando su



Fig. 24. *Blogger Affair*, María Alcaide (2018)

forma al propio cuerpo de Alcaide y un mono de trabajo inspirado en los utilizados por los astilleros de la compañía vasca Euskalduna⁹³. De especial interés es el frasco de perfume, pues, según la propia artista, escogió la firma de Kim Kardashian por considerar que ella representa el paradigma del cuerpo femenino modélico contemporáneo, ya que se ha convertido a si misma en

⁹¹ Conferencias organizadas por la organización sin ánimo de lucro TED, impartidas por personalidades de la divulgación científica, empresarios, pensadores, figuras políticas, economistas, ecologistas y artistas. Tienen como objetivo difundir “las ideas dignas de difundir”.

⁹² Orán Llarena, 2020: 209-211.

⁹³ <https://mariaalcaide.com/work/blogger-affair> (9-05-2022).

un producto, capitalizando sus formas corporales al máximo y convirtiendo su propia carne en un icono actual y reconocible⁹⁴.

La obra también invita al espectador a la reflexión sobre cómo afecta el auge de las redes sociales a la juventud actual, especialmente a las mujeres en la franja vital que comprende adolescencia y pre-adolescencia, momento altamente vulnerable por encontrarse en plena conformación de la identidad. Esa vorágine de efectos y filtros que -supuestamente- tienen como finalidad “mejorar” la apariencia del individuo impulsan la peligrosa construcción de una imagen irreal de la belleza, potenciando una percepción propia aterradoramente antinatural.

Casi contemporánea a esta pieza es *The managed hand* [Fig. 25] (2018 – 2020), orquestada durante la residencia artística que pasó Alcaide en Bilbao. Dos piezas video gráficas escenifican las dinámicas de poder y opresión que pueden sucederse en los salones de belleza. La artista toma como punto de partida el salón de belleza para provocar que en la mente del espectador se revuelvan conflictos que impregnan su entorno, como son la discriminación racial, de género o de clase.

El primero de los videos, titulado *The Managed Hand*, presenta en pantalla al *youtuber* Alexander Stepanov, que se define a si mismo como un artista que ofrece sus servicios a mujeres pobres, transformando sus manos. Le muestra trabajando a la vez que habla de las vivencias precarias de su clienta, dando al público su ansiado contenido sensacionalista que le otorgará, probablemente, un mayor número de visualizaciones en la red. Alcaide arranca al espectador de este contexto para transportarlo a la producción de la fábrica *Pretty Woman Industrial* (Guangzhou, China). La empresa, que tiene una amplia cadena de producción, se ofrece a la demanda de empleo bajo el pretexto de poder encontrar en ella “trabajo garantizado”, olvidando mencionar, por supuesto, las condiciones del mismo y el bajo sueldo correspondiente.

Punto Perfecto será la segunda creación que conforme este proyecto, con un aire más cercano e intimista. En el plano se insertan las manos de dos mujeres, clienta y empleada. La artista encarna a la clienta, mientras la voz de la trabajadora pertenece a una emigrante asiática. Ambas entablan una conversación sincera sobre la situación laboral que viven, las complicaciones de buscar empleo hoy en día y, por supuesto, lo que las llevó a coincidir en ese espacio: la manicura. De un modo exquisitamente sutil, en la

⁹⁴ Entrevista personal con la artista ((27-05-22).

exposición de la pieza, el video se inserta dentro del regazo de un sillón, junto al que se colocan dos taburetes para su visionado. El espectador, al sentarse, debe colocarse en una postura curvada similar a la que necesita una esteticista para realizar una manicura correctamente, reparando entonces en la profunda incomodidad que debe sentir la trabajadora al permanecer en esa posición durante tan largos periodos de tiempo.

Esta idea se nutre del libro homónimo de la socióloga Miliann Kang (*College of Humanities & Fine Arts*, Massachusetts), cuyo estudio, a través de una batería de encuestas realizadas en tres salones de uñas de distintos distritos neoyorquinos, es de gran utilidad para comprender cómo convergen en ellos las desigualdades sociales. A la vez, nace de una experiencia personal de la artista, que, durante su residencia en Bilbao, en una ocasión decidió gastar una pequeña parte del dinero de su beca en hacerse la manicura como forma de autocuidado. En su entrevista con la curadora Denise Araouzou, describe los hechos del siguiente modo:

“Me gasté los primeros 30 euros de mi beca en esa manicura. La sensación inicial de alivio por los cuidados que iba a recibir, rápidamente dio paso a la incomodidad a la vez que la empezaba a sentir la carnalidad de la manicura. Me pregunto, sin embargo, si era el acto en si mismo el causante de mi incomodidad o si era lo que este significaba: que un extraño respondiese tan voluntariamente a tus necesidades físicas y emocionales.⁹⁵”

El salón de uñas se asocia como espacio al uso y disfrute una clientela mayoritariamente femenina, pero también, a una empleabilidad mayoritariamente femenina. De manera ingenua, podría interpretarse como un lugar para la sororidad, un espacio seguro entre iguales pero, sin embargo, existe una jerarquía profundamente arraigada a dicho entorno. Por lo general, será mucho más frecuente que, tras el mostrador, se encuentre una mujer en situación laboral de precariedad, racializada en un alto grado de probabilidad y encargada de satisfacer las necesidades de una consumidora caucásica, de clase media-alta y con



Fig. 25. *The Managed Hand*, María Alcaide (2018-2020)

una situación socio laboral medianamente acomodada, como ejemplifica de manera brillante la obra de Alcaide.

El imaginario de lo andaluz y lo español, tratado con anterioridad en el estudio de la obra de Pilar Albarracín, también se hace eco en el proceso creativo de María Alcaide a través del análisis del caballo como símbolo. La idea se materializa en un video titulado *Caballeros Castellanos* [Fig. 26] (Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, 2020), un *collage* de elementos multimedia (pantallas de *youtube*, de redes sociales, la cesta de la compra de *Amazon* o fragmentos de documentales y películas como *Ben-Hur* o *El Dorado*, entre otras) acompañado de una narración en árabe con voz en *off* realizada por Mariam Elharchi, ligando la contemporaneidad andaluza con su pasado islámico, dos factores que, bajo ningún concepto, deberían separarse.

El breve *film* muestra como el caballo ha sido convertido en la imagen de la dominación sistemáticamente a lo largo de la historia, como lo fue durante el proceso de colonización de América, donde el imponente animal era un completo desconocido para los nativos americanos. Junto a la evidencia de las armas, este hecho otorgó una ventaja abismal a los hombres de Hernán Cortés frente a los pueblos indígenas. En palabras pronunciadas en el propio video, un proceso de colonización no es unidireccional, sino que se ejerce hacia todas las partes posibles, lo que implica que no solo se importó el caballo como animal, también lo hizo el uso específico y la comercialización del mismo. Con esta pieza, la autora trata de establecer un paralelismo entre el uso del caballo en la conquista territorial y cultural y su papel en la construcción de la imagen de la normatividad hegemónica del hombre cisgénero, heterosexual y blanco.



Fig. 26. *Caballeros Castellanos*, María Alcaide (2020)

Su guion emprende un viaje por una serie de situaciones históricas en las que el caballo y el hombre han ido de la mano, no se centra específicamente en los procesos de colonización, evoca también la Edad Media con el ejemplo de El Cid Campeador y su caballo Babieca, regalo del rey Muhámmad al-Mutámid, e incluso indaga en la contemporaneidad durante la dictadura franquista. Particularmente interesante es la reflexión que muestra sobre la dictadura y el secano. La obra explica cómo el trabajo de

secano, históricamente, ha estado asociado a una ideología afín a la izquierda, siendo una actividad de tradición pobre y humilde. La voz en off de Elharchi narra el *modus operandi* que, durante el régimen, con el impulso del Instituto Nacional de Colonización, provocó el traslado de un alto porcentaje de colonos al sur de España con el incentivo de una vivienda, una yunta de bueyes, dos vacas y una yegua. Esto, sumado a la implantación del regadío, sucedió con la razón única de generar un sentimiento de propiedad y responsabilidad en el individuo que lo apartase cada vez más de su pensamiento político crítico y contrario al establecido.

Las inquietudes sociales de la artista confluyen en el documental *Carne de mi carne* [Fig. 27] (2021), una video instalación compuesta por dos piezas: *Entraña y Piel*. Se trata de una producción profundamente personal en la que Alcaide se contrapone con su propio hermano de forma antitética para abordar, con la industria cárnica familiar como eje vertebrador sus preocupaciones en cuanto al feminismo, el mundo rural, la desigualdad de género y la división sexual del trabajo⁹⁶.

Esta pieza, en la que también participan otros miembros de la familia de la artista como su madre, su padre o su abuela, parten de la teoría de la antropóloga francesa Priscille Touraille⁹⁷, en cuya tesis defendía que la diferencia de estatura y tamaño entre hombres y mujeres encuentra su origen en el consumo de carne durante la Prehistoria,



Fig. 27. *Carne de mi carne*, María Alcaide (2021)

donde los hombres se reservaban para sí los mejores manjares. Entrar en contacto con estas ideas durante su residencia en Alemania, unido al tiempo que la artista tuvo que pasar en su vivienda familiar en el campo con motivo de la cuarentena ocasionada por la pandemia de la Covid-19 fueron las dos semillas que

hicieron crecer esta idea⁹⁸.

⁹⁶ <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-11-13/un-loop-de-cuerpo-presente.html><https://www.rtve.es/television/20211109/loop-2021-exposicions-cos/2219462.shtml> (11-05-2022)

⁹⁷ <https://mariaalcaide.com/work/carne-de-mi-carne-entra-a> (11-05-2022)

⁹⁸ <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/maria-alcaide> (11-05-2022)

Alcaide, con una pantalla dividida en dos planos, expone realidades como la abismal diferencia entre la cifra de trabajadoras agrícolas y de propietarias de terreno agrario, o la diferencia de puestos de trabajo en la industria cárnica, en la que, la mayoría de los empleados dedicados a la cadena de funcionamiento son hombres, mientras que las mujeres se dedican a las labores de despiece con el obsoleto argumentario de una mal generalizada fuerza física inferior. Al mismo tiempo, da voz al problema persistente del éxodo rural, que cada vez arrastra un envejecimiento de población más profundo, y es que, en palabras de la propia artista “el futuro parece estar siempre fuera, fuera del pueblo, fuera del país...”.

“Ahora se hace todo sin casa y sin familia.” Con estas palabras verbaliza la cruda realidad actual la abuela de Alcaide ante la cámara en una de sus intervenciones en el documental. Esta afirmación sirve de precedente para insertar una reflexión acerca de cómo se ha deshumanizado cada vez más la propia vivienda, en la que, como bien indica la autora en la obra, la decoración, ha sido sustituida por *atrezzo*. Toda la narración se acompaña de ediciones, a su recurrente modo *collage*, donde se pueden ver desde una parodia de la película *Jurassic Park* hasta el conocido anuncio de jamón protagonizado por el cantante David Civera que inundó las televisiones de todas las familias españolas, pasando por un fragmento de *Los Tres Cerditos* y por la inserción de pantallas virtuales de *google maps* o del teléfono móvil.

María compone su práctica mediante objetos y materiales que estén a su alcance, en los que no tenga que invertir una alta suma de dinero. Tampoco produce nuevos objetos, pues, considera que ya hay muchos que pueden ser reutilizados y, con su universo artístico íntimo y personal, mira directamente a los ojos a la precariedad. No teme admitir las limitaciones económicas que ha podido encontrar en su vida y, por tanto, en su carrera, algo que no impide que desafíe al monstruo elitista que es hoy la industria del arte. Es una artista compleja, versátil y, por encima de todo, profundamente honesta. No se avergüenza de ser quién es, no rehúye sus raíces ni esconde bajo llave sus orígenes. Discursos como el suyo se convierten en un arma de uso obligado para ganar la ardua batalla al privilegio social imperante.

11. Conclusiones

Después de este recorrido a través de la producción artística de Esther Ferrer, Pilar Albarracín, Alicia Framis y María Alcaide, se evidencia que, cada una de ellas,

atendiendo a sus distintas personalidades y contextos, ha utilizado su obra -o parte de la misma- como herramienta de visibilidad y denuncia social. Sus discursos, si bien son de una innegable individualidad por la originalidad creativa de las cuatro autoras, concuerdan en la necesidad de solventar un amplio abanico de problemáticas en relación al cuerpo, al género, al privilegio y al arte.

Las cuatro artistas, hijas de tres generaciones diferenciadas (los años treinta, los años sesenta y los años noventa) encuentran una serie de puntos en común a pesar de la brecha generacional que las dilata en el tiempo. La supresión de la mujer en la Historia del Arte, el tratamiento desigual de su obra en el mercado y por tanto, las consecuentes trabas para poder desarrollar plenamente su profesión como artistas ya preocupaba a Esther Ferrer en *Preguntas Feministas* en el año 1999, y ha seguido constituyéndose como una alarma social durante las dos siguientes décadas, como demuestra María Alcaide con su *Blogger Affair* en 2018. El privilegio racial se corona como una de las problemáticas más arraigadas en la sociedad pasada, presente y futura, revelando sus múltiples rostros en piezas como *La Noche 1002* (Pilar Albarracín, 2001), *100 ways to wear a flag* (Alicia Framis, 2007) o *The Managed Hand* (María Alcaide, 2018 – 2020). Estas dos últimas piezas también implican una preocupación latente por la situación laboral de la mujer, asunto recurrente en gran parte de la producción de Framis (*Secret Strike, 8 de junio libran las modelos...*).

El hecho de que las demandas de Framis y Albarracín presenten similitudes claras en una cercana franja temporal no es un hecho casual ni fortuito. Es el fruto de una generación de mujeres artistas que vivió en su juventud el aterrador auge de la violencia de género en la España de principios del siglo XXI. El incremento de víctimas se materializa en las obras de Framis y Albarracín con piezas como *ST. Sangre en la calle* (Albarracín, 2003) o *Anti_dog*, cuya ejecución en Madrid se realizó con motivo de denunciar esta situación y rendir homenaje a las mujeres fallecidas. En la intervención de *Anti_dog* que tuvo lugar en Barcelona, Framis visibilizaba la cruda realidad de las mujeres trans, quienes también encuentran su espacio en *Mujeres* (1993) de Pilar Albarracín, corroborando esta convergencia de preocupaciones entre ambas.

Se puede apreciar en las tres generaciones una reapropiación artística de símbolos asociados tradicionalmente al imaginario conservador. Es el caso de Esther Ferrer, tomando prestada la iconografía cristiana para ejecutar su *Via Crucis* entre 1986 y 1997, Pilar Albarracín recurriendo al flamenco o a la tauromaquia en su producción de la

primera década de los 2000 y, por supuesto, María Alcaide con su magnífica reflexión sobre el significado que yace oculto bajo la figura del caballo en la obra *Caballeros Castellanos* (2020). En esta última pieza, el caballo se revela casi como una personificación del patriarcado. La asociación entre animal y patriarcado permite conectar esta obra con la de Albarracín, que establece el mismo paralelismo con un macho cabrío en *La Cabra* (2001).

Los estándares de belleza establecidos férreamente para la mujer han venido causando desgarradores estragos de generación en generación. Aunque la forma de expresarlo de cada una de las artistas analizadas sea tan personal como lo es el asunto en sí mismo, las cuatro coinciden en la necesidad de reivindicarlo. Para Esther Ferrer se ejemplifica en una cinta metro, una regla que reduce a los cuerpos a un mero valor numérico (*Íntimo y personal*), para Alicia Framis, en un vestido de tul transparente que cuestiona hasta qué punto se somete a la mirada pública el cuerpo femenino, eternamente observado y juzgado (*Is my body public?*). Para Pilar Albarracín, en el escenario una colección de muñecas estereotipadas entre las que se ha visto obligada a mimetizarse (*Dancing Spanish Doll*) y para María Alcaide, en la representación no idealizada de su propio cuerpo como imagen de marca para un prestigioso frasco de perfume (*Blogger Affair*).

Por tanto, se puede concluir de este análisis que existe en la producción de estas artistas un malestar generacional continuado ante la desigualdad de oportunidades y condiciones de la mujer en el mercado laboral, una profunda conciencia de las consecuencias que ocasiona privilegio caucásico sobre las personas racializadas y un discurso feminista interseccional preocupado por la violencia machista, por la imposición del canon de belleza y por visibilizar la pluralidad de realidades, ejecutando un retrato multidireccional que abraza a la diversidad, en el que tienen cabida todo tipo de mujeres, ya sean negras, musulmanas, trans, gitanas o migrantes.

Así mismo, quedan cumplidos con éxito los objetivos de este proyecto. Se ha realizado un análisis de la producción de las cuatro artistas seleccionadas, mediante el cual, se han podido establecer las similitudes pertinentes entre sus obras teniendo en cuenta el factor generacional al que se acoge a cada una de ellas. Esto demuestra que, a pesar del constatable y enorgullecedor avance de la lucha feminista, aún siguen presentes demandas que acompañan a la sociedad desde hace más de sesenta años y que deberían haber sido revisadas hace bastante tiempo. Del mismo modo, se cumple el objetivo

secundario de elaborar un breve compendio sobre el trabajo de Esther Ferrer, Pilar Albarracín, Alicia Framis y María Alcaide como primer paso para suplir la actual carencia bibliográfica en materia de artistas mujeres españolas dedicadas al ámbito de la *performance* y la videocreación.

12. Bibliografía

- Abad, María Jesús (2008): “Representaciones el cuerpo en el arte actual: El cuerpo fragmentado, transgredido, prostituido y enfermo”. En: Amador Carretero, María Pilar (dir.)/ Robledano Arillo, Jesús/Ruiz Franco, María Rosario (coord.): *La imagen como reflejo de la violencia y como control social: actas del Primer Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 8-21.
- Aizpuru, Margarita/ Collado, Gloria/ De la Motte, Helga (1998): *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Aizpuru, Margarita (2006): “Introducción”. En: Aizpuru, Margarita: *La performance expandida*. Córdoba: Cajasol-Fundación, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba, pp. 11.
- Alcaide, María (2019): “María Alcaide”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/del Corral, Marta/ Codes, Lorena/Aizpuru, Margarita: *#TODAS Artistas Contemporáneas Andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Cultura y Deporte, pp. 39.
- Arakistain, Xavier/Méndez, Lourdes (2008): “Una mirada insumisa: Entre la identidad sexual y la étnica”. En: Didi-Huberman, Georges/Albarracín, Pilar/Collectif: *Mortal Cadencia*. Lyon: Fage éditions, pp. 88-92.
- Barbancho, Juan Ramón (2007): *De cuerpo presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía*. Sevilla: Escandón Impresores.
- Báscones, Pere (2009): “El arte público como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana”. En: Fernández Quesada, Blanca/Lorente, Jesús Pedro (eds.): *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 145-156.
- Bourne-Farrel, Cécile (2008): “Ir tan lejos como se pueda ir”. En: Didi-Huberman, Georges/Albarracín, Pilar/Collectif: *Mortal Cadencia*. Lyon: Fage éditions, pp. 65-70.

- Camps, Teresa (1993): “Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad performance en Cataluña”. En: Picazo, Gloria: *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, pp. 263-277.
- Carratalá Ros, Paula (2020): “La performance feminista: El ejemplo de Alicia Framis”. En: *FREMERIS: Revista multidisciplinar de Estudios de Género*, 3, pp. 57-68.
- De Blas Ortega, Mariano (2012): “La mirada intencionada del cuerpo en el arte”. En: *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 18, pp. 308-325.
- Espejo, Bea/ Framis, Alicia (2018): “Una habitación propia”. En: Aizpuru Domínguez, Margarita/ Nambe & Nieto/ Peeters, Bárbara/ Vans os-Thompson, Wendy: *Alicia Framis. Pabellón de Género*. Madrid: Comunidad de Madrid. Publicaciones Oficiales, pp. 82-90.
- Ferrer, Esther (1993): “FLUXUS & ZAJ”. En: Picazo, Gloria: *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, pp. 33-45.
- Ferrer, Esther/ Aizpuru, Margarita (2017): *Performance y utopía*. Murcia: CENDEAC, pp. 16-58.
- Framis, Alicia (2018): “El techo andante”. En: Aizpuru Domínguez, Margarita/ Nambe & Nieto/ Peeters, Bárbara/ Vans os-Thompson, Wendy: *Alicia Framis. Pabellón de Género*. Madrid: Comunidad de Madrid. Publicaciones Oficiales, pp. 96-98.
- Iglesias Arenal, José (2017): “Todo es susceptible de cambio” En: Alcaide, María/Iglesias Arenal, José: *Bureau désespoir*. Sevilla: Conserjería de Cultura, pp. 11-19.
- Illán Martín, Magdalena (2008): “Feminismo e interculturalidad en el arte español contemporáneo. La obra artística de Pilar Albarracín.” En: Cruzado Rodríguez, Ángeles/Ortiz de Zárate, Amalia: *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*. Sevilla: Arcibel Edit, pp. 189-202.
- Laborda i Gil, Xavier (2006): “Oratoria y el silencio como experiencia comunicativa”. En: *VII Congrés de Lingüística General: actes, del 18 al 21 d'abril de 2006*, pp. 2-4.
- Laporta, Virginia (2010): “Historia y sustrato cultural. El correinado de Tutmosis III y Hatshepsut”. En: *DavarLogos*, 9, pp. 1-3.

- López Cuenca, Rogelio/Vega, Elo (2016): *GRANADA. Mármoles con caracteres extraños. Guía monumental*. Granada: Centro José Guerrero-Diputación de Granada. TRN-Ciengramos.
- López Páez, M. Montserrat (2017): “Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis” En: *Revista Estudio: artistas sobre otras obras*, 19, pp. 69
- Luna Delgado, Diego (2015): *ZAJ: Arte y política en la estética de lo cotidiano*. Sevilla: Athenaica Ediciones.
- Luna Delgado, Diego (2017): “De lo político en la acción: un diálogo con Esther Ferrer”. En: *AusArt Journal for Research in Art*, 5, pp. 107-116.
- Martínez, Rosa (2004): “Pilar Albarracín: Para volar”. En: Martínez, Rosa/ Medina, Cuauhtémoc/ Romero de Solís, Pedro: *Pilar Albarracín [Catálogo de exposición] Del 16 de septiembre al 31 de octubre de 2004, Reales Atarazanas de Sevilla*. Sevilla: Conserjería de Cultura, pp. 45-72.
- Medina, Cuauhtémoc (2004): “La perversión de la Spanish Doll”. En: Martínez, Rosa/ Medina, Cuauhtémoc/ Romero de Solís, Pedro: *Pilar Albarracín [Catálogo de exposición] Del 16 de septiembre al 31 de octubre de 2004, Reales Atarazanas de Sevilla*. Sevilla: Conserjería de Cultura, pp. 111-124.
- Orán Llarena, Lidia (2021): *Apropiación y simulacro en la representación visual a través de las redes sociales. El caso de Instagram*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Palomar, Pepa (2002): “Buscando a Herr Traumerreger”. En: Balcells, María José/ Palomar, Pepa, Albarracín, Pilar: *Buscando a Herr Traumerreger*. Barcelona: Fundación “La Caixa”, pp. 4-7.
- Picazo, Gloria (1993): “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los 80”. En: Picazo, Gloria: *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, pp. 15-26.
- Sedeño Valdellós, Ana (2009): “Panorama de la Videocreación en Andalucía: Historia y Actualidad”. En: *Historia y comunicación social*, 14, pp. 329-336.
- Tosta, Cíntia (2015): “El cuerpo, la imagen del cuerpo y el cuerpo en la imagen: Performances, autorretratos y fotografías de performance de la artista Esther Ferrer”. En: *Corpo-graftas: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, Vol. 2, Nº 2, pp. 238-251.

Mujer, cuerpo y reivindicación en el Arte Público Español: De la segunda mitad del siglo XX a nuestros días. Una aproximación a través de la obra de cuatro mujeres artistas.

- Westen, Mirjam (2018): “Gendered space: going beyond the binary”. En: Aizpuru Domínguez, Margarita/ Nambe & Nieto/ Peeters, Bárbara/ Vans os-Thompson, Wendy: *Alicia Framis. Pabellón de Género*. Madrid: Comunidad de Madrid. Publicaciones Oficiales, pp, 60-66.
- Wolfs, Rein (2003): “Proyectos públicos y demos experimentales”. En: Bouman, Ole/Breddels, Lilets/Brouwer, Elsbeth/Cassiman, Bart/Framis, Alicia/Wolfs, Rein: *Framis Alicia – Works 1995 – 2003*. Amsterdam: Idea Books, pp. 52-56.

13. Webgrafía

- <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/grup-treball-grup-dartistes#:~:text=Grup%20de%20Treball%20fue%20un,%C3%BAltima%20obra%20es%20de%201975>. (10-03-2022)
- <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/esther-ferrer> (21-03-2022)
- <http://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/> (7-04-2021)
- <https://fcom.us.es/pilar-albarrac-n-expone-en-sevilla> (13-04-2022)
- http://www.pilaralbarracin.com/cv_ce.html (13-04-2022)
- <https://www.rivasciudad.es/noticias/feminismos-mujeres-lgtbi/2020/11/18/pilar-albarracin-hay-un-arte-que-no-interesa-al-poder-porque-desestabiliza/862600147661/> (13-04-2022)
- <https://mujeresmirandomujeres.com/pilar-albarracin-mila-abadia-entrevista/> (15-04-2022)
- <https://aliciaframis.com/biography/> (1-05-2022)
- https://aliciaframis.com/2003-2/anti_dogbarcelona-2003/ (2-05-2022)
- <https://mariaalcaide.com/home-esp/bio> (06-05-2022)
- <https://mariaalcaide.com/work/blogger-affair> (9-05-2022).
- <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-11-13/un-loop-de-cuerpo-presente.htmlhttps://www.rtve.es/television/20211109/loop-2021-exposicions-cos/2219462.shtml> (11-05-2022)
- <https://mariaalcaide.com/work/carne-de-mi-carne-entra-a> (11-05-2022)
- <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/maria-alcaide> (11-05-2022)

Mujer, cuerpo y reivindicación en el Arte Público Español: De la segunda mitad del siglo XX a nuestros días. Una aproximación a través de la obra de cuatro mujeres artistas.

- <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/27/cultura/1369642988.html> (28-05-22)

ANEXO FOTOGRAFICO



Fig. 1. *Las Cosas*. Esther Ferrer, 1993.



Fig. 2. *Se hace camino al andar*, Esther Ferrer (Logroño, 2015)



Fig. 3. *El libro de las cabezas: Autorretrato en el tiempo*, Esther Ferrer (1981 - 2014)



Fig. 4. *Via Crucis*, Esther Ferrer (1986 - 1997)

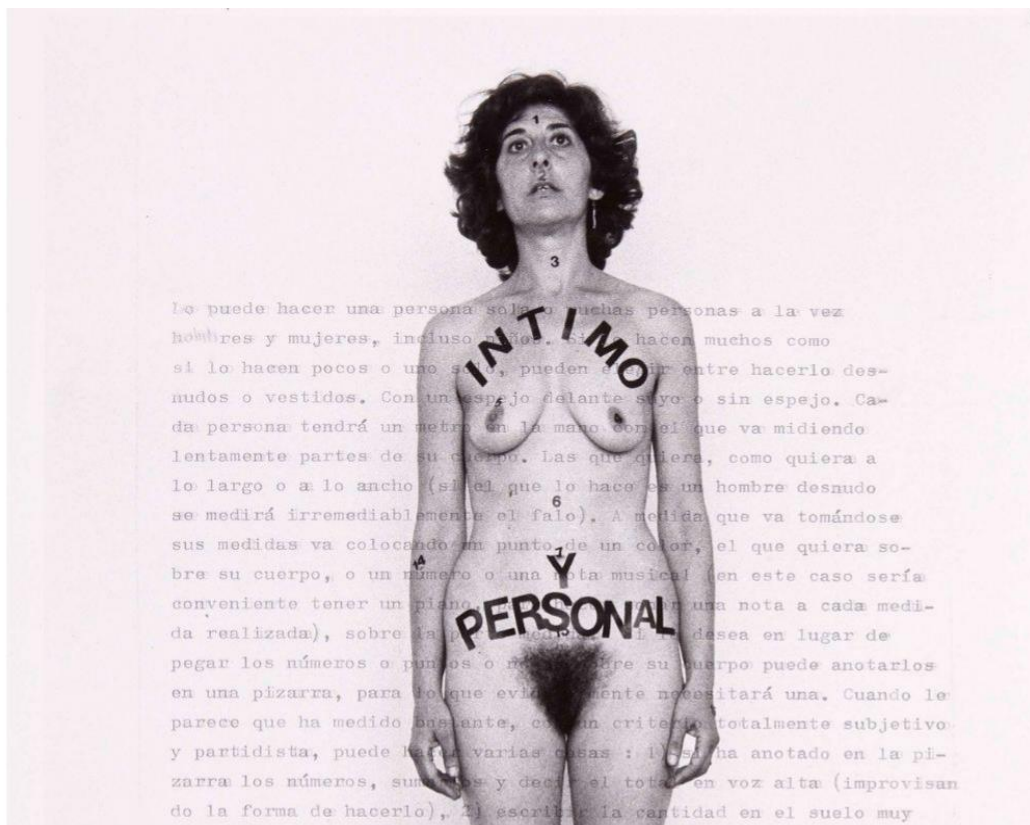


Fig. 5. *Íntimo y personal*, Esther Ferrer (1977, Atelier Lerin, París)



Fig. 6. *S/T Sangre en la calle*, Pilar Albarracín (Sevilla, 1992)



Fig. 7. *Escaparates*, Pilar Albarracín (Sevilla, 1993)



Fig. 8. *Musical Dancing Spanish Doll*, Pilar Albarracín (2001)



Fig. 9. *Tortilla a la española*, Pilar Albarracín (1999)



Fig. 10. *La noche 1002*, Pilar Albarracín (2001)



Fig. 11. *La cabra*, Pilar Albarracín (2001)



Fig. 12. *Viva España*, Pilar Albarracín (Madrid, 2004)

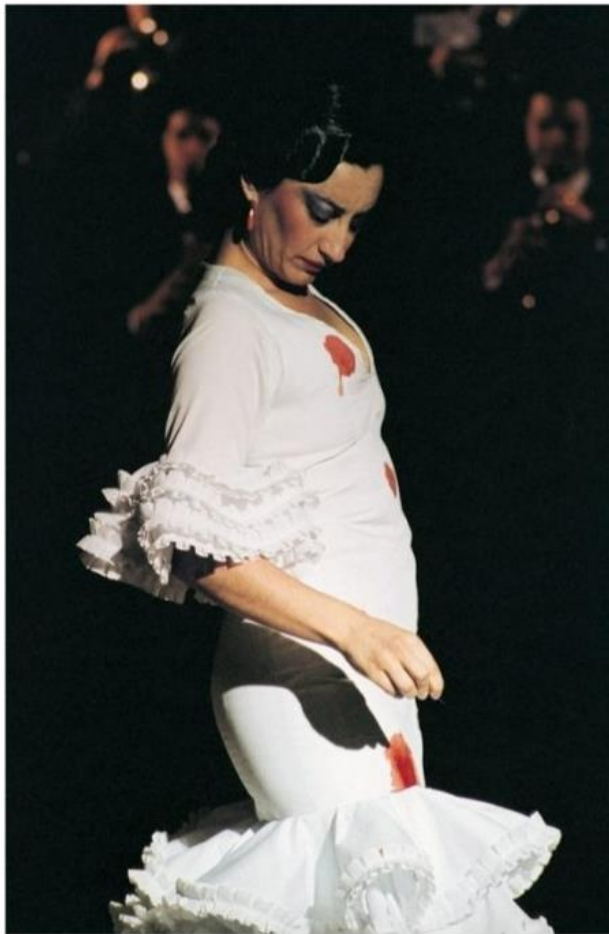


Fig. 13. *Lunares*, Pilar Albarracín (2004)



Fig. 14. *Walking Monument*, Alicia Framis (Ámsterdam, 1997).



Fig. 15. *Hijas sin hijas*, Alicia Framis (1997)



Fig. 16. Alicia Framis trabajando en *The walking ceiling* (2018)



Fig. 17. *8 de junio, libran las modelos*, Alicia Framis (2006)



Fig. 18. *Mamamen*, Alicia Framis (Amsterdam, 2004)



Fig. 19. *100 ways to wear a flag*, Alicia Framis (Génova, 2007)



Fig. 20. *Anti_dog*, Alicia Framis (Madrid, 2003)



Fig. 21. *Lifedress*, Alicia Framis (Bassel, 2019)



Fig. 22. *Is my body public?* Alicia Framis (Madrid, 2018)



Fig. 23. *Blogger Affair*, María Alcaide (2018)



Fig. 24. *Blogger Affair*, María Alcaide (2018)



Fig. 25. *The Managed Hand*, María Alcaide (2018-2020)



Fig. 26. *Caballeros Castellanos*, María Alcaide (2020)



Fig. 27. *Carne de mi carne*, María Alcaide (2021)

Todas las imágenes han sido tomadas de las webs oficiales de Esther Ferrer, Pilar Albarracín, Alicia Framis y María Alcaide. Han sido añadidas al presente anexo para que puedan apreciarse en un mayor tamaño del que presentan en el cuerpo del texto. Los derechos pertenecen íntegramente a las mismas.

<https://estherferrer.fr/es/>

<https://aliciaframis.com/>

<http://www.pilaralbarracin.com/>

<https://mariaalcaide.com/>