

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana



Trabajo Fin de Máster

Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana.

CUERPO, IDENTIDAD Y DISIDENCIA DE GÉNERO EN LOS
PROCESOS ESCULTÓRICOS E INSTALATIVOS
CONTEMPORÁNEOS.

UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE TRES DÉCADAS DE
EXPOGRAFÍA EN ESPAÑA (1993-2023).

Autor: Adrián Panadero Luna

Tutor: Dr. Iván de la Torre Amerighi

Agradecimientos

A mis amigas, a mi familia y a todas las personas que nunca han dejado de creer en mí.

A mi tutor, Iván de la Torre, por no cortarle jamás las alas a mis ideas.

A todas las artistas que han enriquecido este proyecto con su participación.

A la vida por hacerme activista y al arte, siempre al arte, por cambiar la Historia.

ÍNDICE

1. Resumen.....	5
2. Objetivos.....	6
3. Metodología.....	6
4. Justificación.....	7
5. Estado de los estudios hasta la fecha.....	9
6. Arte y activismo. Los vagos y los maleantes entran al museo.....	14
7. Aproximación desde el concepto de la corporalidad a la escultura y la instalación desarrollada entre finales del siglo XX y comienzos del XXI.....	20
8. Expografía en torno al discurso feminista y al activismo LGTB en España: 1993-2023.....	25
9. 1993-2003: La consagración del activismo museográfico.....	34
9.1 <i>100%</i> , (1993, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla): Pionera en la expografía feminista española.....	34
9.2 <i>SIDA. Pronunciamiento e acción</i> (1994, Pazo de Fonseca, Santiago de Compostela): Retrato museístico de una pandemia.....	41
9.3 <i>Trans Sexual Express</i> (1999, Centro de producción artística BilbaoArte): Hacia la inclusión de identidades disidentes en el espacio expositivo.....	50
10. 2003-2013: Memoria, justicia y reparación.....	60
10.1 <i>Kiss Kiss Bang Bang</i> (2007, Museo de Bellas Artes de Bilbao): Homenaje a cinco décadas de reivindicación artística feminista.....	60
10.2 <i>En todas partes. Políticas de diversidad sexual en el arte</i> (2009, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela): El colectivo LGTBI como productor y como objeto artístico.....	70
10.3 <i>Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010</i> (2013, Museo de Arte Contemporáneo de León). La Historia del Arte feminista en España a través del discurso museográfico.....	80
11. 2013-2023: El asentamiento institucional del arte feminista.....	91

11.1	<i>FEMINART. Mujeres y narraciones estéticas genéricas</i> (2014, Fundación Cajasol, Sevilla). Consciencia curatorial del feminismo interseccional.....	92
11.2	<i>Yo, la peor de todas</i> (2018, Museo de Navarra, Pamplona). Un discurso expositivo simultáneo en tres espacios museísticos diferenciados.....	101
11.3	<i>#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas</i> (2019, Rectorado de la Universidad de Málaga). Vanguardia andaluza conquistando la Universidad.....	111
12.	Conclusiones.....	120
13.	Bibliografía.....	129
13.1	Bibliografía general.....	129
13.2	Bibliografía específica para el análisis de las exposiciones.....	130
13.3	Bibliografía legislativa.....	137
13.4	Webgrafía.....	138
14.	Anexos.....	140
14.1	Entrevistas y conversaciones con artistas.....	140
14.2	Imágenes.....	148
14.3	Documentos de interés.....	153

Resumen.

El activismo social ha encontrado en el arte contemporáneo un compañero de batalla incansable para plasmar sus demandas, reivindicaciones y denuncias. Todos aquellos temas que, atendiendo a la situación política de España a mediados del siglo XX, no tenían permitido un espacio en las instituciones, consiguieron finalmente cruzar las puertas del museo tras un arduo recorrido. A continuación, en este texto se presentará el embrión de una base de datos sobre las exposiciones vinculadas al movimiento feminista y la visibilidad del colectivo LGTBI que han tenido lugar en España entre 1993 y 2023; nueve de las muestras albergadas en dicha recopilación serán analizadas, haciendo hincapié en el catálogo expositivo como corpus teórico del activismo y en aquellas piezas pertenecientes al ámbito de la escultura y la instalación, disciplinas clave para la transmisión artística de mensajes disidentes.

Abstract.

Social activism has found in contemporary art a tireless battle partner to express its demands, claims and denunciations. All those realities that, due to the political situation in Spain in the mid-twentieth century were not allowed a space in the institutions, finally found their way to get into the museum. The following pages contains a database about the exhibitions linked to the feminist movement and the visibility of the LGTBI community that have taken place in Spain between 1993 and 2023; from this compilation, nine exhibitions will be analyzed, emphasizing not only their ideological content but, especially, those pieces belonging to the field of sculpture and installation, key disciplines for the transmission of dissident messages.

Objetivos.

La presente investigación cuenta con varios objetivos específicos interrelacionados entre sí. El primero de ellos consiste en elaborar una recopilación del mayor número de muestras expositivas vinculadas con el activismo LGTBI, al movimiento feminista y a la reflexión sobre el propio cuerpo que han tenido lugar entre 1993 y 2023 en España. Toda esta información se recaba con la intencionalidad de construir una base de datos, pionera en la materia, que será ampliada y completada en investigaciones futuras. En esta primera parte, se pretende determinar cuáles han sido los focos geográficos del Estado Español más receptivos a permitir la entrada de las reivindicaciones sociales en sus instituciones museísticas, poniendo especial interés en el destacado papel de Andalucía.

Por otro lado, el segundo objetivo se basa en el análisis de las piezas escultóricas e instalativas expuestas en nueve de las muestras contenidas en la mencionada base de datos. Se pretende con ello comprender el papel que han desempeñado estas disciplinas –especialmente la instalación– como soporte para la transmisión de reivindicaciones sociales de diversa índole. De este modo, se podrá establecer de un modo científico si la instalación y la escultura han tenido una presencia fundamental en cuanto a porcentaje se refiere en las muestras vinculadas con este tipo de discursos ideológicos. Se analizarán también los catálogos expositivos de las muestras seleccionadas con la intención de demostrar la importancia de este tipo de publicaciones como fuentes bibliográficas clave en las Últimas Tendencias Artísticas.

Metodología.

En la elaboración del presente proyecto ha sido necesario el uso de distintas metodologías. En primer lugar, para compendiar toda la información incluida en la base de datos, se ha consultado el archivo digital de exposiciones de las diversas instituciones museísticas, así como publicaciones bibliográficas de referencia en la materia. Una vez recabados todos estos datos, se han contabilizado para elaborar un mapa explicativo.

Para trabajar en profundidad sobre las exposiciones escogidas ha sido una herramienta de vital importancia el catálogo de cada una de ellas. La gran mayoría de ellos han podido consultarse en la Biblioteca Auxiliar del Centro Andaluz de Arte

Contemporáneo, a excepción de *Genealogías Feministas en el arte contemporáneo 1960-2010* (Juan Vicente Aliaga/Patricia Mayayo, 2013), que fue revisado en formato digital y *SIDA: Pronunciamento e acción* (Juan de Nieves/Guillermo Valverde/Jorge González, 1994), cuya lectura fue posible gracias al envío de un ejemplar desde la Universidad de Santiago de Compostela a la Universidad de Sevilla. Además de los catálogos, fuente principal del presente texto, se ha recurrido a la consulta de bibliografía específica sobre museología, escultura contemporánea e instalación, así como artículos científicos vinculados a estas materias.

Han sido clave las direcciones web oficiales de multitud de artistas, en las que se alberga información de importancia relativa a su producción y a su currículo expositivo. En este aspecto, se completa la información con diferentes entrevistas realizadas a artistas participantes en las muestras seleccionadas, como Pilar Albarracín, Estíbaliz Sádaba, María Alcaide o Paloma de la Cruz, que han sido de gran ayuda para comprender la presencia de sus obras en las exposiciones analizadas. Estas entrevistas se incluirán completas en el anexo localizado al final del texto. Se ha intentado también contactar con algunos de los comisarios de las muestras como Juan de Nieves, Margarita Aizpuru o Juan Vicente Aliaga, con los cuales no ha sido posible llegar a un acuerdo de agenda para la elaboración de las pertinentes entrevistas.

Finalmente, para elaborar las conclusiones, se ha recurrido a la realización de gráficas estadísticas a partir de una serie de cálculos porcentuales que ejemplifiquen, de manera visual, la presencia que han tenido la instalación y la escultura en la expografía crítica, así como las temáticas predominantes en el discurso expositivo en cada una de las décadas.

Justificación.

El activismo siempre será el motor principal del cambio social. Esta afirmación puede pecar de ser un absoluto tópico positivista, pero los hechos acontecidos en los últimos años así lo evidencian. Desde la lucha social de los colectivos y desde el asociacionismo, se han conquistado Derechos Humanos que se asemejaban más a utopías inimaginables que a realidades tangibles. Las herramientas para ello han sido múltiples y variadas y, como bien debe saber el historiador del arte, lo artístico ha sido participante activo en la sociedad desde su nacimiento y, lo seguirá siendo mientras la

humanidad viva. Esto implica, casi por lógica, que artistas e instituciones museísticas hayan utilizado la obra de arte como aliada, como recurso para reivindicación y denuncia de la discriminación sufrida por las realidades vulnerables.

Una carrera de fondo en el mundo del activismo social permite a quien la ejerce entrar en contacto directo con un sinfín de realidades silenciadas y oprimidas, compartiendo así espacios con colectivos del movimiento feminista, del LGTB, del antirracista o del de trabajadoras sexuales, entre otros tantos. Esto conlleva, inevitablemente, una vinculación personal y una alta sensibilización para con las discriminaciones sociales, por lo que siempre he tratado de brindar a mis proyectos académicos un carácter reivindicativo.

El germen de este Trabajo Fin de Máster se encuentra, por un lado, en los motivos expuestos anteriormente y, por otro, en el que fuese mi Trabajo Fin de Grado de Historia del Arte, titulado *Mujer, cuerpo y reivindicación en el Arte Público Español: de la segunda mitad del siglo XX a nuestros días. Una aproximación a partir de la obra de cuatro mujeres artistas*. Es agradable pensar que el trabajo encontró al autor – y no al revés – entre las páginas del manual *Arte en España (1939-2015) Ideas, prácticas, políticas* (2015, José Luis Marzo/Patricia Mayayo) en el que podía apreciarse la obra *Desnuda en el Museo del Prado* (2011) de la artista Cristina Lucas (1973, Jaén). Ver aquellas magníficas e impactantes fotografías haciendo una crítica sublime, elegante y efectiva, sin duda, activó el motor de esta investigación.

Las obras descubiertas y analizadas para aquel proyecto hicieron germinar nuevas inquietudes, hasta entonces desconocidas. Ante ello, nos aventuramos a explorar cómo se había desarrollado históricamente en España la relación entre activismo, arte y expografía, comprendiendo así que las piezas y las exposiciones que se tratarán en la presente investigación son un documento histórico, fiel testigo de una sociedad atravesada por un frenético proceso de cambio.

La ausencia de estudios científicos al respecto y un creciente interés por la carrera investigadora motivaron aún más el deseo de iniciar este nuevo proyecto, tremendamente apasionante y, a su vez, tremendamente necesario. Las y los artistas que, con sumo valor, utilizaron sus creaciones para dar a conocer problemáticas, discriminaciones y realidades diversas fuera de la norma merecen ser rescatados y valorados por su labor pero, al igual que los creadores merecen por derecho este

reconocimiento, debe otorgarse también a las instituciones museísticas que abrieron sus puertas al cambio, a la justicia y a la reparación. Esperamos, por tanto, que toda la información recabada y expuesta en las próximas páginas sirva como germen para la titánica labor que aún queda por hacer para saldar la deuda histórica existente hacia artistas y museos que fueron, por encima de todo, barricadas de valientes.

Estado de los estudios hasta la fecha.

Para el correcto desarrollo de este estado de los estudios hasta la fecha, se ordenarán y dividirán las fuentes, estudios e investigaciones en bloques, atendiendo a los distintos capítulos que conforman el proyecto. Un primer bloque versará sobre la bibliografía relacionada con la irrupción de los discursos feministas y LGTBI en los espacios museísticos, mientras que el segundo contendrá aquellos recursos bibliográficos generales y específicos vinculados con la presencia del cuerpo en el arte de la instalación y en la escultura de últimas tendencias. Una vez expuestas dichas fuentes, se tratará la bibliografía específica localizada sobre cada una de las exposiciones artísticas que han sido analizadas en el presente trabajo.

Con respecto a la entrada del activismo social en el museo, el primer texto a destacar es el titulado *El activismo artístico*, perteneciente al catálogo *Perder la forma humana* (2012) y escrito por Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal, en el cual se esclarece el significado de dicho concepto. Encuentra su acrónimo en el término *artivismo*, otro concepto que explica a la perfección Diana Naranjo Acosta en su artículo *Arte, activismo y capitalismo* (2020). Se puede concluir de estos textos que, tanto el activismo artístico como el *artivismo* hacen referencia a aquellos objetos u acciones artísticas cuya intencionalidad prioritaria es la denuncia social, la visibilidad o la reivindicación.

Una vez aclaradas cuestiones terminológicas, un interesantísimo estudio sobre el desarrollo del arte *queer* y feminista en nuestro país será *Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español* (2005), firmado por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Villa. En esta misma línea, cabe mencionar el artículo de Juan Jesús Montiel Rozas (2015) que plantea en su título la pregunta *¿Se puede hablar de un arte queer español?* a la que él mismo ya había respondido en su anterior

investigación *La introducción de la teoría queer en las instituciones culturales españolas. Una aproximación crítica* (2014), en la cual analizaba las muestras *Transgeneric@s*, *Héroes Caídos* y *Fugas subversivas*.

Relativo a sendos asuntos pero haciendo un gran hincapié en la problemática del VIH debe destacarse el artículo de Juan Vicente Aliaga *Una nueva conciencia. Arte, sida y activismo en España: los 80 y los 90* (2018). Aliaga cuenta, además, con una larga lista de publicaciones vinculadas a estas cuestiones como *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo* (1997), *Arte y cuestiones de género* (2004), *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas* (2008) o el más reciente, *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX* (2023).

Gracias a estas fuentes es posible trazar un recorrido acerca del arte disidente de nuestro país. En los mencionados artículos y volúmenes, los autores se retrotraen a los orígenes, a los artistas, exposiciones y comisarios pioneros, así como a las circunstancias contextuales que rodean los temas a tratar como hace, por ejemplo, Juan Vicente Aliaga dibujando un retrato fidedigno del panorama social español en torno al SIDA para demostrar cómo influía esto en el arte vinculado a la enfermedad.

Un texto fundamental acerca del arte de la instalación en el marco geográfico español será *La instalación en España, 1970-2000*, un libro publicado por Mónica Sánchez Argilés en el año 2009 que, además de la valiosísima información que contiene acerca del desarrollo de esta disciplina artística y de los artistas y obras más representativos de la misma, ayuda a esclarecer la definición del concepto. Si bien, actualmente, la Real Academia Española lo define como “organización de un espacio o conjunto de objetos con fines artísticos”, Argilés le otorga un significado más completo y complejo sobre el que se reflexionará más adelante, en el capítulo 7 del presente proyecto.

Por otro lado, sobre la otra disciplina predominante en el presente trabajo, que sería la escultura, destacaríamos *Raíces de la escultura española contemporánea* (1996), de Juan Manuel Bonet, *Escultura española actual: una generación para fin de siglo* (1992) de Francisco Calvo Serraller u *Objetos y espacio. Escultura en Andalucía* (2002), de Juan Ramón Barbancho. De este último cabe destacar también, en materia de corporalidad en el arte *De cuerpo presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía* (2007).

Siguiendo con la cuestión corporal en el ámbito artístico, en la misma línea deben ser mencionados los textos *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* (2004, Pedro Cruz Sánchez y Miguel Ángel Herández Navarro) y *Corpus solos. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (2003, Juan Antonio Ramírez), que reflexionarán acerca de temáticas como el establecimiento del canon de belleza o la representación del cuerpo desnudo, además de visibilizar a artistas mujeres pioneras en el arte feminista como Valie Export, Carolee Schneemann o Judy Chicago.

A nivel internacional es indispensable para comprender el desarrollo del vínculo entre el arte y el activismo, el libro *Radicalizing Care: Feminist and Queer Activism in Curating*, publicado en 2022 por las autoras Sophie Lingg, Elke Krasny, Lena Fritsch, Vera Hofmann y Birgit Bosold.

Extrapolando esto a España, aunque no se centre específicamente en lo curatorial, uno de los volúmenes claves en relación a casi la totalidad de la materia sobre la que versa el presente trabajo es *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas y políticas* publicado en 2015 por Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo. En este amplio manual se contemplan un sinfín de cuestiones vinculadas a la influencia del activismo, el discurso de género y las identidades *queer* en el arte español, además de recopilar una gran cantidad de información acerca de obras y artistas claves en el desarrollo de los nuevos lenguajes artísticos localizados en los ámbitos de la instalación, la video-creación o la *performance*. Marzo y Mayayo proponen una revisión del relato oficial establecido, construyendo una historia del arte contemporáneo español de la que también forman parte las artistas feministas, los artistas LGTBI y todos aquellos que se alejaron del arte oficialista, poniendo en valor, además, las disciplinas artísticas más rompedoras,

En lo relativo a las exposiciones seleccionadas para tratar en la presente investigación, no hay fuentes escritas más completas sobre las mismas que sus propios catálogos, que serían, por orden cronológico:

En la década de 1993 a 2003, *100%* (1993) con textos sobre la exposición de Luisa López Montero, Mar Villaespesa y Estrella de Diego, además de una recopilación de gran interés como *Estética y teoría feminista: reconociendo el cine feminista* de Teresa de Laurentis o *La crítica feminista en el desierto* de Elaine Showalter; *SIDA: Pronunciamiento e acción* (1994), cuyos autores serían Guillermo Valverde, Jorge

González y el propio comisario, Juan de Nieves y finalmente *Trans Sexual Express* (1999) cuyo contenido teórico fue elaborado por su comisaria Xabier Arakistain y la antropóloga Lourdes Méndez.

Para la década 2003-2013, *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (2007), en el que se compendian ensayos y reflexiones de teóricas nacionales como María Xose Agra o Lourdes Méndez, e internacionales de renombre como Griselda Pollock o Linda Nochlin entre otras. Destaca también en este momento el catálogo de la muestra *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (2009), centrado especialmente en las expresiones de género *queer* y en las diversas realidades posibles del colectivo LGTBI, quedando su corpus teórico compuesto por los autores Manuel Oliveira, Elisabeth Lebovici, Catherine Lord, Justo Pastor Mellado y el comisario de la exposición, Juan Vicente Aliaga.

Bajo la actividad curatorial de Aliaga, acompañado en esta ocasión de Patricia Mayayo nace también el catálogo de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013), una recopilación fundamental sobre la historia del arte feminista en España que, además de contener valiosísimos textos de autores como Assumpta Bassas Vila, Rocío de la Villa o Paul B. Preciados, cuenta con una línea temporal cronológica muy detallado en la que se van señalando los hitos más importantes del arte y la historia feminista en nuestro país.

Para concluir, en la década que cierra este proyecto, 2013-2023, debemos citar el catálogo de *FEMINART. Mujeres y narraciones estéticas genéricas* (2014), una publicación a cargo de Margarita Aizpuru que se aleja de los densos corpus teóricos de la década anterior para centrarse más en la actividad curatorial y en la información acerca de las obras, lo mismo que ocurre con el catálogo de *Yo, la peor de todas* (2017) bajo el sello de la comisaria Maite Barbayo Maeztu. Este último trío se completa con el catálogo de *#TODAS* (2019), que incluye un texto firmado por las comisarias Marta del Corral y Lorena Codes, otro de Margarita Aizpuru en el que se introduce a todas las artistas participantes, a cada una de las cuales se le realiza una entrevista genérica para la publicación.

Actualmente, la única investigación similar a la presente, enmarcada exactamente en la línea que estudia el arte disidente y su vinculación con las instituciones museísticas en el ámbito español es el Trabajo Fin de Máster de Juan

Montiel Rozas, realizado en el año 2014 para el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid, titulado *La introducción de la teoría queer en las instituciones culturales españolas: Una aproximación crítica*. El proyecto de Montiel Rozas sentó las bases sobre la cuestión que a continuación analizaremos, si bien se limitó al estudio de tres muestras expositivas: *Transgeneric@s*, *Héroes Caídos* y *Reflexiones híbridas sobre las identidades*. Montiel Rozas elaboró también una recopilación a modo base de datos, pero versó sobre las actividades específicas realizadas en las instituciones museísticas (proyecciones, conferencias, etc.) lo que sitúa al compendio de muestras recogidas nuestro trabajo como pionero.

Arte y activismo. Los vagos y los maleantes entran al museo.

El 23 de noviembre de 1995, la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social¹, orquestada por la dictadura franquista es, finalmente, derogada. El 28 de diciembre de 2004, España aprueba la ansiada –y necesaria– Ley de Protección Integral contra la Violencia de Género². El 2 de julio de 2005 vuelve a colocarse a la vanguardia internacional al convertirse en el tercer país del mundo en legalizar el matrimonio homosexual³. El 3 de marzo de 2010, el derecho de decisión sobre el propio cuerpo gana la batalla, con la aprobación de la Ley de Salud Sexual y Reproductiva y de Interrupción Voluntaria del Embarazo⁴. El 28 de febrero de 2023, España da el sí a la Ley para la Igualdad Real y Efectiva de las Personas Trans y para la Garantía de los Derechos LGTBI⁵, esta vez, consiguiendo el que es hoy el texto legislativo más avanzado del mundo en su materia.

Ni uno solo de los derechos mencionados habría podido arrancarse a las altas esferas de la política y de la administración legislativa de no haber sido por una lucha social e histórica en la que el propio cuerpo se convertía en escudo y explosivo al mismo tiempo. La labor del activismo, del modo en que se comprende y se practica en la actualidad, ha encontrado en el medio artístico uno de sus más fieles aliados; este ha supuesto una herramienta infalible para la visibilidad, el reclamo y la resiliencia, colocándose en primera línea de todas esas barricadas humanas, con nombres e historias, que han tratado de conseguir que vivir en sociedad se convierta en algo más justo. La sinergia que ha brotado entre activistas y arte ha potenciado muy positivamente una suerte de micro política particular y efectiva, que pretende –y consigue, en muchas ocasiones– penetrar directamente en la conciencia colectiva.

Un vínculo tan íntimo como el desarrollado históricamente entre arte y activismo provoca que pueda afirmarse la existencia de un “activismo artístico” en el cual, la acción social predomina sobre todo aquello ligado al paradigma de la estética y la belleza clásica. Es preciso, en lo que a cuestiones terminológicas se refiere, mencionar

¹ Ley 16/1970 de 4 de agosto.

² Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre.

³ Ley 13/2005 de 1 de julio.

⁴ Ley Orgánica 2/2010 de 3 de marzo.

⁵ Ley 4/2023 de 28 de febrero.

el acrónimo *artivismo*, acuñado en 1997 por el colectivo chicano *Big Frente Zapatista*. Dicho neologismo viene a denominar a todo aquel objeto u acción artística cuya intencionalidad prioritaria es la denuncia social⁶. Si bien, puede aplicarse a cualquier disciplina, su presencia suele ser más frecuente en obras murales, video-creaciones, *performances* e instalaciones.

Conceptos que, de manera sistémica, han mantenido una estrecha e infranqueable relación con la Historia del Arte occidental, como pueden ser la figura del genio, el cumplimiento de los cánones o la jerarquización técnica/material quedan desplazados total o parcialmente en lo que al activismo artístico se refiere. El nombre, -ese que tanto parece importar académica, mercantil y expositivamente – pasa aquí, en multitud de ocasiones, a ocupar un segundo plano, destacando, por el contrario, el trabajo conjunto, comprendiéndose que la cooperación social es la única vía posible para alcanzar la finalidad perseguida, por lo que el arte debe ser, en consecuencia, un proyecto colaborativo⁷.

En España, construir un relato sobre el activismo artístico en materia de feminismo o de identidad sexual se vuelve una tarea ardua, ya que las particularidades históricas del territorio no permiten comparativa alguna con los modelos británicos, norteamericanos o escandinavos. Mientras que, en estos últimos, el ideario feminista iba conformándose a pasos agigantados como lo que se denomina “feminismo de Estado”, insertándose dentro de organismos e instituciones políticas de diversa índole, en una España que trataba de hacer su transición hacia la democracia de la mejor manera que sabía o podía, el feminismo se concentraba fuera del parlamento y no entre sus muros. A pesar de las dificultades evidentes por la férrea represión que supone un contexto dictatorial, desde finales de los sesenta venía conformándose en España un feminismo radical y revolucionario que eclosionó en forma de manifestaciones sociales, artísticas y teóricas⁸.

Paralelamente a la consecución de ciertos objetivos esenciales del movimiento, como pueden ser la derogación del delito de adulterio femenino en 1978, la aprobación de la ley del divorcio en 1981 o la creación del Instituto de la Mujer en 1983, fue saliendo a la luz el trabajo de mujeres creadoras, que defendían la legitimación de su

⁶ Naranjo Acosta, 2020: 15-16.

⁷ Expósito/Vindel/Vidal, 2012: 1-6.

⁸ Navarrete/Ruido/Villa, 2005: 1-3.

trabajo en un mundo – el del arte – hecho y pensado por y para hombres. Mujeres como Paz Muro, Eulàlia Grau, Fina Miralles, Eugènia Balcells o Esther Ferrer no titubearon a la hora de impregnar su obra de un marcado carácter reivindicativo y crítico que no iban a esforzarse ni un ápice en disimular.

La presencia de estas grandes mujeres, que dieron sus primeros pasos en el seno de la dictadura franquista, fue necesaria para que fraguase una nueva generación de artistas nacidas en la década de los setenta, cuyo contexto distaba años luz del de sus antecesoras. Denominadas como “generación de los noventa”, encontraron en su juventud un panorama reivindicativo y reaccionario, en el que la universidad se transformaba en un espacio para las asambleas y el debate, en el que cada vez, más colectivos marginales como las mujeres prostitutas, lesbianas o racializadas comenzaban a alzar la voz para reafirmar públicamente y con orgullo su lugar en la sociedad.

En un contexto en el que lo diverso luchaba con uñas y dientes para tratar de escapar de la jaula en la que había permanecido encerrado durante décadas, era casi lógico que el cuerpo se erigiese como eje vertebrador de la práctica artística más crítica. Bebiendo del influjo de la *performance* y el videoarte estadounidense, desarrollaron su obra artistas como Carmen Sigler o Eulàlia Valldoserra, pero también surgirían creadoras desvinculadas de esta tendencia como Itziar Okariz, Pilar Albarracín o Cecilia Barriga, sin olvidar, por supuesto, a las revolucionarias Helena Cabello y Ana Carceller (Cabello/Carceller), quienes, se sitúan a la vanguardia como un auténtico referente en el arte lésbico⁹.

En la década de los 90, con la emoción de una democracia que parecía asentarse unida al dolor de una pandemia sanitaria que sufrió por partida doble, el colectivo LGTB empezaría también a reivindicar su presencia en la sociedad y a hacer eco de sus demandas y preocupaciones. Surgen en estos años los colectivos homosexuales LSD y La Radical Gai, pioneros en el *artivismo* de diversidad afectivo-sexual en España. En sus relativos fanzines, *Non Grata* y *De un plumazo*, representaron sin tapujos la sórdida realidad que atravesaba su colectivo, en especial los hombres, férreamente estigmatizados por el estallido del VIH. Estos colectivos denunciaron, de un modo valiente y loable, asuntos que eran tabúes dentro de los propios tabúes, como los casos

⁹ Navarrete/Ruido/Villa, 2005: 17-26.

de VIH en mujeres lesbianas. A su vez, realizarían labores artísticas de diversa índole, que serían expuestas ocasionalmente en locales de la ciudad de Madrid, como el antiguo bar El Mojito, que acogió las muestras *Menstruosidades* o *Es-Cultura Lesbiana* del colectivo LSD. Posteriormente, ambas muestras supondrían la institucionalización de dicho colectivo, al formar parte de las piezas expuestas en *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia).

Sin embargo, la acción organizada del colectivo LGBT en España comenzó a tomar forma tras la primera gran manifestación en defensa de los derechos humanos de sus integrantes; Organizada por el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, recorrió Las Ramblas de Barcelona en junio de 1977. No es de extrañar que esto sucediese en Cataluña, pues, según Alberto Mirá, puede establecerse un paralelismo entre el nacionalismo y el activismo LGTB, puesto que ambos discursos comparten el orgullo de pertenecer una minoría o la justificación de la lucha contra la opresión entre sus preceptos básicos¹⁰. El impacto de aquella manifestación alcanzó tal magnitud que no tardo ni un año en reproducirse, teniendo lugar un evento de características prácticamente idénticas en la ciudad de Sevilla, organizado por el Movimiento Homosexual de Acción Revolucionaria y partiendo de los juzgados en junio de 1978. Esta organización de personas vinculadas a la diversidad afectivo-sexual e identitaria multiplicaría sus núcleos en cada vez más ciudades, erigiéndose también EHGAM en el País Vasco o Col·Lectiu Lambda en Valencia¹¹.

Si bien, es cierto que en esta década tan prolífera que fueron los 70 para el activismo, hubo artistas realmente preocupados y concienciados con la realidad LGTB (especialmente cuando esta era la opción sexual propia), como Juan Hidalgo con su serie *Erótica* o Dario Villalba con sus esculturas de figuras encapsuladas, sería en los años 80, con el regreso de multitud de teóricos y artistas exiliados, cuando el panorama comenzaría verdaderamente a cambiar, ya que en su mayoría, su estancia en el extranjero les había proporcionado un contacto directo con movimientos tan fuertes como el *ACT UP* o con las propias revueltas históricas de *Stonewall*.

¹⁰ Rozas Montiel, 2015: 105-106.

¹¹ Aliaga, 2018: 2.

En la recta final de la década, concretamente en 1979, el delito por homosexualidad queda excluido de la Ley de Peligrosidad Social, de igual modo que se suprime el escándalo público del Código Penal diez años después. Estas dos importantísimas victorias provocaron una sensación de falso descanso, en la que, por un lado, los activistas sentían sus objetivos alcanzados y, por otro, estaban agotados de batallar contra un sistema esencialmente discriminatorio a causa del impacto que supuso el VIH para la socialización del colectivo.

La estigmatización indiscriminada hacia las personas seropositivas en España fue legitimada incluso por los medios de comunicación públicos. Televisión Española, en cuyo famoso programa *Informe Semanal* del 20 de agosto de 1983 dedicado al VIH, se afirmaba que el foco de contagio máximo eran los hombres homosexuales, además de heroinómanos y haitianos¹². Por supuesto, las mujeres lesbianas y las personas trans no eran siquiera mencionadas en este breve documental.

Una vez más, el activismo vinculado a la no discriminación de las personas con VIH encontró la forma de transformar sus demandas en manifestaciones artísticas. Ya en el año 1984, el grupo Las Pekinesas (conformado por los *performers* Tomás Navarro, Miguel Benlloch y Rafael Villegas) realizaron en el local granadino Planta Baja una serie de acciones de corte dadaísta vinculadas con la enfermedad. Sin embargo, el artista más trascendental en esta materia sería el cordobés Pepe Espaliú (1955 – 1993), quien estuvo en contacto con los colectivos activistas estadounidenses ACT UP y Gay Men's Health Crisis¹³. En 1992, apenas un año antes de su fallecimiento a causa de la enfermedad, Espaliú llevó a cabo una acción que calaría para la eternidad en la historia del *performance* española: *The Carrying*. Consistió en que una hilera de personas voluntarias iban portando en sus brazos al artista, enfermo de VIH, para trasladarlo de un lugar a otro. Se ejecutó por primera vez en San Sebastián, como extensión de unos talleres realizados en Arteleku, pero su éxito fue tal que volvió a repetirse en Madrid, teniendo el Congreso de los Diputados como punto de partida y el Museo Reina Sofía como meta, con parada intermedia en el Ministerio de Sanidad, llamando así el activismo artístico a las puertas de la institución museística.

¹² La vinculación con Haití se debe a que este era un destino turístico habitual para los hombres homosexuales de la época.

¹³ Aliaga, 2018: 7-8.

A estos acontecimientos se debe añadir que, la traducción de textos de autoras de renombre como Judith Butler o Eve Kosofsky Sedgwick y por ende, la entrada de dichos documentos en España fue de gran ayuda para la gestación del movimiento pero, la fuerte ausencia de base teórica en esta materia que presentaba el territorio, tanto de acción directa como en producción propia, provocó que sus postulados no tuviesen una acogida tan cálida como la que encontraron en otros países de Europa¹⁴.

Sin embargo, un activismo que va solidificándose a pasos agigantados tiene como consecuencia la progresiva apertura de las salas del museo para todas aquellas personalidades artísticas que, hasta entonces, no tenían cabida en estas instituciones. En 1993, de la mano de la comisaria Mar Villaespesa, las mujeres recuperan el espacio que históricamente les había robado la Historia del Arte protagonizando la que se ha considerado una de las primeras exposiciones feministas de España: *100%*. La muestra, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla contaba con piezas de grandes artistas mujeres del momento, entre las que se encontraban Pilar Albarracín, Salomé del Campo o Carmen Sigler entre otras. A esta muestra la siguieron otras como la anteriormente mencionada *Transgeneric@s*, una propuesta que, si bien, bebía indiscutiblemente de la exposición *In a Different Light. Visual Culture, sexual identity, queer practices* organizada en 1995 por la Universidad de California, presentaba un discurso mucho menos tímido. Mientras que la muestra estadounidense se limitaba a tratar cuestiones superficiales acerca de la homosexualidad, la española se atrevía a plantear una deconstrucción del sistema binario del género, a cuestionar la normatividad cisgénero y a tratar de desentrañar todo lo que suponen los conceptos “masculino”, “femenino”, “activo” o “pasivo” mediante la obra de artistas como Jesús Martínez Oliva, el colectivo Cabello/Carceller o Álex Francés.

Hermanados en una suerte de sinergia perfecta, arte y activismo comienzan a trabajar así como un solo ser, perdurando esta unión hasta el presente más próximo. La musealización institucional del activismo, que despierta a principios de la década de los noventa con las muestras mencionadas, encontrará un escenario en las salas expositivas sobre el que desfilarían la estigmatización en torno al VIH (*Sida. Pronunciamento e acción*, 1994, Universidad de Santiago de Compostela), el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica (*Héroes Caídos. Masculinidad y representación*, 2002,

¹⁴ Rozas Montiel, 2015: 110.

Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón), el discurso feminista (*Genealogías Feministas*, 2013, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) o la diversidad corporal (*La cámara es cruel*, 2021, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía).

Aproximación teórica desde el concepto de corporalidad a la escultura y la instalación desarrollada entre finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Citando a Pedro A. Cruz Sánchez y a Miguel Ángel Hernández-Navarro, todo es cuerpo en el arte¹⁵. Lanzando una mirada retrospectiva hacia las manifestaciones artísticas más embrionarias, la presencia del cuerpo ha sido una constante sin fisuras en la línea temporal de nuestra historia. Desde las prehistóricas representaciones del Abrigo de Cogull hasta los retratos hiperrealistas de Antonio López, pasando por la estatuaria romana o la cartelería decimonónica, el interés por la representación humana ha habitado inmutable en la pulsión artística del individuo.

Proyectar hacia el exterior la propia imagen o la del otro es una vértebra inquebrantable de la columna que conforma la vida en sociedad. El ser humano necesita ver su reflejo en lo externo, ya sea el cine, la literatura o el arte; la ausencia de referentes imposibilita la correcta construcción de la identidad.

El cuerpo ha sido sujeto de representación, tanto a la manera figurativa como a la abstracta en pintura y en escultura, pero también ha servido como ornato para la arquitectura y como protagonista en la eclosión de nuevas prácticas artísticas como la instalación, la fotografía o el videoarte, encontrando su culminación total en la *performance* y el *body art*, en las que el cuerpo ejerce como ejecutor y como obra en sí mismo.

Existe, sin embargo, una dificultad en la clasificación tipológica de las artes en la contemporaneidad. La infinita diversidad que presenta el arte de últimas tendencias provoca que los límites se diluyan por una terminología profundamente encorsetada desde el Academicismo. Con la irrupción del siglo XX, el concepto de escultura, vinculado a la talla en piedra o madera, se enfrenta a nuevos planteamientos en los que

¹⁵ Cruz Sánchez/Hernández Navarro, 2004: 11.

obras que no terminan de encajar en el cánón, como la emblemática *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp y el resto de sus *Ready Made* se catalogan como piezas escultóricas, algo que ocurre también con otros artistas como Vladimir Tatlin, Eva Hesse o Gyula Kosice. Si bien la producción de dichos artistas no tendría cabida en lo que el imaginario colectivo visualiza cuando piensa en el concepto de escultura, existe un nexo común entre todas estas manifestaciones: la presencia de una entidad tridimensional en el espacio expositivo.

Se debe atender también a la trascendencia social que supone el avance investigador acerca del mundo prehistórico en el siglo XX, que consigue sembrar un germen en los artistas de preocupación por la vuelta a los orígenes, por lo primigenio de la naturaleza¹⁶. La introspección acerca de estos aspectos provocará una reflexión teórica, técnica y material, que tendrá como consecuencia el nacimiento de corrientes escultóricas que destruyen por completo el concepto clásico, como pueden ser el *Arte Povera*, el *Minimal Art* o el *Land Art* entre otras.

En un contexto en el que establecer un concepto hermético para lo escultórico se ha convertido en una ardua labor, hace su aparición la práctica instalativa, cuya definición es aún más compleja si cabe. Podría decirse que es una manifestación artística tridimensional que manipula y activa un espacio en el que varios elementos se relacionan, aunque existen otras definiciones como la de Larrañaga, quien considera la instalación “el arte de desplegar diferentes elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo”¹⁷. Especialmente acertada resulta la definición aportada por la estadounidense Erika Suderburg en el año 2000, arrojando un halo de luz a la grandísima variedad de elementos que pueden ser partícipes del concepto:

“La instalación está formada por una multitud de prácticas y actividades como la *soft architecture*, el diseño, el jardín zen, los *happenings*, el bricolaje, los espectáculos de luz y sonido, las ferias mundiales, la arquitectura vernácula, los proyectos multimedia, los jardines urbanos, el *Land Art*, los *Earth Works*, los panoramas de los años ochenta y noventa, el *Arte Povera*, las *Follies*, los *Enviroments*

¹⁶ Barbancho, 2002: 5-6.

¹⁷ Sánchez Arguilés, 2009: 20-21.

de los artistas folk. Abarca los planos de percepción e interpretación espacial, visual, aural...»¹⁸.

Las definiciones para esta práctica son infinitas, tanto como lo son las posibilidades de la instalación en sí mismas. Se trata de un arte absolutamente ecléctico, por lo que no es vinculable con algo específico. Podría decirse que “instalación” es un término paraguas en el que tienen cabida todas aquellas manifestaciones cuya clasificación excede los límites de las disciplinas artísticas existentes.

Fue a final de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado cuando comenzaron a surgir espacios en los que sí tenían cabida estos disruptivos discursos artísticos, completamente alejados de la museología tradicional e institucionalizada. Sin embargo, en un orden casi mundial dominado por un sistema económico capitalista, el arte de la contracultura no tardaría en encontrar también su nicho de mercado. Lo que empezó exponiéndose en sótanos y lugares de ocio, consiguió ir escalando poco a poco hasta convertirse en vendible y, por tanto, musealizable. Así lo demuestran exposiciones como *Antes y después del Entusiasmo* (Amsterdam, KunstRai, 1989), *Live in your head. When attitudes become Form* (Berna, Kunsthalle, 1969) o el homenaje a esta muestra *Live in your head* que tuvo lugar en Viena en 1993.

Precisamente en el inicio de la década de los setenta, vinculando esta práctica con la corporalidad y la reivindicación, tiene lugar una de las instalaciones más transcendentales a nivel histórico y mundial del arte feminista: *The Dinner Party* (1973) de la artista norteamericana Judy Chicago. Con una clara referencia a la iconografía cristiana de la Santa Cena, Chicago coloca una mesa triangular de grandes dimensiones sobre una plataforma, en la cual se sirven 39 platos distintos. Los alimentos ficticios presentan formas y oquedades que hacen clara referencia a una vagina, preparada sobre preciosos platos de porcelana como si de alta cocina se tratase. Cada uno de los platos venía acompañado por el nombre bordado de una mujer trascendente para la historia de la humanidad, ya fuese real o mitológica. Entre ellos, se podía leer el nombre de Teodora, de Hatsepsut, de Virginia Woolf o de Safo; además, la plataforma que sostenía la mesa estaba también marcada por otros 999 nombres femeninos. Sin embargo, la emblemática pieza no quedó exenta de críticas y cuestionamientos pues, se le objetó a la

¹⁸ Suderburg, 2000: 5.

artista la ausencia de mujeres racializadas o que fuesen parte del espectro de las disidencias sexuales¹⁹.

La vagina como objeto de representación político empezaba a encontrar su hueco en el arte, pero el pene también comenzaba a reescribir su historia hacia una dirección opuesta a la patriarcal establecida. Apenas tres años antes de la obra de Chicago, se realizó la que ha sido denominada por autores como Juan Antonio Ramírez “la mayor apoteosis del pene en el arte contemporáneo”²⁰. Se trató de la escultura efímera de Jean Tinguely titulada *La Victoria*, ejecutada en 1970 frente a la Catedral de Milán. La pieza, de forma evidentemente fálica, criticaba la férrea censura histórica que había ejercido el cristianismo y la Iglesia hacia la sociedad. De hecho, la obra estallaría en fuegos artificiales, referenciando en cierta medida las llamas del infierno con las que tanto se ha atemorizado a la población para limitar sus pulsiones y deseos.

El siglo XX supone la representación del cuerpo de mil maneras según Paul Ardenne, aunque él lo considera más bien una derrota, una crisis del ser humano con respecto a su corporalidad²¹. Desde otra perspectiva, puede resultar una absoluta victoria. Un cuestionamiento de los parámetros establecidos sobre qué tipos de cuerpos eran válidos y dignos de ser retratados en el arte, un triunfo de la diversidad humana frente al paradigma canónico, un momento histórico-artístico en el que los modelos de artistas de la talla de Diane Arbus son *drag queens*, personas trans, prostitutas o personas con diversidad funcional jamás debería ser considerado una defeción.

No es posible asumir como derrota un periodo en el que nacieron obras como *Genital Panic* de Valie Export, acción en la cual la artista entraba en una sala de cine pornográfico armada con una metralleta y con un agujero en el pantalón por el que mostraba sus genitales, revirtiendo la pasividad con la que la cámara y el hombre había identificado históricamente a las mujeres²². La acción tuvo lugar en 1969; tan solo un siglo antes, cuatro mujeres habían sido procesadas y condenadas por ejercer como modelos al desnudo en una sesión fotográfica en París. El curso de los acontecimientos artísticos se acercaba vertiginosamente a la victoria, no a su antagonismo.

¹⁹ Ramírez, 2003: 301-302.

²⁰ Ramírez, 2003: 305.

²¹ Ardenne, 2004: 36.

²² Ramírez, 2003: 298.

Hablar de un periodo tan convulso como el siglo que nos ocupa requiere una reflexión más profunda sobre lo que suponen las disidencias artísticas como el cubismo o el Dadá, e inevitablemente, sobre lo que suponen los estragos de dos guerras de índole mundial que arrastran consigo una inmensidad de traumas colectivos como sociedad. Precisamente por eso, las y los artistas encuentran en el cuerpo un elemento clave para expresar todo aquello que ha quedado grabado en sus entrañas, convirtiéndose en un ente narrativo en sí mismo, en un reflejo de pensamiento y discurso.

Resulta especialmente interesante la clasificación que realiza Adrenne sobre la representación del cuerpo en el arte. Por un lado, destaca a aquellos artistas que no innovan, sino que tienden a una mostrar una versión ordinaria del cuerpo. En un segundo apéndice, el autor expone un sinfín de versiones de un cuerpo que ha sido humillado, deformado, llegando incluso a volverse mutante, futurista o posthumano. Otra tipología sería la que busca proyectar el perfil psíquico directo, en la que el artista utiliza su propio cuerpo, exiliando la imagen de los soportes tradicionales para trabajar directamente con la realidad, piel con piel²³. La *performance* y la *video-instalación* desbordan así todos los límites anteriormente establecidos.

Las circunstancias de España, de acuerdo a su particular contexto político e histórico, convierten la representación del cuerpo en el arte en un fenómeno extremadamente particular. Se trata de un periodo cargado de contradicciones, un periodo en el que, mientras el cine del Destape proyectaba de manera sistémica un modelo de cuerpo concreto – y normativo – en las pantallas de todo el país, Ocaña y Nazario caminaban por las Ramblas erigiéndose como bandera de libertad, para mostrar desde lo artístico la diversidad disidente del género. El cuerpo había estado profundamente descuidado por la violencia de la Guerra Civil, de la dictadura, del exilio, relegado a un segundo plano. Cuando por fin pudo volver a ponerse en valor, cuatro décadas de dictadura pasaron factura y provocaron una búsqueda desesperada del hedonismo, del placer, del desenfreno, trayendo consigo el oscuro fantasma de la heroína²⁴.

Todo el proceso que vive el cuerpo representado durante el desarrollo histórico y artístico del siglo XX tendrá como consecuencia una experimentación inigualable. Esto

²³ Ardenne, 2004: 38.

²⁴ Marzo/Mayayo, 2015: 597.

conllevará que en el último tercio del siglo y, fundamentalmente con la llegada del siglo XXI, los y las artistas se sientan cada vez más libres y empoderados para mostrar todo tipo de realidades, sirviéndose en multitud de ocasiones de la instalación como herramienta para la denuncia social y la reivindicación de lo diverso. Ejemplo notable de ello serán artistas como Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), Pepe Espaliú (Córdoba, 1955 – Madrid, 1993), Pilar Albarracín (Aracena,, 1968), Alicia Framis (Mataró, 1967), Cristina Lucas (Úbeda, 1973), María Alcaide (Aracena, 1992), Paloma de la Cruz (Málaga, 1991) y una interminable lista que será desglosada posteriormente.

Expografía en torno al discurso feminista y al activismo LGTB en España: 1993-2023.

De origen anglosajón, el término “expografía”, del latín *exposito*, *expositionis* (exposición) y del griego *γράφω* (escribir), es un neologismo que ha sido aplicado desde el campo de la museología para definir al conjunto de técnicas empleadas en la organización de los elementos en el espacio expositivo, esto es, para lo que ya representa la museografía. Sin embargo, atendiendo a sus raíces etimológicas podemos hablar de “expografía” también como la ciencia encargada del estudio, descripción y clasificación de las exposiciones, con el objetivo de compilar las mismas junto a las fuentes documentales, proposiciones intelectuales o catálogos de obras vinculados a ellas. Un campo en pleno desarrollo en los estudios visuales y artísticos actuales que aporta inestimables datos cuantitativos y cualitativos en torno a cuestiones ideológicas, políticas, estéticas, mercantiles, económicas y productivas en las artes plásticas contemporáneas y de los actores que por ellas transitan.

A continuación, se recopila un listado de gran parte de las exposiciones colectivas vinculadas a la lucha feminista, al activismo en materia LGTB y a la reflexión sobre el propio cuerpo que han tenido lugar en España en las últimas tres décadas. Este vaciado constituye el embrión primigenio de una base de datos que se perfeccionará en futuras investigaciones; es, por tanto, una aproximación global a la materia; se han localizado y seleccionado alrededor de cincuenta muestras, escogidas por su relevancia histórica y/o su variedad temática. Se presenta acompañado de un mapeo en el que se ejemplifica numéricamente cuales han sido las comunidades

autónomas con más disposición a aliarse con los movimientos sociales desde las instituciones museísticas.

Se aprecia que la comunidad con más predisposición a visibilizar sendas cuestiones en el ámbito museográfico ha sido Madrid, en la que han tenido lugar 21 de las muestras localizadas. Se destaca especialmente tras ella la labor de la Comunidad Valenciana con catorce muestras, seguidas por Andalucía y el País Vasco, con doce muestras cada una. Tras ellas, se situarían Cataluña y Galicia, con once y nueve muestras respectivamente. Otras comunidades como Navarra, Castilla y León o las Islas Canarias han abierto también sus puertas al activismo artístico.

- **Mapa ilustrativo.**



Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

FECHA	TÍTULO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN
1993	<i>100%</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla	Sevilla
1993	<i>Políticas de Género</i>	Institut Valencià de la Dona	Valencia
1994	<i>La primera generación: Mujeres y video, 1970-1975</i>	Fundació Tàpies	Barcelona
1994	<i>Sida. Pronunciamento e acción</i>	Universidad de Santiago de Compostela	Santiago de Compostela
1994	<i>Arte/Mujer</i>	Dirección General de la Mujer	Madrid
1994	<i>Cocido y crudo</i>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid
1994	<i>Distància Zero</i>	Centre D'Art Santa Mònica	Barcelona
1994	<i>Es-cultura lesbiana</i>	Bar El Mojito	Madrid
1995	<i>Menstruosidades</i>	Bar El Mojito	Madrid
1995	<i>Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas</i>	Fundación La Caixa	Madrid
1995	<i>Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Elche	Elche
1995	<i>Estación de tránsito</i>	Institut Valencià de la Dona	Valencia

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

1995	<i>Arte y SIDA</i>	Galería La Esfera Azul	Valencia
1995	<i>50 aristas contra el SIDA</i>	Casa Murillo	Sevilla
1996	<i>Identidad múltiple</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona	Barcelona
1996	<i>Pensar la SIDA</i>	Espai d'Art Ca Lambert	Alicante
1997	<i>El rostro velado</i>	Koldo Mitxelena	San Sebastián
1997	<i>Luces, cámara, acción (...) ¡corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras</i>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid
1997	<i>Máscara y espejo</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona	Barcelona
1997	<i>Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos</i>	Tecla Sala	Barcelona
1997	<i>Sólo para tus ojos</i>	Arteleku	San Sebastián
1998	<i>Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo</i>	Koldo Mitxelena	San Sebastián
1998	<i>El jo divers</i>	Sala Montcada	Barcelona
1998	<i>Fuera de orden</i>	Fundación Mapfre	Madrid
1998	<i>Mar de Fondo</i>	Teatro de Sagunto	Valencia

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

1998	<i>Nosotras x nosotras</i>	Sala la Gallera	Valencia
1998	<i>A voz en grito</i>	Galería Sargadelos	Santiago de Compostela
1999	<i>A sangre y fuego</i>	Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón	Castellón
1999	<i>El jardín de Eros</i>	Centro Cultural Tecla Sala	Barcelona
2000	<i>Mujeres, manifiestos de una naturaleza muy sutil</i>	Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid	Madrid
2000	<i>Zona F</i>	Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón	Castellón
2001	<i>Leda Vuela</i>	Centro Cultural Montehermoso Kulturunea	Vitoria-Gasteiz
2001	<i>Trans Sexual Express</i>	Centre D'Art Santa Mónica	Barcelona
2001	<i>Ecosofías</i>	Sala Amadis	Madrid
2001	<i>Identidades heridas: da arte na doenza</i>	Fundación Laxeiro	Vigo
2001	<i>Mujeres que hablan de mujeres</i>	El Tanque	Tenerife
2002	<i>El bello género</i>	Sala de Exposiciones Plaza de España	Madrid

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

2002	<i>Héroes caídos. Masculinidad y representación.</i>	Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón	Castellón
2002	<i>Gay ways of life</i>	Fundación Pi i Margall	Madrid
2002	<i>San Sebastián Mártir</i>	Sala Kubo	San Sebastián
2003	<i>Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 1968-2001</i>	Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón	Castellón
2003	<i>Extraversiones</i>	Sala Alameda	Málaga
2004	<i>Mulleres</i>	Diputación de Pontevedra	Pontevedra
2004	<i>La mujer. Metamorfosis de la modernidad</i>	Fundació Pilar i Joan Miró	Barcelona
2004	<i>Conflicto/Pluralismo/Comunidad</i>	Sala Rekalde	San Sebastián
2005	<i>Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la (s) identidad(es)</i>	Sala Thesaurus	La Nau (Valencia)
2005	<i>Corpos do producción</i>	Centro Galego de Arte Contemporánea	Santiago de Compostela
2005	<i>Radicales libres</i>	Auditorio de Santiago	Santiago de Compostela
2005	<i>Carrera de Fondo</i>	Sala de Exposiciones Santa Inés	Sevilla
2005	<i>La costilla maldita</i>	Centro Atlántico de	Las Palmas

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

		Arte Moderno	
2006	<i>Cyberfem. Feminismos en el escenario electrónico.</i>	Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón	Castellón
2006	<i>El arte láte(x)</i>	Sala Thesaurus de la Nau	Valencia
2007	<i>Los colores de la carne</i>	Centro José Guerrero	Granada
2007	<i>Kiss Kiss Bang Bang</i>	Museo de Bellas Artes de Bilbao	Bilbao
2007	<i>La batalla de los géneros</i>	Centro Galego de Arte Contemporánea	Santiago de Compostela
2008	<i>Erreakzioa/Reacción ¡Aquí y ahora!</i>	Sala Rekalde	Bilbao
2008	<i>La mirada iracunda</i>	Centro Cultural Montehermoso Kulturunea	Vitoria-Gasteiz
2008	<i>Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia</i>	Auditorio de Santiago	Santiago de Compostela
2008	<i>Peligrosidad social</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona	Barcelona
2009	<i>En todas partes. Políticas de diversidad sexual en el arte</i>	Centro Galego de Arte Contemporánea	Santiago de Compostela
2010	<i>Contraseñas</i>	Centro Cultural Montehermoso Kultrunea	Vitoria-Gasteiz

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

2011	<i>Kick in the eye</i>	Centro Cultural Montehermoso Kulturunea	Vitoria-Gasteiz
2011	<i>Ecosex Silver Weding</i>	Centre de Cultura Contemporània	Barcelona
2011	<i>Heroínas</i>	Museo Thssen-Bornemisza	Madrid
2011	<i>La internacional cuir</i>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid
2013	<i>Genealogías feministas</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León	León
2013	<i>Mujeres Bajo Sospecha</i>	Ateneo de Madrid	Madrid
2014	<i>Múltiplo de 100</i>	UNIA	Sevilla
2014	<i>FEMININART. Mujeres y narraciones estéticas genéricas</i>	Fundación Cajasol	Sevilla
2016	<i>Feminismos León. De la buhardilla del CCAN a la insumisión transfeminista</i>	Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León	León
2017	<i>¿Archivo queer?</i>	Centro Cultural Conde Duque	Madrid
2018	<i>Yo, la peor de todas</i>	Museo de Navarra	Navarra
2019	<i>#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas</i>	Rectorado de la Universidad de Málaga	Málaga
2019	<i>Resistencias lúdico-políticas en</i>	Museo Nacional	Madrid

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

	<i>el Madrid de los 90.</i>	Centro de Arte Reina Sofía	
2019	<i>Musas insumisas.</i>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid
2019	<i>Between monochrome & kitsch</i>	Centro Cultural MVA	Málaga
2020	<i>Mujeres fotógrafas. Una historia contada a medias</i>	Tabacalera Promoción del Arte	Madrid
2020	<i>Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias</i>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid
2020	<i>Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)</i>	Museo Nacional del Prado	Madrid
2021	<i>La cámara es cruel. Lisette Model, Diane Arbus, Nan Goldin.</i>	C3A	Córdoba
2021	<i>Female Gaze</i>	Badr El Jundi	Madrid
2021	<i>Guerrilla Girls. Portfolio completo</i>	C3A	Córdoba
2021	<i>Mujeres de la abstracción</i>	Museo Guggenheim	Bilbao
2022	<i>Extraño. Colección Sandretto Re Rebaudengo</i>	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Sevilla
2023	<i>Unos cuerpos son como flores. Naturalezas trans.</i>	Espacio Santa Clara	Sevilla

1993 – 2003: La consagración del activismo museográfico.

- **100% (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993): Pionera en la expografía feminista española.**

El 23 de septiembre de 1993, el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (MACSE) se posicionaba con valentía en primera línea de la vanguardia expositiva de España, inaugurando la muestra colectiva *100%*, considerada desde la Historia del Arte y la museología la primera exposición feminista de nuestro país²⁵. Así lo afirmó también la crítica del momento, como ejemplifica la reseña de Ángel Pérez Villén para la revista *Lápiz*, quien ratificó que *100%* era “de interés en nuestro país por cuanto supone uno de los primeros intentos -si no es el primero- de articular la práctica y la crítica artísticas femeninas (feministas) como una entidad consciente y diferenciada”²⁶.

Con Mar Villaespesa y Luisa López Moreno ejerciendo como comisarias, participaron en este pionero proyecto únicamente mujeres artistas. Además, se apostó por el talento local, el de la tierra propia, pues, todas las artistas cuya obra fue expuesta en el museo eran naturales de Andalucía. Las seleccionadas fueron, por orden alfabético, Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarni Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler.

En palabras de la propia Villaespesa, el título hace referencia a la reivindicación del porcentaje de igualdad necesario: el máximo. Al mismo tiempo, denuncia la ausencia sistemática de la mujer en los espacios artísticos con esta sencilla pero provocadora cifra²⁷. La comisaria comprende que el contexto español es incomparable al francés, al británico o al estadounidense. No niega la presencia de discursos feministas en la España de mediados de siglo pero, mientras en otros espacios geográficos con situaciones políticas bien distintas ya se hablaba de movimientos como el pacifismo, la igualdad de género o los derechos políticos, el territorio español aún estaba sobreviviendo a los últimos años de dictadura y tratando de asentar todo lo que

²⁵ Tejada Martín, 2020: 35.

²⁶ Mantecón Moreno, 2010: 15.

²⁷ Gómez/Vidal, 1994: 341.

supuso la Transición Democrática, algo que no le permitía dedicar tiempo a establecer un corpus teórico propio en materia de feminismo²⁸.

Este escenario tan particular podría explicar el hecho de que, la mayoría de las artistas que conformaban la plantilla de 100% no contaban con ningún tipo de formación teórica ni práctica vinculada a los ámbitos universitarios. Se trataba de mujeres autodidactas que habían encontrado en la práctica artística el medio idóneo para expresar sus vivencias, sus demandas o sus preocupaciones; en definitiva, todo aquello que parecía no querer ser escuchado en ningún otro lugar público ni institucional.

Resulta particularmente interesante el hecho de que, a la vez que el catálogo de la muestra expresa las dificultades ocasionadas por la ausencia de corpus teórico para las artistas y para el país en sí mismo, a su vez, constituye un embrionario recopilatorio de textos feministas de un gran interés histórico extraídos del movimiento anglosajón²⁹. Podría decirse, de este modo, que el catálogo plantea un problema a la vez que aporta los primeros indicios para la solución del mismo, convirtiéndose en una herramienta fundamental y pionera para la difusión de la teoría feminista en España.

Villaespesa y López Moreno añaden al catálogo los siguientes textos teóricos feministas, por orden de aparición: *Los estudios feministas y la configuración social de la mujer* (Gayle Greene y Coppelia Khan), *La crítica feminista en el desierto* (Elaine Showalter), *Cambiando el sujeto: el concepto de autor, la escritura y el lector* (Nancy Miller), *Feminismo y Modernismo* (Janet Wolff), *Representación y sexualidad* (Kate Linker), *El postfeminismo ¿Vuelta de la cultura a lo masculino?* (Amelia Jones), *Vivir la contradicción: prácticas críticas en los tiempos de la estética de la oferta y la demanda* (Abigail Solomon-Godeau), *Estética y teoría feminista: reconocimiento del cine feminista* (Teresa de Lauretis) y *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco* (Elisabeth Dempster). Todos estos ensayos, nacidos entre las décadas de los 80 y 90, se añadieron a la publicación con el objetivo de divulgar finalmente los numerosos avances de la investigación en materia de feminismo que se había alcanzado

²⁸ Villaespesa, 1993: 17-18.

²⁹ Aliaga, 2012a: 198.

en las dos décadas anteriores³⁰, y que, además, no habían sido traducidos al castellano hasta ese preciso momento³¹.

De este modo, el catálogo de *100%* se consagra como un gran hito para la teoría del arte y la estética feminista, teniendo como antepasados – y referentes– la tesis doctoral de Estrella de Diego Otero, titulada *La mujer y la pintura en el XIX español* y el artículo escrito por la artista Esther Ferrer para la revista *Lápiz: La otra mitad del arte*, ambos textos publicados en 1987³².

A pesar de la importancia de todas las artistas que formaron parte del plantel de *100%* en este texto se priorizará en la labor de cuatro creadoras, teniendo en cuenta que fueron las encargadas de exponer piezas escultóricas e instalaciones.

La primera de ellas es la malagueña Encarni Lozano (Málaga, 1962). Esta artista, cuya obra ha sido expuesta desde la pronta edad de 26 años en diversas ciudades de España como Sevilla, Granada, Madrid o su Málaga natal, presentó para *100%* un conjunto escultórico titulado *Son de mi raza*. Está formado por tres piezas, todas ejecutadas en el año 1993: *Nada en las manos* [Fig. 1] (plomo, hierro y madera), *Poético corazón poético* [Fig. 2] (plomo, hierro y piedra marga) y *La mejor masa* [Fig. 3] (plomo, hierro y madera).



Figura 1: Encarni Lozano, *Nada en las manos*, 1993. Fotografía tomada del catálogo de la exposición *100%*.

Nada en las manos presenta una serie de manos negras ancladas a un tablón de madera del que parece que tratan de escapar; *Poético corazón poético*, un pequeño corazón encarcelado en una suerte de urna de madera y suspendido entre dos cadenas; *La mejor masa* es quizá la pieza más crítica de las tres. La artista coloca una fotografía

³⁰ Mantecón Moreno, 2010: 16.

³¹ Aliaga, 2012b: 199.

³² Albero, 2018: 7-8.

de la mano de una víctima de la Guerra del Golfo sobre un cerebro ficticio que está siendo amasado por un rodillo envuelto en papel de periódico.

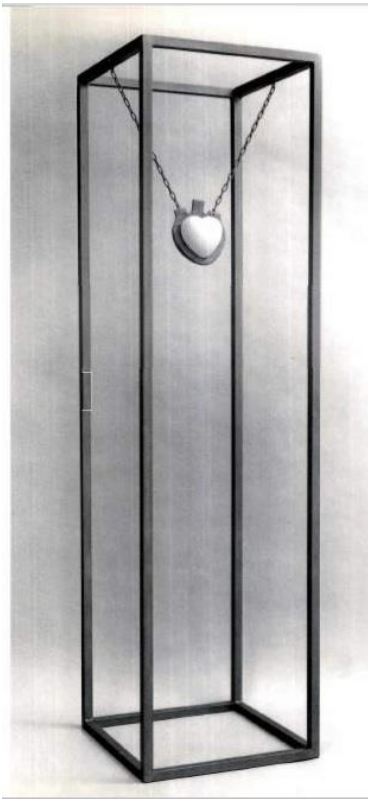


Figura 2: Encarni Lozano, *Poético corazón poético*, 1993. Fotografía tomada del catálogo de la exposición *100%*.

El discurso de esta trilogía creativa se sustenta sobre tres pilares básicos del ser humano: las manos (la utilidad), el corazón (lo emocional) y el cerebro (lo racional). Con estas tres partes del cuerpo se ha construido la historia de la humanidad desde su origen hasta nuestro presente. *Son de mi raza* pretende enviar al observador una invitación directa a la reflexión sobre la desigualdad, la opresión y la alienación. Los materiales, reiteradamente escogidos, no son, en absoluto, fruto de la fortuita casualidad; Lozano los selecciona y los trata de manera específica a conciencia para cargarlos de un carácter mucho más simbólico, crítico y reflexivo³³.

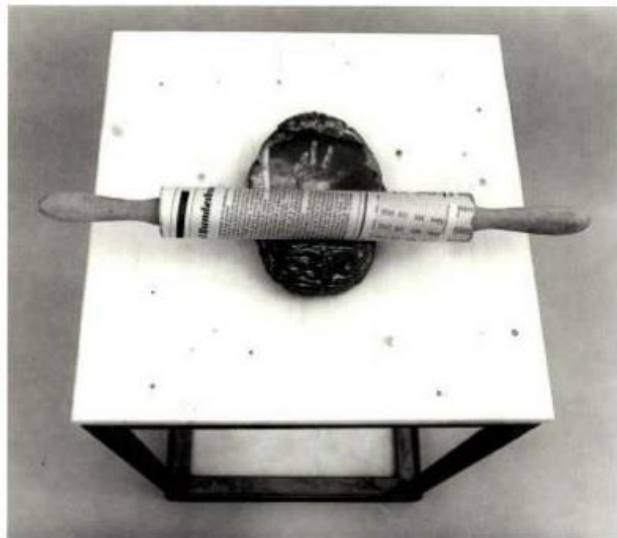


Figura 3: Encarni Lozano, *La mejor masa*, 1993. Fotografía tomada del catálogo de la exposición *100%*.

³³ Villaespesa, 1993: 233.

La siguiente artista que presenta, en este caso, obra instalativa para *100%* es la sevillana Pepa Rubio (Sevilla, 1957). Rubio se forma en Artes Aplicadas en la Escuela de Artes y Oficios, en la que, posteriormente, terminaría impartiendo ella misma clases de cerámica.

Presenta en esta ocasión la pieza *Cubiertos de grasa* [Fig. 4], compuesta por una serie de armarios de taller, concretamente provenientes de una herrería. Los muebles, en lugar de albergar las herramientas para las que están originalmente destinados, contienen distintas piezas de vajilla, desde platos hasta copas o vasos.

Esta combinación entre objetos cerámicos para cocina y elementos propios de la herrería no será un hecho aislado en la trayectoria de Rubio, quien ya presentó anteriormente una instalación en la que una hilera de platos rotos se acompañaba por objetos de hierro tendidos en el suelo del espacio expositivo³⁴. No es azaroso ese diálogo entre cocina y taller, entre herrero y ama de casa. La artista obliga al espacio privado del hogar, relegado histórica y sistemáticamente a la mujer, a dialogar con el taller, que se erige en este discurso como su máximo antagonista: un espacio público y tradicionalmente vinculado al trabajo masculino.



Figura 4: Pepa Rubio, *Cubiertos de grasa*, 1993.
Fotografía tomada del catálogo de la exposición *100%*.

Desde la propia experiencia autobiográfica de la artista, – y la de otras tantísimas mujeres de su mismo contexto – la pieza que trae a *100%* confronta dos realidades fuertemente establecidas desde tiempos remotos cuestionando si son tan incompatibles como siempre la intentaron hacer pensar. *Cubiertos de grasa* quiere hacer al observador replantearse esa segmentación de estereotipos y de lugares, defendiendo al unirlos que la deconstrucción de los roles de género puede ser posible y que el

³⁴ Villaespesa, 1993: 265.

espacio público, al igual que el privado, deberían ser igualmente ocupados y trabajados tanto por hombres como por mujeres.

La tercera artista encargada de exhibir una instalación en la muestra que nos ocupa será la onubense Carmen Sigler (Ayamonte, 1960). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (1987) y afincada desde hace años en Granada, se dedica, principalmente, al videoarte, ámbito en el que aplica su formación clásica para trabajar el uso del color o los encuadres de plano³⁵.

Sigler, a diferencia de sus mencionadas compañeras, presenta una videoinstalación, titulada *El sueño velado* [Fig. 5]. En este metraje, la artista narra un viaje por el cuerpo femenino, silenciado y censurado en muchos aspectos hasta la

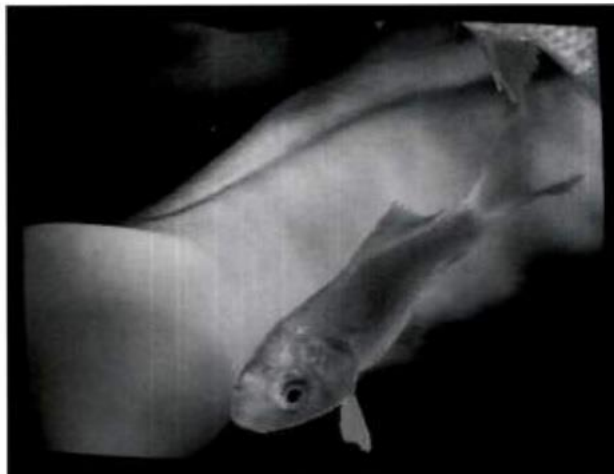


Figura 5: Carmen Sigler, *El sueño velado*, 1993. Fotografía tomada del catálogo de la exposición *100%*.

sociedad a lo largo de la Historia. Para su reclamo, se sirve de una copa inspirada en las trompas de Falopio y que, a través del agua que contiene, muestra al espectador siete secuencias de video con la clara intencionalidad de revisar y visibilizar la sexualidad de la mujer³⁶.

Finalmente, Pilar Albarracín (Aracena, Huelva, 1968), licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla presenta una de las piezas más valientes y reivindicativas de *100%*. Se trata de la instalación fotográfica titulada *Mujeres* [Fig. 6]³⁷, en la que retrata a una serie de mujeres trans de la ciudad de Sevilla e inserta dichas imágenes en marcos de espejo, para invitar a la reflexión a través de la empatía.

Mujeres fue una de las escasas obras realizadas ex profeso que formaron parte de la muestra, pues, las comisarias encargaron a Albarracín la creación de una pieza específicamente para ser expuesta en *100%*. En palabras de la propia artista, la instalación era y es “un homenaje a la vez que una contribución a la visibilidad del

³⁵ <http://carmensigler.com/> (05-06-2023)

³⁶ Villaespesa, 1993: 281.

³⁷ Véase anexo de imágenes.

colectivo trans en un momento en el que realmente no era fácil³⁸”. Abrir las puertas del museo en el año 93 a las mujeres trans del ámbito local, de la calle y de la noche solo puede tildarse de valentía. Al preguntar a la artista cual fue el motor que la llevó a ejecutar esta pieza, Albarracín explicó: “En ese momento sentí como necesario no quedarme únicamente en la lucha binaria sino ir más allá y abrazar otras realidades”³⁹.



Figura 6: La activista histórica sevillana Mar Cambrollé Jurado posando para la obra *Mujeres* de Pilar Albarracín, 1993. Fotografía tomada del catálogo de la exposición *100%*.

Cuenta Pilar Albarracín como, en el momento en el que nació *100%*, tuvo “la suerte de coincidir con varios artistas y debatir mucho sobre estos asuntos (teorías de género/feministas); aunque era, sin duda, algo muy concreto y limitado a circuitos muy activistas que habían accedido a lo que ocurría fuera de España”⁴⁰.

La importancia de esta muestra, además de en su carácter pionero a nivel expositivo, reside en todo aquello que demuestra sin palabras. Con las obras escogidas, Villaespesa y López Moreno pusieron en el foco la diversidad de realidades – y por ende, potenciales discriminaciones – a las que se enfrentan las mujeres, visibilizando mediante las piezas sabiamente escogidas a las mujeres lesbianas o a las mujeres trans. El hecho de que *100%* tuviese lugar en Andalucía, financiada con dinero público procedente de la Junta de Andalucía y al amparo del aún jovencísimo Instituto Andaluz de la Mujer⁴¹, es la prueba de que las mujeres concienciadas y las defensoras y defensores del movimiento feminista estaban comenzando a entrar a la esfera política y a tener una voz que luchaba por ser escuchada.

³⁸ Entrevista realizada personalmente a la artista el 09/06/2023.

³⁹ Entrevista realizada personalmente a la artista el 09/06/2023.

⁴⁰ Entrevista realizada personalmente a la artista el 09/06/2023.

⁴¹ Aliaga, 2012b: 200.

• ***SIDA: Pronunciamento e acción (Pazo de Fonseca, Santiago de Compostela, 1994): Retrato museístico de una pandemia.***

Década de los 90. La pandemia del SIDA seguía cobrándose vidas a una velocidad tan vertiginosa como a la que se propagaba el estigma hacia aquellas personas que lo contraían. El juicio moral había acompañado de la mano al virus desde su nacimiento, pues, ya en el año 1982, el Centro de Control de Enfermedades de Atlanta le dio el acrónimo GRID⁴² (*Gay related immune deficiency*). Mediante una avalancha de información institucional y mediática, engendrada con minuciosidad en las raíces más profundas de la homofobia, se difundió un mensaje que caló en lo más hondo de la sociedad del momento, sustentándose en dos artilugios infalibles en lo político: el terror y en la criminalización del contrario, en este caso, el enfermo. Esto provocó, inevitablemente, un círculo vicioso en el que el enfermo se veía impulsado a ocultar su condición por un férreo miedo al rechazo, a la par que se recluía para no seguir propagando el virus⁴³, quedando así impedido su libre desarrollo en sociedad.

En España, artistas, comisarios, críticos e instituciones no tardarían en alzar la voz contra una pandemia que era infinitamente más dolorosa que la del virus: la de la serofobia. Resultan indispensables para comprender la vinculación entre arte y SIDA en nuestro país las figuras del artista Pepe Espaliú (Córdoba, 1955 – Madrid, 1993) y su colectivo *The Carrying Society*, así como la del crítico, teórico y comisario Juan Vicente Aliaga (Valencia, 1959). Durante este periodo, distintas ciudades de España acogieron con valentía una serie de exposiciones, tanto individuales como colectivas, que versaban acerca de la enfermedad, tratando de visibilizar la realidad de la misma y de dar un giro al enfoque de ciertos aspectos como la muerte digna o la sexualidad de las personas seropositivas. Se destacarían, por ejemplo, las muestras *Arte y SIDA* (Galería la Esfera Azul, Valencia, 1995), *50 artistas contra el SIDA* (Casa Murillo, Sevilla, 1995) o *Pensar la SIDA* (Espai d'Art Ca Lambert, Alicante, 1996).

Comisariada por Juan de Nieves y organizada por el Vicerrectorado de Política Cultural de la Universidad de Santiago de Compostela, la exposición *SIDA:*

⁴² Aliaga, 2018: 1.

⁴³ Marcote, 2016: 12-13.

Pronunciamento e acción (1994) fue albergada en el Pazo de Fonseca. Se trata de una muestra pionera en la materia, cuyo título traía implícita una clara determinación por tomar partido y actuar ante el estigma, por invitar al espectador a no permanecer impasible ante una situación social y sanitaria que era real, tangible y profundamente dolorosa.

De Nieves trató, mediante esta iniciativa, de buscar una representación correcta de las personas seropositivas y de la realidad de la enfermedad, para denunciar la discriminación mediante un ejercicio de visibilidad basado en desmontar tópicos y bulos. En la muestra participarían los artistas Javier Codesal, Pepe Espaliú, Jesús Martínez Oliva, Pepe Miralles y Alejandra Orejas, además del colectivo *The Carrying Society*; cuatro de las piezas se crearon específicamente para ser expuestas en el espacio del Pazo de Fonseca⁴⁴.

El catálogo de la muestra, escrito en gallego y editado por la Universidad de Santiago de Compostela, conforma su corpus teórico mediante tres textos. El primero de ellos, firmado por el comisario, expone sin tabúes en sus primeros párrafos la discriminación a la que se ven sometidas las personas seropositivas. Sin embargo, uno de los aspectos más innovadores que pueden encontrarse en el escrito de De Nieves es la reflexión que realiza sobre los cambios que había experimentado la sociedad a la hora de relacionarse sexualmente desde la irrupción del virus⁴⁵.

La desinformación y el desconocimiento provocaron, inevitablemente, un alarmismo creciente en cuanto a los modos de transmisión. Esto trajo consigo un profundo miedo por establecer vínculos sexo-afectivos, especialmente para los hombres homosexuales. Se puede resumir la intencionalidad del texto citando al propio autor cuando afirma que: “Desplazar el sexo por miedo a la enfermedad sería tan temerario como dejar de respirar ante una epidemia de gripe”⁴⁶.

De Nieves apoya su discurso en las obras contenidas en la muestra, mediante las cuales se logra transmitir dos mensajes fundamentales: que el cuerpo de una persona VIH-positiva puede seguir siendo objeto de deseo y que, ni las mujeres, ni los hombres heterosexuales, están exentos de poder contraer la enfermedad.

⁴⁴ Martín Hernández, 2012: 104-105.

⁴⁵ De Nieves, 1994: 6.

⁴⁶ De Nieves, 1994: 7.

En Arcadia estoy es el título que otorga el fotógrafo Guillermo Valverde al segundo texto del catálogo. Se trata de un escrito autobiográfico en el que narra cómo fue para él la coexistencia con la enfermedad, desde las primeras noticias que recibió acerca de ella a través de los periódicos hasta su viaje por la auto-aceptación cuando fue diagnosticado.

Sirviéndose de su propia experiencia, Valverde diserta acerca de una de las grandes preguntas de la Historia de la humanidad, el eterno enigma debatido de qué es realmente el arte. Considera que, a menudo, denota un “síntoma de profundo malestar”. Comprende así que la relación entre VIH y arte se establece por el deseo del artista de perpetuarse a sí mismo utilizando su obra como canal, una procreación individual del “yo” en la que no se produce intercambio de fluidos alguno: exento de riesgos⁴⁷.

Jorge González se encarga de cerrar esta tríada de textos con *Un carta de Jorge González. La historia debe escribirse para contar y no para probar nada*, un relato fundamental para la comprensión del panorama artístico entorno al VIH en los años 90. González narra la creación del colectivo *The Carrying Society*, nacido como consecuencia del taller *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*, impartido en Arteleku por Pepe Espaliú.

Con este punto de partida, explica también el proceso creativo de la acción *Carrying*, probablemente la obra culmen del arte vinculado al VIH en España. En un principio, los diferentes miembros de *The Carrying Society* iban a crear piezas que ayudasen a transportar a Espaliú, pero finalmente se decidió eliminarlas del proceso para utilizar la piel como vehículo⁴⁸. La primera vez que la acción se ejecutó, tuvo lugar en San Sebastián y fueron sus compañeros quienes se encargaron de portarle, pero cuando se realizó en Madrid, supuso un golpe de realidad para la sociedad española, un antes y un después en la visibilidad de la enfermedad. Grandes personalidades del mundo de la música, del cine o de la esfera política, como Alaska, Rosy de Palma o Carmen Romero (la esposa del ex-presidente Felipe González) pusieron sus cuerpos al servicio de la acción, reclamando así públicamente un trato digno para los enfermos de VIH por parte de la sociedad y de las instituciones sanitarias⁴⁹.

⁴⁷Valverde, 1994: 10-11.

⁴⁸González, 1994: 12-15.

⁴⁹https://cordopolis.eldiario.es/cultura/arte/30-anos-carrying-pepe-espaliu_1_9795120.html (29-06-2023)

Con respecto a las piezas que se expusieron en la muestra, el porcentaje de instalación y escultura fue prácticamente mayoritario, un total del 84% sobre el conjunto de obras, con la única excepción por parte de Pepe Miralles, que presentó una fotografía de su instalación *Dinero=Poder=Muerte* (1993), realizada en la Antigua Lonja de la Casa de la Contratación de Alicante. Si entendemos esta pieza como una instalación indirecta, estaríamos ante un porcentaje del 100%.

Los artistas encontraron en este medio un mundo abierto de posibilidades para poder expresar sus preocupaciones, demandas y vivencias. Así lo demuestra, por ejemplo, *Días de SIDA* [Fig. 7]⁵⁰, la instalación fotográfica que presentó Javier Codesal (Sabiñánigo, Huesca, 1958) para *SIDA: Pronunciamiento y acción*.

La obra, cuyo proceso creativo abarcó los años comprendidos entre 1989 y 1996 trataba de romper con la errónea idea de la desfiguración del cuerpo enfermo que anidaba en el imaginario colectivo⁵¹. Si bien no puede negarse que el SIDA causaba estragos físicos, como otras muchas enfermedades, estos no eran perceptibles en todos los estados que atravesaba la enfermedad. El modelo en cuestión era, por supuesto, una persona seropositiva, pero su cuerpo se asimilaba infinitamente más a una escultura marmórea clásica que a un cuerpo herido y doliente. Codesal presenta una corporalidad que, si bien se inserta de lleno en los parámetros del canon físico masculino, expresa la idea anteriormente mencionada de que la enfermedad no implica la imposibilidad de ser deseable.



Figura 7: Javier Codesal, *Días de SIDA*, 1989-1996.

Días de SIDA fue, en realidad, un proyecto amplio, conformado por un conjunto de piezas mediante las que se denunciaron y visibilizaron aspectos varios relacionados con la enfermedad. En una de las fotografías, eleva el sarcoma de Kaposi [Fig. 8], motivo de estigma y vergüenza a la categoría de belleza, convirtiéndolo en un delicado

⁵⁰ Véase anexo de imágenes.

⁵¹ Martín Hernández, 2010a: 435.

adorno. La pulsión de Codesal por tratar esta cuestión social en su arte no fue otra que



Figura 8: Javier Codesal, *Días de SIDA*, 1989-1996.

la estrecha vinculación que sentía con el mismo a causa de su propia sexualidad. En 1996, decidió poner fin a este proyecto a causa del fallecimiento de su amigo Pepe Domínguez, quien ejerció como modelo para algunas de las fotografías⁵².

Jesús Martínez Oliva (Murcia, 1969) traería a la muestra tres instalaciones denominadas *Sin Título*, estrechamente vinculadas con las distintas funciones que puede tener una cama y con la higiene como metáfora del autocuidado. Su interés por reflejar la realidad del VIH en el arte estuvo marcada por José Miguel García Cortés y Juan Vicente Aliaga, de quienes fue alumno y junto los que trabajó como becario mientras ambos escribían *De amor y rabia: acerca del arte y el SIDA* (1993)⁵³.

La primera obra suya con la que se topaba el visitante en el recorrido expositivo de *SIDA: Pronunciamiento e acción* era *Sin Título* (1994) [Fig. 9], una instalación de grandes dimensiones construida con somieres dispuestos a modo de laberinto. Estos objetos remiten inevitablemente a la cama, un espacio complejo destinado al descanso, la intimidad, el sexo y la convalecencia. El hecho de que los disponga en vertical, a modo de paredes que dificultan el tránsito por su extraña colocación y la oscuridad del espacio consigue transmitir a aquel que camine por sus recovecos la sensación de angustia, soledad y terror que puede llegar a sentir una persona seropositiva en una sociedad incomprensiva y moralista⁵⁴.

⁵² Codesal, 2020: 14-17.

⁵³ Martínez Oliva, 2020: 11-13.

⁵⁴ Martín Hernández, 2010a: 462-464.

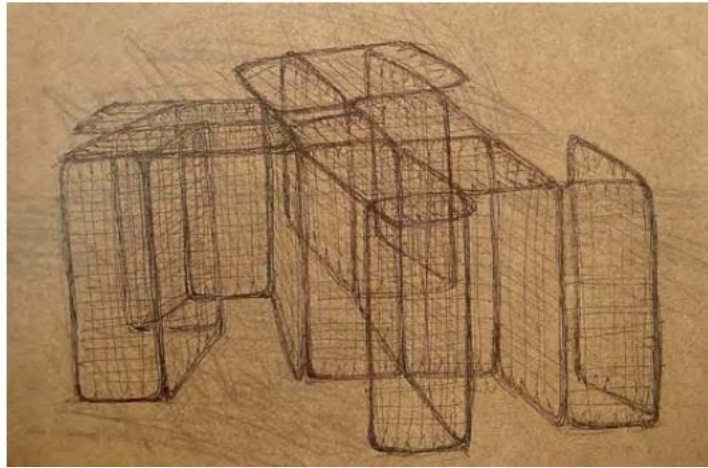


Figura 9: Jesús Martínez Oliva, Boceto de la instalación *Sin Título*, 1994.

“*Sin Título*” (1992) [Fig. 10] y “*Sin Título*” (1993)⁵⁵, si bien son piezas independientes, forman parte de una misma estética y de un mismo discurso. Martínez Oliva reinterpreta objetos domésticos para dotarlos de una nueva lectura. En primer lugar, presenta una cama, esta vez en horizontal, cubierta por una colcha cuyos motivos decorativos son cenefas hechas con preservativos. Junto a ella, un toallero sostiene una toalla cuidadosamente doblada que comparte la misma cenefa que su homónima. Ambas piezas pretenden transmitir un mensaje de precaución, de prevención del riesgo, sirviéndose para ello subliminalmente de una austeridad que remite a quien le contempla la frialdad de una estancia hospitalaria⁵⁶.

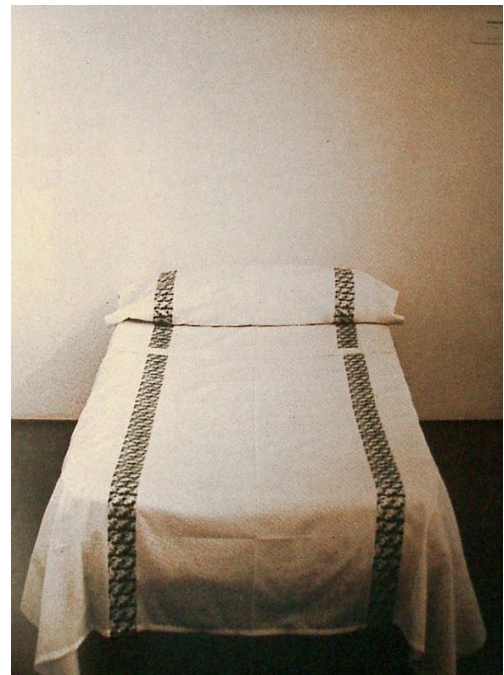


Figura 10: Jesús Martínez Oliva, *Sin Título*, 1992.

En una muestra expositiva sobre el VIH a principios de los años 90, no podía prescindirse de la participación del colectivo *The Carrying Society*. En esta ocasión, presentaron una instalación pensada específicamente para el claustro del palacio, orquestada por Jorge González y titulada *Barreras Derribadas* (1994) [Fig.11]. Se

⁵⁵ Véase anexo de imágenes.

⁵⁶ Martín Hernández, 2010a: 465.

configuraba mediante filas de sacos rellenos con arena, dispuestos a modo de trincheras para tratar de proteger una especie de huevo, que se escondía tras la logia.

A medida que los sacos iban cayéndose, el huevo quedaba cada vez más desprotegido, más indefenso, sin ninguna herramienta para poder frenar los ataques hacia él. Mediante este inteligente uso de los recursos se realiza un paralelismo entre dicho huevo y la situación de vulnerabilidad constante que sufren las personas enfermas a manos de la sociedad, a menudo expuestas y sin garantía de protección alguna⁵⁷.



Figura 11: *The Carrying Society*, Boceto de *Barreras Derribadas*, 1994.

Aunque *The Carrying Society* participase en la muestra como colectivo, su fundador, Pepe Espaliú aportó también una obra de carácter individual. Se trata de una escultura de hierro perteneciente a su serie *Carrying*, concretamente el número IV [Fig.12]. El concepto de “transporte” era clave en la obra del cordobés, así queda constatado en sus acciones *The Carrying*, pero, mientras estas simbolizan, en palabras de Juan de Nieves, un “continuo llevar lleno de amor⁵⁸”, las esculturas adquieren un carácter mucho más frío y aséptico.

Sus formas remiten a los palanquines con los que se transportaba a la nobleza en la Edad Media. Estos objetos los elevaban del suelo por el que caminaba el grueso social y, por tanto, los protegían –o eso se pensaba– de padecer las mismas enfermedades o dolencias que el pueblo. El uso del hierro para elaborar estas piezas no fue un hecho fortuito; por el peso del material, los objetos no podrían cumplir su

⁵⁷ Martín Fernández, 2010a: 302.

⁵⁸ De Nieves, 1994: 8.

función originaria, pues, su levantamiento sería físicamente imposible. De este modo, nadie podría ser transportado por encima de la altura de los demás⁵⁹.

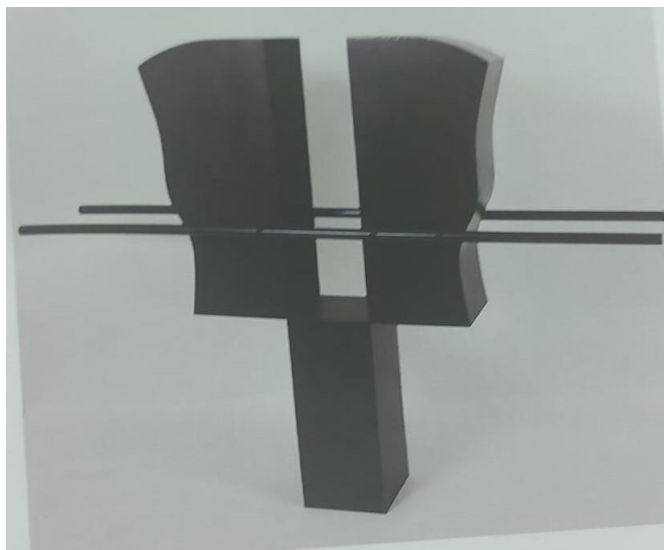


Figura 12: Pepe Espaliú, *Carrying IV*, 1993.

La artista que cierra este capítulo es, probablemente, la más transgresora de la muestra. Alejandra Orejas lleva al espacio expositivo el tabú de los tabúes: el VIH en parejas cisgénero y heterosexuales. Las realidades seropositivas femeninas ya habían sido visibilizadas por colectivos revolucionarios como *La Radical Gai*, quienes, en su *fanzine De un plumazo* (1994) reivindicaron la realidad de las mujeres lesbianas con el virus.

El estigma y la homofobia llevaron a una asociación generalizada –y errónea– de la enfermedad con los hombres pertenecientes a este colectivo, pero, no hay nada más alejado de la realidad. De hecho, según el estudio realizado por el Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre VIH/SIDA, para el año 2008, el 50% de las personas seropositivas eran mujeres⁶⁰.

Orejas presentó una instalación titulada *Sexo y Sida y Sexo y...* [Fig. 13] realizada en 1989 y compuesta por dos cajas de luz realizadas sobre material duratrans que contenían dos imágenes yuxtapuestas, mostrando a una pareja durante sus relaciones sexuales, así como fotografías en primer plano de sus respectivos rostros⁶¹. Los cuerpos que enseñaba la artista se retorcían, disfrutaban, recibían con agrado el

⁵⁹ Martín Fernández, 2010a: 371.

⁶⁰ Martín Hernández, 2010b: 1.

⁶¹ Aliaga, 2018: 10.

placer que merecían, rompiendo con esa errónea idea de que las personas enfermas no pueden disfrutar libremente de su sexualidad, una cuestión sobre la que, aún en la actualidad, existe un alto grado de estigmatización.

Bajo esta premisa, se auguraba un futuro brillante para una artista rupturista, crítica y profundamente experimental, pero el SIDA se cobraría su vida tan solo cinco años después de elaborar la pieza que nos ocupa. Eternamente olvidada en los estudios sobre arte y VIH en España, debe rescatarse su figura y otorgarle el lugar que merece por derecho tras haber situado a las mujeres seropositivas en el espacio museístico⁶².



Figura 13: Alejandra Orejas, *Sexo y Sida y Sexo y...*, 1989.

SIDA: Pronunciamento e acción fue, gracias a la labor de Juan de Nieves y de todos los artistas que en ella participaron, una muestra tremendamente valiente y rupturista en cuanto a sus demandas. Visibilizar una realidad tan devastadora y estigmatizada como el VIH en la década de los 90 ya era un acto de protesta en sí mismo, pero más aún lo era desentrañar aquellas cuestiones que se había convertido en el “tabú del tabú”, como eran la muestra del cuerpo enfermo, la legitimidad del disfrute de una sexualidad plena a pesar del contagio o la visibilidad de las mujeres seropositivas.

⁶² Martín Hernández, 2010a: 466-481.

- ***Trans Sexual Express* (1999, Centro de producción artística BilbaoArte): Hacia la inclusión de identidades disidentes en el espacio expositivo.**

Las instituciones museográficas del País Vasco se han posicionado en numerosas ocasiones como compañeras de diversas causas sociales; así queda demostrado con la acogida de exposiciones de carácter reivindicativo entre las que podrían citarse *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián), *San Sebastián Mártir* (2002, Sala Kubo, San Sebastián), *Kiss Kiss Bang Bang* (2007, Museo de Bellas Artes, Bilbao), *Erreakzioa/Reacción ¡Aquí y ahora!* (2008, Sala Rekalde, Bilbao), *La mirada iracunda* (2008, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz) o la vanguardista muestra que nos ocupa: *Trans Sexual Express* (1999, Centro de Producción Artística Bilbao Arte).

Un factor clave para comprender la existencia y el éxito de *Trans Sexual Express*, se encuentra en la figura de su comisaria⁶³, Xabier Arakistain (Madrid, 1966). Su figura es indesligable de la expografía activista vasca, pues, entre 2007 y 2011 se encargó de dirigir el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz), convirtiéndolo en un espacio pionero para el debate y el librepensamiento en materia de feminismo. Bajo su dirección, se llevaron a cabo las muestras *La mirada iracunda*, *Living Together, What I See (Susan Hiller)* o *Kick in the Eye, Ocho estrategias feministas para interrumpir la mirada masculina*.

Además de las exposiciones mencionadas, Arakistain ha estado detrás de retrospectivas de artistas y colectivos feministas que sustentaron los pilares primeros del discurso de género en la disciplina, como pueden ser la monográfica de Judy Chicago (*CAPC Bordeaux*, 2015) o la que dedicó al colectivo *Guerrilla Girls (Whitechapel Gallery*, Londres, 2016-2017)⁶⁴.

Su ardua labor en el ámbito del activismo museográfico se materializaría en su totalidad cuando, en el año 2005, redactó el conocido como *MANIFIESTO ARCO 2005*,

⁶³ Se utilizan en este texto pronombres femeninos para hablar de Xabier Arakistain porque así lo hace ella misma en su página web oficial y en diversas entrevistas.

⁶⁴ <https://www.arakis.info/> (19-06-2023)

un texto en el que denunciaba la situación de las mujeres artistas de principios de los años 2000 y lanzaba una serie de propuestas a los Poderes Públicos. Resulta especialmente esclarecedor acerca de sus inquietudes el apartado titulado *Los últimos dos años: Los hechos*:

“El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de 28 exposiciones individuales programadas en 2004 solamente 4 eran de artistas mujeres. Por otro lado, llama poderosamente la atención que los tres casos más recientes promovidos por distintas administraciones para levantar acta del arte que se produce en el presente en este país arrojan cifras escandalosas en cuanto a la exclusión de las artistas. Las dos exposiciones que el Ministerio de Asuntos Exteriores patrocinó para representar a España en la Bienal de Venecia 2003 no incluían ninguna artista. “Gaur, Hemen, Orain”, la exposición que en 2002 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pretendía mostrar la nueva escena del arte vasco contaba con 20 artistas de los cuales únicamente 5 eran mujeres. En “Manifesta 5”, la Bienal de Arte Contemporáneo Europea que en su última edición se ha desarrollado en San Sebastián y pretende mostrar el arte de mayor interés generado en los dos últimos años, la representación de las artistas no superaba el 20 por ciento. La excepción que confirma la regla es “The Real Royal Trip” la exposición que el Ministerio de Asuntos Exteriores patrocinó para dar a conocer en el extranjero el arte español del presente que en su versión para el MOMA PS1 incluía el 40 por ciento de artistas mujeres. Sin embargo, esta cifra contrasta con la programación que desde 2002 el SEACEX, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, dependiente del Ministerio de Exteriores, está llevando a cabo, de 43 exposiciones individuales sólo 2 son de artistas mujeres.⁶⁵”

Este manifiesto fue firmado por más de 60 personalidades del mundo del arte, desde artistas, entre las que se podrían destacar a Esther Ferrer, Alicia Framis, Cristina Lucas o Pilar Albarracín hasta comisarias como Margarita Aizpuru o Alicia Fernández⁶⁶. Apoyaron también este texto profesionales vinculadas al ámbito museológico como Nuria Enguita Mayo (Directora de proyectos de la Fundación Antoni Tàpies), Rosa Martínez (Directora de la Bienal de Venecia, 2005) o Rosina Gómez Baeza, directora de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO entre 1986 y 2006⁶⁷.

⁶⁵ Arakistain, 2005: 1.

⁶⁶ Léase el manifiesto completo en el anexo documental.

⁶⁷ Arakistain, 2005: 4-5.

La importancia del texto y el gran apoyo que recibieron sus propuestas sirvieron como fuente para la elaboración del artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Dicho artículo incide específicamente en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual; en él se recogen medidas como “adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.”⁶⁸

La magnífica – y necesaria – carrera de Xabier Arakistain en el terreno del comisariado de arte se inicia, precisamente, con *Trans Sexual Express*, cuyo título ya lleva implícito una potente declaración de intenciones. La idea, en palabras de la propia Arakistain, surgió mientras se encontraba sumergida en una investigación para su Tesis Doctoral; tras plantársela a sus amigas y amigos artistas, comenzó a proponer el proyecto a instituciones expositivas de Bilbao. A esto se suma el hecho de que no se le permitió la inscripción a un taller sobre identidades trans organizado por la Asamblea de Mujeres de Vizcaya, acto al que respondió irrumpiendo en el espacio para poder asistir a la conferencia impartida por el colectivo *Guerrilla Girls*. Los debates y el intercambio de opiniones que allí ocurrieron fueron, al mismo tiempo, motor y combustible para el nacimiento de *Trans Sexual Express*⁶⁹.

La muestra tuvo lugar en el mencionado Centro de Producción Artística BilbaoArte entre el 8 de enero y el 6 de febrero del año 1999. En ella, se presentó al público la obra de una veintena de artistas vinculados con el País Vasco, o bien por sus raíces o bien por su formación académica⁷⁰.

Siguiendo el orden alfabético de sus apellidos, el catálogo de la muestra constata que esta acogió la obra de: Ana Laura Alaez, Manu Arregui, Txomin Badiola, Bene Bergado, Jon Mikel Euba, Miguel Ángel Gaüeca, Ignacio Goitia, Esther Ibarrola, Begoña Muñoz, Itziar Okariz, Lucia Onzain, Sergio Prego, Santi Saiz, Dora Salazar, Estíbaliz Sadaba, Beatriz Silva, Eduardo Sourrouille, Madame Titania Unlimited, José Luis Vicario y Azucena Vieites.

⁶⁸ Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo.

⁶⁹ Méndez/Arakistain, 2014: 248.

⁷⁰ Arakistain, 1999: 4.

El corpus teórico que puede encontrarse en el interior de dicho catálogo consta únicamente de dos textos. El primero, firmado por Xabier Arakistain, ejerce como introducción, explicando brevemente la intencionalidad de la muestra y la relación de todos los artistas que exponen en ella, situando como factores comunes la vinculación con el contexto vasco y el acercamiento a la cultura *Club Kid*, una tendencia contracultural nacida en la escena *drag* neoyorquina de la década de los 80, que no consistía en la sobre exageración de los estereotipos del género opuesto sino en una suerte de competición por lucir el look más extraño y extravagante⁷¹.

Arakistain aprovecha estas líneas para expresar la idea del género como tránsito, en constante construcción, deconstrucción y, en definitiva, mutable. Introduce, además, teorías casi inéditas en España como la performatividad del género, defendida por Judith Butler en su obra *Gender Trouble* (El género en disputa), quien entendía que la orientación, la identidad de género y la expresión del mismo eran la consecuencia irrefutable de un constructo político-social, por lo que las etiquetas establecidas no existían como tal en la naturaleza humana primaria⁷².

Algo verdaderamente interesante de la introducción redactada por Arakistain es el uso de la @ para escribir los plurales. Si bien, en la actualidad, este marcador de género se encuentra obsoleto⁷³, resulta muy innovador encontrar un cuestionamiento del masculino genérico en un texto nacido en el año 1999.

El catálogo cuenta también con una reflexión de la antropóloga Lourdes Méndez, colaboradora habitual de Xabier. Bajo el título *Trans Sexual Express: Recorridos artísticos por cuerpos, géneros e identidades de sexo*, trata cuestiones que, en multitud de espacios, seguían siendo un inescrutable tabú. Se debe tener siempre presente que el texto tiene una antigüedad de casi veinticinco años, por lo que existen en sus líneas incorrecciones terminológicas fruto y consecuencia del contexto en el que es escrito.

Un buen ejemplo para ilustrar esta cuestión terminológica se encuentra en el uso indistinto de los conceptos “travestis” y “transexuales” cuando, el primero de ellos hace referencia al transformismo como actividad performativa/artística y el segundo, a la

⁷¹ Valencia Jácome, 2020: 5.

⁷² Duque, 2010: 87.

⁷³ Sustituido por los marcadores -x o -e; cuestión que genera aún un arduo debate social.

propia identidad del individuo. Otra prueba de que el discurso político de las identidades de género disidentes aún se estaba conformando, se aprecia cuando Méndez afirma que las personas trans “recurren a una cirugía para adecuar su verdadera naturaleza de hombre o mujer al cuerpo de macho o hembra con el que han tenido la mala suerte de nacer equivocadamente”⁷⁴. En la actualidad, desde el trans-activismo, la cuestión del “cuerpo equivocado” ha quedado totalmente superada, comprendiéndose que los cuerpos trans no son, en ningún caso, una incongruencia de la naturaleza, y que los procedimientos médicos no pueden ser, bajo ningún concepto, un requisito para el reconocimiento legal o social de la propia identidad.

Las mencionadas cuestiones no restan importancia a la labor realizada por Méndez, el mero hecho de tratarlas constata una reivindicación en sí mismo. Hace referencia, además, a aspectos profundamente vanguardistas y pioneros para su contexto como, por ejemplo, la afirmación de que las mujeres trans pueden ser sujetos deseables más allá del fetichismo o denunciar la ausencia de referentes para los hombres trans, que han quedado sistemáticamente relegados al olvido⁷⁵. Un lenguaje propio de la época no debe restar valor a un discurso cuyo objetivo no es otro que la visibilidad y la demanda de la igualdad; debe comprenderse, por tanto, que el texto de Méndez es el reflejo de una sociedad que se encontraba inmersa en una vorágine de autodescubrimiento, en un proceso de exploración de la diversidad afectiva y de género.

Sin embargo, existe cierta contradicción entre el título de la muestra, el cual utiliza un juego de palabras que puede llevar a deducir que esta versaría sobre las identidades trans – algo que, además, reafirmaría el contenido teórico de su catálogo – y las obras que allí se expusieron. Si bien se trató de piezas que invitaban a la reflexión sobre el cuestionamiento de estereotipos y que denotaban un proceso creativo en el que el cuerpo actuaba como eje vertebrador, no se encontró ese protagonismo de “lo trans” que dejaba intuir bajo dicha premisa

De los veinte artistas que conformaron el plantel de *Trans Sexual Express*, más del 50% presentó piezas pertenecientes al ámbito de la escultura y la instalación, lo que demuestra la necesaria presencia de estas disciplinas en la elaboración del discurso.

⁷⁴ Méndez, 1999: 14-15.

⁷⁵ Méndez, 1999: 16-17.

Entre las obras expuestas, pueden destacarse las realizadas por Lucía Onzain, Bene Bergado, Sergio Prego, Estíbaliz Sádaba y Dora Salazar.

Lucía Onzain, doctora en Escultura por la Universidad del País Vasco y galardonada con la Beca de Escultura de la Academia Española en Roma y la Beca *Fulbright* para la ampliación de estudios artísticos en Estados Unidos⁷⁶, presentó para la ocasión una videoinstalación titulada *Putas* (1998). En este metraje, la artista muestra a dos mujeres insultándose mutuamente, sirviéndose para ello de la palabra “puta”, una en castellano y la otra en inglés (*bitch*)⁷⁷.

Onzain pretendía hacer una crítica a los comportamientos que, teniendo su raíz en el propio patriarcado, han sido reproducidos por mujeres a lo largo del tiempo. El uso sistemático de “puta” como insulto no sólo ataca a las mujeres que se dedican al trabajo sexual, sino que también arremete contra todas aquellas que no se adecuan a lo socialmente correcto en cuestiones como la vestimenta o en el ámbito sexual. Dicha cuestión se explica a la perfección en el artículo *El feminismo puta* (2019), escrito por Maîtresse Nikita y Thierry Schaffauser, fundadores del Sindicato de Trabajo Sexual de Francia (STRASS):

“El feminismo puta consiste en reapropiarse del insulto puta como un orgullo en lugar de intentar deshacerse de él; porque la injuria puta no nos designa exclusivamente a las prostitutas; en determinados discursos tiende incluso a designar a todas las mujeres. Así pues, luchar contra la putofobia será también luchar contra el sexismo que nos rodea, luchar por poder ser, vestirse y comportarse como putas..., luchar, como el resto de mujeres, contra el miedo a la agresión.”⁷⁸.

Otra de las artistas a destacar, esta vez en el ámbito de la escultura, es la salmantina Bene Bergado (Salamanca, 1963), cuya obra se encuentra entre las colecciones permanentes de instituciones de renombre como el Banco de España, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León o el Museo ARTIUM de Vitoria.

Presenta en *Trans Sexual Express* dos de sus siamesas [Fig. 14]. Las siamesas son unos prototipos de muñecas, de los cuales la artista ha creado multitud de variantes, naciendo la primera tan sólo un año antes de la muestra, en 1998. Cada modelo recibe

⁷⁶ http://old.arteleku.net/comunidad/residentes-historicos/lucia-onzain?set_language=en (21-06-2023)

⁷⁷ Rekalde, 2008: 149.

⁷⁸ Nikita/Schaffauser, 2019: 2.

una historia individual y un nombre propio; encontramos así distintas parejas de siamesas como Teresa y Vanessa, Joanna y Mirella o Laura y Rosanne⁷⁹.



Figura 14: Bene Bergado, *Siamesas*, 1998.

Las afortunadas, en esta ocasión, fueron Teresa y Vanessa, dos hermanas antropomorfas cuyo diseño se encuentra a medio camino entre un ente futurista y un primate. Resulta quizá una de las piezas más acertadas para una exposición que se anuncia bajo un título vinculado a las identidades trans ya que, en un intento por construir sus propias muñecas de juguete, Bergado muestra a dos figuras femeninas a las que coloca un pene como genital, representando así la realidad corporal de un alto porcentaje de mujeres trans.

El artista Sergio Prego (Fuenterrabía, San Sebastián, 1969), licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, cuya obra ha dado la vuelta al mundo, estando presente en la *XLIX Biennale di Venezia*, en la galería *Lombard-Freid Projects* de Nueva York o en el *Carré d'Art* de Nimes⁸⁰, participó en *Trans Sexual Express* con la videoinstalación *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* [Fig. 15] (1996).

En sus creaciones, Prego demuestra haber superado por completo el concepto escultórico tradicional, bebiendo de movimientos rupturistas como el *Minimal Art* y de teorías artísticas que versan sobre la realidad revolucionaria que vivía el arte del último tercio del siglo XX, como *La escultura en campo expandido* (1979), el ensayo de Rosalind Krauss que



Figura 15: Sergio Prego, *Mr. Pequeño abandona toda la esperanza*, 1996.

⁷⁹ https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/gureartea/es_1380/artes00_5_c.html (21-06-2023)

⁸⁰ <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/sergio-prego> (26-06-2023)

fue –y aún es– clave para el estudio de la escultura contemporánea.

El uso de los avances tecnológicos en propio beneficio para la elaboración de sus obras se haría patente en proyectos como *Tetsuo, Bound to Fail* (1998). Para realizar dicho metraje, Prego se serviría de un dispositivo conformado por cuarenta cámaras fotográficas que captarían una única acción desde puntos de vista múltiples, creando así una perspectiva imposible e irreal que se encontraba en contra de todas las leyes de la física y la gravedad.

Si bien *Mr. Pequeño abandona toda esperanza*, al ser una producción anterior, no contaba aún con los mencionados recursos técnicos, ya desafiaba notablemente los principios de la gravedad. Muestra a una persona que se encuentra atrapada en un espacio extremadamente angosto, compuesto por dos muros que ejercen como suelo y techo. Mediante la filmación en horizontal de la figura y una inversión de la imagen videográfica alterada en post-producción para generar una falsa sensación de ingravidez, Prego destruye los convencionalismos lógicos del movimiento humano y del espacio físico⁸¹. Establece así un paralelismo con la sociedad española de la década de los 90⁸², en la que el libre movimiento fuera de los estereotipos canónicos establecidos seguía encontrando fuertes limitaciones.

Continuando en la línea de la video-instalación no se debe olvidar la presencia en la muestra de Estíbaliz Sádaba (Bilbao, 1963), doctora en Arte e Investigación por la Universidad del País Vasco y cofundadora del colectivo *Erreakzioa – Reacción* (1994). Sádaba creó este proyecto junto a Azucena Vieites, también participante en la muestra *Trans Sexual Express*, con la intencionalidad de dotar al País Vasco de un espacio sinérgico entre arte y feminismo. *Erreakzioa*, que contó con su propia exposición como colectivo en el año 2008, se dedicó especialmente a la producción de *fanzines*, la traducción de textos feministas, la visibilidad de la obra artística de artistas mujeres y, lo más importante, a crear una red social de apoyo y trabajo conjunto⁸³.

Sádaba presentaría a *Trans Sexual Express* la pieza *Reacción* (1998) [Fig.16]⁸⁴, una acción grabada con una cámara de juguete. En ella, la artista toma distintas fotografías de modelos, recolectadas directamente de prensa y revistas y las va

⁸¹ Larcade, 1998: 23.

⁸² <https://www.rtve.es/television/20070103/sergio-prego/317048.shtml> (26-06-2023)

⁸³ Ajuria Otxandiano, 2008: 2.

⁸⁴ Véase anexo de imágenes.

rompiendo una a una durante tres minutos⁸⁵. Según ella misma explica, fue la propia Xabier Arakistain quien contactó con ella durante una estancia en San Francisco para que participase en la muestra debido a su vinculación con el contexto vasco.

Reacción se enmarcó en la línea de trabajo seguida por Sádaba durante la década de los 90: la video-performance de acciones en directo, filmadas sin ningún tipo de edición en post-producción. Las creaciones realizadas en esta etapa de la artista se exponían, en la mayoría



de ocasiones, en monitores como

Figura 16: Estibaliz Sádaba, *Reacción*, 1998. Fotografía aportada por la propia artista.

piezas monocanal⁸⁶.

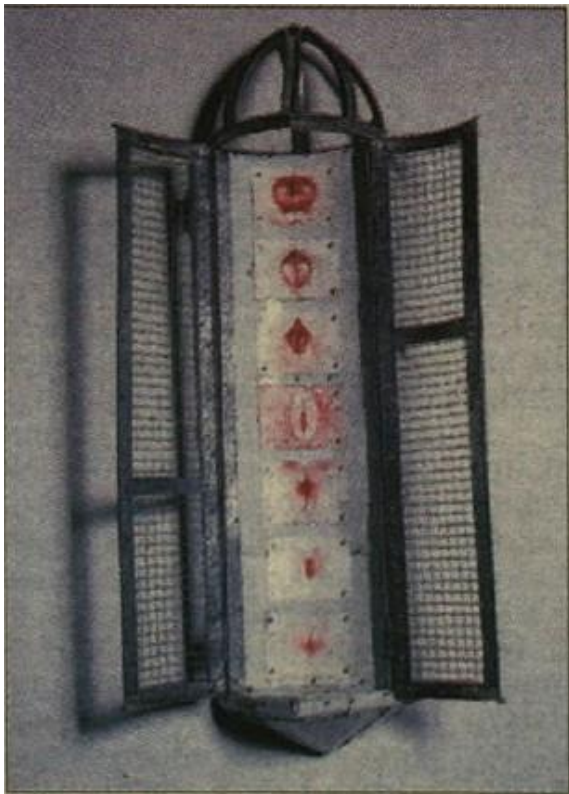


Figura 17: Dora Salazar, *Las VII Moradas de Santa Teresa*.

Una de las piezas escultóricas más interesantes y originales de la exposición viene de la mano de la artista navarra Dora Salazar (Alsasua, 1963), cuya vinculación con el País Vasco se encuentra en su etapa de formación, puesto que se licenció y doctoró en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en el año 1989⁸⁷.

Las VII Moradas de Santa Teresa [Fig. 17] sería el título que Salazar otorgó

a esta pieza, a medio camino entre una

⁸⁵ Entrevista personal realizada a la artista el 22-06-2023.

⁸⁶ Entrevista personal realizada a la artista el 22-06-2023.

⁸⁷ https://ekainartelanak.com/es/13_dora-salazar (26-06-2023)

jaula vaginal metálica y un relicario futurista⁸⁸. Su denominación referencia la obra literaria de Santa Teresa de Jesús *El castillo interior* escrita en 1577, que ejerce como guía espiritual para conducir al alma hacia el “yo” interior divino⁸⁹.

La propuesta de la artista consiste en una jaula cilíndrica de hierro que contiene en su interior siete representaciones vaginiformes colocadas en una perfecta línea vertical. Los fuertes matices de color rojo que se encuentran en las imágenes contrastan fuertemente con la sobriedad metálica de la prisión, que se completa con dos puertas, también metálicas, cubiertas con una malla de cuadrícula. Dora Salazar deja su jaula abierta de par en par, otorgándole a ese órgano sexual sistemáticamente reprimido y convertido en tabú, su ansiada libertad.

Todas y cada una de las piezas que fueron expuestas en *Trans Sexual Express* la convirtieron en muestra pionera y valiente. El primer proyecto de Xabier Arakistain actuaría como augurio de todo lo que guardaba dentro para ofrecer al ámbito museológico, convirtiendo lo disidente en expositivo, elevándolo a la categoría de objeto artístico. La importancia de la exposición tuvo como consecuencia una reedición de la misma dos años después, en esta ocasión, siendo acogida por el *Centre d'Art Santa Mónica* y co-comisariada por Rosa Martínez. Bajo el título *Trans Sexual Express: A classic for the Third Millennium*, se mantuvo el concepto originario pero con una plantilla de artistas renovada e internacional, conformada por Ana Laura Aláez, Janine Antoni, Vasco Araújo, Monica Bonvicini, Leigh Bowery, Cabello/ Carceller, Hsia - Fei Chang, Patty Chang, Carles Congost, Divine David, Tracey Emin, Cristina García Rodero, Miguel Angel Gaüeca, Chris Korda, Oleg Kulik, Elahe Massumi, Priscilla Monge, Nikos Navridis, Rivane Neuenschwander, Ocaña, Henrik Olesen, Ebru Özseçen, Santiago Sierra y Salla Tykka⁹⁰.

⁸⁸ Urquijo, 1999: 17.

⁸⁹ Myss, 2008: 5.

⁹⁰ <https://biblioteca.artium.eus/Record/123122> (26-06-2023)

2003 – 2013: Memoria, justicia y reparación.

- ***Kiss Kiss Bang Bang* (Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2007):
Homenaje a cinco décadas de reivindicación artística
feminista.**

La presencia de Xabier Arakistain en el panorama curatorial nacional, tal y como queda demostrado con el análisis de la muestra *Trans Sexual Express*, es crucial para comprender el desarrollo del activismo museográfico en España. En 2007, mismo año en el que comienza a dirigir el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, se embarca en uno de los proyectos más ambiciosos que habían sido planteados en nuestro país hasta la fecha en materia de expografía feminista: *Kiss Kiss Bang Bang*.

Bajo el subtítulo *45 años de arte y feminismo*, la muestra trató de recoger, de un modo muy acertado y coherente, obras clave en el desarrollo histórico del arte feminista desde, aproximadamente, el último tercio del siglo XX. Con este propósito, viajaron a España piezas de referencia con el sello de artistas como Valie Export, Ana Mendieta, Carolee Schneemann o Paula Rego, construyéndose así una amplia muestra en la que participaron 36 autoras y 3 colectivos, compuesta por un total de 69 objetos artísticos de entre los cuales, un 32% pertenecían al ámbito de la instalación.

De nuevo, el catálogo volvió a ejercer como vía de difusión clave para el corpus teórico del feminismo de España, conformado en esta ocasión por textos de Griselda Pollock (Bloemfontein, 1949), Amelia Valcárcel (Madrid, 1950), María Xose Agra Romero (Santiago de Compostela, 1956), Linda Nochlin (Nueva York, 1931 -2017), Maura Reilly y, por supuesto, la antropóloga Lourdes Méndez (Donostia, 1957), quien ya había colaborado con Arakistain en proyectos anteriores, demostrando una fuerte afinidad discursiva entre ambas.

Este abanico de textos era inaugurado por la propia Arakistain quien, dando por título a sus líneas *Kiss Kiss Bang Bang, 86 pasos en 45 años de arte y feminismo*, explicaba cómo se habían tenido en cuenta las distintas olas vividas por el movimiento feminista, las situaciones históricas que ha experimentado y cómo estas han influido en

las demandas y reivindicaciones concretas⁹¹, para poder construir así un retrato global y fidedigno a la realidad de la lucha de las mujeres artistas.

Para reconstruir y ordenar el discurso que se pretendía transmitir, de unas dimensiones casi inabarcables y con un contenido que, sin una coherencia expositiva, podría resultar altamente complejo, Arakistain resolvió la situación dividiendo la muestra en cinco secciones, que equivalían a cinco salas: *La construcción cultural del sexo, el género y la sexualidad*, *Las luchas por los derechos civiles y políticos*, *Las luchas por la liberación del cuerpo*, *La violencia contra las mujeres* y *Reescribir la historia*. Cada una de las salas fue presidida por frases históricas del movimiento feminista⁹².

Todos los textos del catálogo versaron sobre cuestiones vinculadas a los derechos de las mujeres, la diversidad sexual y la reafirmación de la violencia machista como violencia específica. La calidad teórica de los postulados defendidos por las autoras de este catálogo es innegable, aunque destacaremos especialmente los dos únicos textos procedentes del ámbito internacional, firmados por personalidades de renombre en materia de arte y género como Linda Nochlin, Maura Reily y Griselda Pollock.

Griselda Pollock inaugura las reflexiones en el catálogo de *Kiss Kiss Bang Bang* con un esclarecedor texto titulado *Feminidad, modernidad, representación*, en el cual comenzaba con una auténtica declaración de intenciones, situando a la modernidad como el gran transformador de sociedades y, por tanto, el detonante común del auge de todos los fascismos históricos. Comprende también Pollock que, una de las principales problemáticas del arte feminista en la expografía, es el hecho de tratar el movimiento como si fuese algo que ya había llegado a su fin o alcanzado sus metas y, por tanto, corría el riesgo de convertirse en una categoría expositiva como “arte antiguo” o “arte barroco”. Este modus operandi generaría una magna confusión puesto que, el arte feminista no es una cuestión de estilo, ni de técnica, es una cuestión de discurso que, además, se encuentra en constante crecimiento y evolución⁹³.

⁹¹ Arakistain, 2007: 17.

⁹² Arakistain, 2007: 19.

⁹³ Pollock, 2007: 30-34.

Por otro lado, Maura Reily⁹⁴, acompañada de Linda Nochlin se encargó de cerrar el corpus teórico del catálogo con el texto *No más kiss kiss: notas sobre el arte feminista en el siglo XXI*. En este escrito final, quedaría explicado el significado del título de la muestra, que no era otro que la renuncia al beso (*kiss kiss*), vinculado íntimamente con la sumisión y la obediencia, en favor del disparo (*bang bang*), que correspondería al empoderamiento y liberación de la mujer.

Las autoras incidieron especialmente en la continuidad histórica con la que las mujeres han sido el eterno objeto de representación por parte de los artistas masculinos y para el público masculino. Consideraron Reily y Nochlin que el arte feminista se encontraba en un momento alentador en el que las nuevas tecnologías y la irrupción de nuevas disciplinas artísticas como, por ejemplo, la instalación, han conllevado que las artistas mujeres encontrasen una amplia gama de recursos a los que acudir para reflejar artísticamente sus demandas y sus discursos⁹⁵.

En lo relativo a las piezas, teniendo en cuenta que más de una veintena se podrían enmarcar en los ámbitos de la instalación y la escultura, se han seleccionado siete de ellas para su análisis, atendiendo a la originalidad de su mensaje, de su técnica, o a la combinación de ambos factores.

Nos centraremos, en primer lugar, en *S.O.S Starification Object Series* (1974-1982) [Fig. 18]⁹⁶, una instalación compuesta por diez fotografías en blanco y negro y por quince esculturas de chicle, realizada por una de las artistas pioneras del movimiento feminista: Hannah Wilke (Nueva York, 1940 – Texas, 1993). El título se compone de un juego de palabras en el que la artista une *star* (estrella) con *escarificación*, un proceso realizado en algunas sociedades tribales mediante el cual, las personas se sometían a la realización de



Figura 18: Hannah Wilke, *S.O.S Starification Object*, 1974-1982.

⁹⁴ Véase su obra *Curatorial Activism: Towards and Ethics of Curating* (2018) para mayor conocimiento sobre el activismo expositivo en el ámbito internacional.

⁹⁵ Nochlin/Reiley, 2007: 67.

⁹⁶ Véase anexo de imágenes.

heridas que cicatrizaban formando hermosos diseños⁹⁷. Mediante este título la artista pretende reflexionar sobre la realidad del sufrimiento que se esconde tras los *flashes* y el éxito, especialmente, para las mujeres.

El elemento vertebrador de esta instalación es la mujer en la fotografía publicitaria, sobre la que Wilke hace una honesta crítica. Tomándose a ella misma como modelo, posa en diez fotografías en una actitud y una gestualidad muy similares a las que presentaban las protagonistas de un sinnúmero de campañas publicitarias en la que, mientras la mujer –anónima- era un mero objeto decorativo efectista para anunciar cualquier producto, el fotógrafo pertinente era validado y vanagloriado por las críticas. Este personaje ficticio encarnado por Wilke muestra a la cámara un cuerpo escarificado, herido, pero, curiosamente, sus marcas se conforman con pequeñas esculturillas realizadas en chicle con forma de vulva. Este genital sería un elemento primordial en la producción de Wilke desde los años setenta, representándolo con cerámica, con látex o con goma de borrar, entre otros.

Esta pieza fue, en su origen, injustamente malinterpretada, siendo acusada la artista de aprovechar su propio físico para reproducir los estereotipos de belleza que, precisamente, trataba de denunciar. El tiempo demostró que su intencionalidad se alejaba a años luz de perpetuar los cánones femeninos, pues, cuando Wilke enfermó del cáncer que la acompañó hasta la muerte, siguió usando su cuerpo, profundamente malherido, como principal herramienta de trabajo⁹⁸.

La siguiente obra de nuestro interés será la video-creación de la *Séptima Operación Quirúrgica, performance* (1993) [Fig. 19] de la artista francesa Orlan (Saint-Étienne, Francia, 1947). Grabada con una cámara Betacam-SP⁹⁹, pertenece a un proyecto titulado *Reencarnación de Santa Orlan*, en el cual la creadora pretende modificar su rostro añadiéndole, mediante procedimientos quirúrgicos, elementos pertenecientes a los iconos femeninos más reconocidos de la Historia del Arte. De este modo, ha conseguido tener la frente de la *Gioconda* de Leonardo, la barbilla de la *Venus* de Botticelli o los ojos de la *Psique* de Gérome.

⁹⁷ Garbayo Maestzu, 2007: 78.

⁹⁸ Garbayo Maestzu, 2007: 80.

⁹⁹ Duroux, 2007: 82.

La idea principal es convertir su propio cuerpo en una escultura viviente, que se modela sobre sí misma. La artista se somete a todas estas intervenciones bajo anestesia local para poder ir indicando a los cirujanos con precisión el resultado deseado. El quirófano, lejos de tener ese carácter frío y aséptico, se decora con reproducciones de obras de arte, flores de plástico, crucifijos... todo, por supuesto, correctamente esterilizado para la intervención¹⁰⁰. Recurriendo a la mencionada estética, Orlan consigue transformar el quirófano en un espacio banalizado, escenográfico, puramente *kitsch*, quedando así despojado del aspecto al que se asocia en nuestro imaginario cualquier espacio médico.

Sin embargo, la intervención que se expone en *Kiss Kiss Bang Bang* no trata de asemejarse a ninguna venus, sino más bien a una criatura monstruosa o alienígena. En dicha ocasión, lo que pide a su cirujana, la norteamericana Marjorie Cramer, será la implantación de dos pequeñas protuberancias de silicona en sus sienes, a modo de cuernos¹⁰¹. Orlan revierte por completo el significado de la cirugía estética en la sociedad contemporánea, usada constantemente como recurso para amoldarse al máximo al canon de belleza establecido. Ella, por su parte, hace uso de este recurso médico para alejarse de “lo bello” lo máximo posible, convirtiéndose a sí misma en una muestra viva de la diversidad corporal existente, e incluso, trasmutando el profundo simbolismo negativo que ha perseguido a la cornamenta sistemáticamente en la Historia, vinculada siempre a lo demoniaco, al pecado y, en definitiva, a todo aquello considerado inmoral.



Figura 19: Orlan, *Séptima Operación Quirúrgica*, 1993.

Glauben Sie Nicht das ich eine Amazone bin (No crean que soy una amazona) [Fig. 20] es el título de la instalación que la artista Ulrike Rosenbach (Bad Salzdetfurth, Alemania, 1943) presentó en la citada muestra. Realizada en el año 1975, se compone

¹⁰⁰ Mayayo, 2004: 156-157.

¹⁰¹ Arcos-Palma, 2013: 209.

de objetos diversos, fotografías y una grabación de video de una performance de la artista, que tuvo lugar en la Bienal de París de ese mismo año.

Rosenbach pretendía confrontar la dualidad femenina, encarnada, por un lado, en la Virgen María como metáfora de lo virginal, representada por la *Virgen del Rosal*, obra gótica de Stefan Lochner, fechada en 1440 y, por otro lado, la amazona, interpretada por la propia artista, ataviada con una malla blanca en una *performance*. Colocó una reproducción de la pintura del siglo XV en un caballete, transformándola en una diana, y le disparó una batería de flechas mientras una cámara grababa su rostro y otra, el cuadro¹⁰².

No importa cuántas flechas reciba la *madonna* por parte de Rosenbach, pues, destruir una imagen no conseguirá cambiar la férrea imposición a la mujer de los valores de belleza, pureza o amabilidad que caracteriza a la Virgen María. Sin embargo, las imágenes recogidas de ambas, Virgen y Amazona, se superponen hasta quedar totalmente entrelazadas, con la intencionalidad de situar ante el espectador la dualidad del bien y el mal que guardan los dos personajes, cualidades y defectos que confluyen armónicamente en su interior, aunque a primera vista parezcan tan antagónicas.



Figura 20: Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie Nicht das ich eine Amazone bin*, 1975.

Sin lugar a dudas, una de las propuestas más innovadoras que pudieron verse durante *Kiss Kiss Bang Bang* la trajo el colectivo *VNS MATRIX*, conformado por los artistas Josephine Starrs, Julianne Pierce, Virginia Barrat y Francesca da Remini, en activo desde los años 90.

La producción del grupo, desde sus inicios, había estado muy ligada a la irrupción de la informática y, por tanto, al ciberfeminismo, sobre el cual escribieron su

¹⁰² Eiblmayr, 2007: 101-102.

primer manifiesto en 1991: *A Cyberfeminist Manifesto for the 21th Century*, que podría también contemplarse en *Kiss Kiss Bang Bang*¹⁰³.

Sin embargo, la pieza que destacaremos por su absoluta innovación en todos los aspectos, técnicos y artísticos, es la instalación *All New Gen* [Fig.21] (2007, reinterpretación de la instalación homónima de 1993). Se trata de un videojuego, en el que el personaje protagonista, controlado por el espectador, debe sabotear los bancos de datos almacenados en el lugar conocido como “Unidad Central”. Para poder llegar a este escenario final, el jugador-espectador deberá librar una serie de combates que se producen en la Zona Impugnada, un espacio en el que reinan la propaganda subversiva y las imágenes transgresoras. La apariencia de los personajes oscilaba entre una gran variedad de corporalidades y genitalidades diversas, lo cual, en el año 1993 resultaba absolutamente rupturista¹⁰⁴.

Dicho material está programado para ser reproducido y jugado en un ordenador pero, sus gráficos asemejan a los cartuchos de 64bits que podían jugarse a principios de los años 90 en las primeras *Game Boy*, superando VNS a la consola de Nintendo por su aplicación de una amplia gama de colores.

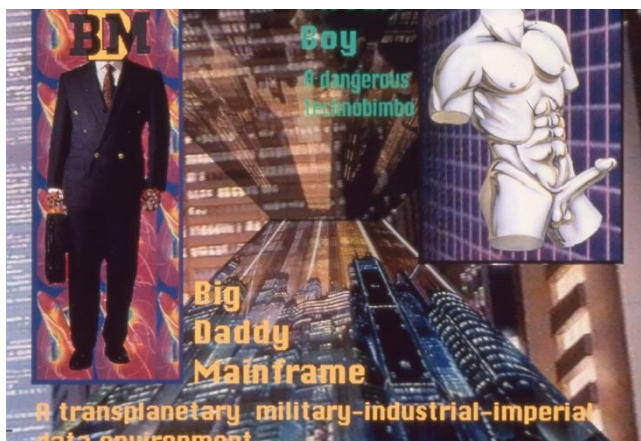


Figura 21: VNS Matrix, All New Gen, 1993.

Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedés, Barcelona, 1963) llevó al Museo de Bellas Artes de Bilbao una de las cuatro instalaciones que conformaban la macroinstalación *Envases: El culto a la madre* (1996). La que fuese la única artista española en exponer en la muestra, presentó la instalación nº1 del mencionado proyecto, titulada *Mujer Semilla* [Fig. 22]¹⁰⁵.

¹⁰³ Mendiluze, 2007: 108.

¹⁰⁴ Mendiluze, 2007: 109.

¹⁰⁵ Balcells, 2007: 168-170.

Con la intención de conducir al espectador hacia la reflexión sobre los vínculos madre-hija, mujer-esposa y madre y mujer-madre, Valldosera tomó una serie de envases de productos de limpieza y los colocó en distintos lugares ante proyectores carentes de diapositivas, que irradiaban únicamente luz. De este modo, consiguió que las sombras de los envases se superpusieran en la pared, creando una forma que recuerda inevitablemente al cuerpo femenino.

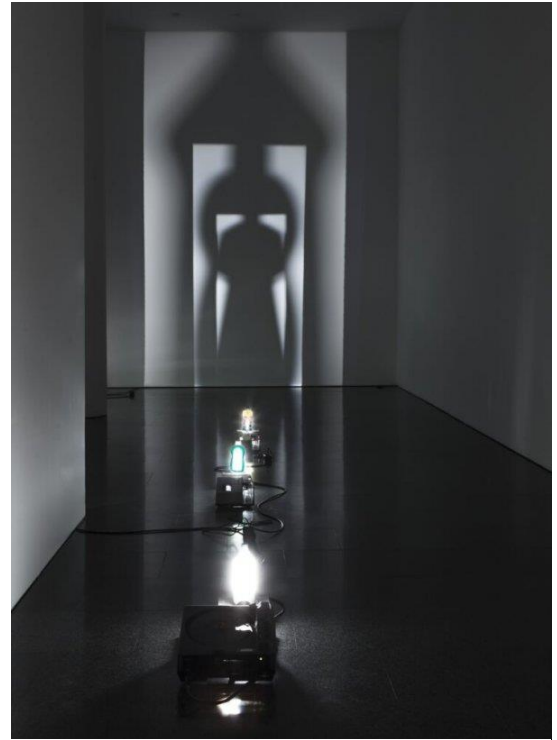


Figura 22: Eulália Valldosera, *Mujer Semilla*, 1996.

En palabras de la propia artista “La forma de los envases proyectados en la pared, distorsionada y magnificada, evoca figuras femeninas como un homenaje a la maternidad o a la figura omnipresente y universal de la madre. El resultado es una obra escenográfica y a la vez simple de gran eficacia simbólica¹⁰⁶”.

Quien debió provocar un fuerte impacto en el espectador fue, sin duda, Suzanne Lacy (California, 1945) con su instalación *Three Weeks in May* (1977) [Fig. 22] compuesta por varias piezas¹⁰⁷, en la que reunía entrevistas, notas de prensa, discursos públicos y acciones performativas. El eje vertebrador de esta pieza era un mapa situado en el *City Mall* de la ciudad de Los Ángeles, en el cual, durante veinte días, la artista fue escribiendo la palabra *rape* (violación) sobre los puntos exactos en los que iban teniendo lugar agresiones sexuales. Junto a este mapa se situaba un segundo en el que podía encontrarse la información relativa a los servicios telefónicos de atención a las víctimas de violencia de género y, también, la dirección de multitud de centros deportivos que instruían a las mujeres en materia de defensa personal.

¹⁰⁶ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/valldosera-eulalia/envasos-culte-mare-1-dona-llavor-2-trinitat-3-fada-4> (15-07-2023)

¹⁰⁷ Véase anexo de imágenes.



Figura 23: Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, 1977.

También formaba parte de esta instalación *She Would Fly*, una acción en la que Lacy conversó con una serie de mujeres para compartir experiencias vinculadas a la violación que, después, tuvieron que transcribir al papel y colocarlas en un mapa de Estados Unidos, haciendo así una férrea denuncia sobre lo que ocurría a diario en el país.

Se completaba esta acción con una suerte de ritual en el que la artista, junto a cuatro de las mujeres participantes, mantenían una última cena y conversación y embadurnaban sus cuerpos de rojo. Cuando se permitió acceder a los espectadores al espacio, quienes solo podían hacerlo de cuatro en cuatro, éstos se encontraban frente al mapa de Estados Unidos acompañado por las cartas de las mujeres agredidas sexualmente y por el poema de Deena Metzger en el que se narra una violación. En el centro de la sala, un cordero disecado y marcado con las palabras *USDA CHOICE*, denunciando el denigrante trato que recibían muchas mujeres por parte de aquellos que sólo las concebían como carne. Las cuatro mujeres embadurnadas de rojo se encontraban en la entrada del lugar, agazapadas como aves rapaces, como si estuviesen retornando del más allá para denunciar aquello que las había llevado al otro lado.

Finalmente, la última pieza a tratar es precisamente la única que se enmarca en el concepto tradicional de escultura: *Pyre Woman Kneeling* (2002) [Fig. 24], realizada en bronce, bronce al silicio y madera por Kiki Smith (Núremberg, Alemania, 1954).

Pertenece a una serie de esculturas prácticamente idénticas entre sí que remiten a las brujas, mujeres asesinadas por su disidencia y que, actualmente, han sido recuperadas y reivindicadas por el movimiento feminista.

La “Bruja” que representa Smith está sentada sobre una pira de madera, con los brazos en alto, en el momento exacto en el que su vida será apagada por el fuego. A pesar de estar rozando la muerte, su posición y gestualidad la hacen parecer imponente, no debilitada. Tanto la “Bruja” expuesta en *Kiss Kiss Bang Bang* como el resto de su serie no tienen cabello ni rasgos distintivos: son personajes anónimos, sin un rostro nítido, en referencia al olvido colectivo de la matanza de todas aquellas mujeres¹⁰⁸.



Figura 24: Kiki Smith, *Pyre Woman Kneeling*, 2002.

Hablar de *Kiss Kiss Bang Bang* implica mucho más que hablar de una simple exposición artística. Se trató de un acto de justicia y reparación para todas aquellas mujeres que una Historia y una Historia del Arte intrínsecamente patriarcales habían dejado atrás al escribir sus grandes hitos y sus grandes nombres. La muestra de Arakistain fue, sin lugar a dudas, un auténtico homenaje a la memoria, otorgándole a la obra de todas aquellas creadoras un espacio museográfico propio en el que ellas –y solamente ellas– fueron las protagonistas.

¹⁰⁸ Doyle, 2007: 194-196.

- ***En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte.***
(Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2009). El colectivo LGTBI como productor y como objeto artístico.

En un contexto en el que España avanzaba vigorosamente en materia de Derechos Humanos con la aprobación del matrimonio igualitario (2005), mediante la Ley 13/2005, de 2 de julio de 2005 de modificación del Código Civil en materia de matrimonio, y con la primera Ley de Identidad de Género (Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas), Juan Vicente Aliaga (1959, Valencia), sería el encargado de comisariar la muestra *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, un proyecto bastante acorde al proceso evolutivo que atravesaba el país.

Historiador del arte, crítico y profesor en el Grado de Bellas Artes de la Universidad de Valencia, es experto en materia de género y teoría *queer* en las artes, algo que queda demostrado en su currículum como comisario, en el que destacan muestras como *La batalla de los géneros* (2007, Centro Galego de Arte Contemporánea), *Micropolíticas: Arte y Cotidianidad* (2003, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón) o *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) junto a Patricia Mayayo, sobre la que profundizaremos más adelante.

La muestra que nos ocupa, desplegada en el Centro Galego de Arte Contemporánea, contó con más de 140 piezas en exposición, participando en ella un amplísimo abanico de artistas de las más diversas disciplinas y nacionalidades, construyendo así un discurso multicultural y un reflejo de las vivencias de la diversidad a lo largo y ancho del planeta.

Su catálogo, a nivel teórico, se compuso en base a cinco textos de un gran interés en materia de arte en el entorno *queer*, firmados por Manuel Oliveira, Elisabeth Lebovici, Catherine Lord, Justo Pastor Mellado y, por supuesto, por el comisario de la muestra, Juan Vicente Aliaga. El encargado de inaugurar sus páginas sería Manuel Oliveira, con el texto titulado *La nueva producción de subjetividad como paradigma*, en

el que reflexiona acerca del auge de los movimientos feministas y LGTBI y de cómo este hecho propicia el nacimiento de un arte autocrítico, no sólo hacia el sistema social vigente, sino también hacia las propias instituciones artísticas. Del mismo modo, entiende que las personas pertenecientes al colectivo LGTBI, al atravesar situaciones de rechazo específicas, cómo puede ser la que ocurre en el ámbito familiar, crean un sistema propio de símbolos, un código de lenguaje que se recoge en sus manifestaciones artísticas.¹⁰⁹.

Considera también Oliveira que, *En todas partes* podría comprenderse como una continuación de la muestra *La batalla de los géneros* (2007), anteriormente mencionada, con la diferencia de estar íntimamente vinculada a la situación evolutiva de los derechos del colectivo LGBTI.

Tras su aportación, el comisario, Juan Vicente Aliaga ofrece una insoslayable lección magistral sobre la historia del arte LGTBI bajo el título *Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los setenta hasta la actualidad*. El texto toma como punto de partida 1969, año en la que tuvieron lugar las revueltas de Stonewall, con las que se iniciaría la lucha social por la libertad afectivo-sexual en Estados Unidos.

Aliaga divide el texto en una decena de sub-apartados en los que trata individualmente asuntos varios como la estigmatización del VIH, el pensamiento *queer*, la sexualidad no heteronormativa en los espacios públicos, el sentimiento de comunidad entre personas pertenecientes al colectivo, la repercusión de la globalización en la diversidad de orientación e identidad y, quizá uno de los más interesantes, la revisión de la historiografía con perspectiva *queer*¹¹⁰.

Resulta especialmente interesante que, al reflexionar sobre concepto de “heterosexismo¹¹¹”, el autor haga hincapié en que, dentro del colectivo LGTBI existen personas heterosexuales; estas serían las personas trans atraídas sexualmente por el género opuesto, una cuestión que, actualmente, sigue bastante invisibilizado y, por tanto, desterrado al olvido en el imaginario social. En esta línea, cabe destacar la mención que hace también a las realidades intersexuales, quienes han sido

¹⁰⁹ Oliveira, 2009: 9-18.

¹¹⁰ Aliaga, 2009: 20-58.

¹¹¹ Firme creencia de que la heterosexualidad es la orientación normal y, por tanto, deseable para el individuo. Encuentra su origen en los planteamientos de Gayle Rubin y Adrienne Rich.

sistemáticamente silenciadas y excluidas, por lo que, verlas reflejadas en un texto fechado en el año 2009 denota un profundo y avanzado conocimiento de la pluralidad de realidades que conforman el colectivo¹¹².

A continuación, Elisabeth Lebovici se encargaría de transmitir al lector una visión panorámica acerca de la expografía vinculada al colectivo LGTBI desde sus orígenes, fechando estos en el año 1925 con la muestra de Romaine Brooks en París, Londres y Nueva York.

En el texto, titulado muy acertadamente *Las exposiciones del otro lado del armario*, la autora considera que “la actividad artística y su exposición son, en cierto modo, una *performance* del activismo¹¹³”. Para apoyar esta afirmación, presenta un recorrido por distintas exposiciones de gran trascendencia para el arte LGTB, como fueron *A Lesbian Show (112 Greene Street Workshop)*, comisariada Harmony Hammond en 1978, *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art (New Museum, Nueva York)* en 1982 o el proyecto colectivo del grupo *artivista* en materia de VIH *ACT-UP* que realizó una muestra en los escaparates del *New Museum*, titulada *Let the Record Show* en 1987¹¹⁴.

Finalmente, este ciclo textual se cerraría con los escritos de Catherine Lord (*La estela de papel*) y de Justo Pastor Mellado (*El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la escena plástica chilena*). Lord centró su texto en cómo las instituciones museológicas rechazaron sistemáticamente su propuesta de exposición con motivo del cuarenta aniversario de la revuelta de Stonewall y de cómo se ve obligada a transformar este proyecto en un libro¹¹⁵. Pastor Mellado, por su parte, utilizó su espacio en el catálogo para visibilizar a artistas chilenos cuyas prácticas han estado vinculadas al activismo LGTB, como Carlos Leppe o Juan Domingo Dávila, así como para denunciar diversos aspectos de la situación a la que se exponen las personas de orientación y género disidentes en su país¹¹⁶.

Una vez expuesto el contenido teórico del catálogo, centrándonos en la muestra en sí misma se puede afirmar que 38 de las 140 piezas expuestas corresponden a las

¹¹² Aliaga, 2009: 19.

¹¹³ Lebovici, 2009: 62.

¹¹⁴ Lebovici, 2009: 64-65.

¹¹⁵ Lord, 2009: 93-99

¹¹⁶ Pastor Mellado, 2009: 75-79.

disciplinas de instalación, videoinstalación y escultura; esto supone un 27,14% del total. Ante la imposibilidad de analizar tal número de obras, se ha realizado una selección atendiendo, de nuevo, a los criterios de originalidad técnica y visual y, por supuesto, mensaje a transmitir.

La primera pieza a tratar será, precisamente, la encargada de abrir el catálogo: la instalación *Let the Record Show (Window with Silence)* [Fig. 25] del colectivo ACT UP ejecutada en 1987 y reinterpretada para su exposición en *En todas partes*. Para comprender el trabajo de ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*) es necesario saber que se trata de una asociación activista que surgió en Estados Unidos en la década de los 80, con la intención de denunciar la indiferencia pública y política ante los estragos del SIDA¹¹⁷.

En su versión original, la instalación estuvo situada en las ventanas exteriores del *New Museum of Contemporary Art* de Nueva York. Sustentándose en el concepto de “juicio”, los artistas colocaron un mural de grandes dimensiones de los juicios de Núremberg, ante la cual añadieron fotografías de seis personalidades de renombre de los Estados Unidos: Jerry Falwell, William F. Buckley, Jesse Helms, Cory SerVaas, un cirujano anónimo y, finalmente, el presidente del país, Ronald Reagan.



Figura 25: ACT UP, *Let the Record Show (Window With Silence)*, 1987.

La elección de Núremberg como escenario no fue casualidad, ACT UP trataba de dejar constancia de que el tratamiento discriminatorio en el cual vivían las personas

¹¹⁷ Pérez Navarro, 2008: 75.

seropositivas suponía crimen contra la humanidad. Debajo de los retratos de los personajes mencionados se podían leer algunas de las declaraciones públicas que estos habían hecho. Por ejemplo, bajo la imagen de Jerry Falwell quedó escrito “El SIDA es el juicio de Dios sobre una sociedad que no vive según sus reglas”. En el caso del presidente Reagan no hubo ninguna frase, sino una losa blanca metaforizando su silencio público y reiterado ante la situación de la enfermedad¹¹⁸.

Toda la escena se coronó con un triángulo rosa, símbolo que utilizó el nazismo para identificar a los homosexuales, y la sentencia *SILENCE = DEATH*. Para conformar la revisión de la instalación en la muestra que nos ocupa, se utilizó una pared en la que se expusieron dos fotografías de la instalación original, tres camisetas del colectivo (una de ACT UP Nueva York, una de ACT UP París y otra con el símbolo del triángulo rosa) y dos pegatinas circulares con el mismo símbolo.

Las artistas españolas Helena Cabello (París, 1963) y Ana Carceller (Madrid, 1964), conocidas como Cabello/Carceller conforman desde la década de los 90 un colectivo artístico multidisciplinar, trabajando las disciplinas de instalación, *performance*, video, escritura y dibujo, siempre con un discurso crítico y disidente en su obra¹¹⁹. Presentaron dos piezas para *En todas partes: Casting (James Dean) Rebelde sin causa* (2004) y *Se vende* (2003).

En *Casting (James Dean) Rebelde sin causa* (videoinstalación, 8 palés y vinilo) [Fig. 26], las artistas pidieron a dieciséis mujeres que interpretasen al actor que da nombre a la obra sobre un escenario vacío, a modo de casting. Si bien el personaje de Dean en *Rebelde sin causa*, Jim Stark, hacía tambalear algunos pilares de la masculinidad al mostrar una alta sensibilidad y un profundo mundo



interior, no quedaba exento de Figura 26: Cabello/Carceller, *Casting (James Dean)*, 2004.

¹¹⁸ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1470625/#:~:text=The%20piece%2C%20entitled%20%E2%80%9CLet%20the,a%20trial%20or%20official%20hearing.> (19/07/2023)

¹¹⁹ <https://www.cabellocarceller.info/es/info> (19-07-2023)

reproducir ciertos patrones. Las actrices utilizaron para su casting los únicos recursos que tenían a su alcance, el propio cuerpo y actitud del mismo para tratar de acercarse a la masculinidad del personaje, siendo así la pieza una suerte de experimento para analizar lo profundamente aprendidos que tenemos como sociedad los estereotipos de género¹²⁰.

En el caso de *Se vende* (instalación con confeti, tres monitores y dos pantallas LCD) [Fig. 27], nos encontramos ante una pieza que se exponía en escaparates de comercios. Tuvo su primera muestra en la tienda GAS de la conocida calle madrileña de Fuencarral y, con motivo de *En todas partes*, se trasladó a la tienda Andrómenas de Santiago de Compostela.

Cabello/Carceller presentaban una serie de monitores de televisión animados que tras mostrar las clásicas barras de color que aparecían al principio de las grabaciones de video, iban transformándose poco a poco en banderas LGTBI¹²¹. Con esta instalación, las artistas trataban de hacer una crítica a la despolitización y comercialización que estaba viviendo el Orgullo LGTBI con el auge de las macro celebraciones europeas de este día, propiciando la pérdida de su carácter reivindicativo.



Figura 27: Cabello/Carceller, *Se vende*, 2004.

La siguiente pieza a analizar pertenece también a un colectivo, Dias & Riedweg, formado por Mauricio Dias (Río de Janeiro, 1964) y Walter Riedweg (Lucerna, 1955), dos artistas que trabajan de manera conjunta desde el año 1993. Su producción forma parte de las colecciones de una amplia lista de instituciones museísticas de renombre, como el Centro Georges Pompidou de París, el Kunstmuseum de Berna, el Museo Reina

¹²⁰ Segade Lodeiro, 2017: 223.

¹²¹ Segade Lodeiro, 2017: 242.

Sofía de Madrid o el MACBA¹²², siendo este último el que encargó, precisamente, la pieza que expusieron en *En todas partes: Voracidad Máxima* (2003) [Fig. 28].

En esta videoinstalación, compuesta por dos canales, dos espejos y un diván, el eje vertebrador es el ejercicio de la prostitución. Sin embargo, al igual que veíamos anteriormente cómo el VIH estaba asociado a los hombres, invisibilizando la realidad de las mujeres que padecían la enfermedad, el trabajo sexual está socialmente vinculado a las mujeres, lo que provoca un olvido colectivo hacia los hombres que lo ejercen.

Voracidad Máxima trabaja sobre la prostitución masculina homosexual, sobre la influencia que tienen el factor racial y las condiciones económicas para estos hombres, conocidos coloquialmente como “chaperos”. El metraje, grabado en el Barrio Chino de Barcelona está protagonizado por once hombres anónimos¹²³, de distintas edades, nacionalidades, etnias y sexualidades que, sobre una cama, narran en sus experiencias en ámbitos varios, como la educación, el trabajo sexual, la propia sexualidad, sus miedos, sus inquietudes... Con este conglomerado de testimonios, los artistas visibilizan una realidad que permanece oculta en los confines de la sociedad, desentrañando cuestiones como el complejo vínculo entre cliente y trabajador o la gestión emocional de las ansiedades que provoca la prostitución en algunos de los protagonistas¹²⁴.



Figura 28: Dias & Riedweg, *Voracidad Máxima*, 2003.

Félix González Torres (Guáimaro, 1957 – Miami, 1996), artista minimalista dedicado especialmente a las disciplinas de la escultura y la instalación y que, perteneció, además, al colectivo artístico y activista neoyorkino *Group Material*, tuvo un merecido espacio en la muestra gallega por su incansable uso del arte como altavoz para la disidencia.

¹²² <https://www.dias-riedweg.com/en/bio> (19-07-2023)

¹²³ Quisieron proteger su identidad y mantener en privado que se dedicaban al trabajo sexual. Con este fin, los entrevistados llevaban máscaras de látex modeladas a partir de la cara de los artistas.

¹²⁴ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/dias-mauricio-riedweg-walter/voracidad-maxima> (19-07-2023)

Su obra *Untitled (Perfect Lovers)* [Fig. 29] entronca indudablemente con el planteamiento del *ready-made*. Se conforma mediante dos relojes que se colocan conjuntamente en la pared, marcando la misma hora. Con el tiempo, estos relojes van perdiendo su sincronía, hasta que, cada vez, la separación temporal entre ambos sea mayor. Dos objetos cotidianos que, a simple vista, no tendrían la mayor trascendencia, esconden una trágica y demoledora historia personal tras sus agujas, pues la hora que marcan no es otra que la del fallecimiento de Ross Laycock, pareja de González-Torres.

La lenta agonía de su compañero vital a causa del SIDA convirtió su relación en un vínculo con fecha de fin, en una espera angustiada de cinco largos años que llevaba intrínseco un mensaje de aprovechar el máximo tiempo posible¹²⁵. Lo efímero, la fugacidad y sus conceptos similares hicieron una profunda mella en González Torres, quedando plasmados en su producción artística hasta tal punto que, teóricos como Arthur C. Danto consideraron sus obras una *vanitas* contemporánea¹²⁶.



Figura 29: Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.

Directamente desde Dinamarca, la obra de Henrik Olesen (Esbjerg, 1967) tiene su lugar por derecho en *En todas partes* gracias a la instalación *Some Gay-Lesbian Artists (or artists relevant to homo-social culture) born in between 1717-1864* [Fig. 30], realizada en el año 2006.

¹²⁵ Bravo López, 2014: 1-4.

¹²⁶ Danto, 2005: 197-198.

Olesen toma un panel de grandes dimensiones en el que incluye recortes de prensa, libros o revistas en los que aparecen una amplia variedad de artistas gays y lesbianas (o vinculados al colectivo indirectamente) que vivieron entre los siglos XVIII y XIX; en el centro de la composición sitúa a Joachim Wincklemann¹²⁷, considerado el padre de la Historia del Arte. De este modo, el artista reescribe una Historia del Arte propia sobre el colectivo LGTB, rescatando del olvido a aquellos artistas que quedaron a años luz de los “grandes genios” a causa de su orientación sexual o su identidad de género.



Figura 30: Henrik Olesen, *Some Gay-Lesbian Artists (or artists relevant to homo-social culture) born in between 1717 – 1864*, 2006.

Finalmente trataremos las dos piezas de Nancy Grossman (Nueva York, 1940) que acogió la muestra: *T.R* (1968) [Fig. 31] y *Haifishch* (1970), ambas esculturas realizadas con cuero, madera, porcelana y metal. El uso del cuero en la obra de Grossman es un habitual, algo que hunde sus raíces en la crianza de la artista en una granja de Oneonta (Nueva York), en la cual tendría un contacto frecuente con este material.

Ambas esculturas presentan la forma de dos cabezas humanas, y están totalmente cubiertas por cuero – a excepción de la nariz – y correas. Forman parte de una serie numerosísima que la artista comenzó a desarrollar en el año 1960.

¹²⁷ <https://www.mumok.at/en/some-gay-lesbian-artists-andor-artists-relevant-homo-social-culture-born-between-1717-1898-born> (19-07-2023)

Si bien, a simple vista, las cabezas tienden a ser asociadas por el espectador a lo masculino, Grossman siempre se ha referido a ellas como autorretratos¹²⁸, lo que contiene implícito un cuestionamiento de la identidad de género y una reivindicación de la androginia y de las expresiones de género disidentes. La creadora comprendía que los conceptos de masculinidad y feminidad no eran sino máscaras que el ser humano podía adoptar en mayor o menor medida, tomando o rechazando de ellas aquellos rasgos que fuesen deseados por el “yo” individual.

Es innegable el vínculo estético que existe entre estas cabezas y la sub-cultura del BDSM, que se sirve de materiales como cuero, cuerdas o correas para el desarrollo de sus prácticas sexuales; sin embargo, el uso de elementos *bondage* también puede relacionarse con la represión familiar y religiosa sufrida por la artista en su infancia y adolescencia, así como con la represión social que atravesaba Estados Unidos en las décadas de los 60 y los 70¹²⁹.



Figura 31: Nancy Grossman, *T.R.*, 1968.

En todas partes es una muestra que no tuvo miedo. Si Xavier Arakistain en *Kiss Kiss Bang Bang* rendía un homenaje a las artistas feministas y a su amplia y ardua labor, Aliaga rescató también a todos aquellos artistas LGTBI arrastrados sistemáticamente a los márgenes de la sociedad permitiendo que su realidad, su dolor o sus logros se viesen representados en peanas y vitrinas, espacios que nunca habían tenido permitidos. Se convierte así en una muestra de referencia en la historia de la museología española, pues, aún en la actualidad, es uno de los proyectos curatoriales que más variedad de artistas y obras vinculados a la diversidad sexo-afectiva ha reunido en una institución museística de nuestro país.

¹²⁸ https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/nancy-grossman (19-07-2023)

¹²⁹ Santamaría Blasco/ Zanón Cuenca, 2019: 46-51.

- ***Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León). La Historia del Arte feminista en España a través del discurso museográfico.**

Según la RAE, la palabra “genealogía” hace referencia al “conjunto de antepasados de una persona o un animal” así como al “origen y precedente de algo”¹³⁰. La definición resulta de lo más acertada para dar nombre a la muestra que Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo llevaron al Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en el año 2013, en la que compartieron espacio expositivo creadoras y creadores feministas de diferentes generaciones. Se posibilitó así un diálogo entre piezas realizadas en las décadas de los 60 o los 70 con otras tantas que fueron concebidas en el presente más próximo a la muestra, es decir, en los años 2009 o 2010; una auténtica genealogía entre creadoras pasadas y presentes, generaciones de disidencia artística reunidas, por primera vez en España, en un mismo espacio.

La muestra se erige como un verdadero trabajo de investigación, recopilación y rescate de artistas, constituyendo un retrato amplio y fidedigno de la historia del arte feminista en España. Contar con la figura de Juan Vicente Aliaga como comisario, teniendo en cuenta su trayectoria curatorial anteriormente mencionada, fue crucial para el desarrollo de este proyecto pero, la misma importancia clave tuvo su compañera de profesión y, también comisaria de la muestra, Patricia Mayayo. Historiadora del Arte experta en historiografía *queer* y feminista, formó parte del equipo encargado de organizar el recorrido *Feminismos* para la colección permanente del MNCARS (2009) y ha estado a cargo de publicaciones de referencia en materia de arte, feminismo y disidencias como *Historias de mujeres, historias del arte* (2003) o *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas y políticas* (2015), que coescribe con Jorge Luis Marzo.

Genealogías feministas contó, además de con un amplísimo número de piezas, que llegaron a ocupar once salas de exposición, con uno de los catálogos más completos en materia de contenido teórico que se han realizado en España dentro de estas líneas de estudio. Así mismo, incluía una interesante variedad de ensayos, firmados por autores

¹³⁰ <https://dle.rae.es/genealog%C3%ADa> (21-07-2023)

como Assumpta Bassas Vila, Rocío de la Villa, Paul B. Preciado o, por supuesto, ambos comisarios. Comenzaba sus páginas con una cronología, a modo de línea temporal, sobre una serie de hitos ocurridos entre 1960 y 2010. En ella se incluyen cuestiones que van desde la fecha de creación de ciertas obras hasta los años de inauguración de exposiciones en clave de género, pasando por cuestiones de índole legislativa como derogaciones y aprobaciones de leyes en favor de los Derechos Humanos LGTBI y feministas¹³¹.

La comisaria Patricia Mayayo inició el magnífico compendio teórico del catálogo con su texto *Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo*. En él expondrá cuestiones como, por ejemplo, la escasa mención que se hizo a las artistas mujeres en la crítica artística antifranquista conocida como “comprometida”. Valeriano Bozal o Ricardo Marín Viadel, quienes serían algunos de los máximos exponentes de esta rama de la crítica, que encontraba en la pintura realista su panacea, apenas se limitaron a citar a María Dapena y Ana Peters¹³². Sobre esta cuestión indagará en profundidad la autora Noemí de Haro García en el catálogo de *Genealogías*, con un artículo titulado *Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo*.

Mayayo utiliza estas líneas para visibilizar y ratificar, entre otras cuestiones, la presencia de una vanguardia feminista experimental española ubicada en los años setenta, representada por artistas de la talla de Esther Ferrer, Fina Miralles o Eugènia Balcells. Destaca en numerosas ocasiones el papel clave de Cataluña y sus creadoras para construir la historia de la vanguardia española, foco de tal importancia que encuentra su propio artículo dentro del catálogo: *Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión*, firmado por la profesora de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona Assumpta Bassas Vila.

Respecto al título de la muestra, la comisaria explica que se utiliza el término “genealogías” en plural para aludir a “la diversidad de sensibilidades y posiciones ideológicas que atraviesan el universo feminista, transfeminista y *queer*”. Sobre la

¹³¹ Aliaga/Mayayo, 2013: 10-19.

¹³² Mayayo, 2013: 21-22.

museografía en cuestión, Mayayo concluye su intervención aclarando que las 150 piezas que conforman la exposición se han dividido en once salas, ordenadas por temáticas y no por cronología, orquestando así un discurso cohesionado en cuanto a su mensaje¹³³. Todo lo relativo a la construcción del discurso expositivo queda perfectamente detallado en el texto del también comisario Juan Vicente Aliaga, *Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, en el que ahonda en las artistas y colectivos representados en la muestra, sobre las piezas y sobre la disposición de cada una de las salas del MUSAC¹³⁴.

Precisamente en materia de museografía destaca el texto que aporta Olga Fernández López: *El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa*. Además de hacer un breve recorrido por algunas de las diferentes exposiciones críticas en materia de género que han tenido lugar en nuestro país, aporta una tabla numérica muy esclarecedora sobre las muestras monográficas del MNCARS y del MACBA. En esta tabla, Fernández deja constancia de que, de las 318 exposiciones individuales ocurridas en el MNCARS entre los años 1986 y 2012, sólo 27 eran sobre artistas españolas. En el caso del MACBA, de las 101 monográficas que tuvieron lugar entre 1995 y 2012, llevaron el sello de una creadora nacional exclusivamente 5¹³⁵.

OCCUPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk es el título que le otorga el filósofo Paul B. Preciado a su reflexión para el catálogo que nos ocupa. En primer lugar, el autor define el concepto “feministapornopunk” como:

“Los activismos feminismopornopunk podrían verse como una serie de respuestas diferenciadas a las nuevas e inesperadas alianzas entre las estrategias de gobierno neoliberales y aquellas que provienen de regímenes dictatoriales militarizados, tanto nacional católicos como comunistas, que comparten prácticas de poder oligárquico y de burocracia autoritaria, así como procesos de represión política que implican vigilancia, tortura, desaparición y muerte, y que en términos políticos buscan alianzas con los discursos teocráticos o mesiánicos como formas de legitimación social.”¹³⁶

¹³³ Mayayo, 2013: 30-38.

¹³⁴ Aliaga, 2013: 47-85.

¹³⁵ Fernández López, 2013: 98-109.

¹³⁶ Preciado, 2013: 288-289.

Dentro de este movimiento, Preciado engloba a una serie de artistas o colectivos como *Mujeres Creando* (La Paz, Bolivia), *PorNo PorSI* (Colectivo nómada entre Argentina, Brasil y Colombia) o *Pussy Riot* (Moscú). En España¹³⁷, esta corriente encuentra sus manifestaciones en los colectivos *O.R.G.I.A*, *PostOp*, *Girls who like porno*, *Go Fist Foundation* o *Medeak*¹³⁸, entre otros, agrupaciones artísticas que merecen, aún hoy, un rescate y una profunda investigación en materia de arte disidente.

Si bien el texto de Preciado hace referencia a las y los artistas más actuales – en el momento en el que tiene lugar la muestra – el catálogo le dedica un espacio protagónico a las creadoras de cada década, como hace Isabel Tejada Martín con los años 60 y 70 en su artículo *Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años 60 y 70* o también Rocío de la Villa en *En torno a la generación de los noventa*.

Desplazándonos a lo que sería la muestra expositiva en sí misma, está compuesta por un total de 150 piezas, entre las cuales, aproximadamente el 40% se insertan en el marco de lo instalativo-escultórico, teniendo estas disciplinas la presencia más significativa y amplia dentro del discurso construido por Aliaga y Mayayo. A continuación se han seleccionado una serie de piezas de interés, conformantes de *Genealogías Feministas*, para ser analizadas debido a su importancia artística y documental.



Figura 32: LSD, *Retroalimentación*, 1998.

Retroalimentación [Fig. 32]
(1998) del colectivo español LSD
(cuyas siglas responden a

¹³⁷ La traducción al castellano por Preciado del texto *Teoría King Kong* de la escritora Virginie Despentes supondrá un hito trascendental para los colectivos artísticos *feministaspornopunk* españoles, puesto que se convertirá en su manifiesto principal.

¹³⁸ Preciado, 2013: 263-270.

nomenclaturas diversas como “Lesbianas sudando deseo” o “Lesbianas sin duda”¹³⁹), es, a la vez que una videoinstalación, un documento histórico sobre la trayectoria del grupo. Surgido en el barrio de Lavapiés, LSD revolucionó el Madrid de los años 90, visibilizando públicamente la realidad lésbica, que había quedado relegada a un segundo plano por la homosexualidad masculina. Mediante la ejecución de acciones públicas, fotografías reivindicativas, manifestándose, repartiendo octavillas callejeras o, por supuesto, mediante su fanzine *Non Grata*¹⁴⁰, mostraron a su sociedad coetánea un empoderamiento lésbico escasas veces visto en España.

Para el metraje, Virginia Villaplana, su directora, se encargó de reunir una serie de fotografías pertenecientes al trabajo que habían realizado las integrantes de LSD durante la década de los noventa. Tomando todas estas imágenes clave sobre el trabajo desarrollado por el colectivo, Villaplana añadió algunos elementos formales vinculados a la psicodelia y una instrumental musical compuesta por Floy Krouchi y ligada a la estética *punk-rock* de las disidencias de la época, otorgándole así a la creación un carácter de videoclip¹⁴¹. La pieza, realizada mediante el sistema *betacam* construye un recorrido por la breve pero intensa trayectoria del grupo, no sólo rindiéndole homenaje sino también conformando una de las escasas recopilaciones – si no la única – de una amplia parte de su producción.

Carmen Navarrete (Valencia, 1963), artista e investigadora en materia de género, presentaría en *Genealogías feministas* tres piezas pertenecientes al ámbito de la instalación: *Décálogo. Peep Show Rue Saint-Denis* [Fig. 33] (1991), *La bella (in)diferencia* (1996) y *Con vosotras nunca / Zuekin inoiz ez* (2006). Si bien se trata de tres piezas de carácter intrínsecamente crítico, nos centraremos en la más longeva de ellas, el *Decálogo*, que sitúa al trabajo sexual y la influencia del patriarcado en él como protagonistas.

Para la ejecución de esta pieza, Navarrete realizó una intervención en el interior de una cabina *peep show*¹⁴², escribiendo en una alfombra roja los diez mandamientos del cristianismo. Dicha alfombra, una vez modificada, se colocaba sobre una plataforma

¹³⁹ Aliaga, 2013: 61.

¹⁴⁰ Aliaga, 2013: 71.

¹⁴¹ Puede verse la pieza en el siguiente enlace: <https://www.hamacaonline.net/titles/retroalimentacion-lsd/>

¹⁴² Término que se utiliza para designar aquellas cabinas con mirillas mediante las cuales se puede observar un metraje pornográfico o un espectáculo erótico en directo.

circular en la cual se situaba una *stripper*¹⁴³. Desde el exterior de la cabina, tomó una serie de fotografías de la modelo colocando así su objetivo en el punto de vista del espectador que consume el cuerpo contrario como si de un producto se tratase.

En la muestra que nos ocupa, la artista tomaría una serie de elementos de esta intervención para construir una instalación propia. En el espacio expositivo se situó la plataforma con la alfombra y los mandamientos grabados sobre ella, cuatro de las fotografías tomadas a la modelo y un texto explicativo acerca de la pieza original.



Figura 33: Carmen Navarrete, *Decálogo. Peep Show Rue Saint-Denis*, 1991.

La situación de discriminación de las mujeres migrantes tendría su espacio propio en la exposición gracias a artistas como Mau Monleón (Valencia, 1965). La creadora multidisciplinar, que trabaja la fotografía, la video-creación, el arte transmedia, el arte público y la instalación, aplica en sus obras la perspectiva de género a diversos aspectos de la vida como pueden ser el trabajo o la educación¹⁴⁴.

Contrageografías humanas (campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España) [Fig. 34] (2008), será la instalación que Monleón presente en la muestra. Para su elaboración, la artista se encargó de llevar a cabo un minucioso estudio sobre cómo era la realidad de las mujeres migrantes afincadas en Valencia, pudiendo así trasladar sus vivencias al grueso social y denunciar las situaciones de discriminación a las que se veían sometidas. El primer elemento

¹⁴³ Aliaga, 2013: 61.

¹⁴⁴ <https://maumonleon.es/bio/> (24-07-2023)

conformador de este proyecto consistió en instalar anuncios publicitarios en los autobuses urbanos que versaban sobre la mencionada cuestión. A esto se añadirían una serie de entrevistas en video a varias mujeres migrantes de la ciudad, en las que narraban la realidad a la que se enfrentaban al llegar al mercado laboral español, que era, principalmente, el cuidado de personas mayores o la limpieza del hogar¹⁴⁵.

En el MUSAC, para su correcta exposición se utilizaron dos paneles de vinilo. En uno de ellos se colocó una fotografía del autobús con la publicidad instalada y el metraje de las entrevistas con unos auriculares, mientras que, en el panel colindante, se podía leer un texto explicativo del proyecto. Bajo este, una pequeña repisa sostenía 500 tarjetas en las que las mujeres migrantes de Valencia ofrecían sus servicios para diferentes puestos de trabajo.



Figura 34: Mau Monleón, *Contra geografías humanas*, 2008.

Continuando con este recorrido, cabría destacar la instalación *Contenedor de feminismos* [Fig. 35] (2009), ideada y ejecutada por Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui. La pieza, que es a su vez instalación y archivo documental, se conforma mediante un contenedor de madera que, en su interior, alberga textos feministas de diversa índole.

El contenedor se activaba en espacios públicos, calles o instituciones museísticas, en los que se convertía en un punto de encuentro, reflexión y debate para multitud de mujeres. Su importancia era tal que, las asociaciones feministas Simone de Beauvoir, ADAVAS, Isadora Duncan, Flora Tristán, Clara Campoamor, Mujer y Revolución y Líneas de Fuga,



Figura 35: Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui, *Contenedor de Feminismos*, 2009.

¹⁴⁵ Aliaga, 2013: 66.

todas leonesas, trabajaron conjuntamente para planificar su activación en distintos lugares de la ciudad, propiciando así la construcción de una historiografía acerca del feminismo en León¹⁴⁶.

Se activó por primera vez en 2009, en A Coruña, como parte de las jornadas *Contra vento e mrea. Verbas e pegadas dos feminismos*, que tuvieron lugar en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán; desde entonces se ha activado en León (*Genealogías Feministas*, 2013), de nuevo en A Coruña (*Música en branco. Memoria da Agra do Orzán*, 2013) o en Bilbao (*El Contrato*, 2014), teniendo su última muestra por el momento en Madrid (MNCARS, 2020)¹⁴⁷. En *Genealogías feministas*, la instalación sirvió como espacio de reflexión en torno a cuestiones como la familia, la salud sexual y reproductiva o el derecho a la interrupción voluntaria del embarazo.

Compartiendo sala con el *Contenedor* se encontraba la instalación de Itziar Elejalde (Bilbao, 1953): *Penélope* [Fig. 36] (1980). Se trata de una pieza compuesta por una cuerda con luces de neón de la cual, a modo de tendedero clásico, cuelga una tela blanca en la que puede leerse la frase “Hasta cuando, Penélope, abusarás de tu paciencia” bordada en rosa.



Figura 36: Itziar Elejalde, *Penélope*, 1980.

Esta obra nace en un momento convulso, apenas cuatro años después del fin de la dictadura franquista, un periodo terriblemente represivo y, además, vivido y escrito por y para hombres. Por aquellas fechas, los colectivos feministas comenzaban a organizarse en el País Vasco¹⁴⁸, lo que propició la realización de los *Encuentros de la Asamblea de Mujeres de Euskadi* (1984)¹⁴⁹, evento en el que Elejalde presentó por

¹⁴⁶ Pérez Rubio, 2013: 6.

¹⁴⁷ <https://contenedordefeminismos.org/> (24-07-2023)

¹⁴⁸ <https://apps.euskadi.eus/web01apemsime/es/v09aNucleoWar/ciuVerFicha.do?idioma=1¶m=museo-18/ninv-10/61> (24-07-2023)

¹⁴⁹ Aliaga, 2013: 73.

primera vez *Penélope*. Con esta pieza, pretendía situar en el foco de atención la problemática de género, utilizando elementos vinculados históricamente a las labores domésticas desempeñadas por las mujeres, pero acompañados de un mensaje que invitaba al empoderamiento, sirviéndose para ello del personaje homérico como símbolo de la fidelidad conyugal más absoluta en la mitología clásica.

No podía ausentarse de *Genealogías Feministas* Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), creadora pionera por excelencia en el arte de acción español, cuya influencia ha sido, en innumerables ocasiones, reconocida en el ámbito internacional. Ferrer, quien, aún a sus 85 años continúa en activo, presentó dos obras pertenecientes a su serie *Juguetes Educativos* [Fig. 37] (1996-1997): *Soldados en acción* y *B-52*.

La serie se componía de diversos juguetes (soldaditos, pistolas, aviones...) que, recogiendo la estela del *ready-made*, han sido modificados por la artista, añadiéndoles dildos con forma fálica. En el caso de *B-52* (en referencia al bombardero Boeing B-52 Stratofortress), Ferrer muestra una avioneta cuyos motores son sustituidos por penes, lo mismo que ocurre a las escopetas de los *Soldados en acción*. Lo que Ferrer pretende con estas piezas, estrechamente vinculadas al universo simbólico belicista, es mostrar cómo en esos espacios, al igual que en otros tantos, predomina el patriarcado como un gigante de hierro que puede parecer inamovible. Las formas fálicas que presenta en sus juguetes tienen un tamaño de proporciones descomunales en comparación a los muñecos, lo que podría ser un reflejo del ego característico de aquellos que ejercen deliberadamente el privilegio patriarcal. Opresiones sistemáticas como la desigualdad de género, la discriminación racial o la LGTBI-fobia siembran los cimientos para el cambio de paradigma en la educación, considerada el principal motor del avance social, de ahí el título que Ferrer otorga a su serie.



Figura 37: Esther Ferrer, *Soldados en acción*, serie *Juguetes Educativos*, 1996-1997.

Pionera también en el foco catalán, la artista Fina Miralles (Sabadell, 1950)¹⁵⁰, cuenta con cinco piezas expuestas en la muestra, todas ellas realizadas entre los años 1973 y 1976. Si bien las cinco merecerían un detenimiento individual y específico, se ha escogido para este texto la instalación generada a partir de la acción *Standard* [Fig. 38] (1976, Galería G de Barcelona) por su contenido feminista y subversivo.

Para comprender cómo se elaboró dicha instalación, es necesario conocer exactamente en qué consistía la acción. En octubre de 1976, Miralles se presentó en la Galería G frente a un proyector, sentada en una silla de ruedas, a la cual estaba atada de pies y manos. Amordazada y luciendo una mantilla, iban proyectándose ante sus ojos imágenes vinculadas al concepto de “mujer tradicional” y a los estereotipos que debían cumplirse indiscutiblemente: el matrimonio, la maternidad, las labores del hogar, la belleza... al mismo tiempo que, mediante un televisor y una radio se iban sucediendo mensajes que perpetuaban todos estos roles mencionados¹⁵¹.



Figura 38: Fina Miralles, *Standard*, 1976.

La impactante *performance* ejerce una férrea crítica hacia la religiosidad imperante, el sistema educativo fundamentado en el machismo y hacia los estándares que el patriarcado ha impuesto histórica y sistemáticamente a las mujeres. A partir de esta acción, se construyó la instalación fotográfica expuesta en *Genealogías*

¹⁵⁰ <https://www.finamiralles.com/> (24-07-2023)

¹⁵¹ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/standard> (24-07-2023)

Feministas, utilizando para ello las imágenes que fueron proyectadas a Miralles en la *performance* original de 1976¹⁵².

Finalmente, cerraremos este capítulo con el colectivo O.R.G.I.A, fundado en el año 2001 y compuesto por las investigadoras y creadoras Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans. Todo el trabajo desarrollado por este trío está impregnado siempre de una perspectiva crítica, transfeminista y *queer*, algo que será sello identitario y distintivo en su producción artística. Además de sus labores en el terreno del arte, O.R.G.I.A centra una gran parte de su actividad en la realización de labores sociales como talleres, seminarios o conferencias¹⁵³.

En la Sala 11 de *Genealogías Feministas* podía contemplarse la escultura *Follarse La Ciudad* [Fig. 39] (2009, escultura con caja, técnica mixta), que forma parte de un proyecto mayor conformado por dibujos, ilustraciones o fotografías. La caja, elemento principal de la obra, contiene un tablero con pequeños agujeros para insertar una serie de piezas intercambiables que toman la forma redimensionada de distintos edificios emblemáticos del mundo, transformados en juguetes sexuales.

La intencionalidad de las artistas era, textualmente “presentar una invasión quasi alienígena e hipersexual del espacio público urbano. Por vía del imaginario de la gigantamonstrua, se trata de permutar los valores simbólicos de un cierto tipo de arquitectura (fálica), además de resignificar ciertos espacios (otros) como fuentes, etc. Así, se redefine la ciudad como un parque de juegos sexual”¹⁵⁴.



Figura 39: O.R.G.I.A, *Follarse a la ciudad*, 2009.

¹⁵² Aliaga, 2013: 83.

¹⁵³ <https://www.orgiaprojects.org/bio/> (24-07-2023)

¹⁵⁴ <https://www.orgiaprojects.org/follarse-la-ciudad/> (24-07-2023)

Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga construyen un verdadero archivo histórico metamorfoseado en exposición acerca de lo que ha sido el arte feminista y gran parte del arte *queer* en España, dando un espacio institucional y museístico tanto a esas artistas que comenzaron sus andaduras en el final de la dictadura, representadas, entre otras, por Fina Miralles, como a las artistas que reivindican la igualdad de género en nuestro presente más próximo, véase Alicia Framis. Ocurre lo mismo con los colectivos activistas y artísticos como LSD, pioneras en la década de los 90, o como O.R.G.I.A y PostOp, cuyos trabajos ya se enmarcan en los años 2000. Más de un centenar de obras de distintas épocas y con distinta firma dialogan y coexisten en absoluta armonía porque todas tienen un mismo nexo común: la demanda de una igualdad real y efectiva.

2013 – 2023: El asentamiento institucional del arte feminista.

- ***FEMINART. Mujeres y narraciones estéticas genéricas.* (2014, Fundación Cajasol, Sevilla). Consciencia curatorial del feminismo interseccional.**

En el año 2014, todo comenzaba a asentarse tras un proceso histórico que trajo consigo cambios vertiginosos, sucedidos a una alta velocidad: la legitimación del matrimonio homosexual, la ley para la igualdad entre mujeres y hombres, la embrionaria ley de identidad de género o el derecho al aborto, entre otros. La paulatina normalización de todas estas realidades que, al ganar derechos, ganaron también visibilidad, sería palpable también en el ámbito museístico, que abriría sus puertas aún con más ahínco a sendas cuestiones, especialmente a aquellas vinculadas con el feminismo y la igualdad de género.

Sin duda, una de las comisarias más implicadas y vinculadas con la expografía en clave de género en España es Margarita Aizpuru (Madrid, 1960). Hija de Juana Aizpuru (Valladolid, 1933), quien fuese fundadora de la Feria ARCO, cuya primera edición se desarrolló en 1982, y creadora de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, que contó con tres ediciones (2004, 2006 y 2008)¹⁵⁵, bebió sabiamente de las influencias maternas, siguiendo con maestría su camino curatorial. Sus inquietudes feministas han sido vertebradoras en su labor de crítica, de investigación y, por supuesto, en las muestras que ha comisariado, entre las que podrían destacarse *4x5: Mujeres coleccionistas, creadoras y narrativas audiovisuales* (2016, Museo Patio Herreriano, Valladolid), *Arte e Gênero: representação da identidade femenina* (2012, Instituto Cervantes de São Paulo), con la obra de Beth Moysés y Marisa González o la exposición monográfica de Alicia Framis *Pabellón de Género* (2018, Sala Alcalá 31, Madrid).

¹⁵⁵ Durán Gallego, 2015: 45-46.

FEMINART: Mujeres y narraciones estéticas genéricas sería un proyecto comisariado por Aizpuru, inserto en el Festival Miradas de Mujer, en colaboración con los X Encuentros Internacionales de Arte y Género de Sevilla¹⁵⁶, que ella misma dirigía. La muestra, conformada únicamente por obras de artistas mujeres (de diversas nacionalidades), fue expuesta en el Centro Cultural Cajazol de la hispalense calle Laraña.

El formato de su catálogo resulta más liviano que algunos de los mencionados en capítulos anteriores pues, contiene un único texto, firmado por la comisaria, en el cual se trataban aspectos fundamentales exclusivamente de la exposición. En primer lugar, en lo relativo a la introducción, Aizpuru se centró en la importancia de la pluralidad que habían alcanzado las teorías feministas, en cuyos planteamientos se estaban incorporando, cada vez más, cuestiones de etnia, clase o diversidad afectivo-sexual. Respecto a la selección de piezas, la mayoría pertenecía a la colección de la Fundación Cajazol y, aquellas que no, fueron elegidas por la comisaria por su capacidad de diálogo con las demás. El hecho de contar con ese factor de plurinacionalidad¹⁵⁷ conllevó que el discurso se articulase en torno a “mujeres que trabajaban desde diversos acercamientos, pero desde un techo común *interrelacional* de mujeres, género y prácticas artísticas”¹⁵⁸.

Aizpuru se serviría de este texto para exponer cómo había dividido la muestra y qué artistas se enmarcarían en cada una de las secciones o bloques, siendo estos un total de seis. En la primera, *Cuerpo, poder y violencia de género*, se insertaron las obras de Ambra Polidori (Ciudad de México, 1945), Beth Moysés (São Paulo, 1960) y Natalia Granada (Bogotá, 1967). En la segunda sección, *Mujeres: Feminidades, estereotipos y supeditaciones*, se situaban Amalia Ortega (Sevilla, 1966), Teresa Ribuffo (Mareta, 1979) y Marisa González (Bilbao, 1945). *Deconstrucciones paródicas de “lo femenino”* será el título del tercer bloque, en el cual se encontraban María Cañas (Sevilla, 1972) y Anna Jonsson (Skelleftea, 1961). El cuarto bloque, *Narrativas Corporales* estuvo compuesto por María La Ribot (Madrid, 1962), Mar García Ranedo (Madrid, 1966), Ángeles Agrela (Úbeda, 1966) y María José Argenzio (Guayaquil, 1977). Continuaba la muestra con *Identidades Múltiples*, una sección de la que formarían parte Mercedes Carbonell (Cádiz, 1963), Marina Núñez (Palencia, 1966) y Carmela García (Lanzarote, 1964). Finalmente, se cerraría con *Revisitaciones* y

¹⁵⁶ <https://www.juntadeandalucia.es/institutodelamujer/ugen/node/1651> (27-07-2023)

¹⁵⁷ La muestra cuenta con obras de artistas de España, Brasil, México, Colombia, Suecia, Ecuador e Italia.

¹⁵⁸ Aizpuru, 2016: 4-5.

deconstrucciones liberadoras, en la que se ubicó la obra de Carmen F. Sigler (Ayamonte, 1960) y de Teresa Serrano (México, 1936)¹⁵⁹.

El 53% de la muestra estuvo constituido por piezas vinculadas al ámbito de la escultura o la instalación, lo que implicó que, más de la mitad del discurso expositivo se construyó mediante el uso de estas disciplinas. Destaca, por ejemplo, *Donde muere el ardor* [Fig. 40] (2014), una instalación de grandes dimensiones presentadas por la artista colombiana Natalia Granada. La pieza se compone de varios elementos; el principal es un cofre del que salen dos vestidos de novia retro iluminados que se entrelazan entre ellos. Se acompaña por cinco fotografías enmarcadas en madera, colgadas en forma de cruz, un busto de mujer enjaulado y un autorretrato de la artista con los ojos tachados. Una canción de fondo, incesante, acompaña a la pieza¹⁶⁰.



Figura 40: Natalia Granada, *Donde muere el ardor*, 2014.

La obra de Granada, si bien puede resultar estéticamente austera, hace vivir mediante su acendrada expresividad a quien la contempla una amalgama de emociones, que van desde la violencia al erotismo, pasando por el dolor físico y psicológico, el deseo y la ansiedad. Con ciertas reminiscencias religiosas, embarca al espectador en un

¹⁵⁹ Aizpuru, 2016: 6-12.

¹⁶⁰ Aizpuru, 2016: 6.

viaje ritual y casi chamánico a través del proceso de curación del dolor provocado por relación tortuosa¹⁶¹, convirtiéndolo en pura belleza creativa.

Desde Sevilla, Amalia Ortega, profesora del Departamento de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de su ciudad natal, presentó en la muestra la serie pictórica *Women's Thoughts* (2011) y la video-instalación *Los días perdidos* [Fig. 41] (2013), en la que nos centraremos a continuación. Ortega nos traslada a un único escenario, el interior de un espacio doméstico que parece desalojado, vacío, incluso polvoriento. En dicha habitación, al fondo, una ventana sirve como portal al exterior y, a través de ella, se puede contemplar el cielo, luces o una cometa que pasa volando.

Sobre este escenario se van proyectando los versos del poema *Los días perdidos*, un texto lírico de la propia artista, acompañado por una pieza instrumental de la compositora irlandesa Aestrid Byrne. Ortega trata de provocar, según sus propias palabras, una reflexión en el espectador sobre “la reclusión en el ámbito privado, en donde los días pasan sin posibilidad de expresarse, sin posibilidad de proyectarse hacia el exterior, sin posibilidad de cambio”¹⁶².



Figura 41: Amalia Ortega, *Los días perdidos*, 2013.

Ortega no será la única creadora hispalense de la muestra, pues, María Cañas, una de las artistas que ha alcanzado un mayor reconocimiento internacional en el siglo XXI, presenta en *FEMINART* su serie *Los monstruos de la copla* (2010-2011), el fotomontaje *Vanitas Vanitatum* (2011) y dos videoinstalaciones: *Vivir con colmillos* (2011) y *La di puta da* [Fig. 42] (2013).

La di puta da es, en realidad, un fragmento cortado de una de las piezas de videoarte más ambiciosas de la artista, la película *Se Villana. La Sevilla del Diablo*. En el metraje, de 40 minutos de duración, Cañas trata de cuestionar los estereotipos de género entrelazándose estos con las señas de la identidad local hispalense, utilizando de

¹⁶¹ http://www.nataliagranadajoyas.com/nataliagranada/text_donde_angel.htm (28-07-2023)

¹⁶² <https://www.amaliaortega.es/los-dias-perdidos/> (28-07-2023)

un modo performativo festividades emblemáticas de la ciudad como la Feria de Abril o la Semana Santa.

En el clip concreto que se expone en *FEMINART*, de apenas dos minutos, lo primero que la artista muestra es un retrato de la realidad de la prostitución. Una trabajadora sexual, hablando a un micrófono de televisión, afirma que, aunque las autoridades las obliguen a marcharse de determinados puntos de la ciudad, los clientes irán a buscarlas a otros lugares. Acompañando a este discurso, se van sucediendo imágenes de mujeres en diferentes situaciones, desde aquellas que habían conquistado espacios históricamente reservados al hombre, las que lograron alcanzar la independencia gracias al espectáculo –las denominadas *folclóricas*–, y, por supuesto, no se olvida de todas las que aún entonces seguían relegadas al espacio doméstico del que no tenían posibilidad de salir. Toda esta amalgama crítica de imágenes y personajes era acompañada por la copla *La*



Diputada, en la voz de la tonadillera Amalia Molina¹⁶³.
Figura 42: María Cañas, fragmento de *La di puta da*, 2013.

Retomando el cómputo de artistas internacionales que participaron en la muestra, destaca María José Argenzio. Natural de Guayaquil, Ecuador, siempre ha comprendido el arte como el medio idóneo para la transmisión de sus ideas políticas, sociales y económicas¹⁶⁴.

Presentó en *FEMINART* la videoinstalación *7.1 kilos* [Fig. 43], un proyecto cuya intencionalidad no era otra que mostrar la presión sistemática y constante que ejerce el patriarcado sobre todos y cada uno de los aspectos de la vida de las mujeres. Para transmitir este mensaje, Argenzio se servía del ballet, una disciplina artística vinculada a la feminidad y a sus correspondientes estereotipos, con la particularidad de que la

¹⁶³ Oroz, 2013: 12.

¹⁶⁴ Carrera, 2018: 168.

bailarina llevaba, enganchadas a sus zapatillas, unas pesas de 7.1 kilogramos¹⁶⁵. La artista, al mismo tiempo directora y actriz, sigue bailando a pesar de lo mucho que el peso dificultaba su movilidad pero, poco a poco, algunas de las pesas van soltándose de sus pies, liberándola, representando así el proceso de deconstrucción y de empoderamiento que cada vez experimentan más mujeres¹⁶⁶.



Figura 43: María José Argenzio, *7.1 Kilos*, 2009.

La artista canaria Carmela García, cuya obra ha viajado por multitud de países como España, Países Bajos, Francia, Dinamarca o Japón entre otros¹⁶⁷, presentó en la muestra de Aizpuru la *fotoinstalación Casting* [Fig. 44] (2007). El germen de esta pieza es una película ficticia, cuya idea surge en la mente de la propia artista, titulada *Fête au jardin*, para la cual elige a un reparto conformado por Angelina Jolie, Meryl Streep, Kate Bates, Sigourne Weaver, Nicole Kidman, Uma Thurman, Juliette Binoche, Judith Foster, Penélope Cruz, Susan Sarandon y Glen Close. Todas estas actrices interpretarían, en el guion de García, a grandes mujeres relevantes en la historia como Mata Hari, Gertrude Stein, Tamara de Lempicka o Peggy Guggenheim, que se reunirían en un jardín parisino en el que confluían el “arte y el lesbianismo¹⁶⁸”.

García coloca retratos de todas estas actrices a modo de panel, sirviéndose de sus distintos estilos para cuestionar la variedad y la diversidad de modos de vivir la feminidad, así como el efecto que ejerce la mirada patriarcal en la imagen que “debe” tener una mujer, poniendo sobre la pared tanto a aquellas que cumplen con cada requisito del canon establecido como a otras tantas que han roto con ese molde. No existe intención con ello de invalidar a ninguna mujer ni de colocar a quienes incumplen

¹⁶⁵ Aizpuru, 2014: 10.

¹⁶⁶ <https://vimeo.com/71223655> (28-07-2023)

¹⁶⁷ <https://www.carmelagarcia.com/es> (29-07-2023)

¹⁶⁸ Aizpuru, 2014: 11.

los cánones por encima, sino todo lo contrario; la artista trata de visibilizar la infinidad de formas de ser mujer que existen, afirmando rotundamente la validez de todas ellas.



Figura 44: Carmela García, *Casting*, 2007.

Desde Mareta, Italia, Teresa Ribuffo trajo a *FEMINART* algunas de las piezas más difíciles de encorsetar en una disciplina concreta. Se trata de su serie *Retratos Andaluces* [Fig.45], cuyas obras se encuentran a medio camino entre la pintura, la escultura, la instalación y el *ready-made*.

La serie se compone de lienzos, pintados en su totalidad de acrílico blanco, que sostienen diferentes objetos, también blancos, especialmente prendas de vestir como mantones de manila, vestidos, chales, ropas de bebé... suspendidas en una cuerda como si estuviesen tendidas. El predominio del blanco remite inevitablemente a la tierra que da título a las piezas, siendo un color muy vinculado a las calles y casas andaluzas, así como a su clima por los efectos del sol. Por una parte, es una



Figura 45: Teresa Ribuffo, *Retratos Andaluces*, 2013.

serie que habla sobre la identidad visual de un pueblo, pero también traslada a quien la contempla al espacio doméstico, a la mujer como ama de casa y a los cuidados del hogar comprendidos históricamente como responsabilidad femenina¹⁶⁹.

Finalmente, cabe mencionar a la artista sueca Ana Jonsson, afincada en Sevilla, que mostró en *FEMINART* dos piezas escultóricas muy particulares: *Un libro divertido* (2005, hormigón y barro cocido policromado contemple al huevo y aceite) y *Trofeo (Ama de casa)* (2008, barro cocido policromado al temple al huevo y aceite y tela). El uso de esta técnica da a las piezas un aire infantil¹⁷⁰, naif, por lo que la producción artística de Jonsson se caracteriza por una denuncia a las opresiones bajo un disfraz estético de fingida inocencia.

En *Trofeo (Ama de casa)* [Fig. 46] Jonsson representa a una mujer cabizbaja, con los ojos entrecerrados, probablemente agotada por el cansancio, reconociendo así su labor como ama de casa y el esfuerzo que dedicarse a ello supone. Su cuerpo, realizado con tela rosa, se transforma en el símbolo de la mujer, también denominado símbolo feminista, convirtiendo a la escultura en un trofeo, un homenaje a todas las mujeres que trabajan en el hogar.

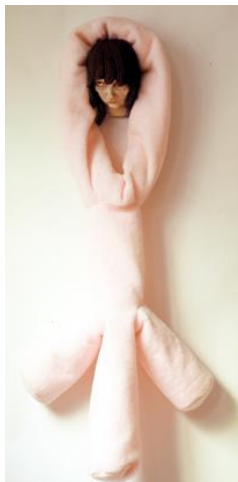


Figura 46: Ana Jonsson,
Trofeo (Ama de casa), 2008.



Figura 47: Ana Jonsson, *Un libro divertido*,
2005.

Estrechamente vinculada con el trabajo doméstico se encuentra también la obra *Un libro divertido* [Fig. 47]. En esta ocasión, la mujer representada está sentada sobre la

¹⁶⁹ Aizpuru, 2014: 7.

¹⁷⁰ De la Torre Americhi/Rodríguez-Mateo, 2023: 128.

bola del mundo, sosteniendo un libro en sus manos que trata de leer a la par que un bebé descansa sobre su cabeza. Jonsson trata de hacer así un guiño a todas esas mujeres que compaginan su carrera académica con el cuidado del hogar, colocando intencionadamente a la criatura en esa posición para metaforizar el peso del sobre esfuerzo que realizan las mujeres aún en la actualidad en todo lo relativo al mantenimiento de la casa.

FEMINART representa la esencia de un momento sociocultural, histórico y político en el que se comienza a comprender y denunciar que las discriminaciones hacia la mujer no se suceden exclusivamente por el hecho de serlo, sino que se agravan por cuestiones de etnia, identidad de género, orientación sexual o clase social. Es la prueba de un avance en el proceso de reflexión y por tanto, de un avance en el seno de la sociedad. El éxito de la muestra fue tal que tuvo una segunda edición, manteniendo a las artistas originales e incorporando otras nuevas, en el año 2016 en CentroCentro (Madrid) como parte del proyecto *FEMINISARTE IV*, a cargo de Margarita Aizpuru. En el año 2018 tendría una tercera revisión, dando el salto al continente americano para mostrarse en el Centro Cultural de España en Montevideo, Uruguay.

- ***Yo, la peor de todas* (2018, Museo de Navarra, Pamplona):
Un discurso expositivo simultáneo en tres espacios
museísticos diferenciados.**

2017, año en el que se estaba gestando la muestra *Yo, la peor de todas*, supuso un punto de inflexión para el movimiento feminista a nivel mundial. En Estados Unidos, el país que marca las directrices para un sinnúmero de cuestiones estéticas y económicas internacionalmente, Donald Trump entraba en la Casa Blanca. Miles de mujeres se manifestaron en las calles norteamericanas haciendo visible el peligro que suponía su gobierno para todas ellas pero, especialmente, para aquellas que sufrían una discriminación racial. Desde la industria del cine, como reacción a los abusos sexuales cometidos por el productor Harvey Weinstein, se inició el movimiento *#MeToo*, iniciativa gracias a la cual multitud de actrices de reconocimiento mundial como Angelina Jolie, Gwyneth Paltrow, Emma Watson o Salma Hayek se posicionaron públicamente junto al feminismo.

En Madrid, la manifestación del 8 de marzo pasó de contar con 5.000 personas en 2016 a alcanzar la cifra de 40.000 personas en 2017¹⁷¹. El mundo se estaba despertándose. Mujeres de distintas etnias, clases sociales, orientaciones sexuales o nacionalidades se unían conformando un muro de sororidad que se avecinaba imparable. Es precisamente en este contexto cuando la historiadora del arte e investigadora navarra Maite Garbayo Maeztu (1980, Pamplona), se embarcaba en el proyecto *Yo, la peor de todas*.

La revolución mundial que estaba teniendo lugar gracias a la lucha de las mujeres también comenzaba a adentrarse en las instituciones museísticas. El Museo de Navarra comenzó así a atravesar un proceso de reflexión acerca de la aplicación de la perspectiva de género a su discurso expositivo, por lo que, ya en 2016-2017, llevó a cabo un proyecto expositivo que se considera el predecesor de la muestra que nos ocupa. Fue titulado, muy acertadamente, *Reflexión/Inflexión: presencia de las mujeres*

¹⁷¹ https://www.infolibre.es/politica/auge-movimiento-feminista-cifras-1-000-asistentes-2000-marcha-madrid-375-000_1_1180949.html (06-08-2023)

en el Museo de Navarra y comisariada por la doctora en Historia del Arte y profesora Celia Martín Larumbe¹⁷².

Garbayo se encargó de tomar el relevo a la gran labor realizada por Martín Larumbe con un proyecto pionero por ser el primero en la historia en el que participaban, de manera conjunta, tres instituciones artísticas de la comunidad de Navarra: la Fundación Museo Jorge Oteiza, el Centro de Arte Contemporáneo Huarte y, por supuesto, el Museo de Navarra.

Más de una veintena de artistas, en su mayoría naturales de Navarra, conformaron este proyecto. La disposición de sus obras se dividió entre los tres espacios expositivos participantes, si bien algunas de ellas contaron con piezas expuestas en varias sedes simultáneamente. De este modo, la composición museística resultante fue la siguiente:

En el Museo de Navarra se expondrían piezas pertenecientes a Amaia Molinet, Elba Martínez, Francis Bartolozzi, Gentz del Valle, Laida Azkona, Leire Urbeltz, Maia Villot, Mirari Echávarri, Nerea de Diego, Taxio Ardanaz, Txalo Toloza y Txaro Fontalba. Además, formaría parte de este conjunto un biombo novohispano del siglo XVII, algo en lo que se ahondará posteriormente en el texto. Por su parte, la Fundación Museo Jorge Oteiza contaría con las artistas Elba Martínez, Iranzu Antona, Itziar Okariz, June Crespo, Lorea Alfaro, Maddi Barber y Txaro Fontalba, estando también presentes piezas del propio Oteiza con las que se establecería un diálogo expositivo. Finalmente, la sede localizada en el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte quedaría reservada para las artistas Cristina Jiménez, Gelen Jeletón, Irati Fernández, Irati Gorostidi, Laida Azkona, Liébana Goñi, Rurru Mipanochia y Txalo Toloza¹⁷³.

El hecho de que la muestra se organizase en tres sedes expositivas diferenciadas y fuese capaz de construir un discurso museográfico firme y contundente resulta tremendamente innovador y, a pesar de su complejidad, se ejecutó de manera admirable. Sin embargo, no fue este el único factor que convirtió a la muestra en un ejemplo de originalidad y reinvención y es que, su catálogo, se conformó mediante recursos narrativos poco comunes pero de un enorme interés.

¹⁷² Garbayo, 2018: 7.

¹⁷³

http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2017/09/28/Yo+la+peor+de+todas+proyecto+expositivo.htm (06-08-2023)

Las páginas del mencionado catálogo albergan, además de una introducción al proyecto de mano de la comisaria y autora del mismo, una recopilación de transcripciones de correos electrónicos y conversaciones digitales entre Garbayo y parte de las artistas participantes, de manera que se sitúa ante el lector todo el proceso creativo, paso a paso, tanto del discurso museográfico como de la producción de muchas de las obras participantes en la muestra. Estos documentos personales intercambiados entre comisaria y artistas se intercalan con fragmentos bibliográficos clave en la Historia, pertenecientes a autores como Cesare Ripa, Peter Weiss, Fray Diego Durán o el propio Jorge Oteiza.

El catálogo se completa con un interesantísimo relato en euskera firmado por la escritora y académica vascofrancesa Aurelia Arkotxa (Saint-Étienne-de-Baïgorry, 1953) que, bajo el título de *Bi Sumendiak* (Los dos volcanes), hace una revisión de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz desde una perspectiva feminista, tratando en él momentos claves en su desarrollo vital que orbitan entre sus recuerdos de la más primitiva infancia junto a su abuelo, la relación con sus padres, el despertar de su interés por la ciencia y las humanidades o de sus ratos en la biblioteca del convento.¹⁷⁴ El relato se caracteriza por una narrativa ligera y dinámica que, además de acercar al lector a la vida y obra de la religiosa, plantea reflexiones de interés acerca de cuestiones como la estigmatización de la menstruación o la dificultad de las mujeres para el acceso a la enseñanza superior.

De las veinticuatro artistas que conformaron el plantel de *Yo, la peor de todas*, no todas fueron mujeres puesto que, como bien aclara Garbayo, su intención no era hacer una exposición sobre mujeres artistas sino sobre arte con perspectiva de género, de lo que no quedan excluidos hombres que manifiesten sendos discursos en su obra, siendo el 12% de los participantes artistas masculinos¹⁷⁵. Fueron trece de ellas las que presentaron piezas ajenas a la disciplina pictórica, es decir, enmarcadas en el ámbito de la instalación, la video-instalación y la escultura, lo que se traduce a un 54,17% del total, más de la mitad de lo expuesto.

La primera en la que nos centraremos es Amalia Molinet (Lodosa, Navarra, 1988), una artista que inserta su trabajo en la fotografía expandida, vinculada especialmente los conceptos de identidad y territorio. Este tipo de tratamiento en

¹⁷⁴ Artkotxa, 2018: 141-155.

¹⁷⁵ Garbayo, 2020: 51.

fotografía podría definirse como aquellas “prácticas artísticas que trabajan desde la combinación de técnicas y procesos fotográficos con equipamientos y medios digitales¹⁷⁶”, y le ha brindado a Molinet una amplia lista de becas y galardones por parte de instituciones de la talla del Museo Guggenheim, el Instituto Nacional de la Juventud, la Fundación BilbaoArte o el propio Ministerio de Cultura de España¹⁷⁷.

El proyecto instalativo que presenta para la muestra está conformado por varias piezas que coexisten en la misma sala bajo el título *Nociones de habitabilidad* [Fig. 48] (2016). Molinet construye el montaje expositivo de su pieza en torno a un biombo novohispano del siglo XVII que se encuentra expuesto en el Museo de Navarra. Delante del biombo, coloca un muro de adobe bajo que atraviesa el espacio, lo divide. Fracciona la sala al igual que los espacios mundanos se fragmentan y organizan de manera distinta en base al género del individuo. En la pared contraria al biombo, objeto con la utilidad de ofrecer privacidad a quien debía cambiar su ropa, proyecta un metraje protagonizado por un hombre totalmente desnudo inmerso en un majestuoso paisaje natural. Lo que pretende Molinet con ello, en palabras muy acertadas de la comisaria, es idear un cambio de paradigma, revertir la sistematicidad con la que a las mujeres “tocó naturaleza frente a cultura, cuerpo frente a mente y emoción frente a razón¹⁷⁸”. Este relato sustentado en los contrastes y dualidades se apoya en un tercer elemento añadido, un macetero metálico del que brota una planta; las fuerzas de la naturaleza tratando de sobreponerse a la industrialización masiva.

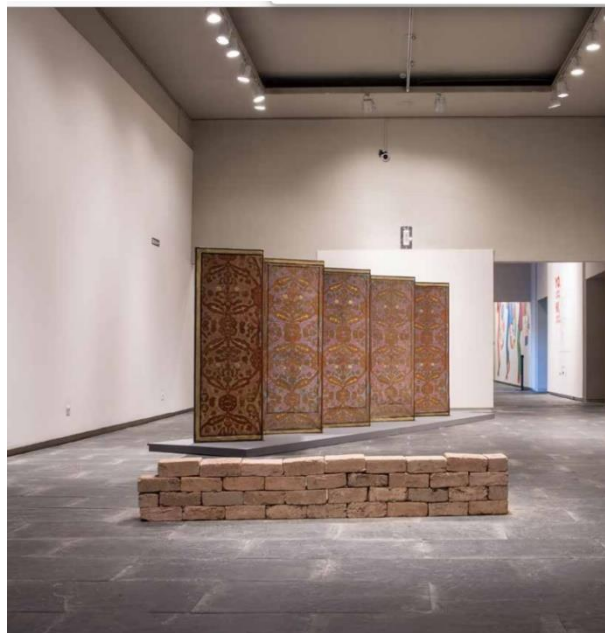


Figura 48. Amaia Molinet, *Nociones de habitabilidad*, 2016.

Natural de Lequeitio, Vizcaya, la doctora en Bellas Artes, profesora e investigadora en la Universidad del País Vasco Gantz del Valle (Lequeitio, 1957),

¹⁷⁶ Bravo, 2010: 4.

¹⁷⁷ <https://amaiamolinet.com/bio/> (07-08-2023)

¹⁷⁸ Garbayo, 2018: 32.

propone para *Yo, la peor de todas*, su instalación *Alma Mater* [Fig. 49]¹⁷⁹ (2017). Se trata de una instalación conformada por una estructura circular de la que penden telas blancas de seda, ancladas al techo de la sala. Sobre estas sedas, del Valle despliega su virtuosismo para el dibujo, representando con tinta ocre una turbulenta marea que engulle sin piedad a los grandes hitos del arte vasco como, por ejemplo, el *Peine del viento* de Chillida¹⁸⁰.

La artista trata así de cuestionar ciertos aspectos de la tradición artística de su comunidad, mediante una instalación que transmite a quien la contempla una inevitable sensación de fragilidad, algo que puede romperse y reconstruirse como ocurre con el relato imperante del genio masculino en la Historia del Arte.

Su participación en la muestra no se limitó exclusivamente a la exhibición de su pieza, sino que, además, impartió un taller titulado *Dibujo intenso* para los asistentes como parte del ciclo de actividades organizadas para complementar el programa de la exposición.



Figura 49. Gentz del Valle, *Alma Mater*, 2017.

Iranzu Antona (Pamplona, 1979) licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y también beneficiaria de la beca de Residencia en la Fundación BilbaoArte, la beca de Ayuda a la creación visual de la Diputación de Vizcaya o la beca Lupa e imán de Arteleku participó en *Yo, la peor de todas*, exponiendo en la sede de la Fundación Museo Jorge Oteiza¹⁸¹.

Leer [Fig. 50] (2017) es la videoinstalación que presentó en la muestra, cuya raíz e inspiración se encuentra en las *maclas* de Jorge Oteiza. Estas piezas, entre las que se podrían mencionar la *Macla conjuntiva* (1973, Museo Nacional Centro de Arte Reina

¹⁷⁹ Véase anexo de imágenes.

¹⁸⁰ Garbayo, 2018: 24.

¹⁸¹ <https://www.iranzuantona.com/cv/> (08-08-2023)

Sofía) o la *Macla de dos cuboides abiertos* (1974, Museo de Bellas Artes de Bilbao), se construyen a partir de un proceso de reflexión y experimentación sobre el concepto de unión/interacción entre dos cuerpos. Lo que propone Antona es una suerte de experimento en el que seis mujeres artistas con un contexto social muy similar por cuestiones de edad, clase y etnia lean frente a la cámara el mismo fragmento de texto. A pesar de las similitudes entre ellas y entre las líneas que deben leer, cada una otorga a su acción un matiz distintivo frente a las demás, buscando, en palabras de la artista “capturar la fuerza” de cada una¹⁸².



Figura 50. Iranzu Antona, *Leer*, 2017.

Estrechamente vinculada a la figura de Oteiza se encuentra también la pieza presentada por la artista Lorea Alfaro (Estella-Lizarra, Navarra), 1982)¹⁸³. Para la ejecución de la instalación *Tú* [Fig. 51] (2017), Alfaro realiza dos acciones que configuran el todo.

Acompañando a un metraje titulado *Tú re-post*, toma del almacén la cruz doble de bronce que custodiaba la tumba de Oteiza y su esposa, Itziar Carreño, para traspasarla a la sala de exposición. Con este proyecto, Alfaro pretende contra posicionar dos cuestiones importantes acerca de Oteiza. Es innegable que su manera de comprender la escultura y experimentar con la misma rompía con

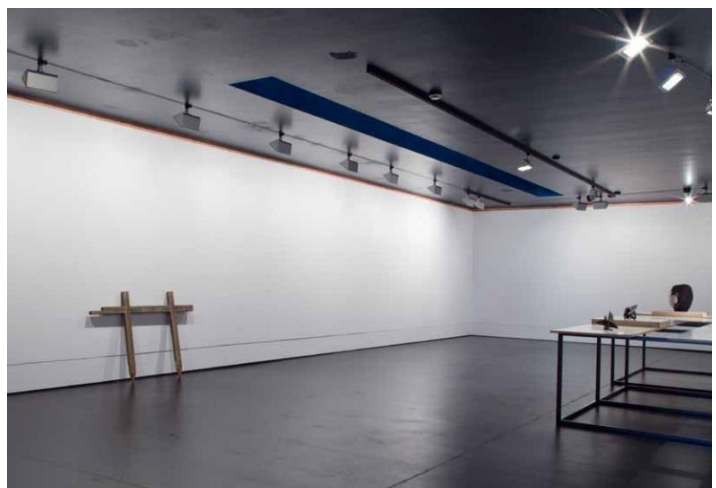


Figura 51. Lorea Alfaro, *Tú*, 2017.

¹⁸² Antona, 2018: 68.

¹⁸³ https://www.ehu.eus/es/web/graduak/grado-arte/profesorado?p_redirect=fichaPDI&p_idp=319739 (08-08-2023)

todo aquello que, en la España de aquel momento, se asociaba a lo bello, lo estético y, en definitiva, lo académico, pero es también cierto que su figura se ha establecido tan marcadamente como paradigma del arte contemporáneo vasco que ha provocado, de manera involuntaria, la caída irrefrenable en el olvido de otros estilos vanguardistas y otros artistas de gran potencial en el panorama artístico vasco¹⁸⁴.

Afincada en Bilbao pero natural de Pamplona, June Crespo (Pamplona, 1982) artista licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, ha realizado residencias en Bilbao, San Sebastián, Estocolmo o Ámsterdam, además de contar con más de una decena de exposiciones individuales hasta el momento.

Lo que presenta en la muestra es una serie de esculturas tituladas *Instrumentos y fetiches* [Fig. 52], ejecutadas entre 2011 y 2017. Estas piezas, realizadas en bronce, fueron creadas a partir de moldes poco convencionales como pueden ser CDs, rotuladores, prendas de ropa y toda clase de afectos personales. Mediante unas formas que Crespo clasificaría como una “versión Kitsch o pop mucho más burda de algunas piezas de Oteiza o Lygia Clark¹⁸⁵”, trata de revertir los paradigmas férreamente establecidos desde lo estético, convirtiendo objetos ajenos a la definición canónica de “lo bello” en formas dignas de ser expuestas como arte¹⁸⁶.



Figura 52. June Crespo, *Instrumentos y fetiches*, 2011-2017.

Resulta especialmente interesante la intervención que realiza la artista Nerea de Diego (Pamplona, 1974), doctora en Bellas Artes cuyo amplio currículum de residencias comprende una variedad de países entre los que se encuentran Francia, China, México o Viena. *Parecerse a sí mismas* [Fig. 53] (2017) es una relectura¹⁸⁷, una alteración de lo inamovible. De Diego coloca en diferentes vitrinas de las colecciones del Museo de Navarra objetos vinculados al culto mariano pertenecientes a su propia colección.

¹⁸⁴ Garbayo, 2018: 61.

¹⁸⁵ Crespo, 2018: 55.

¹⁸⁶ Garbayo, 2018: 55.

¹⁸⁷ Véase anexo de imágenes.

De este modo, en vitrinas destinadas a la Edad Media, el Imperio Romano, o la Edad del Hierro, la artista introduce elementos como estampas religiosas, frascos de plástico con forma de Virgen destinados a albergar agua bendita o pequeñas bolas de cristal con imágenes en su interior, un clásico modelo de *souvenir*. Lo que plantea la artista mediante esta convivencia entre piezas de valor histórico y patrimonial y elementos “vulgares” supone una reflexión acerca de los procesos de *artistización* y *musealización* de los objetos, lo que ella considera un rapto “supeditado a un discurso científico”¹⁸⁸.

Cuestiona también, mediante este título, la organización casi sistemática de un sinfín de colecciones expuestas por orden cronológico o por proximidad geográficas entre piezas, planteando un nuevo discurso expositivo sustentado en el parecido formal de las obras¹⁸⁹.



Figura 53. Nerea de Diego, *Parecerse a sí mismas*, 2017.

Tomando como punto de partida la emblemática obra *Fuente* de Marcel Duchamp, la artista Txaro Fontalba (Pamplona, 1965) propone una reinterpretación del gran hito del arte dadá. Licenciada también en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco con la especialidad en escultura, disciplina sobre la cual realizó un posgrado en la *Byam Shaw School of Art* de Londres¹⁹⁰, muestra en la exposición dos piezas pertenecientes a su serie *Des-rostros* (1990): *Hombre blanco con bigote* [Fig. 54] y *La bella y la bestia*.

Fontalba pretende incitar a una reflexión sobre el constructo del género, sus múltiples variables y todas las posibilidades que pueden darse en la expresión del mismo. Mediante un objeto históricamente asociado al ámbito privado masculino, el urinario – donde no obstante se incluye un inevitable guiño duchampiano-, construye

¹⁸⁸ De Diego, 2018: 51.

¹⁸⁹ Garbayo, 2018: 51-52.

¹⁹⁰ <https://txarofontalba.com/cv/> (09-08-23)

una serie de rostros a los que “viste y traviste¹⁹¹” a su antojo, convirtiéndolos, en primer lugar, en objetos bellos y, consiguiendo, por otro lado, crear unos seres cuyo género se aleja del binario ortodoxo.

Las piezas fueron expuestas en el Museo de Navarra, colocadas en distintos espacios destinados a las colecciones propias de la institución. De este modo, encontraban al espectador por sorpresa, provocando un impacto y tratando, en palabras de la comisaria de “revertir desde la ironía los discursos masculinos del museo como institución de saber/poder¹⁹²”.



Figura 54. Txaro Fontalba, *Hombre blanco con bigote*, 2017.

Formado, como la gran mayoría de los artistas participantes en esta muestra, en la Universidad del País Vasco¹⁹³, Taxio Ardanaz (Pamplona, 1978) presentará en el Museo de Navarra una videocreación montada a partir de los hallazgos de su proyecto *FACISMUS* [Fig. 55] (2017- actualidad).

Se trata de una iniciativa a largo plazo mediante la cual, recorriendo diferentes puntos de España, pretende reconstruir la historia del arte no oficial ocurrido durante la Guerra Civil y la postguerra. La idea surgiría a partir de un grafiti antifascista que contempló en el exterior de una



Figura 55. Taxio Ardanaz, *FACISMUS*, 2017-actualidad.

¹⁹¹ <https://www.culturanaavarra.es/es/txaro-fontalba> (09-08-23)

¹⁹² Garbayo, 2018: 21.

¹⁹³ <http://www.taxioardanaz.com/bio-curriculum.html> (10-08-2023)

iglesia del pueblo albaceteño de Madrigueras. A partir de ahí, Ardanaz estuvo explorando distintas prisiones de España como la de Castelldefels o la de Cangas del Narcea, ubicada en los antiguos juzgados y a la cual corresponden las imágenes que fueron mostradas en *Yo, la peor de todas*. Las fotografías tomadas por el autor se proyectaron a modo de diapositivas que iban sucediéndose unas a otras, enseñando al espectador todas las manifestaciones plásticas que había encontrado en el emplazamiento mencionado.¹⁹⁴

Estas son solo algunas de las interesantísimas obras que compusieron el plantel completo de *Yo, la peor de todas*, las cuales situaron en la sala temas como la hegemonía artística masculina, la crítica al discurso expositivo cronológico e incluso el arte de los perseguidos por el fascismo. El proyecto de Maite Garbayo se erigió como una empresa ambiciosa, vanguardista y, sobre todo, necesaria. Utilizar tres sedes distintas de manera simultánea para exponer un único proyecto convierte la construcción del discurso museográfico en una tarea ardua que Garbayo resolvió con creces con su magnífica selección y modo de exponer artistas y obras. Lo que, de entrada, podría parecer un reto difícil de solventar, funciona a la perfección gracias a un equipo curatorial y artístico que demostró el potencial de su comunidad autónoma. La muestra se convirtió así, junto a su predecesora *Reflexión/Inflexión* anteriormente mencionada, en una exposición pionera en materia de visibilizar a las artistas navarras de ayer y hoy.

¹⁹⁴ Entrevista realizada al artista el 09-08-2023.

- **#TODAS Artistas Contemporáneas Andaluzas (2019, Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad de Málaga, Málaga). Vanguardia andaluza conquistando la Universidad.**

Apenas nueve años antes de la inauguración de #TODAS, en 2010 se celebraba el centenario del acceso libre y público a la universidad en España. Sin embargo, como bien es sabido, el hecho de vivir en el seno de una sociedad profunda e históricamente patriarcal provocó que las mujeres permaneciesen excluidas de la educación superior, ya que aquella era “cosa de hombres” y se alejaba del papel tradicional de cuidadora de los hijos y del espacio doméstico.

Hasta el año 1888, el acceso de las mujeres a los estudios universitarios ni siquiera se contemplaba de manera legal. Fue el día 11 de junio del mencionado año cuando, mediante una Real Orden, se reconocía su derecho a acceder a la Universidad siempre y cuando obtuviesen el permiso de su padre o esposo. El camino era arduo y los avances, paulatinos, pero poco a poco, las mujeres iban conquistando logros, encontrándonos así en 1916 a la primera catedrática de España: Emilia Pardo Bazán. Siguiendo su estela, ya en 1928 siete mujeres ejercían la docencia en centros universitarios de nuestro país. El número de alumnas iba en aumento conforme el tiempo avanzaba, incluso en la dictadura crecieron sus matrículas universitarias. Finalmente, en 1975, se suprimió del Código Civil la condición legal de la mujer, dejando así de estar supeditada a su esposo u al hombre más cercano en la línea sanguínea¹⁹⁵.

Las mujeres han conquistado con su lucha el espacio universitario, con un número de alumnas, en multitud de ocasiones, superior al de alumnos y con un plantel numerosísimo de grandes catedráticas que investigan y forman a las futuras generaciones. Hoy, son muchos los centros universitarios que imparten Estudios de Género y precisamente, la muestra que estamos a punto de tratar, #TODAS, es una prueba fehaciente de todo el camino recorrido expuesto aquí. Se trató de una muestra artística comisariada por mujeres, coordinada por mujeres, en la que se exponen obras de artistas mujeres y cuyos textos de catálogo están firmados por mujeres. Y todo eso tuvo lugar en un espacio universitario: el Rectorado de la Universidad de Málaga.

¹⁹⁵ García Lastra, 210: 358-360.

Según la Vicerrectora de Cultura y Deporte, Tecla Lumbreras Kraüel, esta exposición, comisariada por Marta del Corral y Lorena Codes sirvió “para hacer justicia, para empezar a subrayar que hay que narrar la historia terminada en –a. Usando el femenino plural a todas horas para compensar los días, los años y los siglos de omisión¹⁹⁶”.

Esta afirmación rotunda y certera es reafirmada por el discurso ofrecido por las comisarias en su texto para el catálogo titulado *Mujer tenías que ser*. En primer lugar, Corral y Codes ofrecen un dato numérico muy esclarecedor para abrir su relato: En el corredor que Giorgio Vasari construyó en 1564 para conectar el Palazzo Vecchio y el Palazzo Pitti se colocaron 17.000 retratos de los cuales, únicamente un 7% estaban firmados por mujeres. En 2019, las cifras eran escalofriantemente semejantes. El número de exposiciones de artistas españolas en nuestro país apenas alcanzaba el 10%, y si añadimos a estas las de artistas internacionales, no superarían un 20%.

En su texto de presentación demuestran sin titubear que el proyecto presentado tiene la verdadera intencionalidad de recordarlas a todas, pues, además de visibilizar a grandes mujeres artistas de la Historia como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi o Clara Peeters, rescatan al más remoto de los pasados, a las mujeres de la prehistoria, alegando que fueron “la mitad de las manos que dejaron su huella en esas paredes de piedra¹⁹⁷”, y aquellas vanguardistas que quedaron opacadas por sus contemporáneos, mencionando nombres como el de Georgia O’Keefe, Leonora Carrington, Sonia Delaunay, Lee Krasner o Maruja Mallo. Mediante el título #TODAS, la intencionalidad curatorial fue la de poder homenajear a todas aquellas que quedaron relegadas al olvido, desterradas por la historia.

El catálogo se completaba con un tercer texto firmado por la crítica y comisaria Margarita Aizpuru, en el cual, bajo el título *NOSOTRAS, ELLAS: gritos y susurros* presentaba brevemente a las dieciocho artistas participantes: Marina R. Vargas, Verónica Ruth Frías, Cristina Lama, Gloria Martín, Paloma de la Cruz, Ángeles Agrela, Mar García Ranedo, María José Gallardo, María Cañas, María Alcaide, Noelia García Bandera, Leonor Serrano Rivas, Florencia Rojas, Eva Grau, Alba Moreno, Victoria Maldonado, Ana Barriga, Regina de Miguel y Nuria Carrasco.

¹⁹⁶ Lumbreras Kraüel, 2019: 5.

¹⁹⁷ Codes/Codesal, 2019: 7.

De las 18 artistas, son nueve las que presentan piezas pertenecientes al ámbito de la escultura y la instalación, lo que supone un 50% del total. La mitad de la exposición, se conforma mediante obras de sendas disciplinas pero, además, habrá otras artistas participantes en la muestra que se alejen también de lo pictórico mediante otras vías, exhibiendo, por ejemplo, fotografía.

La primera en la que nos centraremos es la onubense María Alcaide (Aracena, 1992). Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, completa su formación con la *Licence en Arts Plastiques* de la Universidad de París y el Máster de Investigación en Arte y Diseño de la Universidad de Barcelona¹⁹⁸. Su visión creadora bebe indudablemente de las artistas *performers*, aunque no considera que ella se enmarque en esa categoría, sino más bien que sus proyectos gozan de “un alto nivel de performatividad” y que eso “puede verse reflejado en los videos y en piezas más objetuales. Son mucho más complejos que una video-performance, quizá entrarían mejor en otras categorías más amplias como la del videoarte¹⁹⁹”.

En #TODAS Alcaide presenta *Punto perfecto* [Fig. 56], una videoinstalación que forma parte de su proyecto *The Managed Hand*, compuesto por dos piezas. En esta obra, la artista toma como punto de partida el salón de belleza, comprendiendo todas las connotaciones clasistas, racistas o machistas que pueden encontrarse en dicho espacio. El metraje muestra un primer plano de las manos de dos mujeres: clienta – encarnada por la propia artista – y empleada, una emigrante de origen asiático. Sobre esta imagen, ambas dialogan sobre las dificultades que atraviesan en el ámbito laboral, las barreras que se presentan a la hora de encontrar un empleo y, por supuesto, la manicura. De un modo brillante, la artista expone este video mediante una pequeña pantalla inserta en el cojín de un sillón enmarcado en la estética de los salones de belleza. Para



Figura 55. María Alcaide, *Punto perfecto*, 2019.

¹⁹⁸ Panadero Luna, 2022: 44.

¹⁹⁹ Entrevista personal a la artista realizada el 27-05-2022.

un correcto visionado, el espectador debe arquearse en una posición bastante similar a la que debe mantener una trabajadora cuando realiza una manicura, provocando así que este repare en la incomodidad física que conlleva conservar esa pose durante ocho horas al día²⁰⁰.

La artista malagueña Paloma de la Cruz (Málaga, 1991) aporta a la muestra su pieza *Caer (fall in desire)* (2017), ejemplo clave de su innovador modo de comprender y trabajar la cerámica. Afincada en Madrid, ha protagonizado a su corta edad cuatro exposiciones individuales, además de participar en una treintena de muestras colectivas y en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO durante tres años consecutivos²⁰¹, entre otros tantos logros.

Caer (fall in desire) [Fig. 57] es una pieza de cerámica esmaltada de gran formato, que cubre se expone cubriendo la pared. Mediante los dibujos y formas que ejecuta sobre la cerámica y el tratamiento que da al material, creando pliegues y ondulaciones en su superficie, adquiere un efecto de movimiento. La estética que de la Cruz consigue se asemeja a la de una prenda de lencería, vistiendo así la pared y metaforizando en ella el cuerpo de la mujer²⁰²; se aleja las piezas de la escultura tradicional para convertir las en seres orgánicos, casi humanos.



Figura 57. Paloma de la Cruz, *Caer (fall in desire)*, 2017.

El espacio al cual va destinada la pieza es algo absolutamente esencial para la artista, que a menudo sitúa sus creaciones en muros y suelos de diversa índole:

²⁰⁰ <https://mariaalcaide.com/work/gu-nl-de-sh-u.-the-managed-hand> (12-08-23)

²⁰¹ <https://palomadelacruz.com/cv/> (21-08-2023)

²⁰² Aizpuru, 2019: 13.

“Por supuesto. El espacio es de lo primero que tengo en cuenta a la hora de plantear un nuevo proyecto o intervención. Trabajar con la idea de cuerpo arquitectónico hace indispensable el hecho de pensar en el lugar, en cómo van a funcionar las piezas en ese espacio, en el recorrido que va a hacer el cuerpo del espectador cuando se enfrente a ellas. En mi opinión, el espacio determina incluso el discurso de la obra, y esto me parece esencial. Después la pieza puede itinerar y participar de otras exposiciones donde queda descontextualizada, pero al mantener la esencia del lugar para el que fue concebida, me resulta más fácil saber colocarla en otro espacio y que ella misma se termine adueñando de él de manera que, en estas ocasiones, es la pieza la que contextualiza al espacio, y no viceversa.²⁰³”

De este modo, la artista hace confluír su interés por el espacio arquitectónico con el estudio de los métodos de empleo de técnicas artesanales como la cerámica, utilizando ambos para producir una obra que pone el foco en la reflexión sobre el cuerpo, sus huecos, sus texturas, su percepción pública y su percepción privada.

Natural de Córdoba, Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978) será la encargada de orquestrar la instalación *No de Ana Mendieta* (2015) [Fig. 58]. Con quince exposiciones individuales a sus espaldas y con obras alojadas en las colecciones permanentes de instituciones como el Centro de Arte Rafael Botí (Córdoba) el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) o la Fundación Pepe Espaliú (Córdoba), esta artista



Figura 58. Verónica Ruth Frías, *NO de Ana Mendieta*, 2015.

²⁰³ Entrevista personal a la artista el 13-02-2023.

multidisciplinar ha dirigido su producción hacia el discurso feminista dentro y fuera del ámbito de la Historia del Arte.

“No” fue la última palabra que pronunció en un grito desgarrador la artista cubana Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985) antes de precipitarse por el balcón de un rascacielos tras una intensa discusión con el que fue su pareja, el también artista Carl Andre (Massachusetts, 1935). Ruth Frías toma esta palabra como título para su instalación, en la cual pide a más de una treintena de mujeres que se tomen autorretratos con bigotes y barbas, referenciando a la obra *Trasplante de vello facial* realizada por Ana Mendieta en 1972²⁰⁴, en la cual, la artista cubana toma pelo de un amigo para colocarlo en su propio rostro, simbolizando la adquisición de la fuerza masculina, a modo Sansón, así como las posibilidades que existen de transmutar el género.

Ruth Frías coloca todos estos retratos en la pared, acompañados de una video creación reproducida en una tableta, insertada entre las fotografías en la cual aparece un primer plano del rostro de Ana Mendieta en *Trasplante de vello facial* repitiendo “no” en bucle; el conjunto es precedido por un gran “NO” impreso en algodón sobre un fondo rojo. La pieza es, al mismo tiempo, un homenaje merecido a una de las más grandes artistas multidisciplinarias de la segunda mitad del siglo XX y una férrea declaración de intenciones, es un grito contra la violencia de género, un “no” a la situación de vulnerabilidad de las mujeres, un “no” a su situación en el ámbito artístico, constantemente opacadas por sus coetáneos masculinos, en definitiva, un “no” con mayúsculas a los estragos producidos por el sistema patriarcal.

Victoria Maldonado (Málaga, 1989) contribuirá también al plantel de escultoras e instaladoras participantes en #TODAS con la escultura *Hendidura V* (2016, barro negro cocido y esmaltado) y con la tríada *Nocturno I, II y III* (2016, impresión sobre papel *hahnemühle*). Su formación en Bellas Artes se completa con las de Gráfica Publicitaria e Ilustración por la Escuela de Arte de San Telmo (Málaga), además de haber sido beneficiaria de varias becas como la de Creadores de La Térmica (Málaga,

²⁰⁴ Aizpuru, 2019: 11.

2017), la de la Fundación Viana – Caja Sur en Córdoba o la beca INICIARTE (2014-2016), entre otras²⁰⁵.

El proceso de construcción/creación de Maldonado resulta de lo más interesante puesto que, tal y como señala Aizpuru en el catálogo de la exposición, la artista realiza “formas y texturas orgánicas que provienen de movimientos gestuales del proceso de creación o de dejarlo caer al suelo, desde determinada altura, y su rotura y transformación formal debido a ello, acumulando e integrando así el proceso de creación y los posicionamientos de la artista²⁰⁶”.

Resulta especialmente certero el término empleado por Aizpuru para definir la obra de Maldonado, “paisajes utópicos”, que puede vincularse con el modo en el que la propia artista visualiza su obra, comprendiéndola como una interpretación de “la ciencia adoptada desde una mirada apropiacioncita” en la que se aprecia “la contraposición de la experiencia del caminar como huella fugaz enfrentada a la huella física que se deja en el proceso escultórico²⁰⁷”.

La escultura que presenta en *#TODAS, Hendidura V* [Fig. 59] se coloca a ras del suelo y, mediante el tratamiento que da la artista al barro negro cocido y esmaltado, que remite, salvando las distancias, por su rugosidad, texturas y angulosidad a la *Conversación en el jardín* (1893) de Medardo Rosso, consigue provocar en el espectador la sensación de estar contemplando algo natural pero ficticio al mismo tiempo. Sus formas provocan un efecto de paisaje rocoso, de montaña, pero su color negro azabache revierte lo idílico del campo, convirtiéndolo en un espacio mucho más oscuro y siniestro.



Figura 59. Victoria Maldonado, *Hendidura V*, 2016.

Siguiendo en la línea de lo escultórico, Leonor Serrano Rivas (Málaga, 1986), formada en Bellas Artes en la Universidad de Londres, traslada al Rectorado de la

²⁰⁵ <https://yusto-giner.com/artist/victoria-maldonado/> (21-08-2023)

²⁰⁶ Aizpuru, 2019: 20.

²⁰⁷ Maldonado, 2019: 138.

Universidad de Málaga la escultura *The Dream of The Mouth NI* (2017) [Fig. 60], una escisión del proyecto de la artista *The Dream Follows The Mouth*²⁰⁸. Se trata de un proyecto multidisciplinar compuesto por video, performance, instalación y esculturas.

La pieza expuesta en la muestra forma parte de una serie, compuesta por objetos artísticos que referencian a los *atrezzos* del metraje, los cuales han traspasado la pantalla para posicionarse en el espacio expositivo como una entidad propia, independiente. En esta ocasión, la pieza número 1, obra inaugural del conjunto, está realizada con materiales diversos como madera contrachapada, gomas, cuero, hierro metal y cristal.

Sacando los elementos de la videocreación al espacio físico real y transitable, Serrano pretende construir un tercer plano, al que ella misma denomina “de ensoñación”. En dicho espacio, el espectador no tiene un papel pasivo, sino que se convierte en partícipe de lo que está ocurriendo, interactuando con los propios objetos que ha contemplado en la pantalla. Si bien no se trata de una pieza específicamente ejecutada con una intencionalidad reivindicativa de género, la artista la elige para la muestra por la participación en el metraje únicamente de actrices, considerando, además, que se debe entender su escultura como “un miembro del coro, el cual se completa con el resto de obras de la muestra, que dan voz al arte contemporáneo andaluz hecho por mujeres²⁰⁹”.

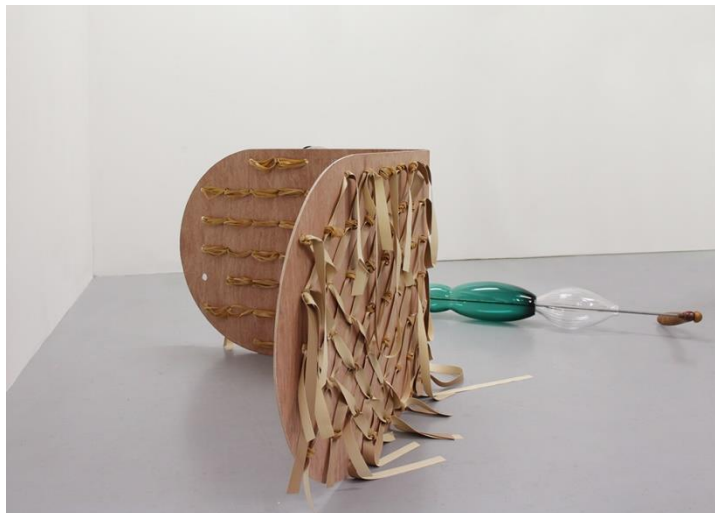


Figura 60. Leonor Serrano Rivas, *The Dream of the Mouth*, 2017.

Para concluir, cerraremos este capítulo con la aportación a la muestra de la artista Marina R. Vargas (Granada, 1980). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada y afincada en Madrid, su obra ha viajado por lugares tan diversos como Barcelona, Málaga, México, Nueva York o Milán entre otros tantos²¹⁰.

²⁰⁸ <http://www.leonorserranorivas.com/index-home.html#n4> (21-08-2023)

²⁰⁹ Serrano Rivas, 2019: 169-172.

²¹⁰ <https://www.marinavargas.com/credenciales-en.html> (21-08-2023)

Será la encargada de clausurar el catálogo con su pieza *Venus esquilina o carne de Adán* [Fig. 61], una escultura realizada en 2015 y perteneciente a la serie *Ni animal ni ángel*, expuesta al completo en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga en el año de su creación. La escultura, realizada con poliestireno expandido, resina de poliéster, pintura, esmalte y polvo de mármol presenta a la diosa Venus a la usanza clásica, insertada en una voluminosa masa rosácea que se asemeja estéticamente unas vísceras sanguinolentas.



Figura 61. Marina R. Vargas, *Venus esquilina o carne de Adán*, 2015.

Estas referencias al clasicismo más puro, fundidas con ciertas reminiscencias del arte pop remiten a los intereses personales de la artista por inducir en su obra a la reflexión sobre “el conocimiento heredado, la belleza y el concepto de liberación²¹¹”. Tanto en esta pieza como en toda la serie a la que pertenece, pretende cuestionar los férreos cánones de belleza que vienen presionando psicosocialmente a las mujeres desde la Antigüedad. Para ello, mimetiza lo estereotípicamente perfecto para, acto seguido, invadirlo, modificarlo, demostrando la mutabilidad de lo que parece inquebrantable.

Si bien las piezas escogidas en esta selección se corresponden con las disciplinas de escultura e instalación, la exposición contiene también unas interesantísimas obras pictóricas de artistas de la talla de Ana Barriga, Ángeles Agrela, María José Gallardo o Cristina Lama, entre otras. Las 18 artistas que conforman el plantel, sabiamente escogidas por Marta del Corral y Lorena Codes constituyen un retrato auténtico y veraz del talento, la innovación y la variedad técnica, formal y disciplinar que poseen las

²¹¹ Vargas, 2019: 181.

artistas contemporáneas andaluzas. La muestra consigue situar al espectador ante la producción de grandes creadoras, mostrando ante sus ojos un recorrido en el cual puede apreciar desde paredes vestidas con lencería hasta arte pop compartiendo lienzo con spray de grafiti, pasando por vísceras que engullen al clasicismo sin piedad.

Conclusiones.

El arte cambia vidas. Reescribe historias. Introducir en el espacio museístico una realidad disidente la legítima, la convierte en sujeto partícipe del grueso social, digno de ser contemplado, válido para reflexionar a su alrededor. El poder del arte como vehículo de transmisión de ideas atemoriza a los defensores de la represión, porque el arte nació libre y morirá libre, porque no existen muros que la creación y la imaginación humana no puedan escalar. En este sentido, el cauce de transmisión pública de un discurso ideológico a través del arte se articula mediante una herramienta fundamental y, a menudo, soslayada en los estudios artísticos.

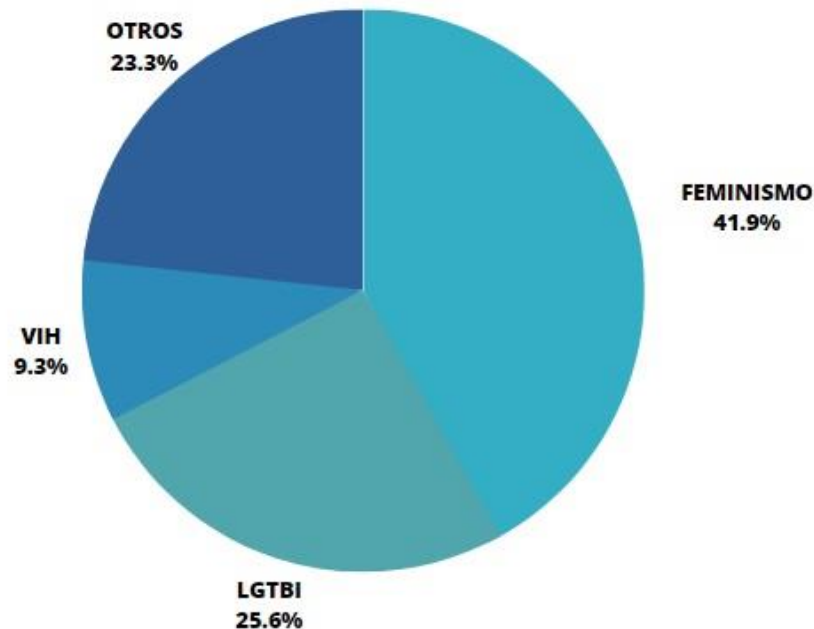
La Historia ha sido testigo de la destrucción y el maltrato del arte a causa del miedo a lo que era capaz de expresar mediante su fuerza comunicadora. No es necesario volver la mirada siglos atrás en el tiempo, basta con retrotraernos a la década de 1930 y recordar el expolio, quema y tergiversación expositiva llevados a cabo por el régimen nazi para todas aquellas obras de vanguardia consideradas por Adolf Hitler como “arte degenerado”²¹².

Mar Villaespesa y Luisa López Moreno abrieron el camino con *100%* al discurso feminista en las instituciones museísticas españolas. Gracias a su labor valiente, casi tres décadas después pudo realizarse la muestra *#TODAS*, que cierra este proyecto y que además, duplica el número de artistas participantes. Comisarios como Juan de Nieves ayudaron a la lucha contra la deshumanización y el estigma hacia las personas seropositivas con muestras como *SIDA: Pronunciamiento e acción*, atreviéndose a mostrar realidades sepultadas en el silencio como el VIH en mujeres heterosexuales. En esta muestra pionera del año 1994, apenas expusieron una decena de

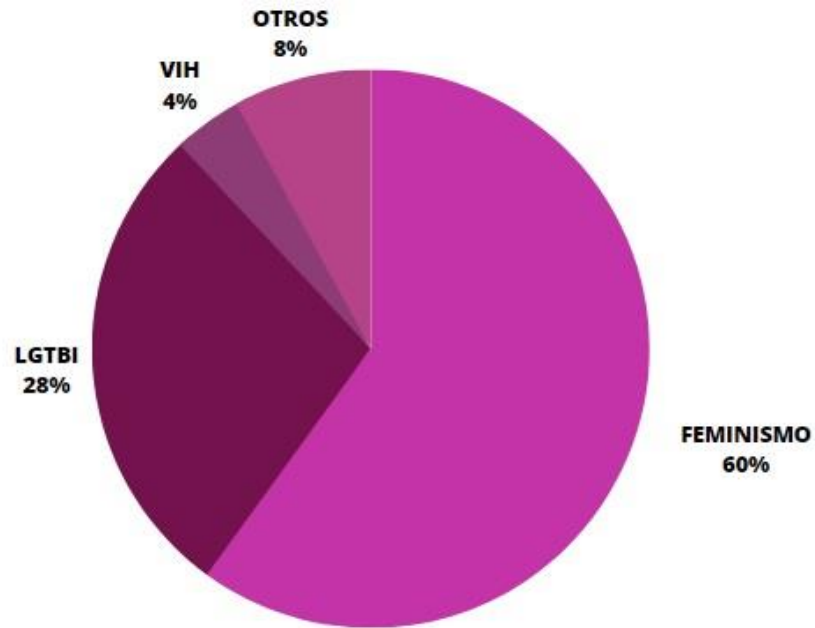
²¹² Término que encuentra su origen en la obra *Estudio de la poesía griega* de Friedrich Schlegel y que se utilizó por el régimen nazi para designar al arte de vanguardia. Sirvió, además, como título para una exposición propagandística del régimen.

artistas, pero sembró una fuerte semilla gracias a la cual, proyectos como *Genealogías feministas* pudieron contar con más de cien piezas en exposición.

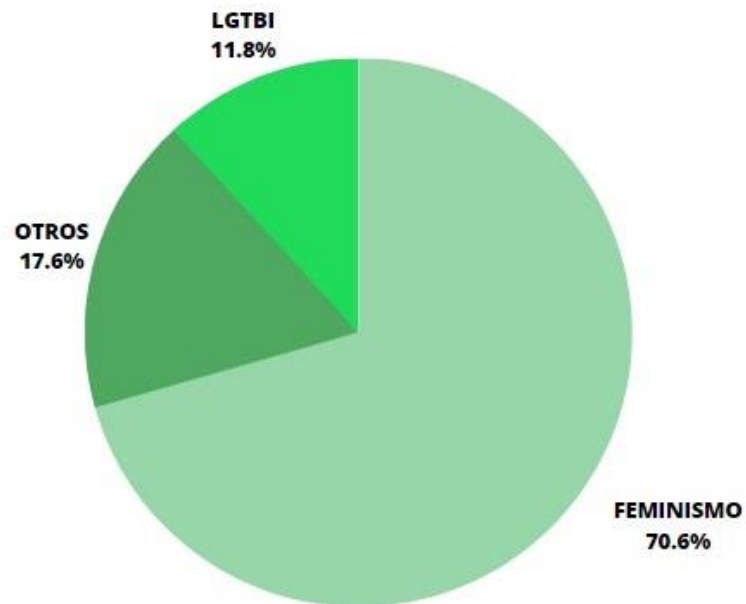
Con toda la información recabada en el presente proyecto, se puede determinar que, en materia de activismo curatorial, el tema predilecto en las tres décadas consecutivas ha sido el feminismo, constituyendo el 41,9% del total entre 1993 y 2003, el 60% entre 2003 y 2013 y el 70,6% entre 2013 y 2023. Los datos demuestran también un auge de las exposiciones en materia de VIH en la primera década, algo que se explica por un evidente factor contextual de cercanía temporal con la pandemia del SIDA. El colectivo LGTBI sería el segundo tema más tratado a nivel museístico si bien, tras un aumento entre 2003 y 2013, en el que las muestras sobre esta cuestión ocuparían un 28% del total, se produce un descenso a partir de 2014. Esto no significa que la disidencia afectivo-sexual haya dejado de tratarse en los espacios expositivos, sino que cada vez son más las muestras que trabajan de manera interseccional, introduciendo, por ejemplo, cuestiones LGTBI en exposiciones feministas o viceversa.



Temáticas tratadas en el activismo expositivo español entre 1993 y 2003.



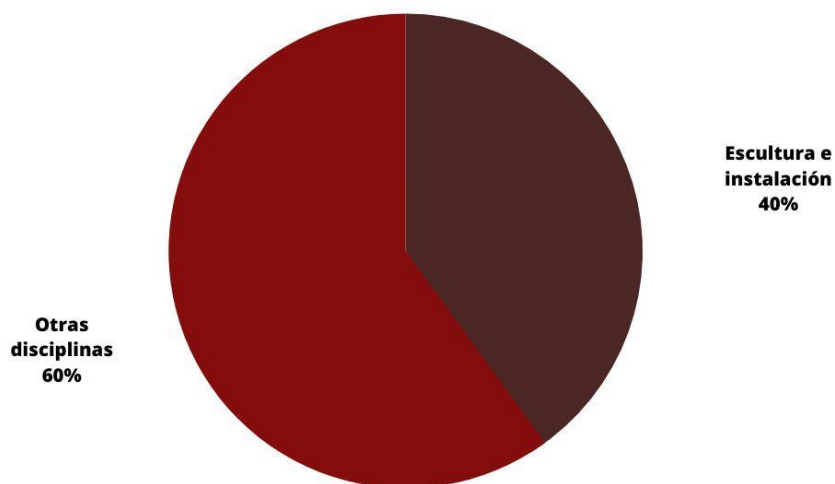
Temáticas tratadas en el activismo expositivo español entre 2003 y 2013.



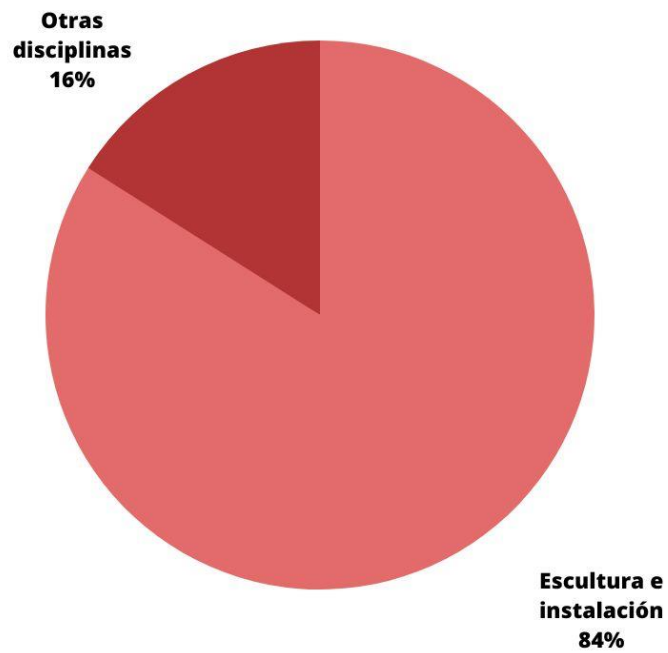
Temáticas tratadas en el activismo expositivo español entre 2013 y 2023.

Si bien resulta innegable admitir que cualquier disciplina artística es altamente útil para transmitir un mensaje, en los últimos treinta años encontramos un auge de las manifestaciones artísticas tridimensionales, ya sea por la preferencia de los artistas hacia los nuevos medios, como la instalación o la video-instalación, a la hora de trazar discursos acerca de cuestiones sociales – probablemente por la amplia variedad de posibilidades que estas disciplinas ofrecen para enfrentarse a un proceso creativo complejo – o a través de la exploración y transformación de medios tradicionales, como la escultura o la cerámica, reinventándolas en su totalidad para aportarles un lenguaje absolutamente innovador.

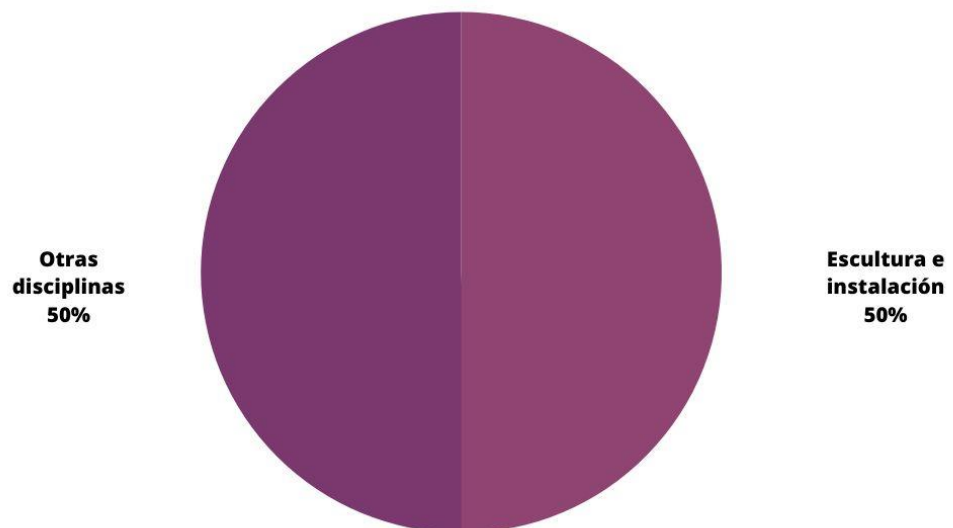
De no haber sido por la implicación de las y los artistas en los ámbitos de la escultura y la instalación, ninguna de las muestras analizadas en este proyecto habría podido llevarse a cabo, puesto que las piezas de sendas disciplinas compusieron un altísimo porcentaje de los objetos artísticos conformantes de las muestras. Tal y como se expone a continuación, constituyeron, en muchas de ellas, más de la mitad del total, y en otras tantas, como mínimo, más de un cuarto.



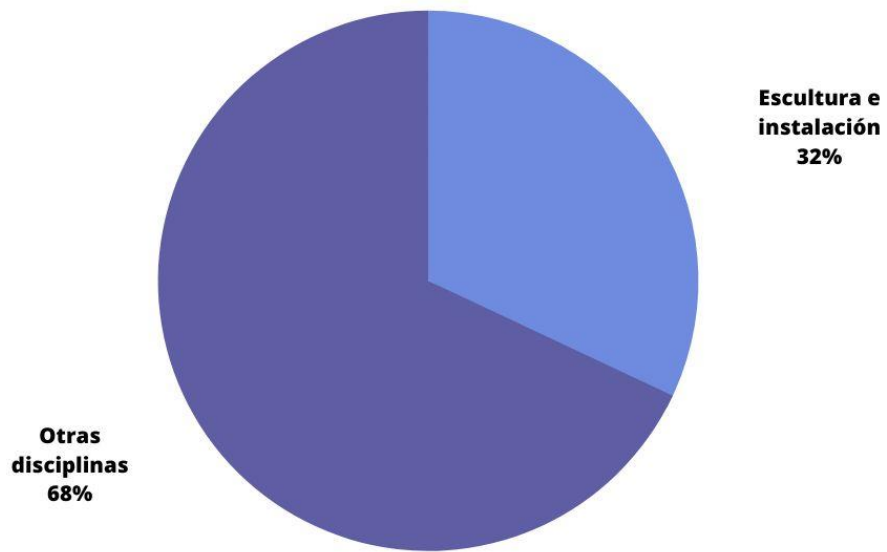
Porcentaje de escultura e instalación en la muestra 100%



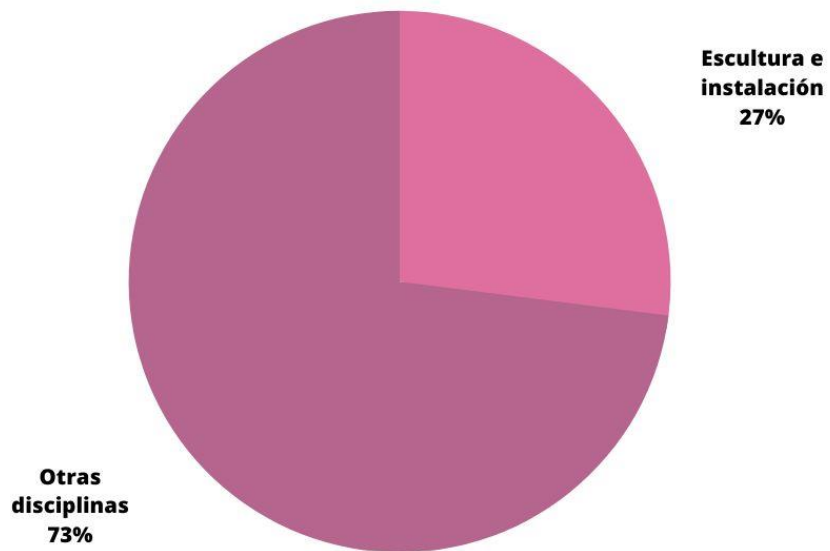
Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *SIDA: Pronunciamento e acción*.



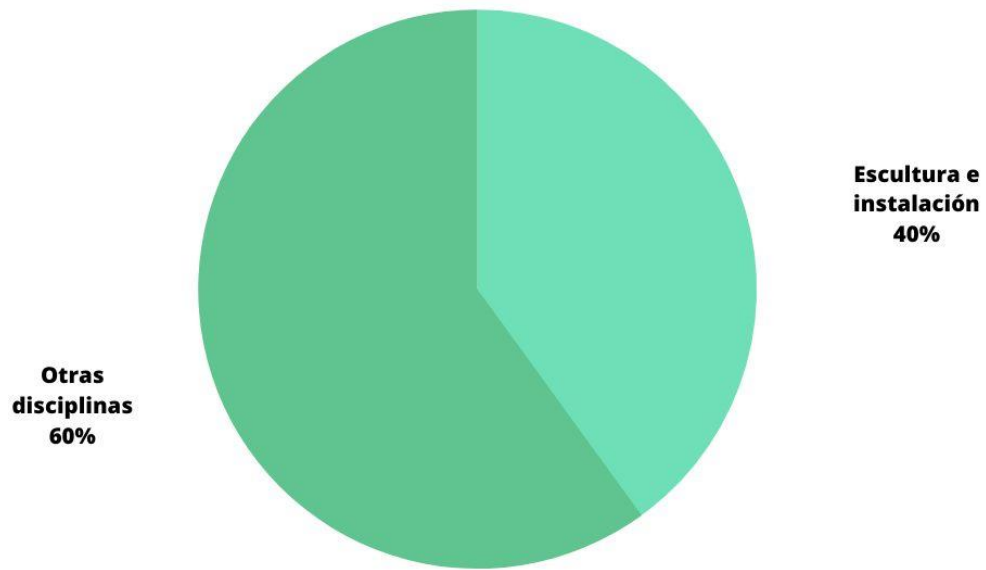
Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *Trans Sexual Express*.



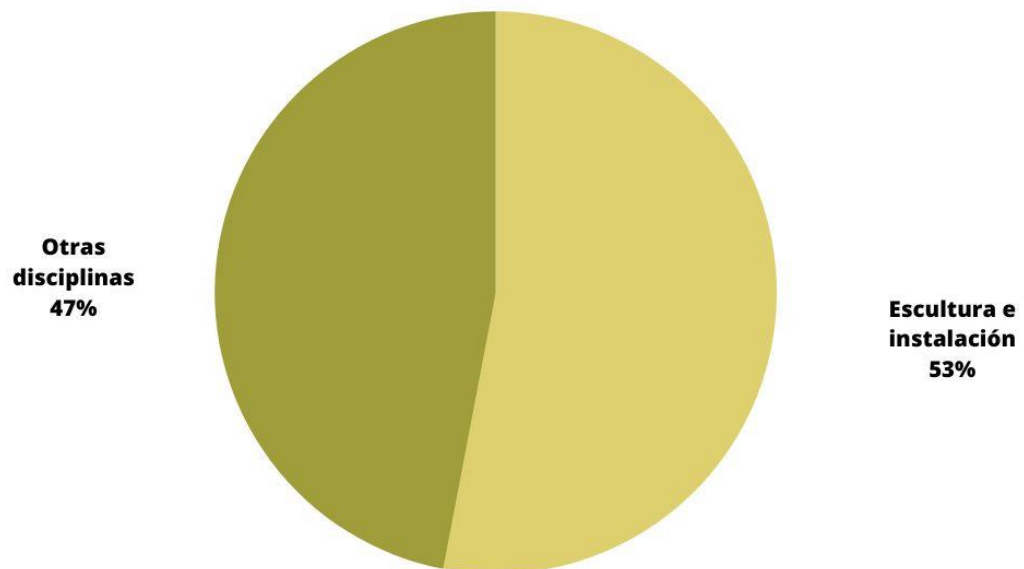
Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *Kiss Kiss Bang Bang*.



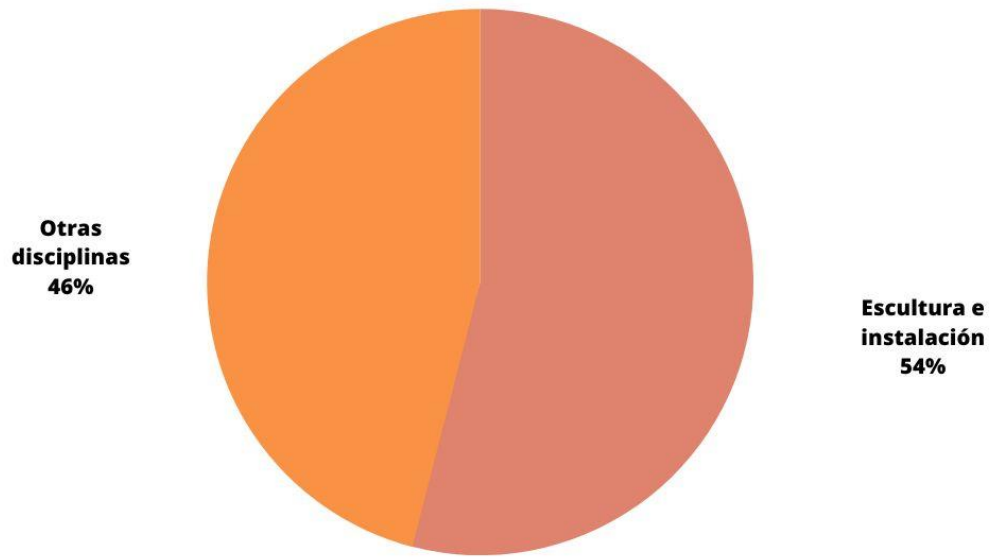
Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*.



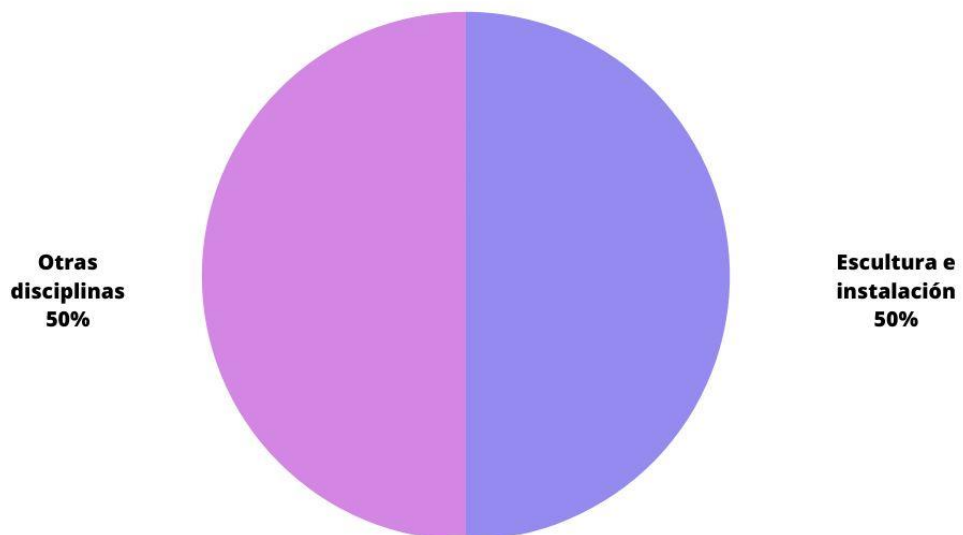
Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*.



Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *FEMINART*.



Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *Yo, la peor de todas*.



Porcentaje de escultura e instalación en la muestra *#TODAS*.

Queda también demostrado con la presente investigación la importancia del catálogo expositivo como corpus teórico para la teoría del arte y la estética feminista en España. Catálogos como el de la muestra *100%* fueron artífices de las primeras traducciones al castellano de reflexiones de autoras internacionales como Nancy Miller o Elaine Showalter entre otras. Otros tantos catálogos, como *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* o *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* han servido tanto para difundir los ensayos referentes de la talla de Linda Nochlin o Griselda Pollock como de altavoz para que antropólogos, filósofos, historiadores del arte y comisarios españoles pudiesen plasmar sus ideas y reflexiones en materia de género y disidencias artísticas. De este recurso bibliográfico se han servido personalidades de renombre como Xabier Arakistain, Lourdes Méndez, Patricia Mayayo, Paul B. Preciado, Margarita Aizpuru o Juan Vicente Aliaga para realizar multitud de publicaciones, por lo que hoy, el catálogo constituye una de las mayores fuentes de información a la que acudir en busca de información acerca de las Últimas Tendencias Artísticas vinculadas al discurso de género en España.

Sin embargo, este proyecto evidencia también la elocuente ausencia de investigación y, por tanto, de información de calidad que existe actualmente respecto al activismo curatorial en España. Si bien se ha escrito acerca de artistas y obras concretos e incluso acerca de muestras expositivas en particular, no existe un volumen único que recoja la historia cronológica completa de esta relación entre arte, activismo e instalación en nuestro país que resulta, tras lo expuesto en este texto, claramente evidenciada. Las y los comisarios, artistas e instituciones que han potenciado estas sinergias izaron una bandera de libertad, mostrando a la sociedad un ejemplo de valentía. Ahora es nuestro turno. Ahora, los Historiadores del Arte debemos agradecer su labor teniendo la valentía de investigar, compendiar y difundir, sin tabúes, el recorrido de las disidencias artísticas de España.

Bibliografía general.

- Aliaga, Juan Vicente (2018): “Una nueva conciencia. Arte, sida y activismo en España: los 80 y los 90”. En: Mérida Jiménez, Rafael Maneul (dir.): *De vidas y virus: VIH/SIDA en las culturas hispánicas*, pp. 131-150.
- Barbancho, Juan-Ramón (2002): *Objetos y espacio. Escultura en Andalucía*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- Barbancho, Juan-Ramón (2007): *De cuerpo presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía*. Sevilla: Escandón Impresores.
- Cruz Sánchez, Pedro/Herández-Navarro, Miguel A. (2004): “Cartografías del cuerpo. (Propuestas para una sistematización).” En: Cruz Sánchez, Pedro/ Hernández-Navarro, Miguel A. (eds): *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, pp. 11.
- Expósito, Marcelo/Vindel, Jaime/Vidal, Ana (2012): “El activismo artístico”. En: Amigo, Roberto/Badawi, Halim/Biczel, Dorota/Carvajal, Fernanda/varios: *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 1-6.
- Marzo, Jorge Luis/Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Naranjo Acosta, Diana (2020): *Arte, activismo y capitalismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Navarrete, Carmen/Ruido, María/Villa, Fefa (2005): “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español”. En: García, Oscar/Vilarós, Teresa/Marzo, Jorge Luis/Carrillo, Jesús/Expósito, Marcelo/Navarrete, Carmen/Ruido, María/Vila, Fefa/Blanco, Paloma/Fernández-Savater, Amador/Malo de Molina, Marta/Pérez Colina, Marisa/Preciado, Paul: *Desacuerdos 2*. Guipúzcoa: Arteleku/Diputación foral de Guipúzcoa, pp. 1-26.
- Ramírez, Juan Antonio (2003): *Corpus solos. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Rozas Montiel, Juan Jesús (2015): “¿Se puede hablar de un arte queer español?”. En: *Boletín de Arte*, 36, pp. 103-113.
- Sánchez Argiles, Mónica (2009): *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza Editorial.

Bibliografía específica empleada en el análisis de las exposiciones.

- Aizpuru, Margarita (2014): *FEMINART: Mujeres y narraciones estéticas genéricas*. Sevilla: Fundación Cajasol.
- Aizpuru, Margarita (2019): “NOSOTRAS, ELLAS: gritos y susurros”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/ Codes, Lorena/del Corral Marta/Aizpuru, Margarita: *#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 10-23.
- Albero Verdú, Sofía (2018): “Debates fundamentales para una crítica feminista el museo de arte en el contexto español”. En: *Dossiers feminsites*, 23, pp. 5-22.
- Aliaga, Juan Vicente (2009): “Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los setenta hasta la actualidad”. En: Aliaga, Juan Vicente/Lebovici, Elisabeth/Lord, Catherine/Oliveira, Manuel/Pastor Mellado, Justo: *En todas partes, política de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 19-58.
- Aliaga, Juan Vicente (2013): “Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”. En: Aliaga, Juan Vicente/Mayayo, Patricia (eds): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, pp. 47-85
- Antona, Iranzu (2018): “Abrazar” En: Garbayo Maetzu, Mayte: *Yo, la peor de todas*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Institución Príncipe de Viana, Museo de Navarra, pp. 68.
- Arakistain, Xabier (1999): “Trans Sexual Express”. En: Arakistain, Xabier/Méndez, Lourdes: *Trans Sexual Express*. Bilbao: Bilbao Arte, pp. 5-6.
- Arakistain, Xabier (2007): “Kiss Kiss Bang Bang. 86 pasos en 45 años de arte y feminismo”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily,

Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 17-21.

- Arkotxa, Aurelie (2018): “Bi sumendiak”. En: Garbayo Maetzu, Mayte: *Yo, la peor de todas*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Institución Príncipe de Viana, Museo de Navarra, pp. 72-86.
- Balcells, María José (2007): “Eulalia Valldosera: Envases, el culto a la madre”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily, Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 168-170.
- Bravo López, Laura (2014): “Félix González Torres y las vanitas barrocas”. En: *FAKTA. Teoría del arte y crítica cultural*, 11, pp. 1-12.
- Bravo, José Luis (2010): *Fotografía expandida*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Codes, Lorena/del Corral, Marta (2019): “Mujer tenías que ser”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/ Codes, Lorena/del Corral Marta/Aizpuru, Margarita: *#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 6-9.
- Codesal, Javier (2020): “Entrevista a Javier Codesal” En: Sastre Llinás, Nuria: *Reconstruyendo sidentidades. Archivo de testimonios que han trabajado el arte sobre el SIDA en el contexto español (1981-2020)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 14-17.
- Crespo, June (2018): “Aparecer” En: Garbayo Maetzu, Mayte: *Yo, la peor de todas*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Institución Príncipe de Viana, Museo de Navarra, pp. 55.
- Danto, Arthur C. (2005): *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- De Diego, Nerea (2018): “Aparecer” En: Garbayo Maetzu, Mayte: *Yo, la peor de todas*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Institución Príncipe de Viana, Museo de Navarra, pp. 51.
- De Haro García, Noemí (2013): “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del

- antifranquismo”. En: Aliaga, Juan Vicente/Mayayo, Patricia (eds): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, pp. 149-171.
- De la Torre Amerighi, Iván/Rodríguez-Mateo, Juan Ramón (2022): “Proyecto contemporánea. Prácticas y procesos cerámicos desde lenguajes plásticos contemporáneos”. En: *HUM 736. Papeles de cultura contemporánea*, 25, pp. 111-134.
 - De Nieves, Juan (1994): “El sida como lugar de reflexión”. En: Valverde, Guillermo/González, Jorge/de Nieves, Juan: *SIDA: Pronunciamiento e acción*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 6-9.
 - Doyle, Jennifer (2007): “Kiki Smith: Pyre Woman Kneeling”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily, Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp.194-196.
 - Duque, Carlos Andrés (2010): “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género”. En: *Revista de educación y pensamiento*, 17, pp. 85-95.
 - Durán Gallego, Almudena (2015): *Introducción a las galeristas españolas (1943-2012)*. Santander: Universidad de Cantabria.
 - Eiblmayr, Silvia (2007): “Ulrike Rosenbach: Glauben Sie Nicht das ich eine Amazone bin”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily, Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 101-102.
 - Fernández López, Olga (2013): “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa”. En: Aliaga, Juan Vicente/Mayayo, Patricia (eds): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, pp. 95-109.
 - Garbayo Maetzu, Mayte (2007): “Hannah Wilke: S.O.S Stratification Object Series”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily,

Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 78-80

- Garbayo Maetzu, Mayte (2018): *Yo, la peor de todas*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Institución Príncipe de Viana, Museo de Navarra.
- García Lastra, Marta (2010): “La voz de las mujeres en la Universidad”. En: *Revista de Sociología de la Educación-RASE*, 3, 357-368.
- Gómez de Reus, Teresa/Vidal, Carmen África (1994): “Reflexiones sobre el espacio estético femenino. 100%”. En: *Atlántida*, 16, pp. 340-342.
- González, Jorge (1994): “Una carta de Jorge González. La historia debe escribirse para contar y no para probar nada”. En: Valverde, Guillermo/González, Jorge/de Nieves, Juan: *SIDA: Pronunciamiento e acción*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 12-15
- Larcade, Franck (1998): *Cuerpo Under Construction*. Guipúzcoa: Arteleku.
- Lebovici, Elisabeth (2009): “Las exposiciones del otro lado del armario” En: Aliaga, Juan Vicente/Lebovici, Elisabeth/Lord, Catherine/Oliveira, Manuel/Pastor Mellado, Justo: *En todas partes, política de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Conserllería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 59-65.
- Lord, Caherine (2009): “La estela de papel” En: Aliaga, Juan Vicente/Lebovici, Elisabeth/Lord, Catherine/Oliveira, Manuel/Pastor Mellado, Justo: *En todas partes, política de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Conserllería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 93-99.
- Lumbreras Kräuel, Tecla (2019): “No están todas las que son”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/ Codes, Lorena/del Corral Marta/Aizpuru, Margarita: *#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 5.
- Maldonado, Victoria (2019): “Victoria Maldonado”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/ Codes, Lorena/del Corral Marta/Aizpuru, Margarita: *#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 138.

- Mantecón Moreno, Marta (2010): “Tú tampoco tienes nada. Arte feminista y de género en la España de los 90”. En: *Anales de historia del arte*, 2, pp. 155-167.
- Marcote García, María Lucía (2016): *Arte queer y SIDA en España: Pepe Espaliú y Pepe Miralles*. Palma: Universidad de las Islas Baleares.
- Martín Hernández, Rut (2010): *El cuerpo enfermo: Arte y VIH/SIDA en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Martín Hernández, Rut (2012): “De fusiones artísticas y transcripciones reversas. Aproximación al arte sobre VIH/SIDA en España”. En: *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 10, pp. 91-113.
- Martínez Oliva, Jesús (2020): “Entrevista a Jesús Martínez Oliva” En: Sastre Llinás, Nuria: *Reconstruyendo sidentidades. Archivo de testimonios que han trabajado el arte sobre el SIDA en el contexto español (1981-2020)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 11-13.
- Mayayo, Patricia (2013): “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”. En: Aliaga, Juan Vicente/Mayayo, Patricia (eds): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, pp. 10-39.
- Méndez, Lourdes (1999): “Trans Sexual Express: recorridos artísticos por cuerpos, géneros e identidades de sexo”. En: Arakistain, Xabier/Méndez, Lourdes: *Trans Sexual Express*. Bilbao: Bilbao Arte, pp. 13-18.
- Méndez, Lourdes/Arakistain, Xabier (2014): “El sexo como categoría curatorial: Una apuesta política”. En: *Revista Errata*, 12, pp. 245-256.
- Mendiluze, Itxaso (2007): “VNS: Matrix”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily, Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 108-109.
- Miralles, Pepe (2020): “Entrevista a Pepe Miralles” En: Sastre Llinás, Nuria: *Reconstruyendo sidentidades. Archivo de testimonios que han trabajado el arte sobre el SIDA en el contexto español (1981-2020)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 6.
- Myss, Caroline (2008): *Las siete moradas*. Barcelona: Ediciones B.

- Nikita, Maîtresse/Schaffhauser, Thierry (2019): “El feminismo puta”. En: *Gazeta de Antropología*, 35, 1-24.
- Nochlin, Linda/Reily, Maura (2007): “No más kiss kiss: notas sobre el arte feminista en el siglo XXI”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez, Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily, Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 61-67.
- Oliveira, Manuel (2009): “La nueva producción de subjetividad como paradigma”. En: Aliaga, Juan Vicente/Lebovici, Elisabeth/Lord, Catherine/Oliveira, Manuel/Pastor Mellado, Justo: *En todas partes, política de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Conserllería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 9-18.
- Oroz, Elena (2023): “Disecionar el miedo, politizar la rabia. Documentales feministas españoles contra la cultura de la violación”. En: *Obra Digital*, 23, pp. 33-49.
- Panadero Luna, Adrián (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*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pastor Mellado, Justo (2009): “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la escena plástica chilena” En: Aliaga, Juan Vicente/Lebovici, Elisabeth/Lord, Catherine/Oliveira, Manuel/Pastor Mellado, Justo: *En todas partes, política de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Conserllería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 75-77.
- Pérez Navarro, Pablo (2008): “Activismo y disidencias queer”. En: *Cuadernos del Ateneo*, 26, pp. 75-82.
- Pérez Rubio, Agustín (2013): “Notas sobre Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 en el MUSAC”. En: Aliaga, Juan Vicente/Mayayo, Patricia (eds): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, pp. 4-9.
- Pollock, Griselda (2007): “Feminidad, modernidad, representación”. En: Arakistain, Xabier/ Pollock, Griselda/Valcárcel, Amelia/Méndez,

Lourdes/Agra Romero, María Xose/Nochlin, Linda/Reily, Maura: *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 25-34.

- Preciado, Paul B. (2013): “OCCUPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk”. En: Aliaga, Juan Vicente/Mayayo, Patricia (eds): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, pp. 265-283.
- Rekalde, Josu (2008): “Panorama del arte vasco contemporáneo en relación con las nuevas tecnologías”. En: *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 26, pp-134-171.
- Santamaría Blasco, Lourdes/Zanón Cuenca, María José (2019): “Anatomía de las máscaras de Nancy Grossman. El cuero como material escultórico”. En: *Tercio Creciente*, 15, pp. 35-54
- Segade Lodeiros, Manuel (2017): *Cabello/Carceller. Borrador para una trama en curso*. Madrid: Comunidad de Madrid, Publicaciones Oficiales.
- Serrano Rivas, Leonor (2019): “Leonor Serrano Rivas”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/ Codes, Lorena/del Corral Marta/Aizpuru, Margarita: *#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 169-172.
- Tejada Martín, Isabel (2020): “Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acento en lo autobiográfico”. En: *Espacio, tiempo y forma*, 8, pp. 29-46.
- Urquijo, Javier (1999): “Géneros en el mercado”. En: *Bilbao*, 124, pp. 17.
- Valencia Jácome, María Emilia (2020): *Situación actual y características de la cultura drag en Quito*. Quito: Facultad de Comunicación y Artes Audiovisuales.
- Valverde, Guillermo (1994): “En Arcadia estoy”. En: Valverde, Guillermo/González, Jorge/de Nieves, Juan: *SIDA: Pronunciamento e acción*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 10-11.
- Vargas, Marina (2019): “Marina Vargas”. En: Lumbreras Kräuel, Tecla/ Codes, Lorena/del Corral Marta/Aizpuru, Margarita: *#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 181.

- Villaespesa, Mar (1993): “100%” En: Villaespesa, Mar (dir.): *100%*. Sevilla: Conserjería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, pp. 16-28.
- Villaespesa, Mar (1993): “Carmen Singler”. En: Villaespesa, Mar (dir.): *100%*. Sevilla: Conserjería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, pp. 281.
- Villaespesa, Mar (1993): “Encarni Lozano” En: Villaespesa, Mar (dir.): *100%*. Sevilla: Conserjería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, pp. 233.
- Villaespesa, Mar (1993): “Pepa Rubio”. En: Villaespesa, Mar (dir.): *100%*. Sevilla: Conserjería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, pp. 265.

Bibliografía legislativa.

- España, Gobierno (1970) *Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social*. Boletín Oficial del Estado, 4 de agosto de 1970, núm. 187, pp. 12551-12557.
- España, Gobierno (2005) *Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio*. Boletín Oficial del Estado, 1 de julio de 2005, núm. 157, pp. 23632-23634.
- España, Gobierno (2004) *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*. Boletín Oficial del Estado, 28 de diciembre de 2004, núm. 313.
- España, Gobierno (2007) *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. Boletín Oficial del Estado, 22 de marzo de 2007, núm. 71.
- España, Gobierno (2010) *Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo*. Boletín Oficial del Estado, 3 de marzo de 2010, núm. 55.
- España, Gobierno (2023) *Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI*. Boletín Oficial del Estado, 28 de febrero de 2023, núm. 51.

Webgrafía.

- <http://carmensigler.com/> (05-06-2023)
- http://old.arteleku.net/comunidad/residentes-historicos/lucia-onzain?set_language=en (21-06-2023)
- <http://www.leonorserranorivas.com/index-home.html#n4> (21-08-2023)
- http://www.nataliagranadajoyas.com/nataliagranada/text_donde_angel.htm (28-07-2023)
- http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2017/09/28/Yo+la+peor+de+todas+proyecto+expositivo.htm (06-08-2023)
- <http://www.taxioardanaz.com/bio-curriculum.html> (10-08-2023)
- <https://amaiamolinet.com/bio/> (07-08-2023)
- <https://apps.euskadi.eus/web01apemsime/es/v09aNucleoWar/ciuVerFicha.do?idoma=1¶m=museo-18/ninv-10/61> (24-07-2023)
- <https://biblioteca.artium.eus/Record/123122> (26-06-2023)
- <https://contenedordefeminismos.org/> (24-07-2023)
- https://cordopolis.eldiario.es/cultura/arte/30-anos-carrying-pepe-espaliu_1_9795120.html (29-06-2023)
- <https://dle.rae.es/genealog%C3%ADa> (21-07-2023)
- https://ekainartelanak.com/es/13_dora-salazar (26-06-2023)
- <https://mariaalcaide.com/work/gu-nl-de-sh-u.-the-managed-hand> (12-08-23)
- <https://maumonleon.es/bio/> (24-07-2023)
- <https://palomadelacruz.com/cv/> (21-08-2023)
- <https://txarofontalba.com/cv/> (09-08-23)
- <https://vimeo.com/71223655> (28-07-2023)
- <https://www.amaliaortega.es/los-dias-perdidos/> (28-07-2023)
- <https://www.arakis.info/> (19-06-2023)
- https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/nancy-grossman (19-07-2023)
- <https://www.cabellocarceller.info/es/info> (19-07-2023)
- <https://www.carmelagarcia.com/es> (29-07-2023)
- <https://www.culturanaavarra.es/es/txaro-fontalba> (09-08-23)
- <https://www.dias-riedweg.com/en/bio> (19-07-2023)

- https://www.ehu.es/es/web/graduak/grado-arte/profesorado?p_redirect=fichaPDI&p_idp=319739 (08-08-2023)
- https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/gureartea/es_1380/artes00_5_c.html (21-06-2023)
- <https://www.finamiralles.com/> (24-07-2023)
- <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/sergio-prego> (26-06-2023)
- https://www.infolibre.es/politica/auge-movimiento-feminista-cifras-1-000-asistentes-2000-marcha-madrid-375-000_1_1180949.html (06-08-2023)
- <https://www.iranzuantona.com/cv/> (08-08-2023)
- <https://www.juntadeandalucia.es/institutodelamujer/ugen/node/1651> (27-07-2023)
- <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/dias-mauricio-riedweg-walter/voracidad-maxima> (19-07-2023)
- <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/standard> (24-07-2023)
- <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/valldosera-eulalia/envasos-cultemare-1-dona-llavor-2-trinitat-3-fada-4> (15-07-2023)
- <https://www.marinavargas.com/credenciales-en.html> (21-08-2023)
- <https://www.mumok.at/en/some-gay-lesbian-artists-andor-artists-relevant-homo-social-culture-born-between-1717-1898-born> (19-07-2023)
- <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1470625/#:~:text=The%20piece%20entitled%20%E2%80%9CLet%20the,a%20trial%20or%20official%20hearing.> (19/07/2023)
- <https://www.orgiaprojects.org/bio/> (24-07-2023)
- <https://www.orgiaprojects.org/follarse-la-ciudad/> (24-07-2023)
- <https://www.rtve.es/television/20070103/sergio-prego/317048.shtml> (26-06-2023)
- <https://yusto-giner.com/artist/victoria-maldonado/> (21-08-202)

Anexos.

- **Entrevistas y conversaciones con artistas.**

En las siguientes entrevistas, el autor aparecerá reflejado con la letra “A”, mientras que los artistas lo harán con las respectivas iniciales de sus nombres.

Conversación con Pilar Albarracín (Artista participante en la muestra 100%)

A: ¿Qué supuso para ti participar en una muestra pionera para el arte feminista como *100%*?

P: *100%* con su origen en un encargo institucional, fue el intento, necesario dentro del mundo del arte, de comenzar a visibilizar importantes discursos de género que por las circunstancias políticas no formaban parte del debate público en ese momento.

La necesidad que ya existía de comenzar a trabajar sobre estos temas *invisibilizados* se vio impulsada por el deseo de tener acceso a lo que se había avanzado en el resto del mundo. Esta exposición a través de la publicación que la acompañaba nos regalaba las primeras traducciones al castellano de muchas autoras (Gayle Greene/Coppélia Kahn, Elaine Showalter, Nancy Miller, Janet Wolf, Kate Linker, Amelia Jones, Abigail Salomon-Godeau, Teresa de Laurentis, Elisabeth Dempster) invitándonos desde esta magnífica compilación de Teresa Gómez Reus y África Vidal a reflexionar sobre el espacio femenino.

En esa época yo tuve la suerte de coincidir con varias artistas y debatíamos mucho sobre estos asuntos; era sin duda algo muy concreto y limitado a circuitos muy activistas que por interés habían tenido acceso a lo que ocurría fuera de España en términos de género.

Realmente esta alineación de circunstancias propició el comienzo de una toma de conciencia colectiva que ha ido dando su fruto.

A: ¿Cómo definirías *Mujeres*, la instalación fotográfica que presentaste en la exposición? ¿Por qué consideraste necesario que las protagonistas de la misma fuesen mujeres trans de la ciudad de Sevilla?

P: Mujeres fue una obra ex profeso para esta exposición. Las comisarias Luisa López y Mar Villaespesa hicieron una selección mayoritariamente de artistas andaluzas, con obras ya producidas, pero en mi caso se me invitó a hacer una pieza específica para esta exposición.

Fue una oportunidad que me permitió continuar con la línea de exploración y reivindicación desde el arte usándolo como herramienta político social. Algo que llevo haciendo desde el comienzo de mi carrera hasta la actualidad.

Mujeres era y es un homenaje a la vez que contribuye a la visibilización del colectivo trans-género, en un momento donde realmente no era fácil. A través del juego de espejos invito a reflexionar a partir de la empatía.

En ese momento sentí como necesario no quedarme únicamente en la lucha binaria sino ir más allá y abrazar otras realidades. Aún en nuestros días continúa siendo un tema de actualidad y debate.

Conversación con Estíbaliz Sadaba (Artista participante en la muestra *Trans Sexual Express*.

A: ¿Qué supuso para ti participar en *Trans Sexual Express*? ¿Qué importancia crees que tuvo socialmente la muestra?

E: Pues para mí fue como participar en otra exposición colectiva, estuve poco implicada ya que en aquel entonces estaba realizando una estancia en San Francisco (Estados Unidos).

El comisario aglutinó a un grupo de artistas que trabajamos en el contexto vasco, éramos artistas que generacionalmente estábamos cerca del comisario y conocía nuestro trabajo.

A: ¿Cómo definirías la obra que allí expusiste?

E: En la línea del tipo de trabajo que realizaba en los 90; eran videoperformance, diferentes acciones/performance grabadas en directo en video sin edición y el sonido también estaba grabado en directo, normalmente presentaba los trabajos en monitores como pieza monocanal.

La expuesta en concreto es una acción en la que rompo imágenes de modelos recogidas de prensa femenina. Está grabada con una cámara de vídeo de juguete, y en un plano deo ver mi torso. Tiene una duración de tres minutos²¹³.

²¹³ Estíbaliz Sadaba aportó imágenes de la acción inaccesibles tanto en internet como en catálogos que serán adjuntadas en el anexo fotográfico.

Entrevista a Taxio Ardanaz (Artista participante en la muestra *Yo, la peor de todas*).

A: ¿En qué punto se encuentra el proyecto *FASCISMUS*, que presentaste en la exposición *Yo, la peor de todas*?

T: Este verano he vuelto a hacer trabajo de campo, pero este es un proyecto que empieza en el 2015 más o menos, pero la primera vez que recibo dinero para hacerlo es en 2017, coincidiendo con la exposición. Ahora he vuelto a tener un poquito de dinero y estoy de nuevo en la carretera para patear España, campos y pueblos, buscando cosas que a veces están registradas, pero otras veces van apareciendo. Mi idea es hacer un libro con todo ese archivo que he llamado *FASCISMUS*.

A: ¿Dónde se origina este proyecto?

T: Viene de un grafiti que había en una iglesia del pueblo albaceteño de Madrigueras.

A: ¿En qué contexto geográfico se enmarca y qué tipo de manifestaciones artísticas comprende?

T: He tratado un caso en Kurdistán debido a la residencia que hice pero el archivo se centra en España, en Guerra Civil y Postguerra. Son manifestaciones plásticas producidas durante momentos de pleno conflicto. Esto viene a raíz de otro proyecto, una película que estaba haciendo con Pablo Marte, de Cádiz.

A: ¿Podrías contarme algo más sobre la película?

T: Se llama *Venceremos*. Se estrenó en el Festival de Cine Documental de Cádiz. En ella se muestran diferentes lugares en los que se conmemora la Guerra Civil de diferentes formas, desde museografía hasta monumentos. A partir de visitar lugares del Frente, en concreto en 2015, que estuve grabando en una campaña arqueológica cerca de Huesca vi algunos grafitis que impulsaron mi interés por este proyecto.

A: ¿En qué zona te encuentras trabajando actualmente?

T: Ahora estamos por la zona de Cataluña, por Lleida, también por Aragón. En 2017 estuve por Alicante también... intentando capturar cosas que están desaparecidas aún pero que se vinculan a un arte no oficial ni propagandístico. Lo que me interesaba

era hacer un recorrido a la inversa, ver que prácticas artísticas son las que realizan los que están en la lucha. Ahí están las historias del frente, del campo de batalla... He estado en algunas prisiones como en la de Castelldefels. La foto que aparece en el catálogo es de la de Cangas del Narcea, que está en los antiguos juzgados y está plagada de dibujos franquistas y republicanos.

A: ¿Cómo expones las manifestaciones que encuentras y fotografías?

T: Lo que expuse es un video como si fuese un pase de diapositivas en el que se iban cambiando las fotos. Es una pieza de video, te lo puedo enviar.

A: ¿En qué momento decidiste vincularte de este modo con el tema del arte durante la Guerra Civil?

T: En la película que te comenté, encontramos un monumento... es el único monumento republicano realizado durante la guerra que permanece en pie en España. Está hecho en agosto de 1938, durante la Batalla del Ebro en la Sierra de Pandols; en la peli se habla un poco del encuentro con el monumento, de la persona que lo restauró en el año 2000... Estando en México entrevisté a un brigadista que había estado en esa batalla y dudaba de la existencia del monumento porque nadie podría haber realizado algo así en plena guerra. Ahí hice ese clic de... ¿en qué momento el arte sirve para reafirmarnos y sobrevivir en una situación adversa como una guerra al igual que para sobrevivir en nuestra vida diaria?

Ese monumento está ahí, en un lugar donde no hay agua, no hay cemento... esa gente subió todo eso para poder hacerlo. En él pone “Venceremos, prometemos vengaros”. Por eso titulamos así a la película.

Conversación con María Alcaide (Artista participante en la muestra #TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas).

A: ¿Cómo definirías tu trabajo? ¿Crees que encajaría en el ámbito de la video-performance?

M: Realmente no considero que lo que hago sean video-performances y tampoco considero que sea una *performer* en el sentido estricto de lo que esto significa, sino que en mis proyectos hay un alto nivel de *performatividad*, y eso puede verse reflejado en los vídeos pero también en otro tipo de piezas más objetuales. Creo que es mucho más complejo que una video-performance y que quizás entraría mejor en otras categorías más amplias como la del videoarte.

A: El discurso feminista, anticapitalista y antirracista, parecen jugar un papel importante en tu obra. Me llama la atención especialmente que en la pieza *Blogger Affair* eligieses referenciar a Kim Kardashian, utilizando su bote de perfume. ¿A qué se debe esta referencia?

M: Cogí el perfume de Kim Kardashian porque ella representa el cuerpo femenino modélico, el paradigma contemporáneo o actual. También por el modo en el que ella convierte su cuerpo en un producto, cómo capitaliza sus formas corporales al máximo. Convierte la carne en icono, algo que ha hecho la industria con muchas otras artistas y modelos anteriormente, pero este caso me parece paradigmático y muy actual. Yo suelo trabajar con referentes que están en el presente, en el ahora, que son fácilmente reconocibles.

**Entrevista a Paloma de la Cruz (Artista participante en la muestra
#TODAS. Artistas contemporáneas andaluzas)**

A: ¿Podrías explicar en qué momento concreto de tu vida comienza esa relación tan personal con la cerámica y por qué ocurre?

P: Creo que todos tenemos una relación especial con el barro. Es algo primitivo, escatológico y visceral que nos llama la atención desde el primer momento en el que nos manchamos las manos con él. Lo que yo descubro en cierto momento son sus posibilidades como medio para expresar lo que necesito. Mi obra siempre ha estado muy vinculada a la idea de cuerpo, pero al principio, como muchas de mis compañeras y compañeros, yo lo que hacía era pintar. En cuarto de carrera comprendo que este medio no me proporciona los resultados que mi obra y mi discurso necesitan. Me presento entonces de manera fortuita en la clase de escultura cerámica. Para llevar a cabo mi obra necesito cortar, manosear, amasar, manchar, modelar... ¿Hay algo más parecido al cuerpo, a la carne, que el barro? Es a partir de ahí cuando conecto con la cerámica y empiezo a querer desarrollar un lenguaje propio con ella.

A: Corrígeme si me equivoco pero, siempre he visto en tu obra una especie de predilección por el uso de ciertos colores (con excepciones, por supuesto, como la maravilla de azules que has usado en Revestimiento que, por cierto, me parecen un precioso homenaje a la azulejería portuguesa). ¿Hay alguna razón por la que se reitere el uso de blancos-rosas-morados-rojos?

P: Como bien dices, empleo de esta gama de colores no es fortuito. Todos ellos remiten a la piel, a mi piel. Son colores que nos recuerdan a la carne, además son los más vinculados a un imaginario textil perteneciente a la lencería y el encaje en el que me inspiro para intervenir la cerámica con mis dibujos haciendo, por tanto, que se genere una nueva epidermis de esmalte que recubre al barro pero que también deja entrever su crudeza.

A: Existen obras y artistas que, aunque no trabajen propiamente la cerámica, te inspiran a la hora de desarrollar tus proyectos, como puede ser Marcel Duchamp con su Objeto-Dardo, pero ¿tienes algún referente dentro del ámbito cerámico?

P: En este sentido, creo que tengo más referentes que trabajen la escultura (propiamente dicha), la instalación, o los mismos conceptos que yo que simplemente a

nivel cerámico. Pero podría destacar sin duda a Adriana Varejao (estoy enamorada de su obra). Aunque ella es pintora, y no trabaja el barro propiamente dicho, pero se sirve de la tradición cerámica y de azulejería portuguesa para producir sus esculturas e instalaciones. También me interesó mucho cuando empecé mi producción una serie de Dalila Gonçalves en la que utiliza la cerámica para cubrir grandes piedras en la calle con azulejos que se adaptan perfectamente a sus formas.

A: ¿Consideras que, para ti, es fundamental el “espacio” a la hora de crear tus obras? Muchos de tus trabajos funcionan en estrecha relación con el espacio que las alberga, cubren los suelos, visten las paredes....

P: Por supuesto. El espacio es de lo primero que tengo en cuenta a la hora de plantear un nuevo proyecto o intervención. Trabajar con la idea de cuerpo arquitectónico hace indispensable el hecho de pensar en el lugar, en cómo van a funcionar las piezas en ese espacio, en el recorrido que va a hacer el cuerpo del espectador cuando se enfrente a ellas. En mi opinión, el espacio determina incluso el discurso de la obra, y esto me parece esencial. Después la pieza puede itinerar y participar de otras exposiciones donde queda descontextualizada, pero al mantener la esencia del lugar para el que fue concebida, me resulta más fácil saber colocarla en otro espacio y que ella misma se termine adueñando de él de manera que, en estas ocasiones, es la pieza la que contextualiza al espacio, y no viceversa.

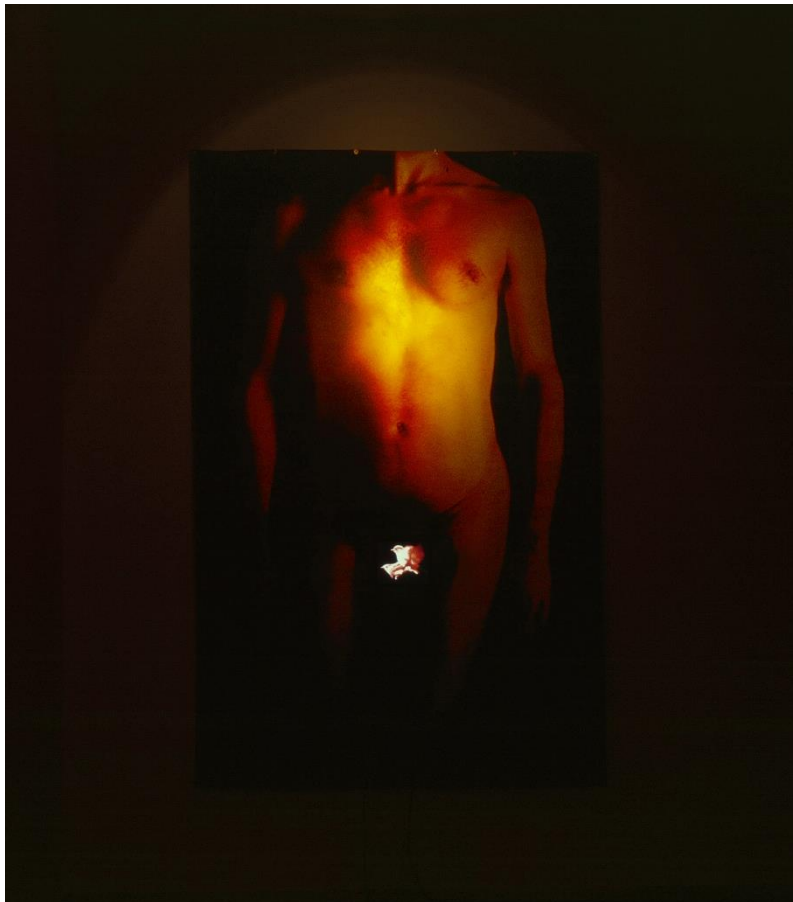
A: Entiendo que esta última es una pregunta estrepitosamente amplia e inabarcable, así que responde lo que consideres necesario (en el caso, por supuesto, de que quieras contestarla). ¿Cuál es el mensaje que quieres transmitir con tu obra respecto a la mujer, el cuerpo y el espacio doméstico? ¿Sobre qué aspectos te gustaría hacer reflexionar al espectador? (En caso de que busques provocar esa reflexión).

P: En mi obra busco convertir espacios neutros en cuerpo habitables. Utilizar para ello elementos que nos llevan a lo doméstico (o incluso a lo íntimo) y al cuerpo de la mujer solo tiene que ver con lo que soy. Soy mujer y por tanto trabajo con lo que más conozco, que es mi propio cuerpo. En él habitamos, pero también habitamos la arquitectura, el hogar. Considero que al intervenir espacios que tradicionalmente se han vinculado a lo patriarcal con una obra que los recubre e invade de manera monumental y que vienen de lo femenino es un posicionamiento muy claro, pero no deja de ser un discurso que parte de una historia propia contada de manera universal.

- **Imágenes.**



Pilar Albarracín, *Mujeres*, 1993.



Javier Codesal, *Días de SIDA*, 1989-1996.



Jesús Martínez Oliva, *Sin título*, 1992.



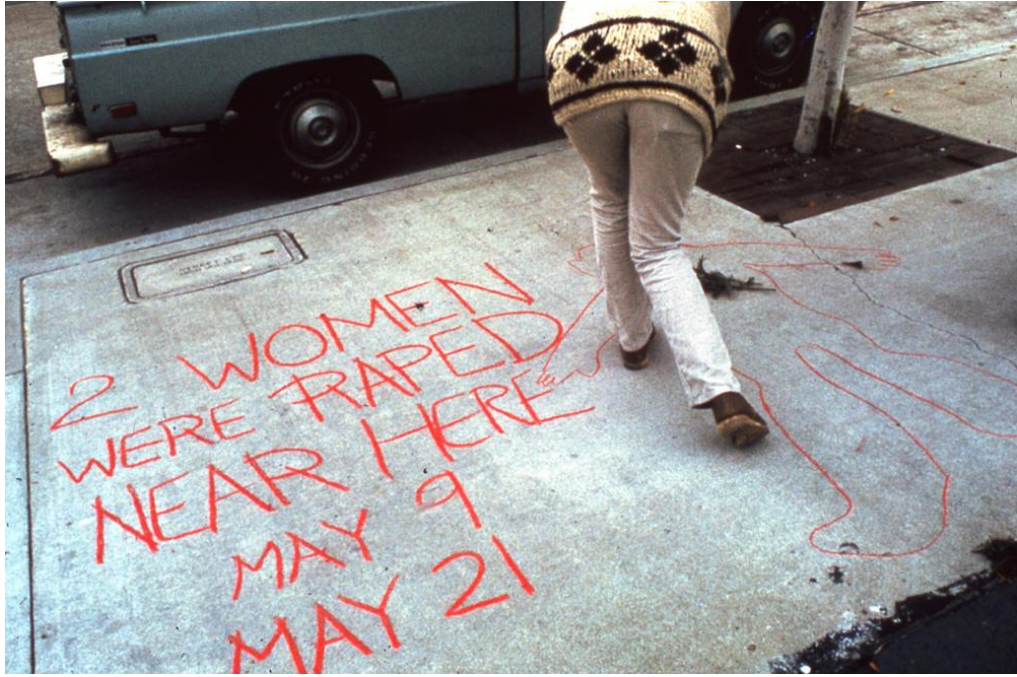
Estíbaliz Sádaba, *Reacción*, 1998. Imagen aportada por la artista.



Estíbaliz Sádaba, *Reacción*, 1998. Imagen aportada por la artista.



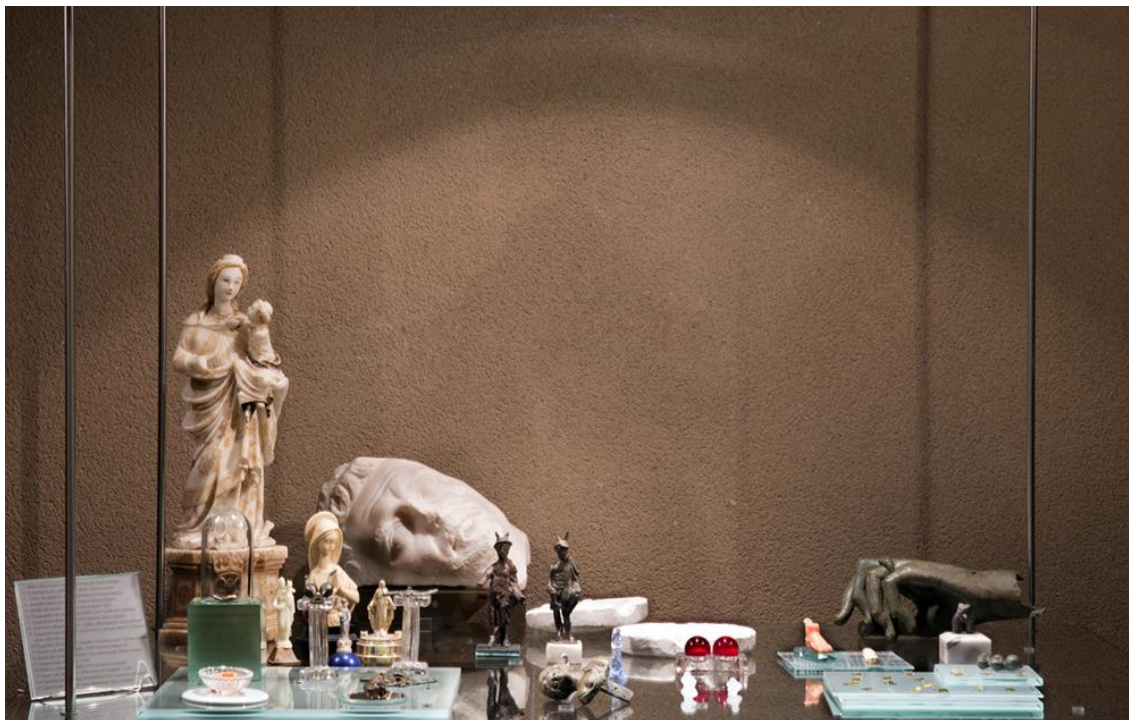
Hannah Wilke, *S.O.S. Scarification Object*, 1974-1982. Serie completa.



Suzane Lacy, *Three weeks in May*, 1977.



Gentz del Valle, *Alma Mater*, 2017. Detalle.



Nerea de Diego, *Parecerse a si mismas*, 2017. Intervención en vitrina de época romana.

- **Documentos de interés.**

- **Manifiesto ARCO 2005.**

Scroll down for the english version

ESPAÑOL

MANIFIESTO ARCO 2005

Tras tres décadas en las que los presupuestos feministas han marcado con mayor o menor fortuna los marcos conceptuales de artistas y diferentes instancias que producen y/o difunden el arte, empezamos a escuchar el rumor generalizado que afirma que los logros feministas ya han sido alcanzados. Entonces, las reivindicaciones de igualdad entre mujeres y hombres estarían pasadas de moda. Pero la situación de discriminación del colectivo de las mujeres y otros colectivos marginalizados en el panorama social en general y en los del mundo del arte en particular permanece intacta. Así pues es necesario desarrollar otro tipo de estrategias para subsanarla.

Los últimos dos años: los hechos

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de 28 exposiciones individuales programadas en 2004 solamente 4 eran de artistas mujeres. Por otro lado, llama poderosamente la atención que los tres casos más recientes promovidos por distintas administraciones para levantar acta del arte que se produce en el presente en este país arrojan cifras escandalosas en cuanto a la exclusión de las artistas. Las dos exposiciones que el Ministerio de Asuntos Exteriores patrocinó para representar a España en la Bienal de Venecia 2003 no incluían ninguna artista. “Gaur, Hemen, Orain”, la exposición que en 2002 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pretendía mostrar la nueva escena del arte vasco contaba con 20 artistas de los cuales únicamente 5 eran mujeres. En “Manifesta 5”, la Bienal de Arte Contemporáneo Europea que en su última edición se ha desarrollado en San Sebastián y pretende mostrar el arte de mayor interés generado en los dos últimos años, la representación de las artistas no superaba el 20 por ciento. La excepción que confirma la regla es “The Real Royal Trip” la exposición que el Ministerio de Asuntos Exteriores patrocinó para dar a conocer en el extranjero el arte español del presente que en su versión para el MOMA PS1 incluía el 40 por ciento de artistas mujeres. Sin embargo, esta cifra contrasta con la programación que desde 2002 el SEACEX, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, dependiente del Ministerio de Exteriores, está llevando a cabo, de 43 exposiciones individuales sólo 2 son de artistas mujeres.

Concluimos que:

En el Estado español el arte se produce y gestiona en buena parte con dinero público, a pesar de lo cual la participación de las mujeres en las programaciones y eventos nacionales e internacionales sufragados con dinero público sigue siendo anecdótica.

Frente a esta situación de extremo desamparo para las artistas en los mundos del arte las Administraciones Públicas están desarrollando diversas políticas de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en áreas como el empleo, la política, etc... Estas políticas generales, recomendaciones,

Adrián Panadero Luna
Master en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana

etc... están en las agendas de los gobiernos nacionales y de organismos como la UE y la ONU y a menudo contemplan la implantación de la cuota de sexos como mecanismo regulador.

Preocupada por esta ceguera, la UE, desde la década de los 90 viene reclamando a los Estados miembros la transversalización de género en todo su quehacer político. Sin embargo, el Arte permanece ajeno a estas políticas como si su naturaleza no fuese de orden social.

Por todas estas razones proponemos a los Poderes Públicos:

- 1.- La constitución de un grupo experto que estudie, analice y diagnostique la situación presente.
- 2.- Tomar cuantas medidas sean necesarias para que las artistas mujeres puedan trabajar en un contexto imparcial. En primer lugar en la propia política de compras de los museos de titularidad pública y en la de programación de exposiciones.
- 3.- La aplicación de políticas feministas decididas en el campo del arte incluidas el establecimiento de cuotas.

Al mercado del arte,

le recordamos la máxima de las *Guerrilla Girls* : Querido coleccionista, ¿cuanto valdrá su colección cuando el sexismo no esté de moda?.

FIRMADO:

Xabier Arakistain. Comisario de arte independiente. España.

Amelia Valcárcel. Vicepresidenta del Real Patronato del Museo del Prado; Catedrática de Filosofía Moral y Política, Universidad de Oviedo, España.

Lourdes Méndez. Catedrática de Antropología del Arte, Euskalherriko Unibertsitatea, San Sebastián, España.

Frida Kahlo. Escritora y miembro fundador, Guerrilla Girls, Nueva York, EE.UU.

Linda Nochlin. Lila Acheson Wallace Professor of Modern Art at New York University's Institute of Fine Arts. New York. EE.UU.

María Ruido. Artista, Madrid, España.

Ute Meta Bauer. Institute for Cultural Studies at the Academy of Fine Arts Viena, Austria.

Françoise Duroux. Catedrática de Filosofía, Profesora de la Universidad de Paris VIII, Francia.

Patricia Mayayo. Profesora, Universidad Europea de Madrid, Madrid, España.

Carmen Navarrete. Profesora, Universidad Politécnica de Valencia; artista, Valencia, España.

Madrid 11 de febrero de 2005.

- Nota de prensa *Trans Sexual Express*.

Bilbao

artes plásticas

Javier Urquijo

Trans Sexual Express

Bilboarte. Comunicarse –en el sentido más extenso– entre géneros –sana inducción– es el tema que plantea la exposición que hasta el 6 de febrero permanecerá abierta (se puede visitar previa pulsación –armados de santa paciencia– de una serie de timbres) en la nueva sala que el Laboratorio Municipal de Producción Plástica ha abierto en la calle Urzurrutia, n.º 32, en Bilbao La Vieja.

El título de la muestra responde a algo tan sugerente –demasiado para el caso– como *Trans Sexual Express*. Pero no hay tal. La cosa es tímida aunque el comisario/diálogo de la misma, Xabier Arakistain, haya querido acentuar con pretencioso atrevimiento el título, no el contenido, usando el lado aún semioculto de una sociedad puritana como la nuestra. Nada de nada. Sólo palabras. Alguno de los 20 artistas presentes inciden en el tema no mucho más que en cualquiera de las exposiciones de arte joven que se suelen dar en la Villa.

El tema de sexo –sin responder a consignas alguna– suele estar presente en el arte, sobre todo cuando lo hacen mujeres, más sinceras que los hombres a la hora de expresar sus inquietudes y sentimientos. O sea, más valientes, menos prejuiciosas que nosotros. Algunas de las obras expuestas ni siquiera se relacionan directamente con la sexualidad (indirectamente todo se relaciona con ella), y si con otras obsesiones vitales.

Destacan del conjunto el magnífico y medieval altar de campaña o jaula vaginal, obra de Dora Salazar; en el plano warholiano la obra de Santi Sanz; la irónica secuencia de Miguel Angel Gáueca; la perfecta ejecución de *Las siamesas* de Bene Bergano; la *Nobody's City* de Ixomin Badoia; el rítmico encañamiento inspirado en Matisse, obra de Manu Arregui; el complejo *Bisoñar* de José Luis Vicario y, en lo meramente pictórico, el trabajo de Ignacio Goitia. La puesta en escena es convencional. En conjunto le falta misterio y espectacularidad (puesta en escena). El tema lo pide. Hasta el 6 de febrero.

Los Roscubas

Rekalde. Apasionante recorrido por el último cuarto de siglo en la vida de los prolijados bilbaínos, Fernando & Vicente Roscubas (Palma de Mallorca, 1953), gemelos inseparables, parte de cuya producción (20 obras) acaba de ser mostrada en Vitoria con rotundo éxito. En la exposición de Bilbao se exhiben medio centenar de piezas multidisciplinarias que responden a la plural producción, ideológica y material de los hermanos. Del extenso relato hay que significar, sobre todo, las piezas más influenciadas por las corrientes pop-art y op-art (*Memorias pin-*

Géneros en el mercado



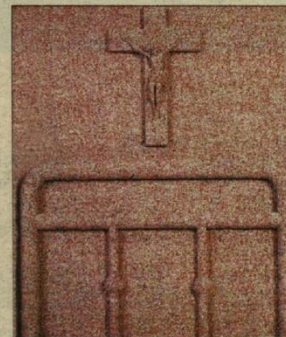
Pedro Txillida, «Zaldi II»



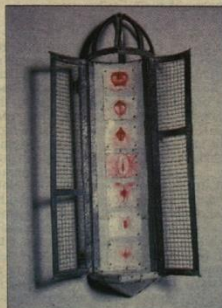
Martínez Burgos



Judas Arrieta



Fernando y Vicente Roscubas, «Habitación cerrada»



Dora Salazar, «Las VII moradas de Santa Teresa»



Koldo Sebastián, «Physis»

tadas, 1981, por ejemplo) que les permitieron ascender al escalafón del arte vasco. La exposición se titula *Idas y Venidas 1974-1998*, y en ella se pueden admirar obras colectivas –las más coherentes– y otras individuales de cada una de ellas. Las últimas se me antojan, paradójicamente, menos personales, menos rotundas que las trabajadas en tandem. Entre las piezas más destacadas figura la instalación realizada a base de la clonación –en diferentes proporciones– de la exitosa escultura realizada para la exposición *Arte en la Catedral*, homenaje al Athletic Club. Hasta el 6 de marzo.

Pedro Txillida

Colón XVI. El pintor y escultor donostiarra está en plena evolución estética. Sigue asumiendo aquel virtuoso y renacentista discurso personal, producto del pasado, pero hay más. Aquella pintura en perfecta armonía, surgiendo de fondos fluctuantes, blancos lechosos con acentos rosas, ahora se transforma en otra escenografía más planimétrica, constructivista, encendida de color, asumiendo la geometría mayor del protagonismo dentro del universo que permanece sumamente poetizado. Literario, puesto que aún no ha perdido –en casos– los textos añadidos al soporte a modo de *collages*. Con todo, Pedro Txillida sigue siendo –desde que en la primera exposición me cautivara– el más sensible surrealista de los artistas vascos. Digna de ser resaltada es la magnífica pieza escultórica de estaño, *Zaldi II*, y las dos chamotas. En sus manos el arte se sublima. Hasta el 28 de febrero.

Martínez Burgos

Amasté. Hafo –nombre de guerra del pintor alavés– es un contestatario que asume por encima de todo la pelea con el tiempo y sus contradicciones, sus reacciones ante el arte, ante el acto creativo. El otro día escribía yo que a la gente le gusta el pan comido. Le incomoda pensar. Entonces, ¿dónde queda la cultura, el arte? José María Martínez Burgos «Hafo» plantea esta muestra con un sentido aparentemente contrapuesto, siendo en realidad una pelea cuasi justificada, aún cuando el artista no debe justificar nada ante nadie, sino ser consecuente con su propia ideología y punto. Es interesante la forma en que Hafo sitúa complejos planos y sólidos gestos lineales en el espacio, buscando obsesivamente formas arquitectónicas de carácter industrial. De manera secuencial y muy abigarrada crea «tejidos» a los que dota de fuerza expresiva y vigor. Interesante, por su plas-

ticidad y rítmica, la serie de 122 piezas ordenadas a modo de damero ordenado/desordenado, aparente, origen de un juego sin modelo. Insisto en que en arte no es necesario justificar nada. Hasta el 12 de febrero.

Koldo Sebastián

Berta Belaza. El pintor navarro es un vanguardista enamorado del onirismo espacial. Se inspira, por encima de todo, en lo celestial, en lo espiritual. Es un clásico. Su sensible paleta –típicamente navarra– funciona a modo de recurso que activa la memoria natural del espectador. Pero, en realidad, lo que le trae a la pintura es el estudio del principio espacial, en su sentido más plástico esencial. Para ello usa como módulo estratégico compositivo el simple cuadrado (convertido en cubo virtual) o el rectángulo; el primero como pieza complementaria de la ocupación, el segundo como desocupación total, vacío. Usa fundamentalmente el blanco y el negro, que, a veces, ilumina con tonos apastelados para dar más realce al algodonoso medio que representa. Bella colección. Hasta el 6 de febrero.

Judas Arrieta

Fundación BBK (Elcano). El joven artista vasco muestra una densa exposición –en lenguajes y forma de expresión– durante la cual materializa con apasionada e impactante realidad el barroquismo cromático e ideológico que, desde siempre que yo recuerde, contienen sus obras. Judas trabaja en los talleres de Bilboarte. Es allí donde ha realizado parte de esa magnífica exposición. Gusta Arrieta de diversificar su discurso entrelazando diversos mensajes en un mismo plano, superponiéndolos a base de diversas técnicas. Esta condición es anímica y se debe a la imperiosa necesidad de *soltar*, comunicar con ansiedad en cada mensaje todo lo que él piensa y sabe. Arrieta es en estos momentos uno de los artistas más sinceros y con mayor presente de su generación. Hasta el 28 de febrero.

Momoitio

Llamas. El vizcaino pintor surrealista Julián Momoitio vuelve por sus fueros con una obra cada vez más lírica, más entrecruzada de ideas, envuelta en esa niebla espesa que le caracteriza. Pero, en algunas obras de nuevo cuño se advierte la necesidad anímica de recurrir al gesto libre y al *collage*. Y ese efecto –bien resuelto en la mayoría de los casos– empuja al pintor hacia un nuevo trayecto que nos gustaría practicara aisladamente, sin tener que recurrir a la figuración literaria o poética, menos pictórica que el expresionismo abstracto, desde hace ya muchos lustros. Un paso adelante. Hasta el 17 de febrero.